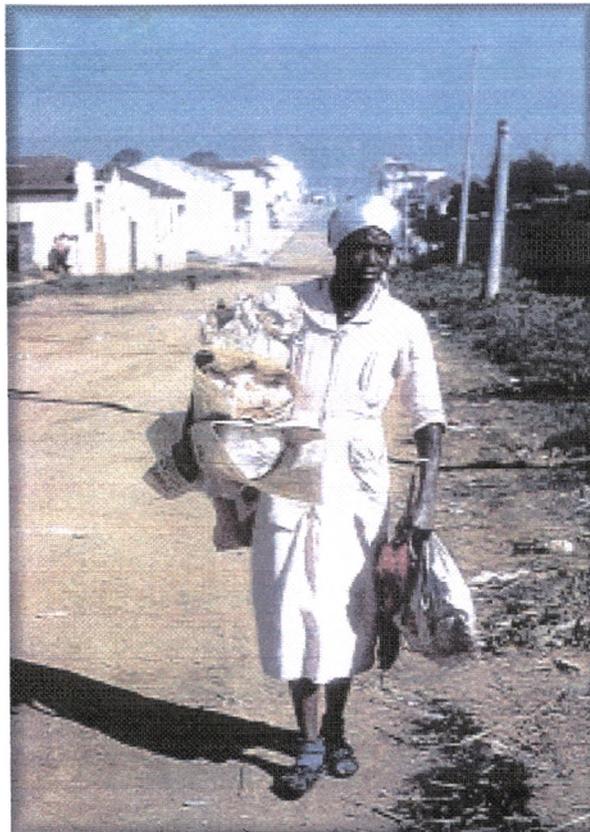


UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS



Carolina Maria de Jesus

O Estranho Diário da Escritora Vira-Lata

Germana Henriques Pereira de Sousa

Tese de Doutorado em Teoria Literária

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

CAROLINA MARIA DE JESUS  
O ESTRANHO DIÁRIO DA ESCRITORA VIRA-LATA

GERMANA HENRIQUES PEREIRA DE SOUSA

ORIENTADOR: Prof. Dr. HERMENEGILDO JOSÉ DE MENEZES BASTOS

TESE DE DOUTORADO EM TEORIA LITERÁRIA

PUBLICAÇÃO: XXX/2004

BRASÍLIA / DF: DEZEMBRO/2004

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

CAROLINA MARIA DE JESUS  
O ESTRANHO DIÁRIO DA ESCRITORA VIRA-LATA

GERMANA HENRIQUES PEREIRA DE SOUSA

TESE DE DOUTORADO SUBMETIDA AO DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS DO INSTITUTO DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, COMO PARTE DOS REQUISITOS NECESSÁRIOS PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR.

BANCA EXAMINADORA:

HERMENEGILDO JOSÉ DE MENEZES BASTOS, Doutor, UnB  
(ORIENTADOR)

ELZIRA DIVINA PERPÉTUA, Doutora, PUC-MINAS  
(EXAMINADOR EXTERNO)

FERNANDO CERISARA GIL, Doutor, UFPR  
(EXAMINADOR EXTERNO)

ANA MARIA ROLLAND, Doutora, UCB  
(EXAMINADOR EXTERNO)

JOSÉ JORGE DE CARVALHO, Doutor, UnB  
(EXAMINADOR INTERNO)

DATA: BRASÍLIA/DF, 7 DE DEZEMBRO DE 2004.

## FICHA CATALOGRÁFICA

SOUSA, GERMANA HENRIQUES PEREIRA DE  
Carolina Maria de Jesus – o estranho diário da escritora vira-lata [Distrito Federal]  
2004. xx, 262 p., 297 mm (TEL/IL/UnB, Doutor, Teoria Literária, 2004).

Tese de Doutorado – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

1. Formação e Sistema Literário Brasileiro
2. Polissistema
3. Autobiografia
4. Diário
5. Carolina Maria de Jesus

I. TEL/IL/UnB

II. Carolina Maria de Jesus – o estranho diário da escritora vira-lata (Série)

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

SOUSA, G. H. P. (2004). Carolina Maria de Jesus – o estranho diário da escritora vira-lata. Tese de Doutorado, Publicação XXX/2004, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 262 p.

## CESSÃO DE DIREITOS

NOME DO AUTOR: Germana Henriques Pereira de Sousa

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: Carolina Maria de Jesus – o estranho diário da escritora vira-lata.

GRAU/ANO: Doutor/2004.

É concedida à Universidade de Brasília permissão para reproduzir cópias desta Tese de Doutorado e para emprestar ou vender tais cópias somente para propósitos acadêmicos e científicos. O autor reserva outros direitos de publicação e nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor.

Germana Henriques Pereira de Sousa  
SQSW 101 Bloco E Apto. 403 – Setor Sudoeste  
CEP 70670-105 – Brasília – DF – Brasil

Para Marina e Rafael, eternos amores.

## AGRADECIMENTOS

A meu amigo e orientador, o Mestre Hermenegildo Bastos, que me devolveu o amor pelas coisas brasileiras. *Hasta siempre, Comandante!*

Aos prezados colegas, membros da banca examinadora desta tese, pela leitura e por terem aceitado partilhar comigo esse trajeto que leva a Carolina de Jesus.

A meu grupo de pesquisa Literatura e Modernidade Periférica, pelas acaloradas sessões de estudo, pelo amor da literatura brasileira e do debate, e por não fugir da luta. Ana, Alexandre, André, Deane, Isabel, Manoel, *Buembas de mi corazón*, sou eternamente grata a vocês pelo apoio incondicional e pelas boas risadas nos fins de tarde no Café das Letras.

Aos meus queridos colegas professores do LET, pelo apoio e pela compreensão, e particularmente, aos meus colegas do curso de Francês e de Tradução.

À equipe administrativa do LET, Zu, Alessandra, Andréa 1, Andréa 2, Deuseni, Alice; e do TEL, Dorinha, Raí, Nívea, Luís, por resolverem com carinho nossas pequenas misérias cotidianas na Universidade Pública.

Aos colegas da UnB, que se preocuparam comigo e me forneceram material de pesquisa: Cristina Stevens, Maria Isabel Edom Pires, Regina Dalcastagnè, Rogério Lima, Elizabeth Hazin, Maria Luiza Coroa, Djalma, Denílson Lopes, Márcia Murta.

Às minhas companheiras no amor a Carolina, Elzira e Madalena, espero que este trabalho possa ser uma continuação do de vocês.

Aos meus amigos admiradores de Carolina Maria de Jesus, Virgínia, Suzana e Lunde.

Às minhas queridas amigas Ana Maria Agra e Raquel Esteves, pelo apoio, pela confiança, e pela ajuda inestimável na coleta de material bibliográfico.

Aos queridos amigos Ofal, Alessandra, Rachel, Sonia, Gerson, obrigada pela companhia no almoço das terças no Natural e pelo carinho de todas as horas.

À Adriana e Sandra, por cuidarem de Marina na minha ausência.

Ao meu amigo, William Giozza.

À *ma très chère amie*, Loraine Adam, pelos contatos, pelos papos e pelo amor dos livros.

Às minhas queridíssimas amigas, flores no Cerrado, Sabine e Orlene, por acreditarem em mim, sempre!

À Ludovic Mé, *mon ami de toujours*.

À minha família adorada, minha mãe e meus irmãos, companheiros na ausência, sempre presentes, meu grande beijo.

## RESUMO

Em agosto de 1960, Audálio Dantas lança, em São Paulo, pela Livraria Francisco Alves, *Quarto de despejo*, o “diário da favelada” Carolina Maria de Jesus. Com forte carga midiática, a publicação do tão sonhado livro foi um estrondoso sucesso, no Brasil e no exterior. Carolina infiltra na literatura brasileira pela porta da mídia. Fez-se, então, uma surpresa Carolina: para um público ávido por espetáculo, as revistas, os jornais e a editora ofereceram um fenômeno de venda – a favelada que escreve. Pouco tempo depois da edição do seu segundo livro, *Casa de Alvenaria*, em 1961, realizado para dar uma satisfação à sociedade – o barraco no Canindé fora trocado pela alvenaria em Santana – a autora foi completamente esquecida. Na sua obra, Carolina relata o processo que a levou de favelada a *best-seller* e depois ao esquecimento. Nosso objetivo neste trabalho é, pela análise dos textos autobiográficos da autora, ver como ela molda suas próprias lembranças, o que destaca, o que deixa para trás. Para além do trabalho da memória, o importante aqui é ver sua transformação em texto, em literatura. Esta é a segunda e definitiva surpresa provocada por Carolina: liberada da carga midiática, sua escrita se impõe pelo valor estético, para além da curiosidade da primeira surpresa. O valor estético está configurado na obra por meio da linguagem rasurada, que sintetiza dialeticamente anacronismo e oralidade. A questão aqui é a de discutir as razões dessa segunda surpresa por meio do estudo das relações da obra de Carolina com o sistema literário brasileiro, tal como o define Antonio Candido, e com o polissistema literário, ou seja a convivência simultânea de vários subsistemas diferentes dentro de um mesmo sistema, de acordo com a teoria de Itamar Even-Zohar. Para isso, é preciso compreender a configuração dessa estética “vira-lata”, que se transfigura no “estranho diário”, e que levou Carolina de favelada a *best-seller*, nacional e internacional, e depois, novamente, ao lugar reservado aos excluídos na sociedade brasileira, o silêncio e o isolamento.

## RÉSUMÉ

Audálio Dantas publie, à São Paulo, en août 1960, dans une édition prestigieuse de la Francisco Alves, *Quarto de despejo* [*Le dépôt*], le journal intime de Carolina Maria de Jesus. Vite devenue un immense succès de ventes, au Brésil et à l'étranger, Carolina rentre subitement dans l'univers de la littérature brésilienne par la porte des médias et devient ainsi une agréable surprise: la chiffonnière qui écrit. Le public avide de nouveautés et de spectacles consomme rapidement l'auteur et son oeuvre et ensuite les oublie. Son deuxième journal, *Casa de Alvenaria*, paru un an après, a pour but satisfaire la curiosité des lecteurs: la chiffonnière quitte le bidonville pour habiter une "vraie maison" [titre du livre en français]. Dans son oeuvre, par la duplicité typique des récits personnels, l'auteur nous raconte le trajet qui la mène au succès et ensuite à l'oubli. Il s'agit de comprendre, donc, par l'analyse de son journal intime, comment la réinvention de la mémoire se change en littérature. Voilà la deuxième surprise de Carolina: après son passage météorique par les médias, l'oeuvre est redécouverte par la critique qui s'interroge sur sa valeur esthétique. Celle-ci, selon le point de vue adopté dans ce travail, se trouve dans son langage fracturé, mélange contradictoire d'anacronisme au niveau de la forme et du vocabulaire et de la syntaxe de la langue orale. À partir de ces observations, nous étudions les rapports de l'oeuvre de Carolina avec le système littéraire brésilien, tel qu'il a été décrit par Antonio Candido, et aussi selon la théorie des polisystèmes, de Itamar Even-Zohar. Le système littéraire est perçu ici dans ses relations dynamiques avec l'Histoire.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	1
De Bitita a Carolina: o destino e a surpresa .....	3
CAPÍTULO I: <i>CORPUS</i> E CRÍTICA .....	31
1.1. O <i>corpus</i> .....	34
1.2. A crítica .....	54
CAPÍTULO II: POETA DOS POBRES, POETA FIDALGO: LITERATURA E SISTEMA LITERÁRIO EM CAROLINA MARIA DE JESUS .....	85
2.1. Poeta dos pobres, poeta do lixo .....	89
2.2. Passadismo e sistema literário brasileiro .....	121
2.3. Linguagem: tipos de discurso .....	159
CAPÍTULO III: O ESTRANHO DIÁRIO DE CAROLINA MARIA DE JESUS .....	171
3.1. Definição do gênero autobiográfico: ambigüidade intrínseca ao gênero .....	175
3.2. Diário .....	197
3.2.1. Diário e focalização narrativa .....	203
3.2.2. Instância de interlocução: narrador/narratário/leitor letrado .....	224
3.2.3 Entradas dos diários .....	227
3.3. Autobiografia, narrativa de testemunho e história oral .....	228
CONCLUSÃO .....	237
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	251





## INTRODUÇÃO

*Contei-lhes que um dia uma jovem bem vistida vinha na minha frente*

*um senhor disse:*

*—Olha a escritora!*

*O outro agêitou a gravata e olhou a loira. Assim que eu passei fui apresentada.*

*—Ele olhou-me e disse:*

*—É isto!*

*E olhou-me com cara de nojo. Sorri, achando graça.*

*Ela é a escritora vira-lata disse a Dona Maria mãe do Ditão*

*Os passageiros sorriram. E repetiam.*

*Escritora vira-lata.*

*Meu Estranho Diário, Carolina Maria de Jesus*

*Eu achei 1 bola no lixo e dei aos meus filhos para brincar*

*Os homens vagabundos querem arrebatam a bola das crianças.*

*Os meninos jogam pedras nos marmanjos. E êles querem bater nas crianças. Quando me vê quietam. Porque ninguem quer ficar incluído no meu*

*Estranho Diário.*

*Meu estranho diário, Carolina Maria de Jesus*

## De Bitita a Carolina: o destino e a surpresa

Um médico espírita revelou a Carolina:

*Minha mãe queixou-se que eu chorava dia e noite. Ele disse-lhe que o meu crânio não tinha espaço suficiente para alojar os miolos, que ficavam comprimidos, e eu sentia dor de cabeça. Explicou-lhe que, até os vinte anos, eu ia viver como se estivesse sonhando, que a minha vida ia ser atabalhoada. Ela vai adorar tudo que é belo! A tua filha é poetisa; pobre Sacramento, do teu seio sai uma poetisa. E sorriu.*

(*Diário de Bitita*<sup>1</sup>, p. 71)

*Diário de Bitita*, publicação póstuma de Carolina Maria de Jesus, traz essa revelação. Narrativa autobiográfica, editada pela jornalista francesa Anne Marie Métaillé em 1980, a partir do manuscrito intitulado *Minha Vida*, *Diário de Bitita* lê o presente de Carolina, no momento da escrita, pelo passado. A infância pobre em Sacramento, Minas Gerais, guardava um segredo: estava escrito nas linhas do tempo que dali sairia uma poetisa. Bitita, “a negrinha”, iria se transformar na escritora Carolina Maria de Jesus.

É próprio de toda obra autobiográfica começar pelo relato da infância (Lejeune, 1996)<sup>2</sup>, inclusive com a revelação do apelido de criança, ocasião para o narrador-personagem buscar nas dobras do passado conteúdo para iluminar o presente. Exemplo disso são as

---

<sup>1</sup> Jesus, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. Nesta tese optamos por citar os textos de Carolina de Jesus tal como foram publicados, sem efetuar nenhuma modificação ou correção gramatical. Utilizamos as iniciais dos títulos das obras para as referências: QD – Quarto de despejo; MED – Meu estranho diário; CA – Casa de alvenaria; AP – Antologia pessoal; DB – Diário de Bitita.

<sup>2</sup> A primeira edição de *Le pacte autobiographique* [O pacto autobiográfico], de Philippe Lejeune, é de 1975; todas as referências a essa obra citadas nesta tese são da edição ampliada de 1996, da coleção Points Essais, das Ed. du Seuil. Entre a primeira edição da obra e esta há alguns acréscimos interessantes feitos pelo autor para responder às críticas com relação à edição de 1975. Todas as traduções das citações da obra são nossas.

autobiografias de Sartre, *Les mots*, e de Hobsbawn, *Tempos Interessantes*. Mas também pode ocorrer o inverso nas memórias de autor: a narrativa confessional, autobiográfica, como o espaço de releitura da própria obra, lendo-a de “trás para frente”, caso de *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos (Bastos, 1998).

O relato autobiográfico da infância de Carolina de Jesus era para ela uma forma de encontrar no passado uma resposta para a razão de seu sucesso. No meio do turbilhão em que sua vida se encontrava depois do lançamento de *Quarto de despejo*, o passado em Sacramento proporcionava uma pacificação interna, uma amenização do sofrimento pela memória da infância, tempo talvez mais alegre, apesar da pobreza. A visita ao passado traz, contudo, uma revelação mais importante: Carolina Maria de Jesus se tornou escritora porque isso “já estava escrito”. Ora, todos conhecemos a história que levou Carolina de favelada a *best-seller*, por que, então, a autora quer reafirmar o destino?

Nossa hipótese é a de que Carolina queria, na verdade, ser dona de sua história e de seu sucesso, e recusar, por meio disso, ter sido um objeto nas mãos dos editores. Longe de se identificar com o jogo do mercado, que entra em ação por trás de todo grande lançamento da esfera cultural, Carolina queria confirmar sua independência: “não quero ser teleguiada”, dizia. Contraditoriamente desejando e recusando o sucesso, a autora encontrou uma saída: o oráculo revelado no passado remoto de Sacramento traçou um novo arco para sua vida.

Para escapar das armadilhas do sucesso, “a surpreendente escritora favelada” das páginas da revista *O Cruzeiro*, da *Folha da Manhã*, do rádio, do programa de TV *J. Silvestre*, dos discos de samba, enfim, a autora do megassucesso *Quarto de despejo* quis revelar ao público o que só ela sabia: o ofício da escrita estava em seu destino. Portanto, essa leitura retrospectiva que faz de si mesma é o seu modo de compreender a trajetória que a levou de

Sacramento à favela do Canindé, e depois para a fama, e desta de volta para o silêncio.

Tal relato memorialístico da infância de Carolina se contrapõe a uma outra história da autora, aquela que se pode ler em seus livros, mas também nas páginas de jornais e revistas; uma história que se pode ler entre Bitita e Carolina, entre o destino e a surpresa. A resolução do conflito, que podemos nomear “a favelada que virou *best-seller*”, ou ainda “o estranho diário da escritora vira-lata”, só foi possível nas páginas da autobiografia ficcional *Diário de Bitita*. A ficção está na busca de um enredo para a sua vida, na confecção de uma trama narrativa que repete o caminho que fez do interior de Minas para São Paulo. Sua trajetória se repete na escrita da vida, escrita do destino.

A realização do sonho de ser escritora, entretanto, levou-a contraditoriamente à desilusão, ao desmascaramento do lado perverso da fama:

#### *Quarto de despejo*

*Quando infiltrei na literatura  
Sonhava so com a ventura  
Minhalma estava chêia de hianto  
Eu não previa o pranto.  
Ao publicar o Quarto de despejo  
Concretisava assim o meu desejo.  
Que vida. Que alegria..  
E agora...Casa de alvenaria.  
Outro livro que vae circular  
As tristêsas vão duplicar.  
Os que pedem para eu auxiliar  
A concretisar os teus desejos  
penso:eu devia publicar...  
—o 'Quarto de despejo'.*

*No inicio vêio adimiração  
O meu nome circulou a Nação.  
Surgiu uma escritora favelada.  
Chama: Carolina Maria de Jesus.  
E as obras que ela produs*

*Deixou a humanidade habismada  
No inicio eu fiquei confusa.  
Parece que estava oclusa  
Num estôjo de marfim.  
Eu era solicitada  
Era bajulada.  
Como um querubim.*

*Depois começaram a me invejar.  
Dizia: você, deve dar  
Os teus bens, para um assilo  
Os que assim me falava  
Não pensava.  
Nos meus filhos.*

*As damas da alta sociedade.  
Dizia: praticae a caridade.  
Doando aos pobres agasalhos.  
Mas o dinheiro da alta sociedade  
Não é destinado a caridade  
É para os prados, e os baralhos*

*E assim, eu fui desiludindo  
O meu ideal regridindo  
Igual um côrpo envelheçendo.  
Fui enrrugando, enrrugando...  
Petalas de rosa, murchando, murchando  
E... estou morrendo!*

*Na campa silente e fria  
Hei de repousar um dia...  
Não levo nenhuma ilusão  
Porque a escritora favelada  
Foi rosa despetalada.*

*Quantos espinhos em meu coração.*

*Dizem que sou ambiciosa  
Que não sou caridosa.  
Incluíram-me entre os usurários  
Porque não critica os industriaes  
Que tratam como animaes.  
—Os opérarios...  
(*Meu estranho diário*<sup>3</sup>, p. 151–153)*

---

<sup>3</sup> Jesus, Carolina Maria de. *Meu Estranho Diário*, organizado por Robert Levine e José Carlos Sebe Bom de Meihy. São Paulo: Editora Xamã, 1996. Voltaremos ao poema no capítulo 2 desta tese.

Como se vê no poema, a autora não era ingênua. Compreendia perfeitamente o processo que a levou de favelada a *best-seller* e depois ao esquecimento. Lendo *Diário de Bitita* a partir desse poema, o leitor dá-se conta do quanto de “literatura” havia na reconstituição da infância. Entretanto, o jogo é mais complexo do que parece. O poema *Quarto de despejo* também pode ser lido como ficção. Anote-se, todavia, que o objetivo aqui não é distinguir qual a parte de verdade, qual a parte de ficção na obra de Carolina. O que é importante no texto autobiográfico é o modo como o autor molda suas próprias lembranças, o que ele destaca, o que ele deixa para trás. Para além do trabalho da memória, há a transformação desta em texto, em literatura. No caso em tela, já se vê o lirismo, o parentesco com a poesia romântica, o preciosismo de expressões como “campa silente e fria”.

De fato, Carolina de Jesus “infiltrou” na literatura brasileira pela porta da mídia. Fez-se então uma surpresa Carolina: para um público ávido por espetáculo, as revistas, os jornais e a editora ofereceram um fenômeno de venda – a favelada que escreve. Pouco tempo depois, os empresários verificaram que não havia muito ali que justificasse mais investimento, e Carolina foi esquecida no Brasil, embora no exterior continuasse vendendo milhares de exemplares. O espetáculo continuou para o público estrangeiro<sup>4</sup>, o que fez suas obras serem traduzidas para várias línguas, *Quarto de despejo* entrar para o Círculo do Livro e ser *best-seller* nos Estados Unidos e *Diário de Bitita* ser publicado primeiro na França. Para uma migrante que deixou Sacramento em 1947, e que foi moradora da primeira favela de São Paulo, a hoje extinta favela do Canindé, ter sido a autora de um livro que vendeu desde o seu lançamento em 1960 por volta de um milhão de cópias em todo o mundo, não é pouca coisa.

Passada a primeira surpresa, vemos hoje que a escrita de Carolina se mantém viva e despertando o interesse da academia e dos leitores especializados. Esta é a segunda surpresa: liberada da carga midiática, a escrita de Carolina se impõe pelo seu valor estético, para além da curiosidade da primeira surpresa. A questão aqui é a de discutir as razões dessa segunda surpresa por meio do estudo das relações da obra de Carolina com o sistema literário brasileiro, tal como o define Antonio Candido<sup>5</sup>, e com o polissistema literário, ou seja a convivência simultânea de vários subsistemas diferentes dentro de um mesmo sistema, de acordo com a teoria de Itamar Even-Zohar<sup>6</sup>. Para isso, vale acompanhar o percurso que levou Carolina de favelada a *best-seller*, nacional e internacional, e depois, novamente, ao lugar reservado aos excluídos na sociedade brasileira, o silêncio e o isolamento. A escrita autobiográfica, por sua vez, permite revelar, pela duplicidade do eu-narrador e do eu-narrado, a construção de uma linguagem literária particular que permite ver com clareza tanto o jogo perverso do mercado que transformou Carolina em *best-seller* como a sua luta em querer seguir adiante com seu projeto literário, a busca pelo reconhecimento de si mesma como autora, a busca da vocação de escritora no passado, e os louros que isso lhe permitiria alcançar. Carolina, apesar de se identificar com a figura de poeta, e de valorizar mais suas obras de ficção do que seu diário, tece entretanto uma obra literária única.

De fato, da primeira reportagem sobre a mais nova escritora brasileira àquela do dia de seu falecimento, o tom mudou

---

<sup>4</sup> Cf. Levine e Meihy, "A História do projeto: A percepção de um estrangeiro (p. 13); A percepção de um brasileiro (p.20)", respectivamente, prefácio de *Meu Estranho Diário*, de Carolina Maria de Jesus, obra citada.

<sup>5</sup> Candido, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*. 2 volumes. Editora Itatiaia Limitada. Belo Horizonte – Rio de Janeiro, 1997.

<sup>6</sup> Even-Zohar, Itamar. "Polysystem Theory". *Poetics Today*, 1972, I, 1-2: 287-310. As referências a este texto serão feitas a partir da tradução *Teoria del Polisistema*, realizada por Ricardo Bermudez Otero, publicada em *Poetics Today* 11: 1 (primavera 1990): 9-26.

inteiramente. Em 9 de maio de 1958, Audálio Dantas escreveu na *Folha da Noite* a primeira reportagem sobre a surpresa Carolina, cujo título é: "O drama da favela escrito por uma favelada: Carolina Maria de Jesus faz um retrato sem retoque do mundo sórdido em que vive"<sup>7</sup>. O jornalista chamava a atenção do leitor para a escritora que "sabe 'ver' além da lama do terreiro, da nudez das crianças, da sordidez da vida". Sobretudo, revela que folheando os manuscritos descobriu "coisas surpreendentes" e que "dentre os seus escritos, o mais surpreendente é um 'diário' em que ela descreve a vida no seu barraco e, talvez sem querer, faz uma autêntica reportagem da favela, que define como sendo o quarto de despejo de São Paulo". Pouco mais de dois anos depois disso, em 30 de agosto de 1960, deu na *Folha da Noite* que Carolina tornara-se "o mais surpreendente êxito literário dos últimos tempos"<sup>8</sup>. Dezessete anos depois, em 14 de fevereiro de 1977, Alberto Beuttemuller escreveu no *Jornal do Brasil*: "Carolina Maria de Jesus: a morte longe da casa de alvenaria"<sup>9</sup>, matéria que ressaltava o isolamento a que a autora foi forçada. Bem antes de sua morte, porém, em 1966, alguns anos após o lançamento de *Quarto* e de *Casa de alvenaria*, a mídia já tinha "devolvido" Carolina ao silêncio. Com efeito, em 26 de junho de 1966, no *Diário de São Paulo*, Marco Antonio Montadon registrou a "Ascensão e queda" de Carolina, deixando claro um protesto: "a gente vendo Carolina só lamenta uma coisa: a sua autenticidade perdida. Seu sofrimento agora tem mais pose fotográfica, seu lamento sai em português mais fluente"<sup>10</sup>. Ainda nessa mesma matéria, o repórter cita uma fala de Carolina: "O mundo é um salão de baile onde dançamos a música chamada vida. E não acertamos o

---

<sup>7</sup> Dantas, Audálio. "O drama da favela escrito por uma favelada: Carolina Maria de Jesus faz um retrato sem retoque do mundo sórdido em que vive". *Folha da Noite*, 9 de maio de 1958.

<sup>8</sup> *Folha da Noite*, 30 de agosto de 1960.

<sup>9</sup> Beuttemuller, Alberto. "Carolina Maria de Jesus: a morte longe da casa de alvenaria". *Jornal do Brasil*, 14 de fevereiro de 1977.

<sup>10</sup> Montadon, Marco Antonio. "Ascensão e queda". *Diário de São Paulo*, 26 de junho de 1966.

passo". Carolina não acertou o passo porque não servia para ser "teleguiada", para ser mercadoria.

O golpe de 1964, segundo Meihy, toca o réquiem para as esperanças de Carolina em se firmar como escritora. Segundo o historiador, "coerente com o 'apagamento da contracultura', o livro de Carolina escorreu pela vala do esquecimento como se não tivesse importância singular em nossa história da cultura"<sup>11</sup>. O estranho sucesso do livro foi breve porque, ainda de acordo com o historiador paulista, sua mensagem de "crítica social" era inadequada ao "padrão proposto pelo golpe militar de 1964" (Meihy, 1994, p.17). Desta feita, a partir de 64, Carolina sofre "uma censura branca", pois "seu livro foi evitado pelos editores que o viam como perigoso e passível de uma censura que seria, no mínimo, economicamente prejudicial" (Meihy, 1994, p. 7)<sup>12</sup>.

*Quarto de despejo* surgiu no contexto da primeira metade da década de 60, promovido pelo jornalista Audálio Dantas, que, "vivenciando uma fase da comunicação de massas no Brasil, colocava a público o *jornalismo de denúncia*" (Meihy, 1994, p.3). As primeiras entradas do diário, de 1955, a descoberta de Carolina por Audálio em 58, a publicação e o sucesso repentino do livro em 60, tudo isso tem relação direta com o momento que o país vivia. A vida de Carolina na favela do Canindé contrastava com o projeto de modernização do país promovido pelo governo de JK. Enquanto a nova capital era construída no planalto central, Carolina fazia o contraponto, antevendo que a modernização não iria tirá-la da favela: "ouvi dizer que na Brasília não vae entrar negros" (MED, p. 78). De acordo com Meihy, após o breve governo de Jânio Quadros, o intenso período governado por Goulart "representaria o ápice do esforço democrático nacional". A televisão, implantada no Brasil desde 1950, e firmando-

---

<sup>11</sup> Meihy, José Carlos Sebe Bom. "Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio". In *Biblioteca Virtual de Direitos Humanos da USP*. Acessado em 06/13/2001 (p. 1-13).

se cada vez mais como símbolo do progresso e da modernização brasileira, teve um importante papel na fabricação do sucesso de Carolina, uma vez que a TV “encurtou as distâncias entre ela e o grande público” (Meihy, 1994, p. 6). Na realidade, nem a própria editora Francisco Alves estava preparada para o fenômeno em que o livro e sua autora se tornariam. Na reportagem da *Folha da Manhã*, de 20 de agosto de 1960, afirma-se que

foram batidos todos os recordes de vendas de livros em tardes de autógrafos na festa do lançamento da obra de Maria Carolina de Jesus (sic) (...). Pela primeira vez uma livraria foi invadida pelo povo que se espremia em todo o recinto. (...) Carolina autografou mais livros que os três recordistas anteriores: bateu sucessivamente Alzira Vargas, Carlos Lacerda e Jorge Amado: seiscentos livros.<sup>13</sup>

Curioso o fato de Carolina ter vendido no dia do lançamento mais livros do que Jorge Amado. Para além das razões apontadas por Meihy, e resumidas acima, para o sucesso e o posterior esquecimento de Carolina, vale ressaltar aqui um outro caminho para se pensar na permanência de Carolina no horizonte da crítica brasileira, passados quase 30 anos de sua morte, e mais de 40 anos do lançamento de *Quarto de despejo*.

A permanência de Carolina deve-se, em nosso entender, ao deslocamento do ponto de vista de classe que o seu texto opera e à linguagem fraturada. Mas não apenas. Carolina de Jesus é um produto estranhado. Esse produto é apropriado pela mídia, porque

---

<sup>12</sup> O autor ressalta (1994, nota 16, p. 12) que tal versão para o esquecimento de Carolina foi confirmada por Paulo Dantas, um dos editores da Francisco Alves envolvidos na publicação de *Quarto de despejo*.

<sup>13</sup> *Folha da Manhã*, 20 de agosto de 1960.

nele já havia um apelo nesse sentido. Prova disso são as inúmeras tentativas que Carolina faz para ser publicada, anteriores ao encontro com Audálio. Entretanto, a órbita da mercadoria rejeita Carolina, depois do primeiro e único sucesso de vendas. Por quê? Exatamente porque, por meio do ponto de vista de baixo e da linguagem fraturada, Carolina de Jesus problematiza a literatura e, por seu intermédio, também a sociedade, ao apresentar a tensão entre o alto e o baixo, o lixo e o livro, a figura do escritor e a favelada. O valor estético dessa obra ímpar reside, portanto, nesses aspectos.

A linguagem caroliniana, contraditoriamente feita de anacronismo literário por imitação dos poetas românticos, como Casimiro de Abreu, e do testemunho de um membro das camadas subalternas de nossa sociedade, narrado a partir do ponto de vista de baixo, não cabia nos moldes das elites. O preciosismo literário de Carolina em plenos anos 60, quando a literatura tentava se livrar do academicismo por meio de uma linguagem mais próxima do cotidiano, aliado a uma sintaxe fraturada, faz do seu texto um texto resistente (Sommer, 1994), que não se deixa subsumir a um modo de leitura tradicional (conforme reação da crítica brasileira, analisada no primeiro capítulo desta tese, que acusa a autora de falsificação literária). O fato é que, se a autora repete o preciosismo de forma e conteúdo de nossas letras, ao pôr em prática seu projeto de galgar alguns degraus da escala social, é porque não lhe restou outra alternativa, já que só teve acesso às franjas do universo letrado. Acerca disso, Marisa Lajolo argumenta:

como a poética de Carolina poderia não ser de extração parnasiana e de feição conservadora? Como fugir a uma poética na qual as palavras raras e as inversões para preservar a rima são consideradas senha de ingresso no universo letrado? Como poderia

não aderir aos valores dominantes, que, aliás, são chamados de dominantes exatamente porque invadem corações e mentes? (Lajolo, 1996, p. 58)

A linguagem fraturada de Carolina deve ser entendida pelo que de fato é: a tentativa de uma pessoa das camadas subalternas de dominar os códigos da cidade letrada.

O deslocamento do ponto de vista de classe e a linguagem fraturada são dois aspectos que nos permitem aproximar Carolina de Jesus de um outro escritor da favela, Paulo Lins, autor de *Cidade de Deus*. Roberto Schwarz considera esse romance como “uma aventura artística fora do comum” (Schwarz, 1999), “um acontecimento” (Schwarz, 2004). Com essa afirmação, destaca a novidade do feito, que estaria sobretudo no “ponto de vista interno e diferente”. Para o crítico, o valor estético do romance de Lins, ex-morador da favela que dá título ao romance, estaria na confecção de uma arte compósita que alia a explicação e a repetição como padrão narrativo. O tom pedagógico do texto seria uma característica do Naturalismo, resultado da “parceria com a enquête social”. O crítico alude à pesquisa antropológica realizada em *Cidade de Deus* por Alba Zaluar, cujo assistente era o então estudante de letras e profundo conhecedor do lugar Paulo Lins. Schwarz ainda nota que o romance ambientado na “neofavela” *Cidade de Deus* alia de forma ousada a transcrição da fala popular ao repertório naturalista para formar um tecido discursivo em que não há vencedor. Chama também a atenção para a surpresa e a ousadia da linguagem, efeitos resultantes do recurso insistente e inesperado à poesia e ao lirismo:

A importância deliberada e insolente da nota lírica, que faz frente ao peso esmagador dos condicionamentos pela miséria, dá ao

romance um traço distintivo, de recusa, difícil de imaginar num escritor menos inconformado. Seria interessante refletir sobre a ligação entre esse lirismo improvável e a força necessária ao deslocamento do ponto de vista de classe – de objeto de ciência a sujeito da ação – que observamos a respeito do papel da enquête social na obra. (Schwarz, 1999, p. 170)

A relação das observações do crítico sobre o romance de Lins com o inusitado da obra de Carolina de Jesus é clara: ponto de vista interno e diferente; arte compósita enquanto reunião de repetições e trama discursiva resultante da diversidade de linguagens; referência a autores clássicos da literatura; lírica, poesia, linguagem dos *faits divers* do jornal e do rádio. Enfim, o que há em Carolina que o mercado rejeita e que constitui seu valor estético, Roberto Schwarz, no emblemático ensaio sobre *Cidade de Deus*, descreve em Paulo Lins. A aproximação entre os dois escritores, entretanto, fica restrita a esses aspectos, uma vez que Schwarz salienta em Lins o lado “antimaniqueísta, antiprovidencialista, anticonvencional”, embora haja naquele romance, quanto à mercantilização da mídia, “proximidade com a imaginação sensacionalista e comercial” (Schwarz, 1999). Já em Carolina, o apelo maniqueísta é bem mais marcado. Por outro lado, Carolina se identifica com a classe letrada, herdeira da tradição literária. É para essa classe, ademais, que ela escreve. Sua escrita é interessada porque é um projeto de ascensão social, ainda que equivocado (Lajolo, 1996, p. 60).

Como proceder, portanto, à análise dessa obra tão instigadora, cuja autora “infiltra” o mundo literário, ou conforme expressa Lajolo, “arromba” a literatura, provocando rachaduras no arcabouço dessa

“república das letras brancas e cultas”, “mundo das concordâncias e das crases” (Lajolo, 1996, p. 43-44)?

Para tentar nos acercarmos dessa questão, fazemos nossa a perspectiva de Antonio Candido, segundo a qual os elementos que estruturam a obra literária têm dois pólos, comparados por ele a uma estátua do deus biface Janus: “de um lado são parte da realidade social e de outro são pura estrutura literária” (in Sarlo, 2001, p. 37)<sup>14</sup>. Assim, o trabalho do crítico consiste em saber como determinado aspecto que está no social se converte em obra literária, porém não como fotografia imediata da realidade, mas como fatura da obra. De fato, Candido preocupa-se em saber, dentro da literatura narrativa, “como é que o meio social e os traços que caracterizam a sociedade se manifestam na obra, não como tema, mas como fatura; de que modo aquilo que está na sociedade se torna uma coisa totalmente diferente, que é o texto literário” (in Jackson, 2002, p. 126-127)<sup>15</sup>. A esse processo entre forma literária e conteúdo social, o crítico denomina “redução estrutural” ou “processo estruturante”, cujo propósito é reduzir a realidade ao “estado de estrutura literária”.

Tal como demonstra em sua análise das *Memórias de um Sargento de Milícias*<sup>16</sup>, o processo estruturante da obra é a dialética da ordem e da desordem. O sucesso da empreitada de Manuel Antonio de Almeida deve-se não apenas a seu caráter documental, mas à resolução estética da obra. A dialética da ordem e da desordem atravessa todos os elementos constituintes da obra, personagens, enredo etc., de modo que escolher um dos pólos fundadores da obra seria reduzi-la a apenas um de seus aspectos

---

<sup>14</sup> Sarlo, Beatriz. “Antonio Candido: para una crítica latinoamericana”. *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Edición de Raúl Antelo, Série Críticas. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2001. Entrevista de Antonio Candido concedida a Beatriz Sarlo em 1980.

<sup>15</sup> Antonio Candido. Entrevista concedida a Luiz Carlos Jackson em 06/06/1996. In *A tradição esquecida: Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: FAPESP, 2002, p. 126-148.

<sup>16</sup> Candido, Antonio. “Dialética da malandragem”. In *O Discurso e a cidade*. São Paulo: Ed. Duas cidades, 1998, p. 19-54.

constituintes. Para Candido, a função total, ou seja, a junção da função social (que incluiria elementos que, independentemente de sua vontade, o autor capta e que têm a ver com a recepção da obra) e da função ideológica (o objetivo consciente do escritor, a sua intencionalidade) “é o que faz de um texto um texto literário” (in Sarlo, 2001, p. 40). A função total, propriamente estética, é a que confere universalidade à obra literária, uma vez que, de acordo com Candido,

uma obra somente pode ser esteticamente válida se, além de incorporar uma função social adequada dos elementos da realidade, logra pelo menos algo da universalidade própria da função total. (in Sarlo, 2001, p. 41)

Voltando a Carolina, se sua obra continua despertando o interesse da crítica, é por causa de sua função total.

A literatura como instituição é guardiã e difusora do discurso hegemônico. Para compreendermos a obra de Carolina, é necessário, portanto, destacar as relações dos excluídos com o sistema literário, a inclusão da voz do subalterno – o processo dialético que leva um excluído a desejar ter voz e, para moldar essa voz, escolher o mesmo discurso/forma que o exclui. Esses fenômenos são parte de um problema mais amplo: a busca da compreensão do fenômeno literário num país periférico (da América Latina), que abarque as obras em si, mas que também parta delas para compreender o processo histórico do qual decorrem, e como se relacionam entre si e com o sistema literário.

Antonio Candido estuda a formação de nossa literatura a partir da dialética do local e do universal. Esse é um ponto de vista radicalmente novo no cenário da crítica brasileira, sua grande

contribuição para o avanço da questão nacional. Candido argumenta, com efeito, que é possível distinguir na literatura brasileira

um duplo movimento de formação. De um lado, a visão da nova realidade que se oferecia e devia ser transformada em 'temas', diferentes dos que nutriam a literatura da metrópole. Do outro lado, a necessidade de usar de maneira por vezes diferentes as 'formas', adaptando os gêneros às necessidades de expressão dos sentimentos e da realidade local. (Candido, 1997, p. 12)

As obras literárias produzidas no Brasil, mais ou menos afastadas da literatura matriz, fazem igualmente parte do

processo formativo de uma literatura derivada, que acaba por criar o seu timbre próprio, à medida que a colônia se transformava em Nação e esta desenvolvia cada vez mais a sua personalidade. (Candido, 1997, p. 12)

Isso acontece quando se forma no país uma tradição literária local. Os escritores brasileiros enfrentavam um desafio: traduzir a matéria local sem contudo abandonar a forma literária importada. A tradição local se forma quando a dialética local *versus* cosmopolita se estabelece dentro do sistema literário. O sistema literário é a tripla articulação dinâmica de um conjunto de autores, que são os produtores das obras, de um público consumidor real, os leitores, e das obras. Quando uma obra se articula com as outras obras e cria uma tradição, forma-se o sistema. Sendo assim, é somente na

segunda metade do século XVIII que, de acordo com Candido, o tríptico autor-obra-público se estabelece no Brasil. Antes dessa data emblemática, havia apenas *manifestações literárias*. Para Candido, o sistema literário só se forma no Brasil quando também se forma um público leitor, quando produtores e leitores estão ambos empenhados com a realidade local, e isso de forma dialética, pois, como vimos, não era possível esquecer a contradição que estava na base de nossa formação.

A *configuração do sistema literário*, portanto, somente acontecerá, como dissemos, na segunda metade do século XVIII, quando surgem no Brasil as Academias. O processo de configuração do sistema vai até meados do século XIX (Candido, 1997, p. 13). Essas sociedades literárias são importantes porque reuniam intelectuais de todo o país com preocupações e desejos comuns, quais sejam o maior conhecimento das questões nacionais, a identidade nacional, mas também o conhecimento da fauna e da flora, a modernização da educação, do governo. Enfim, a decadência do barroco e a influência do neo-classicismo europeu fizeram com que o Arcadismo no Brasil fosse uma fase de amadurecimento da vida literária e política nacional, num processo que questionava o estatuto do Brasil como colônia e aspirava à independência nacional. De fato, conforme Candido

esse é um momento de amadurecimento para todo o Brasil, que finalmente adquire um contorno geográfico bem próximo do que tem hoje (...). Esse amadurecimento se reflete na quantidade de homens cultos que atuaram aqui e na Metrópole (...) formando o primeiro grande conjunto de brasileiros capazes de ombrear com os naturais de Portugal. (Candido, 1997, p. 28)

O engajamento dos intelectuais árcades com a questão da independência foi mais significativo na Arcádia Lusitana, de Minas Gerais, composta pelos escritores Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto, e Tomás Antonio Gonzaga, os mais importantes poetas do arcadismo brasileiro, empenhados no movimento separatista da Inconfidência Mineira, em 1789.

Entretanto, tão ou mais importante que o empenho político dos poetas árcades é a transformação da natureza local nos termos da mitologia clássica. Essa *metamorfose* da natureza mineira, como afirma Candido, em tradição clássica compunha “uma espécie de diálogo implícito entre colônia e metrópole, barbárie e civilização” (Candido, 1997, p. 30). Essa contradição do local e do cosmopolita que aparece na poesia de Cláudio Manuel da Costa e na dos seus contemporâneos e sucessores, como os poetas românticos, gera uma acumulação literária que teve quase um século depois, em Machado de Assis, o seu melhor momento, quando o sistema literário brasileiro já se encontrava plenamente consolidado. A *consolidação do sistema literário brasileiro* acontece na segunda metade do século XIX. Podemos então dizer que há no país não mais manifestações literárias isoladas, mas “atividade regular de um conjunto numeroso de escritores, exprimindo-se através de veículos que asseguram a difusão dos escritos e reconhecendo que, a despeito das influências estrangeiras normais, já podem ter como ponto de referência uma tradição local” (Candido, 1997, p. 51). Durante esse mais de um século de sistema literário consolidado, o cenário literário e cultural nacional foi palco de grandes eventos cujo alcance é inegável, como foi o caso do Movimento Modernista, que teve em Mário de Andrade sua figura de proa, e que rompeu com os padrões da literatura oficial, trazendo um sopro novo para a discussão dos temas nacionais e para o trato da linguagem literária.

A partir do Movimento Modernista a literatura brasileira tomou vários caminhos e viu surgir grandes autores, tais como Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Carlos Drummond Andrade, Clarice Lispector, entre tantos outros, que se equiparam aos grandes da literatura mundial. Candido chama a produção literária brasileira mais moderna de *nova narrativa*<sup>17</sup>.

Na segunda metade do século XX, no pós-guerra, o processo de modernização brasileiro ficou cada vez mais intenso, sobretudo com a proposta de JK de avançar 50 anos em 5. Entretanto, apesar do progresso científico e tecnológico, o contexto social evoluiu bem menos no sentido de diminuir a desigualdade social. O sistema educacional, apesar das evidentes melhoras, continuou fraco, incapaz até hoje de erradicar o analfabetismo e de propiciar às camadas populares o acesso aos bens culturais. Com isso, a literatura brasileira, que desde sempre teve que lidar com a questão dos públicos restritos, encontra na modernização uma barreira: em vez de ela servir, como se propagandeou, à ampliação de um público leitor, consumidor da produção cultural nacional, esse público em potencial é rapidamente cooptado pelo mercado, que lhe empurra a sucata produzida pela indústria cultural nos países centrais. Evidentemente, esse processo não é apanágio do Brasil apenas, mas de toda a América Latina, enfim, de todos os países periféricos, dependentes da modernidade tardia.

Na América Latina, por exemplo, o escritor é um produtor de bens culturais para minorias, “embora no caso estas não signifiquem grupos de boa qualidade estética, mas simplesmente os poucos grupos dispostos a ler” (Candido, 2003, p. 144). De fato, também no Brasil, devido ao atraso, a população é em grande parte analfabeta; e aquela parcela que pode ler e adquirir livros não o faz. Candido atribui o problema, em parte, ao desenvolvimento dos meios de

---

<sup>17</sup> Candido, Antonio. “Nova Narrativa”. In *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática. 2003, p. 199 – 215.

comunicação de massa, como o audiovisual, que oferece um maior atrativo para a população sub-letrada, e ressalta ainda que, de modo geral, quando essa camada da população chega à instrução, ela é atraída para outras formas de divulgação cultural, oriundas do processo da indústria cultural. Com efeito, segundo o crítico, nos países latino-americanos

há ainda grandes massas fora do alcance da literatura erudita, mergulhando numa etapa folclórica de comunicação oral. Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, construindo a base de uma cultura de massa. Daí a alfabetização não aumentar proporcionalmente o número de leitores da literatura, como a concebemos aqui; mas atirar os alfabetizados, junto com os analfabetos, diretamente da fase folclórica para essa espécie de folclore urbano que é a cultura massificada. (Candido, 2003, p. 144)

Trata-se da problemática passagem da sociedade rural para a urbana. O homem rural é cooptado pela sociedade urbana, que lhe impõe sua cultura massificada. O Brasil passou, então, durante o processo de modernização, de uma fase de segregação cultural de uma elite aristocrática para uma etapa de massificação, em que há uma manipulação das massas no consumo de bens culturais. De acordo com Candido, é por meio da difusão dos seus produtos culturais que os países desenvolvidos

podem não apenas difundir normalmente os seus valores, mas atuar anormalmente através deles para orientar a opinião e a sensibilidade das populações subdesenvolvidas no sentido de seus interesses políticos. (Candido, 2003, p. 144)

E não podemos dizer a mesma coisa de Carolina na sua relação com os favelados? Ela não acha que seu público está ali, na favela, mas sim na cidade-jardim. Escreve para um público ideal, letrado, capaz de entender seu desejo de escritura, coisa impossível na favela. Esse pode ser um sinal de dependência cultural e de reprodução da visão colonizada da qual fala Candido em *Literatura e Subdesenvolvimento*<sup>18</sup>, típicas da fase de consciência amena do atraso. Carolina se acha requintada porque imita o estilo da alta literatura. Entretanto, Carolina também se volta sobre si mesma e para sua condição local, momentos em que sua literatura se refina e mostra a sua *consciência catastrófica do atraso*, escapando, assim, do provincianismo. Embora ambos os movimentos façam parte de um mesmo desejo, segundo Candido, “analfabetismo e requinte, cosmopolitismo e regionalismo, podem ter raízes misturadas no solo da incultura e do esforço para superá-la” (Candido, 2003, p. 149).

A importância que Carolina dá aos meios de comunicação de massa, à mídia impressa, à televisão, ao rádio, tem a ver com o momento em que vive: um momento de difusão do saber de forma que atingisse as camadas mais pobres da população. Carolina percebe esse momento e quer fazer parte dele, como agente. Jogou várias vezes com a imprensa, dizia que a edição no Brasil ainda era incipiente, queria escrever para a revista *Seleções do Rider's Digest*. Carolina amava e odiava a mídia, vivia com ela uma relação

---

<sup>18</sup> Candido, Antonio. “Literatura e Subdesenvolvimento”. In *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática. 2003, p. 140-162.

conflituosa marcada pelo antes e pelo depois da fama, conforme descrito em *Meu estranho diário*.

Entretanto, Candido afirma que

numa civilização massificada, onde predominem os meios não-literários, para-literários ou sub-literários, como os citados, tais públicos restritos e diferenciados tendem a se uniformizar até o ponto de se confundirem com a massa, que recebe a influência em escala imensa. E, o que é mais, por meio de veículos onde o elemento estético se reduz ao mínimo, podendo confundir-se de maneira indiscernível com desígnios éticos ou políticos, que, no limite, penetram na totalidade das populações. (Candido, 2003, p. 146)

A partir da avaliação de Antonio Candido acerca das relações entre cultura de massa e cultura erudita, podemos adiantar que o patrimônio cultural não está à disposição de Carolina, e, quando está, situa-se num anacronismo com relação ao tempo presente. Carolina, portanto, situa-se num subsistema arcaizado do sistema literário brasileiro e produz uma obra que, para o sistema atualizado do seu tempo, os anos 60, é inusitada. Carolina, com sua escrita, faz um movimento contrário ao do sistema em voga para reafirmá-lo. Na realidade, Carolina confirma o sistema, a sua existência e eficiência, negando-o.

Os dois movimentos, porém, o do sistema atualizado, cujo padrão de gosto é o que está em voga, e o de Carolina, que se espelha na tradição preciosista da literatura brasileira, fazem ambos parte de um mesmo sistema. Para compreendermos melhor como se

dá a convivência de vários sistemas literários num mesmo sistema, vale lembrar o importante trabalho de Itamar Even-Zohar, crítico da escola de Tel-Aviv, que desenvolveu a *teoria dos polissistemas*. Para Zohar, o sistema literário é heterogêneo, por isso seria composto de vários sistemas literários convivendo simultaneamente. Numa comparação entre a noção de sistema em Antonio Candido e em Even-Zohar, Ubiratan Oliveira (1996) destaca que a noção de sistema tal como definida por Candido é também a de Zohar, embora o crítico brasileiro estivesse mais preocupado, na obra *Formação da Literatura Brasileira*, em definir a continuidade literária nacional no sentido da formação da tradição, ou seja, do cânone. Todavia, Oliveira aponta que Candido não negligenciou totalmente a questão da convivência dos vários sistemas, uma vez que em *Literatura e Sociedade* o crítico paulista diferencia “arte de segregação” e “arte de agregação”, o que poderia ser aproximado da distinção feita por Even-Zohar entre “sistema canonizado” e “sistema não-canonizado” (Oliveira, 1996, p. 68-69). Em ambos os casos, a primeira forma seria aquela que procura evoluir, renovando-se, enquanto que a segunda seria uma forma de reprodução de expressões já congeladas, de forma a se tornarem mais palatáveis ao público receptor. Segundo a teoria dos polissistemas, há uma comunicação entre os sistemas canonizados e não-canonizados, de sorte que aqueles podem buscar nestes elementos para a sua renovação, como é o caso da linguagem de jornal incorporada à literatura por Dickens, por exemplo, entre outros grandes escritores (Oliveira, 1996, p.71).

Com relação à particularidade da obra de Carolina de Jesus, o estranhamento que provocou de imediato no público letrado deveu-se ao fato de ela incorporar à sua obra elementos de um sistema que não é o dominante, e cujo momento já havia passado há mais de cinquenta anos, como já dissemos. Esse produto estranhado, que é a obra caroliniana, tem por essa razão um forte apelo do mercado, problema este que é parte constituinte da obra, uma vez que Carolina

escreve para ser ouvida por alguém que não está na sua esfera social, mas na classe dominante. Ao escrever para o seu outro de classe, tanto escritores quanto público letrado, Carolina recorria a uma forma e a uma linguagem literária de um sistema que já não era mais a nota dominante. Acrescenta-se a isso o fato de escrever para ascender socialmente – o que é uma forma de aliar-se ao mercado e flertar com a espetacularização da sua miséria, já que é vendida como “a favelada que escreve”, ou nos termos dela própria, “a escritora vira-lata”. Acontece, porém, que, no jogo de tentar imitar a alta literatura, Carolina não podia saber que o padrão de gosto vigente havia mudado. Assim, cria uma obra estranhada, inusitada. Dá-se a surpresa Carolina. Entretanto, sua literatura resiste ao mercado que quis vendê-la como puro entretenimento, justamente porque o sistema canônico e o não-canônico estão imbricados na fatura da obra de tal modo que, apesar dos protestos da crítica jornalística, a obra de Carolina permanece.

Carolina escreveu diários, romances, peças de teatro e poemas. Os dois anos de escolaridade no Colégio Allan Kardec, em Sacramento, introduziram Carolina no aprendizado formal da linguagem, o que foi em seguida por ela capitalizado para construir a sua obra. Na escrita dos diários, como é próprio do gênero autobiográfico, a autora consegue aliar a escrita do particular, o centramento da narrativa no eu-narrador, ao universal, quando insere o eu no mundo e, a partir de ponto de vista próprio, conta a favela, os favelados, e depois, a cidade de São Paulo e o país a sua volta. Essa é a razão pela qual escolhemos como objeto de análise desta tese os diários de Carolina de Jesus.

Apesar de ter sido lançada na mídia como autora de diários, Carolina queria ser reconhecida como poeta, “poeta do lixo, poeta dos pobres”. Entretanto, o diário de Carolina, também um diário-ameaça, porque era um registro usado contra seus agressores, representa um interesse particular que está na sua forma.

Considerado muito tempo como gênero *baixo*, destinado à escrita de mulheres, adultas ou adolescentes, podemos citar a respeito Anne Frank ou Helena Morley, ou então àqueles que não escrevem, a forma diário tem uma relação direta com a escrita dos excluídos. Lejeune ressalta, entretanto, em *Autobiografia daqueles que não escrevem*, que a escrita e a publicação de memórias eram reservadas às classes dominantes – “o silêncio dos outros parece natural: a autobiografia não faz parte da cultura dos pobres” (Lejeune, 1980, p. 229). A experiência de vida de camponeses e operários permanecia ligada à memória coletiva da comunidade. Todavia, quando um camponês, ou operário, contava a sua vida, em geral era porque já havia assimilado traços da cultura dominante, o que significava que esse memorialista estava buscando uma forma de ascensão social (Lejeune, 1980, p. 254). É somente depois da segunda metade do século XX, com o interesse na história oral, herdado da etnografia e da antropologia, que as narrativas de dominados começam a despertar o interesse, embora essa coleta de relatos fosse feita por um mediador, historiador ou etnólogo, que dá a voz ao excluído. Como disse Bourdieu, as classes dominadas não falam, são faladas (apud Lejeune, 1980, p. 254).

O diário, assim como os gêneros pessoais de modo geral, conheceu um novo interesse a partir do século passado; de escrita íntima o diário passa à esfera pública com as publicações. No Brasil, a narrativa autobiográfica começa a ser praticada por grandes nomes da literatura, como Murilo Mendes, Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade, conforme destaca Candido em *Poesia e ficção na autobiografia* (Candido, 2003). No caso de Carolina de Jesus, a especificidade de seu texto tem a ver com a sua escrita da vida de próprio punho, sem mediação. É uma escrita que se auto-representa como mulher, negra e pobre. Mas poeta.

É com base nisso que desenvolveremos esta tese.

O capítulo 1 – *Corpus* e crítica – traça o percurso de Carolina como autora por meio de suas diversas publicações e das circunstâncias que transformaram *Quarto de despejo* em *best-seller*. Trata também da justificativa do *corpus* e da fortuna crítica da autora.

Carolina Maria de Jesus vê pela primeira vez seu nome na capa de um livro em agosto de 1960. Depois de anos tentando sair do anonimato e da miséria da favela, de enviar cópias de manuscritos à revista *Seleções do Rider's Digest*, nos Estados Unidos, e a vários outros editores, Carolina finalmente pode se chamar de “escritora”. O que Carolina ainda não sabia era que para muitos ela seria a “escritora vira-lata”.

Lançada e festejada pela mídia, “a escritora negra que saiu do lixo” para o asfalto tinha enormes dificuldades em lidar com tantos contrastes. Catou lixo no dia do lançamento de *Quarto de despejo*. Promovida no Brasil dos anos 60 como exemplo de sucesso social, Carolina não conseguiu permanecer “na crista da onda”. O complicado mundo editorial, artístico e midiático não eram para ela. Ainda tentou, alguns anos depois, chamar a atenção da imprensa, mas foi logo tachada de oportunista: a escritora vira-lata volta ao esquecimento e ao torpor da criação de porcos e galinhas num sítiozinho. Morreu em 1977 e ganhou mais algumas manchetes: “Carolina Maria de Jesus: vítima ou louca?”<sup>19</sup>.

Longe de tentar responder a essa questão, mas também sem tentar fugir ao debate proposto pela mídia brasileira sobre a autora, o objetivo aqui é tentar perceber de que modo se deu a recepção da obra da autora pela imprensa e pela academia. Embora essa revisão da fortuna crítica não seja exaustiva, consideramos cada obra publicada, procurando mostrar algumas linhas críticas de abordagem dos livros de Carolina no Brasil.

---

<sup>19</sup> Regina Penteado. *Folha de São Paulo*, 1º de dezembro de 1976.

No capítulo 2 – Poeta dos pobres, poeta fidalgo: literatura e sistema literário em Carolina De Jesus – estudamos as relações entre a obra caroliniana e o sistema literário brasileiro, definido, como já afirmamos aqui, na perspectiva de Antonio Candido e Even-Zohar. No caso, Carolina força as fronteiras desse sistema literário dominante brasileiro que tão pouco admitiu – e ainda admite – o outro, o diferente, o subalterno, negro, escravo, pobre, como um escritor. Ou seja, não se trata aqui da representação apenas do subalterno como personagem, a partir de uma visão externa, como parte da descrição de um universo. Esse ponto de vista externo, por mais que ilumine o lugar de existência do subalterno, não lhe dá a voz. Diferentemente disso, trata-se aqui da obra de uma mulher favelada que quer ter uma voz pública por meio da escrita da literatura, portanto, da arte.

As diversas facetas da obra caroliniana são estudadas de acordo com as características que consideramos mais marcantes. A saber, as relações da obra com o sistema literário brasileiro e com o polissistema, o caráter passadista da obra, o descompasso entre o padrão de gosto dos anos 60 e o representado por Carolina, o português clássico, meio pelo qual esse padrão é revelado, e a visão contraditória de mundo: conservadorismo e crítica social.

O capítulo 3 – O estranho diário de Carolina Maria de Jesus – define o gênero autobiográfico e as particularidades do diário da autora.

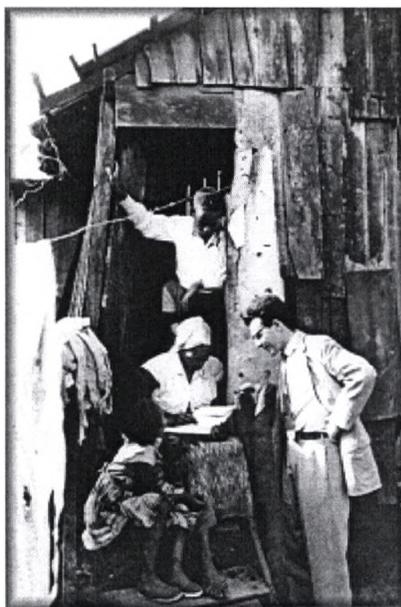
Para estudarmos a relação dinâmica entre a biografia de Carolina, seus condicionantes sociais e sua representação literária, na qual autora e personagem se desdobram na duplicidade típica dos gêneros pessoais, é preciso percorrer alguns caminhos teóricos. Trata-se de levar em conta, no estudo dos gêneros autobiográficos, a sua ambigüidade própria, ou seja, as partes de real e de ficcional que o constituem e suas implicações no estudo da forma diário. Os desdobramentos dessa questão têm a ver com a leitura da obra de Carolina pela crítica: ora como autêntica e como documento, ora

como literatura, nos estreitos limites em que ficção e realidade se misturam na constituição e representação da escritora Carolina Maria de Jesus, e ora como engodo, como peça montada pelo editor e jornalista Audálio Dantas. É preciso, também, determinar, dentro dos gêneros autobiográficos, a importância do diário, seus traços mais pertinentes, e as aproximações e diferenças entre o diário, a autobiografia, a história oral e a narrativa de testemunho, sabendo-se desde já que muitas vezes a história literária e a história dos gêneros não dão conta da materialidade das obras. O estudo do diário de Carolina leva em conta o peso de seu testemunho no contexto dos anos 60 no Brasil, a duplicidade de pontos de vista e de temporalidade: um ponto de vista interno, na reflexão do momento presente – a escritora vira-lata redigindo o estranho diário, consciente de sua estranheza –; e um ponto de vista mais distante, pode-se até dizer externo, no sentido de que objetiva a representação de uma história de vida, na tentativa de contar uma experiência passada. Em Carolina de Jesus, vida e obra se confundem, um é o gerador do outro, o motivador do outro – ela cria fatos que depois vão entrar no diário e passar a representar a sua vida.

Consideramos, na história do gênero autobiográfico, que o diário é tido como um gênero baixo, destinado à escritura feminina e ao segredo, o que aproxima o diário de Carolina da problemática autobiografia e exclusão. Evidentemente, todos esses aspectos, gênero e história do gênero, ambigüidade entre o real e o ficcional, literatura e testemunho, criação e documento, duplicidade da primeira pessoa narrativa, experiência de vida e representação literária, enfim, forma e conteúdo se articulam na tessitura desse “estranho diário”. Por outro lado, estudamos a organização discursiva do diário por meio da análise da instância de interlocução: narrador/narratário/leitor letrado e das entradas dos diários. A base

teórica do estudo do gênero autobiográfico é essencialmente aquela desenvolvida pelo crítico francês Philippe Lejeune.

Em suma, podemos dizer em linhas gerais que este trabalho procura responder aos dois tópicos de seu título: 1) estudar o “estranho diário” – gênero autobiográfico e suas particularidades; como elas se configuram no diário de Carolina; 2) estudar a escritora vira-lata – sua relação com a escrita, com o meio social da época. Por fim, estudar as relações entre a autora, a personagem e a obra, e as delicadas relações desta com o sistema literário brasileiro.



## CAPÍTULO I

### CORPUS E CRÍTICA

*O João foi levar almoço para a Vera. Eu disse para ele olhar se a reportagem tinha saído no Cruzeiro. (...) Quando o João voltou com a revista, li*

***Retrato da favela no Diário da Carolina***

*Li o artigo e sorri.(...)*

*Quarto de despejo, Carolina Maria de Jesus*

*Eu saí. Fui catar um pouco de papel. Ouço varias pessoas dizer:*

*-É aquela que está no O Cruzeiro!*

*-Mas como está suja!*

*Quarto de despejo, Carolina Maria de Jesus*



Uma bela casa, com jardins e alamedas floridas, e um quarto de despejo para onde vão os restos, o lixo, aquilo que enfeia e suja a bela morada – é assim que Carolina Maria de Jesus, em 1958, descreve a cidade de São Paulo com suas favelas, e é assim que São Paulo é até hoje. O diário de Carolina é a porta de entrada para um mundo no qual a fome, as doenças, a violência, o racismo, o alcoolismo, a solidão e o desamparo são os vizinhos de porta dessa mulher corajosa e desafiadora. Negra, favelada, mãe de três filhos de pais diferentes, brancos e estrangeiros, sem marido, não aceita sua condição social, da qual acredita poder sair por meio da escrita. Os filhos freqüentaram a escola, meio para ela indispensável para se mudar de vida. Com apenas dois anos de um grupo escolar espírita, em Sacramento, Minas Gerais, Carolina sonhava com a carreira de escritora. Na realidade, definia-se como poeta: (...) *Vi os pobres sair chorando. E as lágrimas dos pobres comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os poetas do lixo* (QD, p. 54).

Poeta do lixo, Carolina viveu do lixo. Catadora de papel, de latas, de ferro velho, de tudo o que a São Paulo, “*rainha que ostenta vaidosa a coroa de ouro que são os arranha-céus*”, despeja na favela do Canindé<sup>20</sup>, às margens do Tietê, essa descendente de escravos fez de tudo na vida. Porém, nada a fez desistir da idéia de ser escritora. Negra, mulher e favelada, mas escritora. E, quando a cidade, que a acolheu momentaneamente devido ao sucesso de seu livro, rejeitou-a alguns anos mais tarde, ela continuou a acreditar em seu sonho e publicou, por sua própria conta, outras obras literárias.

O sucesso de *Quarto de despejo*, que vendeu logo na primeira semana os dez mil exemplares da primeira edição, contrastava com uma condição singular: a mais nova escritora brasileira, no dia do lançamento do livro, teve que catar papel para os filhos comerem. A algaravia que se fez em torno do lançamento do livro, a sua recepção, na época, pela mídia e pelo público em geral, é explicada

por José Carlos Sebe Bom de Meihy como um fenômeno próprio do “espaço e do tempo em que foi publicado. O *Quarto* só se explicaria no momento político e cultural do florescimento da democracia e da contracultura” (Meihy, 1994).

O objetivo deste capítulo é relacionar o *corpus* e sua recepção pela crítica brasileira, tanto a jornalística como a acadêmica. Na primeira parte, apresentamos as obras de Carolina que são objeto de estudo desta tese, a participação de Audálio Dantas na edição e publicação de *Quarto de despejo*, e a temática própria à autora. Na segunda parte, mostramos as diferentes linhas de abordagem dos textos e o modo como a crítica se relaciona com esse produto estranhado que é a obra de Carolina.

### **1.1. O corpus**

*Quarto de despejo*, primeiro trecho do diário publicado, foi lançado em agosto de 1960<sup>21</sup>. Resultado de uma edição de vinte cadernos manuscritos, referentes aos períodos de 15 a 28 de julho de 1955 e de 02 de maio até 1º de janeiro de 1960, realizada pelo repórter Audálio Dantas com o recurso da editora Francisco Alves, o sucesso do livro efetivou-se como uma reviravolta na vida de Carolina e na vida nacional. Em 1961, os referidos editores publicaram uma continuação dessa obra, *Casa de alvenaria*, com o propósito de dar uma resposta à sociedade: a autora que morava no quarto de despejo mudou-se para a casa de alvenaria.

Postumamente, foi lançado na França, em 1980, *Journal de Bitita*, publicado no Brasil, em 1986, com o título *Diário de Bitita*, pela Nova Fronteira. Essa obra nasceu da edição dos manuscritos que Carolina entregou, pouco antes de sua morte, à editora e jornalista

---

<sup>20</sup> Essa favela foi extinta durante a construção da rodovia Marginal Tietê.

<sup>21</sup> Uma segunda publicação foi efetuada em 1993, pela editora Ática, com novo prefácio de Audálio Dantas. Usaremos para as referências a data da primeira publicação da editora Ática, embora a nossa fonte seja a oitava edição de 2001.

francesa Anne Marie Métaillé. Em *Cinderela Negra*<sup>22</sup>, Meihy publica um trecho do manuscrito original das memórias da infância de Carolina, intitulado *Minha Vida*. No título *Diário de Bitita*, a referência ao gênero íntimo não define a tipologia textual, já que se trata de uma autobiografia. A inclusão da palavra “diário” tem por função recuperar o sucesso de QD e chamar a atenção dos leitores para mais uma publicação da autora.

*Meu estranho diário*, última publicação dos manuscritos do diário, a mais fiel à escritura caroliniana, foi publicado pela editora Xamã, em 1994, resultado da pesquisa de José Carlos Sebe Bom de Meihy e do pesquisador da Universidade de Miami, Robert Levine.

Os pesquisadores encontraram com a filha de Carolina, Vera Eunice, 37 cadernos: ao todo, 4.500 páginas manuscritas. Destas, algumas já haviam sido publicadas em edições anteriores e outras tantas ainda continuam esperando por uma publicação<sup>23</sup>. Levine e Meihy interessaram-se primeiramente pelos diários. Publicaram, então, trechos dos manuscritos que vão constituir *Meu estranho diário*. Entretanto, logo viram a importância dos poemas e decidiram publicar uma seleção de poesias. Disso nasceu a *Antologia pessoal*. Essa publicação póstuma organizada por Meihy é lançada pela editora da UFRJ, 1996, revisada pelo poeta Armando Freitas Filho e prefaciada por Marisa Lajolo. Os originais de Carolina, organizados em cadernos, todavia, não eram separados por gênero. Assim, um mesmo caderno continha a escrita de vários tipos de textos, de gêneros literários diversos. De acordo com Meihy, os originais de Carolina continuam os diários, peças de teatro, provérbios, contos, romances<sup>24</sup>, cartas e bilhetes (Meihy, 1996, p. 28). Ainda a respeito

---

<sup>22</sup> Levine e Meihy (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina de Jesus*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

<sup>23</sup> Na realidade, falta ainda uma publicação da obra completa de Carolina, contendo os textos já publicados e os manuscritos inéditos.

<sup>24</sup> No Museu de Sacramento, dentre fotografias e textos diversos, doados por Vera Eunice, encontram-se alguns originais de romances de Carolina, tais como *A felizarda*, *Rita*, *O escravo* (cf. Magnabosco, 2002, Anexo 3, p. 251-252).

das condições do material encontrado com a filha de Carolina, o pesquisador acrescenta:

O estado do material também é bem precário, faltando, em alguns casos, páginas. A ausência de numeração dos cadernos, bem como a existência de lacunas sugerem que podem ter 'desaparecido' alguns de seus textos. De qualquer forma, um elemento impressionante é o cuidado que ela manteve em preservar cópias, inclusive de seu *Quarto de despejo*.(Meihy, 1996, p.29)

Os cadernos nos quais a autora escreveu os originais e as cópias eram de fato cadernos coletados do lixo, como demonstram a variedade de textos que se encontravam registrados neles:

A existência de páginas com outras letras e com matérias diversas (contas) mostra que os cadernos eram mesmo recolhidos do lixo. Há páginas que estão escritas com letras de criança, onde se nota, por exemplo, exercícios escolares dos filhos. Curiosamente são também encontradas receitas de bolos e listas de compra de material doméstico. Tudo, porém, se compõe num conjunto precioso. Único. (Meihy, 1996, p.29)

Meihy acrescenta que os originais foram copiados à mão mais de uma vez pela autora, quase sempre sem nenhuma alteração. A exceção são os poemas quase sempre retrabalhados pela escritora. Essa preocupação de Carolina tem para o pesquisador uma grande

importância, pois serve para comprovar o cuidado da autora com a conservação de seus textos e “com a fidelidade da cópia” (Meihy, 1996, 29). A firmeza da escrita caroliniana no seu trabalho de recopiar os textos intriga o pesquisador, que indaga:

Não há como não se emocionar em face da letra de Carolina. Firme, grande, corrente. Vigor e energia depreendem da fluidez com que escrevia. Tanta vitalidade justifica a pergunta que certamente todos se fazem, porque ela escrevia e copiava o que fazia? (Meihy, 1996, p. 29)

Para o pesquisador, já que os textos eram escritos à tinta, isso evidenciava a vontade de Carolina em “perpetuar o legado”. Em nosso entender, não seria errado supor que, muito mais do que isso, tratava-se, na realidade, de uma preocupação da autora em conservar o seu modo de escrita. Ou seja, se o nosso raciocínio estiver correto, a cópia era ao mesmo tempo um cuidado com a permanência da obra, portanto do nome Carolina Maria de Jesus, e uma preocupação estética: ela queria fixar o seu estilo, manter-se fiel a ele.

Afora os diários, outras obras da autora foram lançadas. Carolina conseguiu publicar com recursos próprios dois livros que fugiam ao modelo autobiográfico propriamente dito. O romance *Pedaços da Fome* e o livro de máximas, *Provérbios*, foram publicados em 1963 pela *Águila*<sup>25</sup>. Este último foi prefaciado por uma jornalista finlandesa Eva Vascaty, a tradutora de QD para o finlandês, da qual

---

<sup>25</sup> Não há concordância entre os pesquisadores sobre a editora e a data de publicação de *Provérbios*. Perpétua nota o livro como publicado pela Luzes, em São Paulo, mas não indica a data (Perpétua, 2000). Meihy afirma que o livro foi publicado com o título *Provérbios de Carolina Maria de Jesus*, em 1969, mas não cita a editora. Na edição de *Quarto de despejo*, da editora Ática, de 1993, aparece a referência a *Provérbios*, como

Carolina fala longamente em MED. Ambos foram um fracasso nas vendas, sendo que *Provérbios* vendeu menos que o anterior, o que deixou a situação financeira de Carolina ainda pior. Trata-se de um livro com forte "tônica moral" que "revestia cada página como uma espécie de instrução de como vencer na vida. Com este tom, o livro foi desdenhado pela imprensa como mais um trabalho de 'Carolina Maria de Jesus, a escritora saída da favela'" (*O Globo*, 11/12/1969 apud Meihy, 1994, p. 35).

O *corpus* de análise desta pesquisa fica restrito aos diários publicados, *Quarto de despejo*, *Casa de alvenaria*, *Meu estranho diário*, e à autobiografia *Diário de Bitita*. As referências aos textos, as citações e exemplos, são extraídas dessas obras, mas sobretudo de *Meu estranho diário*<sup>26</sup>. Os outros textos publicados de Carolina, os romances e os poemas, constituem uma fonte de pesquisa indispensável na medida em que ilustram as outras facetas da escritora. De qualquer modo, estimamos que toda sua obra é de cunho autobiográfico; elas se inscrevem no espaço autobiográfico<sup>27</sup> da autora.

*Quarto de despejo*, o *best-seller* que lança Carolina na cena literária brasileira, tem um caminho próprio, uma trajetória irreversível que serviu para elaborar interna e externamente uma imagem do Brasil retratado por Carolina, assim como uma imagem própria, peculiar, da escritora e de sua escrita. A trajetória de *Quarto* está contada e recontada por Audálio Dantas, pela imprensa da época e pelos pesquisadores, como Levine, Meihy e Perpétua<sup>28</sup>, que se interessaram pelo processo que levou à construção do livro. A história

---

uma publicação da Átila, de 1963. Não conseguimos ter acesso a esta obra, esgotada há muito tempo.

<sup>26</sup> Como conseqüência do projeto dirigido por Meihy e Levine, o acordo entre Vera Eunice, filha de Carolina, e Audálio Dantas resultou na entrega dos manuscritos que estavam em poder dos dois à Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, e à Biblioteca do Congresso americano, em Washington.

<sup>27</sup> Definiremos espaço autobiográfico, segundo Lejeune, e trataremos do gênero autobiográfico no capítulo 3 desta tese.

<sup>28</sup> PERPÉTUA, Elzira Divina. *Gênese, recepção e tradução de Quarto de Despejo, de Carolina Maria de Jesus*. Tese apresentada à UFMG, em 2000, inédita.

do único grande sucesso literário de Carolina é também contada por ela própria, em seus manuscritos, a exemplo do poema *Quarto de despejo*, citado na introdução desta tese.

Tudo começou em abril de 1958, quando o repórter Audálio Dantas do *Diário de São Paulo*, vai à favela do Canindé, na época situada onde hoje fica a Marginal Tietê, para fazer uma matéria sobre a inauguração de um parque infantil. Ao presenciar uma discussão, o repórter se surpreende com uma mulher negra, ameaçando jovens que atrapalhavam a brincadeira das crianças, e dizendo que iria colocá-los em seu livro. Interessado, Audálio consegue conduzir essa mulher – Carolina Maria de Jesus – a seu barraco, o número 9 da rua A. Ao chegarem lá, a autora mostra-lhe os cadernos. Entre os manuscritos de Carolina, o diário pareceu a Audálio mais interessante do que os romances e os poemas. David St. Clair, tradutor de *Quarto* para o inglês<sup>29</sup>, afirma:

Audálio selecionou um dos trinta e seis cadernos que perfaziam a cobertura de três anos de vida da estranha favelada. Levou para casa e com muito critério procedeu a exames demorados. Leu-os e profetizou sucesso. De início, ela recusou-se a deixá-lo mostrar ao editor, e é difícil definir se havia nisso estratégia ou legítimo receio. Afirmava que seu diário fazia referências pesadas às pessoas e que isto poderia complicá-la. (apud Meihy, 1994, p. 25)

As primeiras entradas do diário encontrado por Audálio são do ano de 1955. A retomada do diário por Carolina, feita depois do

---

<sup>29</sup> *Quarto de despejo* foi traduzido para o inglês por St Clair com o título *Child of the dark: the diary of Carolina Maria de Jesus*. New York: New American Library, 1962.

incentivo de Dantas, é de 02 de maio de 1958. Ela nomeia esse caderno de *Primeiro Diário*. Para a confecção final do livro, o jornalista editou o conteúdo de 20 cadernos. Do ponto de vista de Carolina, a primeira matéria que sai na *Folha da Noite*, em 09 de maio de 1958, serviu para provar aos moradores da favela que era uma escritora.

No estudo da gênese de QD, Elzira Perpétua mostra como foi feita a preparação para o lançamento de Carolina e de seu livro, na cena literária brasileira; como foi empregado o “marketing” de Audálio Dantas e da própria Carolina, que, a seu modo, “passeava” a reportagem pelas ruas de São Paulo, e pelos barracos da favela:

As páginas dos manuscritos que comentam as reportagens (Folha da Noite e, um ano depois, n’O *Cruzeiro*, em 06/05/1959) trazem também o registro das impressões do público sobre o novo tipo de texto que nascia das mãos de Carolina e, ao mesmo tempo, vão revelando a importância dos noticiários na preparação do lançamento como chamariz para o livro (...) A leitura dessas impressões no diário mostra, ainda, que as reportagens, ao influenciarem a rotina da vida de Carolina, vão mudar também sua escrita do cotidiano. Nela passarão a ser inseridos os pontos relacionados às conseqüências da notoriedade que cada notícia traz para a autora. (Perpétua, 2000, p. 190)

O livro e seu lançamento transformaram-se, a partir daí, numa das temáticas preferidas da autora, o que é também uma forma de tematizar a própria literatura.

No prefácio a QD, na edição da editora Ática, de 1993, Audálio Dantas comenta sua participação na seleção dos manuscritos:

Da reportagem – reprodução de trechos do diário – publicada na Folha da Noite, em 1958, e mais tarde (1959) na revista O Cruzeiro, chegou-se ao livro, em 1960. Fui o responsável pelo que se chama edição de texto. Li todos aqueles vinte cadernos que continham o dia-a dia de Carolina e de seus companheiros de triste viagem. A repetição da rotina favelada, por mais fiel que fosse, seria exaustiva. Por isso foram feitos cortes, selecionados os trechos mais significativos. (...) No tratamento que dei ao original, muitas vezes, por excessiva presença, a Amarela (a fome) saiu de cena, mas não de modo a diminuir a sua importância na tragédia favelada. Mexi, também, na pontuação, assim como em algumas palavras cuja grafia poderia levar à incompreensão da leitura. E foi só, até a última linha. (Dantas, 1993, p. 3)

A crer no depoimento acima, as modificações operadas no texto pelo editor são mínimas e objetivam simplesmente facilitar a leitura. Porém, no cotejo do texto final de QD com MED, editado por Meihy, ou o *corpus* de originais analisado por Perpétua, vê-se que não foi bem assim. Para esta,

As modificações realizadas na transposição dos manuscritos para o livro publicado mostram que o projeto de *Quarto de despejo*

realizou-se como um ato intencionalmente predeterminado de conferir à publicação um valor de representação coletiva da miséria e do abandono do favelado. Para cumprir esse objetivo, foi necessário que o editor adaptasse a narradora a um modelo de sujeito que convergisse para uma personagem que, além de íntegra, forte, resignada e atenta aos problemas da comunidade, fosse também submissa, passiva, sem capacidade de julgamento, sem liberdade interior – enfim, um produto e não produtora de um destino. Esse perfil de Carolina teria guiado o editor às inumeráveis modificações do original. (Perpétua, 2000, p. 190)

Retomando as palavras de Perpétua, o objetivo era transformar Carolina em um produto que pudesse ser ampla e facilmente consumido. Há a construção de uma personagem em *Quarto de despejo*. Porém, apesar da intencionalidade do editor em construir deliberadamente um perfil para Carolina a partir da edição, a força do diário permanece e acrescenta um valor à origem do interesse que despertou. No cotejo com os manuscritos, a agressividade natural de Carolina se sobressai, apesar da contradição que é a condição mesma de seu discurso – quer lutar contra o poder, mas também quer fazer parte dele. A autora afirmou, com efeito, três anos após o lançamento: “Escrevi *Quarto de despejo* para ter dinheiro e não tenho dinheiro” (MED, em 11 de dezembro de 1963, p. 275).

A visão que Audálio Dantas tem do livro e de Carolina é muito interessante, sobretudo passados mais de trinta anos do lançamento de QD. Vale salientar que a carreira de jornalista de Audálio foi brilhantemente conduzida depois da edição dos cadernos Ele foi,

inclusive, premiado pela ONU devido à denúncia do assassinato de Wladimir Herzog. Segundo ele, em depoimento coletado por Meihy<sup>30</sup> para o livro *Cinderela Negra*,

O caso Herzog, além da repercussão internacional, provocou mudanças nos rumos da ditadura militar que governava o país. Sem dúvida alguma são os dois marcos na minha vida profissional: o diário de Carolina Maria de Jesus e a denúncia do assassinato de Wladimir Herzog. São os dois pólos. (in Meihy, 1994, p. 107)

Para Dantas, a importância dessa descoberta reside no fato de ter sido feita em meio a um trabalho jornalístico e de ele ter-se dado conta imediatamente do valor do testemunho de Carolina. Conforme o jornalista, tratava-se de um

Depoimento de alguém que, vivendo em um meio marginal, podia contar o que era aquele meio melhor do que qualquer um que fosse de fora. Segundo, porque este contar das coisas da favela, possuía uma inegável expressão literária. Não chegava a ser uma obra literária propriamente dita, mas possuía momentos de grande força descritiva, de criação de imagens. (in Meihy, 1994, p. 102)

Carolina de Jesus era, para Dantas, uma mulher que “tinha um fascínio pelo brilho”. Em mais de uma entrevista, ele ressalta um certo caráter doentio da personalidade de Carolina, traço aliás que

---

<sup>30</sup> Dantas, Audálio. Depoimento a Meihy. In *Cinderela negra*. P. 102-107.

muitos outros críticos e jornalistas comentam. A motivação da autora em escrever os diários seria um modo de “denunciar uma situação de miséria que ela própria vivia”, mas também era decorrência desse narcisismo doentio: “a busca da glória, que era, aliás, um traço de sua personalidade que nunca foi devidamente analisado, mas que eu [Dantas] conheci muito bem. Ela tinha um fascínio pelo brilho. Ela não só pretendia lançar livros, como queria ser artista de teatro, ser cantora, aparecer na televisão” (Apud Meihy, 1994, p. 103)<sup>31</sup>. Esse quadro da autora, pintado por Dantas, completa-se com a afirmação abaixo:

E mais ainda, tenho a profunda convicção, por tudo o que li sobre ela, por seu comportamento, de que, ao mesmo tempo, em que vivia aquela situação de profunda miséria, ela sempre se considerou uma pessoa acima daquele grupo do qual fazia parte. Carolina representava, de certo modo contraditoriamente – e isso para mim é muito importante dizer –, a visão do colonizador, no sentido amplo do termo, por mais paradoxal que isso pareça. Tinha a visão do branco, dos que detêm o poder. (in Meihy, 1994, p. 103)

O comentário contrasta violentamente com o primeiro prefácio que Dantas escreveu como forma de introduzir e autenticar o conteúdo da obra. Por outro lado, se o testemunho de Carolina representava uma visão do colonizador, qual o interesse da

---

<sup>31</sup> Em *Meu Estranho Diário*, fala-se na realidade de dois discos, um disco já gravado pela RCA Victor, e um outro em prova pela Fermata. Segundo Meihy, naquele período de 28/10/61 a 19/11/61, “Carolina aparece no programa de televisão de J. Silvestre, tem uma peça de teatro sobre sua vida, uma viagem programada a Argentina” (MED, p. 297). A peça foi fruto de uma adaptação de *Quarto*, feita por Edy Lima, com Ruth de

empreitada? Que livros então essa visão do colonizador poderia engendrar? E se essa era a visão de Carolina, será que também essa era a tônica de *Quarto de despejo*, a obra editada por Dantas? São perguntas importantes que tentarei responder no capítulo 2 desta tese.

Ainda segundo Audálio, Carolina, apesar de escrever romances e poemas, não teria sido capaz de imaginar um livro como este:

Ela escrevia poemas, diga-se de passagem ruins do ponto de vista da estrutura poética. Mas sob o ponto de vista dela e de seus recursos gramaticais, eles tinham o seu valor. Porém, eram fracos se comparados ao diário. O diário tinha uma força de expressão narrativa muito grande, enquanto a poesia era a busca de fazer rima, e terminava na maior parte das vezes em besteira (...) *O que ela não tinha imaginado era um livro como Quarto de despejo.* (in Meihy, 1994, p. 104; grifo nosso).

A questão da participação de Dantas na construção do livro é bastante complexa. Pelo depoimento acima, vê-se que ele chama para si a autoria do livro, se não do conteúdo, pelos menos de sua forma. Coloca-se numa posição de co-autoria. De qualquer forma, de modo inequívoco, Dantas reduz a importância de Carolina em QD, além de colocar sua palavra sob suspeita: seria a obra de uma louca? Apesar disso, os manuscritos revelam que a contradição da visão de mundo de Carolina é o ponto mais importante de abordagem de sua obra, e característica que seus pesquisadores destacam.

---

Souza representando Carolina, e tendo como diretor Amir Haddad (Dantas apud Perpétua, 2000, anexos).

No que diz respeito a esta pesquisa, o contraponto das visões (de Carolina sobre Dantas e vice-versa) interessa apenas quando ressaltar a ambivalência da obra, que ganha em amplitude ao problematizar o desejo da autora em atingir uma competência literária apesar de suas limitações de classe e escolaridade. Por outro lado, o “fracasso” de Carolina corrobora nossa visão de que a literatura como instituição, veículo de poder, dificilmente permite abalos em suas estruturas, e busca sempre afastar aqueles que não sabem jogar o seu jogo. Em contrapartida, sua parcela de resistência permite que essa fenda seja mostrada, já que não pode solucioná-la.

*Casa de alvenaria* cobre o período de 05 de maio de 1960 até 21 de maio de 1961, e mostra a preparação da assinatura do contrato com a Francisco Alves e da publicação de QD. Contrapondo CA aos manuscritos, Perpétua afirma que a preocupação com a seleção do material do livro é a de compor a imagem de uma mulher bem-sucedida pelo seu próprio esforço, apesar de no lançamento do livro o nome de Carolina já ter começado a cair no esquecimento. Os manuscritos, como também acontece no caso de QD, diferem do livro editado. Nos cadernos, Carolina mostra a amargura que antecede o dia 1º de maio, data da assinatura do contrato:

A quase totalidade do manuscrito de então traz a descrição amarga de uma situação cada vez mais terrível. Dos principais itens abordados nos registros de abril de 1960, há vários assuntos recorrentes: Carolina adocece, sua situação piora, há mais fome e ela escreve várias vezes sobre o suicídio. (Perpétua, 2000, p. 212).

A obra editada, entretanto, ressalta a alegria da nova escritora com o sucesso do livro. Perpétua analisa QD, segundo o livro *Casa de*

*alvenaria*, do ponto de vista dos relatos sobre sua publicação e sua repercussão, como também da busca de Carolina por reconhecimento. Assim, ressalta a descrição do dia do lançamento de QD em *Casa de alvenaria*:

*15 de agosto de 1960:*

*Vou na Livraria levar um pouco de terra para por na vitrina. Estava chovendo, fomos de ônibus e quando chegamos na livraria vi o meu retrato na porta. Estou desenhada em ponto grande. E a favela. O que está escrito no quadro:*

*Esta favelada, Carolina Maria de Jesus, escreveu um livro -*

*QUARTO DE DESPEJO (...)*

*(Casa de alvenaria, p. 35)*

A conclusão a que chega a pesquisadora é a de que houve uma preparação prévia para a publicação do livro *Quarto de despejo*, uma estratégia de “*marketing*” que consistiu na publicação de trechos do diário nas reportagens acima mencionadas e nas constantes aparições de Carolina na mídia, sobretudo na televisão:

Percebemos que a recepção prévia de *Quarto de despejo* procura enfatizar o aspecto real da narrativa, consolidando a preparação iniciada meses antes. Também na decoração da livraria, no dia seguinte ao programa de televisão, a favela é representada sob forma metonímica por um punhado de terra. A descrição da encenação final, além de revelar o narcisismo da escritora, mostra aos leitores a estratégia de *marketing* subjacente à decoração, que também passa a trabalhar no direcionamento da leitura do livro. (Perpétua, 2000, p. 207-8)

*Meu estranho diário*, título da edição dos manuscritos realizada por Meihy e Levine, em 1996, toma emprestado a expressão que Carolina emprega ao referir-se a seu texto: “ninguém quer ficar incluído no meu Estranho Diário” (MED, p. 74); refere-se também ao fato de os editores decidirem pela publicação da obra escolhendo frações que tivessem uma coerência interna, temática, sem efetuar na forma os retoques que Dantas realizou. Tal fato é denominado por eles de “integridade das frações”.

Essa edição retoma três “frações” do diário da autora que correspondem, segundo os organizadores, a três períodos de sua vida. O primeiro, ou “Tempos da escrita da miséria”, cobre o período de 30 de outubro de 1958 a 04 de dezembro de 1958, anterior ao lançamento de *Quarto de despejo*. O segundo, ou “Tempo de escrever desilusões”, vai de 28 de outubro de 1961 a 19 de novembro de 1961, e conta uma parte da vida de Carolina na “casa de alvenaria”, no período correspondente aos preparos para a viagem à Argentina, à estada naquele país, e à preparação da edição de *Casa de alvenaria*. A publicação deste, também pela Francisco Alves, é cercada de tumultos, desentendimentos entre Carolina de Jesus e seus promotores. Planejado para ser uma continuação de *Quarto de despejo*, não vendeu tanto quanto este.

A terceira fração, enfim, retrata o período de setembro de 1962 a dezembro de 1963, e contém um hiato de quase um ano na escrita do diário. Para Levine e Meihy, este seria o “Tempo de projetar outros espaços”, uma vez que Carolina de Jesus, esgotada pelos atropelos do que chama a “vida literária”, quer deixar São Paulo para reencontrar, no sítio que comprou em Parelheiros, a “idílica” época da infância no campo.

O interessante da divisão em frações é que permite perceber algumas mudanças na escrita do diário (entradas, sintaxe, maneira de narrar os fatos cotidianos). Também se verificam mudanças na

vida pessoal de Carolina que a levam a passar quase um ano sem escrever o diário.

Por meio da segunda fração de *Meu estranho diário*, trecho do manuscrito de 28 de outubro a 19 de novembro de 1961, é possível acompanhar a evolução do sentimento de desilusão com relação à “vida literária” que assaltou Carolina de Jesus. Esse momento é muito importante para esta pesquisa, pois mostra Carolina vivendo as diversas etapas do sonho que projetou: viver na “casa de alvenaria” e ser uma escritora famosa para, em seguida, sofrer a desilusão em que pouco a pouco essa vida se transformou. O que imaginou do mundo das letras – o sucesso que alcançou com *Quarto de despejo* – pintou com outros matizes os sonhos de Carolina: apesar de ter comprado a sonhada casa de alvenaria, em Santana, um bairro de classe média de São Paulo, de ter adquirido roupas boas para si e para os filhos, e circulado entre editores, jornalistas, tradutores, músicos, Carolina sentia falta do mundo da favela, dos amigos de outrora. Para diminuir a aflição causada pela incompreensão, refugiava-se no mundo da infância. Como recusa do presente, Carolina voltou-se para o passado, idealizado por ela como um lugar mítico – o campo, a terra.

O momento na casa de alvenaria é de luta, porém não mais de luta braçal, como aquela de catar papel para conseguir o sustento. Trata-se de uma luta por afirmação. O lema dessa fase do diário é “não tenho mais ilusões”. Um novo tema é introduzido, assim, no diário: a tristeza. “Dinheiro não traz felicidade”, esse parece ser o provérbio da hora para essa escritora que prezava tanto as fórmulas lapidares.

Há um nítido antes e depois de *Quarto de despejo*. Apesar da convivência com o meio artístico, jornalístico e literário, do disco que está gravando na RCA Vitor, das fotos e das capas de revistas nacionais e internacionais (*O Cruzeiro, Manchete, Paris Match*), dos contatos com artistas, como Adoniran Barbosa, Carolina não

dominava esse mundo; pelo contrário, temia ser engolida por ele. Sua inabilidade em lidar com dinheiro acarretou o endividamento com a Francisco Alves, o que lhe causou, e à sua família, inúmeros constrangimentos (MED, p. 162 e p. 166). Vale ressaltar que o constrangimento é a tônica da relação entre Carolina, Audálio, e seus editores, conforme se verifica na leitura de MED, sobretudo nos anos seguintes ao sucesso de QD, quando a voga Carolina de Jesus já havia passado. Talvez o ponto máximo de esgotamento dessa situação de Carolina pós-fama, e das tensões entre seus promotores e ela, seja o dia em que vai pedir dinheiro na porta de Dantas:

*9 de dezembro de 1962*

*Hoje eu estou triste. Não tenho dinheiro para comprar pão para os filhos. (...)*

*Na favela eu era mendiga. pedia e ganhava.*

*Mas, agora se vou pedir esmola: ouço*

*-Você é rica!*

*Se vou procurar trabalho ouço: você é rica!*

*Há os que me invejam O que eu sei dizer é que tenho inveja dos favelados. Que podem procurar o que comer no lixo*

*-E eu?*

*-Que pavor me inspira a palavra – Escritora*

*So agora compreendo como fui muito mais feliz quando fui favelada. Eu voltaria fitando o solo e pensando: onde conseguir dinheiro para comprar pão? Será que eu vim ao mundo destinada a passar fome? Que vida a minha! (...) Onde arranjar pão? Já estou devendo muito na padaria. Resolvi pedir 200 cruzeiros a esposa do Audálio Dantas. Ou então um pedaço de pão. (...)*

*Na rua piracema procurei a casa do Audálio.*

*Toquei a campainha A sogra do Dantas apareceu perguntei:*

*- A dona Iracy está?*

*- Ela saiu.(...)*

*- Eu vim aqui pedir um pedaço de pão para os meus filhos, e um pedaço de sabão?*

*- A sogra do Dantas, disse tudo aqui é com a Iracy. A senhora tem 200 cruzeiros para*

*- Eu não tenho.*

*Então eu pedi para a vizinha do lado. Eu estava chorando. A vizinha do Dantas deu-me um pedaço de pão, comentando*

*- E assim a tua vida?*

*Vivo pior do que na favela Sai nervosa pensando. Que o meu livro foi traduzido em 21 países e eu não recebo quase nada. E tolice trabalhar nêste país. Mil vezes sem problema social. Ainda mais quando se é negro?*

*Voltei para casa catando ferros. Encontrei uma pretinha emprestou-me 100 cruzeiro para comprar o pão.*

*(MED, p. 257-258)*

Essa passagem do diário de 1962 ilustra claramente o desespero de Carolina e a terrível situação na qual havia sido enredada pelo sucesso de seu livro: nem era mais uma favelada, o que despertaria a comiseração dos outros, nem tinha mais o necessário para se manter com os rendimentos de sua obra. A controvérsia a respeito dos ganhos de Carolina é grande, e não vamos entrar nela aqui. Porém interessa-nos ressaltar o fato de que a autora não estava armada para lidar com dinheiro. Por outro lado, os filhos de Carolina também não estavam passando fome, pois nesse momento a autora já era dona do sítio de Parelheiros, onde criava galinhas. Na mesma passagem citada, ela diz que cozinhou uma galinha para os filhos, mas não tinha o dinheiro do pão. O que essa entrada do diário ilustra muito bem é a dificuldade de Carolina para sair da armadilha em que foi colocada pelo mercado: quando era favelada, ela conhecia o seu meio, dispunha de alternativas de sobrevivência, como a catação e a venda do lixo. Porém, como seria possível uma escritora de sucesso, traduzida até no Japão, não dispor de 200 cruzeiros para comprar pão! Salta aos olhos nesse trecho a luta que se travou entre ela e Dantas. Certamente, estabeleceu-se entre eles uma relação de dependência, na qual Carolina seria uma espécie de agregado em busca de proteção. Entretanto, parece-nos

que o editor de QD procurava a seu modo escapar dessa relação prisioneira e que não tinha fim. A ironia maior é a autora ter-se arranjado com “uma pretinha” que lhe emprestou uma parte da quantia. A esperteza da escritora está em aproximar o empréstimo feito pela “pretinha” à reflexão sobre a dificuldade de um escritor trabalhar no Brasil, “ainda mais quando se é negro”. Ou seja, a solidariedade a que a sogra de Audálio se negou, ela encontrou numa “pretinha”. Essa é a descoberta que Carolina fez depois que passou o sucesso dela no Brasil; antes disso, ela jamais poderia prever até onde a fama a levaria.

No momento imediatamente posterior ao lançamento, o périplo que deve fazer de uma casa de edição a outra, os novos contratos, os direitos autorais são para Carolina matéria nova e de difícil digestão. Tendo sonhado com o *glamour*, Carolina jamais pensou nos aborrecimentos que a fama lhe traria. A narrativa dessa fase descreve de modo atordoado o sofrimento da autora, apesar das glórias: o título de cidadã paulista, os convites para participar de reuniões do movimento negro, as inúmeras noites de autógrafos. Outro fato interessante dessa fase é a viagem à Argentina, quando se vê uma Carolina ponderada, que não cai nas armadilhas dos jornalistas que tentam fazê-la falar mal do Brasil ou associá-la a Fidel Castro. Pelo contrário, Carolina relata que em seu país “os brancos dão oportunidade aos negros de crescerem” – com isso revela que, de certa forma, aprendeu a lidar com a imprensa e a não cair sempre em suas armadilhas. Essa era uma forma, por outro lado, de não piorar a sua situação, já precária, no Brasil. Durante a viagem, a autora esquece um pouco a sua tristeza e relaciona isso ao fato de ter feito com que as pessoas lessem (MED, p.180-189).

A partir do trecho citado acima, podemos concluir que a vida literária não é mais o sonho da vida de poeta – o ideal romântico de Carolina, porém uma atribulada vida de negócios, indigesta para sua alma de escritora. O mundo incipiente das salas de espera de

consulados e editoras chocava-se com o castelo de sonhos que a autora edificou ao longo dos anos que precederam a publicação de *Quarto de despejo*.

A inquietação de Carolina é sentida na reflexão: “*como é horrível a vida com a falta de tranqüilidade interior*”. (MED, p. 141). Apesar de circular nesse meio “ilustre”, Carolina sente-se como um peixe fora d’água, enredada, confusa, e queixa-se:

*Vou abandonar a literatura. Com as confusões que enfrento com o Quarto de despejo, fui perdendo o amor pela literatura. (...) saímos da livraria eu fui quêixando que vou deixar a literatura de lado. Vou arranjar um emprego. Não me adapto a ser teleguiada. Com o dinheiro que recebo da Europa eu queria dar entrada noutra casa e alugar a que estou morando. Com o aluguel eu ia pagando as prestações da casa. Mas o dr. Lélío e o Audálio, interferiram – querem pagar a casa de uma vez e atrapalha os meus projetos. Avisei ao senhor Bertini, se eu não tiver dinheiro para comprar comida para os meus filhos eu não vou a Argentina Ele ouviu-me desinteressado. Pensei: ele ainda não me conhece. Não sabe que eu sou descendente da bomba atômica.*

(MED, p. 136-137)

As dificuldades de Carolina em lidar com a mídia, o dinheiro e a vizinhança de classe média em Santana deixavam-na completamente desorientada. Vinda do lado de lá, da favela, a escritora não estava mais em seu elemento. A não aceitação dos novos vizinhos e da cidade em geral eram um trago amargo que Carolina teimava em não engolir.

A resistência da autora em conformar-se com os papéis previamente preparados para ela colocava Carolina num espaço de contradição, de perda de identidade. Se a posição de “escritora negra que saiu da favela para a alvenaria” foi interessante para ela durante um certo momento, em que estava de bem com a mídia, mais tarde,

quando é jogada fora por esta, como ferro velho, como o lixo que costumava catar, Carolina sente dor e revolta. O pior é que ninguém poderia tê-la advertido contra isso.

No balanço entre o antes e o depois de QD, podemos mensurar a profundidade do desamparo, do sofrimento da escritora. Curiosamente, é o próprio Dantas quem afirma:

O sucesso do livro – uma tosca, acabrunhante e até lírica narrativa do sofrimento do homem relegado à condição mais humilhante de vida – foi também o sucesso pessoal de sua autora, transformada de um dia para outro numa patética Cinderela, saída do borralho do lixo para brilhar intensamente sob as luzes da cidade. Carolina, querendo ou não, transformou-se em artigo de consumo, num bicho estranho que se exibia ‘como uma excitante curiosidade’, conforme registrou o escritor Luís Martins. (Dantas, 1993, p. 4-5)

Com essa avaliação, Dantas parece se colocar como surpreendido pelo rumo que as coisas tomaram depois do sucesso de QD. O que ele parece esquecer é que ele dispunha de outras armas para lidar com isso, sendo jornalista, estava melhor preparado, em todo caso, que Carolina. A “patética Cinderela” havia sido conduzida por ele ao baile.

## **1.2. A crítica**

Colocada a escritora nesses termos, “artigo de consumo” e “bicho estranho”, é interessante saber como a crítica recebeu sua obra.

A obra de Carolina de Jesus é temática de grande complexidade e interesse para o estudo da literatura brasileira, uma vez que a autora parece preencher lacunas nesse universo bem posto de nossa literatura, como escritora negra, mãe solteira e favelada. Os estudos críticos de sua obra trilham por essas características de sua biografia. A voga dos estudos culturais no Brasil dos anos 90 para cá e o interesse pelo resgate de obras de escritores que se encontravam às margens do cânone, representantes de minorias (negros, mulheres, gays e lésbicas), foi em grande medida responsável pela retomada dos estudos sobre a “escritora favelada”. Por outro lado, a história oral, que busca ampliar os horizontes da história oficial, também tem um papel fundamental no resgate da obra da autora.

Assim, quase vinte anos após sua morte, Carolina Maria de Jesus voltou à cena no Brasil. Dessa vez não mais em manchetes sensacionalistas, como outrora, mas nos bancos da academia. Digo no Brasil porque, como se soube depois, pelos trabalhos do brasilianista americano Robert Levine, o livro que propulsou a carreira de Carolina como escritora, *Quarto de despejo*, sempre teve uma maior repercussão fora do Brasil do que aqui, embora tenha vendido milhares de cópias e tenha, segundo seu editor Audálio Dantas, inaugurado uma nova forma de vender livros no Brasil:

Um livro assim, forte e original, só podia gerar muita polêmica. Para começar, ele romper a rotina das magras edições de dois, três mil exemplares, no Brasil. Em poucos meses, a partir de agosto de 1960, quando foi lançado, sucessivas edições atingiram, em conjunto, as alturas dos 100 mil exemplares. (Dantas, 1993, p.4)

É pelo interesse e pela persistência de Levine que se inicia um projeto integrado entre ele próprio, professor da Universidade de Miami, e José Carlos Sebe Bom de Meihy, professor de História Oral da Universidade de São Paulo – USP. A colaboração entre os dois pesquisadores e suas respectivas equipes de pesquisa conseguiu a um só tempo resgatar tanto a memória de Carolina de Jesus, já esquecida por todos, quanto trazer a tona vários de seus escritos inéditos.

A pesquisa resultou no livro *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*, publicado em 1994, e teve outros desdobramentos como a publicação de *Antologia Pessoal*, de *Meu estranho diário*, assim como na tradução para o inglês do livro *Cinderela Negra*, realizada por Levine, com o título *The life and death of Carolina Maria de Jesus*. Além disso, o projeto resultou numa série de artigos acadêmicos<sup>32</sup> e solicitou a colaboração de grandes nomes do mundo acadêmico brasileiro, tais como Heloisa Buarque de Holanda, Marisa Lajolo, entre outros.

O trabalho de Andréa Paula dos Santos, *Pontos de Vida, cidadania de mulheres faveladas*, também é fruto do projeto Carolina de Jesus. Prefaciado por Meihy, surgiu no âmbito da pesquisa sobre a biografia da autora favelada. A pesquisadora foi responsável pela entrevista da presidente da *Associação de Mulheres Carolina Maria de Jesus*, cujo objetivo era “questionar o porquê da homenagem e qual era a sua influência (de Carolina) na vida das mulheres associadas” (Santos, 1996, p. 14). A partir dos depoimentos coletados, segundo o método oral da “história de vida”<sup>33</sup>, a autora procura indagar acerca da institucionalização do nome de Carolina<sup>34</sup>, sobretudo, “levando-se

---

<sup>32</sup> Foi publicado *Carolinas de hoje*, de Andréia Paula dos Santos, estudiosa de História Oral; Levine também realizou a tradução de *Casa de alvenaria*, que foi publicado com o título *I'm going to have a little house: the second diary of Carolina Maria de Jesus*. Trad. Melvin S. Arrington Jr e Robert Levine. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997).

<sup>33</sup> Definimos o método da história oral no capítulo 3 desta tese, tópico .

<sup>34</sup> Com relação à institucionalização do nome Carolina de Jesus, vale lembrar que este é nome de rua em São Paulo (Rua Carolina Maria de Jesus, em Sapopema, zona leste da

em conta seu quase apagamento no contexto brasileiro”. A pesquisadora vivenciou “a elaboração de um mito” ao perceber “a institucionalização do nome de Carolina e o significado de sua vida para a Associação de Mulheres Carolina Maria de Jesus” (Santos, 1996, p. 16).

Na mesma época em que Meihy e sua equipe começaram a pesquisar sobre Carolina, nos início dos anos 90, a pesquisadora Perpétua iniciou no âmbito da pesquisa de Mestrado seu estudo sobre Carolina de Jesus: *Solos e litorais da escrita: uma leitura de memórias marginais*<sup>35</sup>. Sua tese de doutoramento, defendida na UFMG, em 2000, estuda a “*Gênese, recepção e tradução de Quarto de Despejo, de Carolina Maria de Jesus*”. Perpétua teve acesso a 9 cadernos. Transcreveu algumas passagens do manuscrito e cotejou-as com a edição de Dantas. Como o título de seu trabalho deixa claro, o objetivo é analisar e relacionar as traduções de QD, a sua recepção e a estratégia de apresentação da obra, com a recepção brasileira no contexto dos anos 50 e 60, época do lançamento do livro no Brasil.

A pesquisa acadêmica sobre registros de mulheres e sobre manifestações escritas femininas tem-se avolumado nos últimos anos, sendo objeto no Brasil de inúmeros congressos e do importante Grupo de Trabalho *GT – A Mulher na Literatura*, da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL). Nádia Gotlib, uma das pesquisadoras do Grupo, afirma em seu artigo, “A literatura feita por mulheres no Brasil”, que há a necessidade de um trabalho de “resgate de textos ‘esquecidos’, ressuscitando-os das páginas manuscritas, ou de primeiras edições escondidas nas estantes, ou de reedições esgotadas” (Gotlib, 2002,

---

cidade). In *Mulheres que estão no mapa*. Fonte disponível em [www.prefeitura.sp.gov.br/especialmulher](http://www.prefeitura.sp.gov.br/especialmulher); acessado em 20/06/2004. Também em São Paulo, de 08 a 14 de novembro de 2004, está ocorrendo a comemoração do nonagésimo aniversário de Carolina de Jesus, com uma exposição de 100 fotos, para festejar o Dia Nacional da Consciência Negra, 20 de novembro. Foi lançado um concurso de contos Carolina Maria de Jesus sobre temática negra. Esses eventos são promovidos pela Secretaria do Estado de São Paulo.

<sup>35</sup> Pesquisa realizada na PUC de Belo Horizonte, Dissertação de Mestrado, 1993.

p. 18). Ressalta ainda a importância do GT, que, segundo ela, “desde sua fundação em 1987, conta com a adesão de quase 200 pesquisadoras”. Com base no trabalho de Heloísa Buarque de Holanda, Nádia Gotlib destaca as três principais linhas de pesquisa do GT, quais sejam: “literatura e feminismo”, que absorve “desde a pesquisa no sentido da recuperação da história silenciada da produção feminina até a análise dos paradigmas patriarcais e logocêntricos da literatura canônica”; “literatura e feminino”, que se preocupa com “a identificação de uma escritura feminina”; e “literatura e mulher”, que está ligada “ao trabalho de análise do papel da mulher na literatura (como autora, narradora, personagem), sem problematizar as questões de gênero” (Buarque de Hollanda<sup>36</sup> apud Gotlib, 2002, p. 19).

Um dos resultados das pesquisas do GT é o *Catálogo virtual de escritoras brasileiras do século XX*, abrigado na página do GT na Internet<sup>37</sup>, no qual há um verbete sobre Carolina Maria de Jesus, redigido por Madalena Magnabosco e Graciela Ravetti.

O verbete chama a atenção para o fato de que *Quarto de despejo* “resgata e delata uma face da vida cultural brasileira quando do início da modernização da cidade de São Paulo e da criação de suas favelas. Face cruel e perversa, pouco conhecida e muito dissimulada, resultado do temor que as elites vivenciam em tempos de perda de hegemonia”. Dessa forma, o verbete valoriza o poder de contestação dos textos carolinianos e ressalta também que a obra da autora é um importante “referencial para os Estudos Culturais”<sup>38</sup>.

São incontáveis os trabalhos acadêmicos desenvolvidos a partir das pesquisas do GT, espalhados nos diversos programas de Pós-

---

<sup>36</sup> Hollanda, Heloísa Buarque de. “A historiografia feminista: algumas questões de fundo”. In Susana Bornéo Funck (Org.), *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 1994, p.453-463.

<sup>37</sup> Magnabosco, Madalena e Ravetti, Graciella. Verbetes *Carolina Maria de Jesus*. In *Catálogo de escritoras brasileiras*, disponível em [http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/catalogo/carolina\\_vida.html](http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/catalogo/carolina_vida.html), acessado em 16/05/2003.

<sup>38</sup> Magnabosco e Ravetti, op. cit..

Graduação pelo Brasil afora, além de tantos outros que não têm uma relação direta com esse grupo de pesquisa<sup>39</sup>. Por essa razão não se trata aqui de fazer um levantamento exaustivo de todos esses trabalhos, mas de citar alguns, com o intuito de demarcar, com relação a essas pesquisas, nosso ponto de vista e possível contribuição para o estudo da obra de Carolina de Jesus.

Dentre as pesquisadoras do GT, algumas estudam a obra de Carolina Maria de Jesus dentro das linhas mestras de pesquisa do grupo apontadas acima. A título de exemplo, vale citar o trabalho de Elódia Xavier, Maria Lucia de Barros Mott, Maria Consuelo Cunha Campos e Maria Madalena Magnabosco.

O trabalho de Madalena Magnabosco, *Reconstruindo imaginários femininos através dos testemunhos de Carolina Maria de Jesus*<sup>40</sup>, estuda os diários de Carolina de Jesus numa perspectiva interdisciplinar entre Literatura e Psicologia. O objetivo da tese é “desconstruir os imaginários femininos formulados no processo de modernização brasileira entre as décadas de 50 a 70”, por meio dos “diários-testemunhos” de Carolina de Jesus. Segundo Magnabosco, trata-se de desmascarar “as duas representações comumente ligadas ao feminino pelo discurso hegemônico branco e masculino: a imagem da histórica e a imagem do subalterno”. Isso será feito de modo a “desconstruir construindo ou construir desconstruindo a consciência pela linguagem, em que *por e através* da narrativa a palavra testemunhal tem o valor de transformar subjetividades e, ao fazê-lo, possibilitar uma cura psicológica dos então considerados subalternos

---

<sup>39</sup> A título de exemplo, vale citar o Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), *Mediações*, realizado em Belo Horizonte, na UFMG, em julho de 2002, onde foram apresentadas diversas comunicações cujo tema era Carolina de Jesus. Esse *renouveau* dos estudos carolinianos também teve vários outros resultados. Um deles é o *Quarto de despejo* constar da lista de livros de leitura obrigatória para o vestibular e seleções de pós-graduação. É o caso da Universidade de Brasília – UnB, em que QD está na lista da primeira etapa do Programa de Avaliação Seriada – PAS, do ano de 2004.

<sup>40</sup> Tese apresentada na UFMG – Belo Horizonte, em 2002, na FALE, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, sob orientação da Professora Doutora Graciela Inès Ravetti.

da linguagem". O suporte teórico utilizado para a realização da tarefa fundamenta-se nas teorias críticas feministas (Magnabosco, 2002).

Elódia Xavier pesquisa sobre Carolina na perspectiva dos estudos de gênero. Segundo ela, a autora negra quer assumir um lugar de fala na literatura, apesar de "escrever mal", característica de sua própria condição social, de mulher negra e favelada (Xavier, 2002, p. 11).

Maria Lúcia de Barros Mott e Maria Consuelo Cunha Campos tratam da questão dos estudos da mulher negra e das escritoras negras, no âmbito do *GT*, na área de estudos sobre literatura produzida por negros no Brasil. Apesar do interesse dos trabalhos de ambas as pesquisadoras acima relacionados, é forçoso constatar que, pelo menos no que se refere a Carolina de Jesus, nos dois artigos citados, tratam-se de observações um tanto breves.

Maria Lúcia de Barros Mott<sup>41</sup> estuda escritoras negras no Brasil no intuito de resgatar as obras dessas mulheres que, de acordo com ela, são negligenciadas inclusive por pesquisadores interessados na literatura escrita por negros. Uma das dificuldades enfrentadas pela pesquisadora é a falta de documentação que ateste a origem étnico-racial dos escritores, ou até o "branqueamento" de fotografias de escritores negros. Outra questão indispensável para quem quer abraçar a temática, conforme Mott, é "o de quem considerar como escritora negra: "Quem tem ascendência negra? (...) Quem tem ascendência negra e aparenta ser negra? Quem tem aparência e ascendência e se considera negra? Ou ainda: quem além da ascendência, aparência, se vê como negra, e escreve sobre negros?" (Mott, 1990). A pesquisadora elenca nesse levantamento Carolina de Jesus, destacando o fato de que a escritora negra teve a autoria de

---

<sup>41</sup> Mott, Maria Luiza de Barros. "Escritoras negras: resgatando a nossa história". Trabalho publicado no *site* da autora <http://sites.uol.com.br/cucamott/escritorasnegras.htm>. Este trabalho também foi publicado nos Anais do GT – Mulher e Literatura da ANPOLL com o título "Escritoras negras: buscando sua história". ENCONTRO NACIONAL ANPOLL, 4, GT – A MULHER NA

*Quarto de despejo* questionada, apesar de não apontar por quem, justamente pelo fato de ser negra: “algumas pessoas ainda olham com reserva a obra de Carolina, negando inclusive a autoria de seus livros, atribuindo *Quarto de despejo* ao jornalista Audálio Dantas. Esta não é a primeira vez que uma autora negra tem a autoria atribuída ao apresentador da obra” (Mott, 1990).

Maria Consuelo Cunha Campos, em “Escrita e militância: a escritora negra e o movimento negro brasileiro”<sup>42</sup>, busca apoiar “como integrante da sociedade civil e como setor acadêmico da sociedade da intelectualidade brasileira as reivindicações históricas afro-brasileiras”. Isto porque, para a autora, no Brasil, a academia, “se auto-compreende, majoritariamente, como uma guardiã do *status quo*, em termos de desigualdades sociais”, ou seja, “a universidade está longe de ser um campo neutro, fora do qual fiquem os conflitos sociais, configurando-se, antes, como um espaço atravessado por contradições e exclusões”<sup>43</sup>. O enfoque do trabalho é mapear movimentos negros no Brasil, especificamente aqueles que tratam duplamente da questão da raça e do gênero, como o Geledés. O trabalho desses grupos, segundo Campos, é “uma tarefa coletiva de construção de um espelhamento para as gerações mais jovens e de “preservação da memória e de biografias de mulheres negras”, como também “o resgate histórico de escritoras negras esquecidas pela literatura canônica nacional”<sup>44</sup>. A obra de Carolina de Jesus é citada pela autora nesse contexto. Campos, baseando-se no trabalho de resgate de Carolina feito por Meihy e Levine, destaca o fato de que a escritora foi vítima de um caso de “fabricação do esquecimento”, e

---

LITERATURA, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1990, v. 3, p. 42-55, Anais organizados por Nádia Batella Gotlib.

<sup>42</sup> Cunha Campos, Maria Consuelo. “Escrita e militância: a escritora negra e o movimento negro brasileiro”. In <http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br>. Sem data de publicação.

<sup>43</sup> Op. cit., p. 3.

<sup>44</sup> Op. cit., p. 9-10.

ressalta, citando os autores de *Cinderela Negra*, que a “escritora negra lutou sozinha contra as forças hegemônicas”<sup>45</sup>.

Outra crítica que analisa QD sob o ponto de vista da autoria negra é Esmeralda Ribeiro, escritora e militante do movimento negro. No artigo intitulado “A narrativa feminina publicada nos *Cadernos Negros* sai do *Quarto de despejo*”<sup>46</sup>, vale-se de Carolina de Jesus e de sua publicação, QD, para analisar contos de autoras negras publicados nos *Cadernos Negros*. Trata-se de perguntar se, nos contos analisados, as autoras superaram o que ela chama de “lugar de negro”, este identificado com a metáfora de Carolina de “Quarto de despejo”. A análise se pauta no conformismo de Carolina “com sua condição de vida”. Para Esmeralda Ribeiro, Carolina “nos mostra através de seus pensamentos a aceitação de ser considerada uma cidadã de ‘quinta categoria’, de viver num dos ‘lugares’ definidos como o lugar do negro, ou seja, viver misturada com lixão, ratos, esgoto a céu aberto, situação que causa violência contra a cidadania de qualquer pessoa; principalmente contra a cidadania de uma mulher negra (...)” (Ribeiro, 2002, p. 230). Apesar de introduzir uma questão importante para a compreensão da obra de Carolina, e também da “personagem” Carolina Maria de Jesus, com a questão do lugar do negro na sociedade brasileira, Esmeralda Ribeiro, na realidade, só esboça o problema sem se aprofundar, por exemplo, na definição do que seria esse “lugar do negro”, preferindo apenas repetir a metáfora de Carolina – o lugar do negro como o Quarto de despejo da sociedade. Por outro lado, como várias outras análises que consideram apenas QD, Ribeiro ressalta a conformidade de Carolina de Jesus com a situação em que se encontra, sem perceber que a escrita de Carolina de Jesus é, pela condição mesma de negra, favelada e de sub-letrada, um ato de resistência. Assim, a meu ver, a

---

<sup>45</sup> Op. cit., p.11.

<sup>46</sup> Ribeiro, Esmeralda, In *Gênero e representação na Literatura Brasileira*. Constância Lima Duarte, Eduardo de Assis Duarte, Kátia da Costa Bezerra (Org.). Coleção Mulher e Literatura, vol. II. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

crítica deixa de perceber o caráter dual de Carolina: se por um lado ela se 'conforma' com a realidade e sofre, por outro lado, ela se recusa a ficar calada – seu diário é um grito de resistência àqueles que não querem lhe dar voz. Ademais, como já citado, as observações de Perpétua (2000) a respeito do cotejo entre a seleção publicada por Audálio e o manuscrito mostram que houve uma montagem para que ficasse patente uma “figura” de Carolina, aquela do conformismo e da resignação.

São muito poucos os trabalhos sobre a literatura de mulheres<sup>47</sup> negras no Brasil, apesar dos inúmeros esforços de militantes como Sueli Carneiro, nos anos 80, ou de Esmeralda Ribeiro, e das militantes do Geledés e dos Cadernos Negros. Desde o lançamento de Carolina de Jesus, pouco se tem estudado a autora na relação raça e gênero, com exceção de alguns trabalhos, como os citados acima. Talvez isso se deva, por um lado, à recepção de Carolina no contexto dos anos 60. Com efeito, as controvérsias em torno da autora, sua imensa exposição na mídia, fizeram com que os movimentos de esquerda e o movimento negro não a incorporassem de imediato. Com relação ao movimento negro, é somente algum tempo depois do lançamento de QD que a autora é convidada a participar de alguns eventos promovidos pelo grupo.

Pesquisadoras apontam, todavia, para o problema da crítica de gênero nacional não integrar os estudos de raça, relacionando-os ao gênero. Kia Caldwell<sup>48</sup> esclarece que a falta de relações entre os estudos feministas acadêmicos no Brasil e os estudos de raça deve-se ao modo como se estabeleceram os estudos de gênero no país. Com efeito, a pesquisadora destaca o fato de que esses estudos foram iniciados aqui tendo como ponto de partida os estudos de gênero americanos. Porém, não foram incorporados a essas pesquisas os

---

<sup>47</sup> Sobre literatura negra no Brasil consultar Luiza Lobo, “Negritude e Literatura”, In *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1993, p. 161-259

<sup>48</sup> Caldwell. “Fronteiras da diferença: raça e mulher e no Brasil”. In *Estudos feministas*. CFH/CCE/UFSC. Vol. 08., n. 02/2000. Pág. 92-107.

trabalhos desenvolvidos pelas mulheres de cor nos Estados Unidos. Assim, conforme Caldwell

Ao examinarmos a ausência de raça na maioria dos estudos sobre mulheres no Brasil, é também importante notar até que ponto as críticas ao essencialismo feminista feitas por brasileiras negras passaram despercebidas pela maioria dos intelectuais da área no país. (Caldwell, 2000, p. 95)

Uma razão para que a problemática da diferença racial fosse (ou seja) pouco trabalhada na academia brasileira, deve-se, de acordo com Caldwell, ao fato de não termos muitas mulheres negras nas universidades. Por isso,

A maior parte da pesquisa sobre a mulher continua a retratar as mulheres brasileiras em termos monolíticos e não lida com o significado de raça na vida de mulheres, negras ou brancas. A falta de pesquisa integrada sobre raça e gênero significa que as experiências de vida das mulheres negras raramente são examinadas. Uma consequência disso é a falta de estudos teóricos ou empíricos sobre como o privilégio de 'ser branca' opera na vida de mulheres brancas no Brasil. (Caldwell, 2000, p. 95)

Trata-se, com efeito, de um questionamento essencial do lugar de fala das pesquisadoras brasileiras. O fato de não haver até o

momento nenhuma pesquisa de relevo sobre a negritude de Carolina de Jesus, somente corrobora essa questão<sup>49</sup>.

A pesquisa acadêmica sobre a mulher escritora ou sobre a representação da mulher na literatura brasileira tenciona também questionar o cânone literário brasileiro, o que se concretiza pela inclusão do nome de escritoras “esquecidas” pelo cânone tradicional, como é o caso de Carolina de Jesus. Já citamos o verbete da escritora negra no *Catálogo virtual de escritoras brasileiras do século XX*, agora cabe citar a pesquisa de Luiza Lobo<sup>50</sup>, pesquisadora e professora da UFRJ, à frente do NIELM, *Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura*. Uma das pesquisas do NIELM resultou em um *Guia de Escritoras Brasileiras*, o qual tem intenção de “recuperar a história literária de autoria feminina no Brasil desde seus primórdios até a atualidade”. O *Guia* apresenta uma seleção de 40 escritoras. Para Lobo, não se trata de “instituir as escritoras selecionadas como um cânone único ou hegemônico para o estudo da literatura de autoria feminina brasileira”. Na realidade, trata-se, segundo ela, de incluir neste *Guia* escritoras que foram excluídas da crítica tradicional, o que implica, ainda de acordo com Lobo, em uma escolha movida de um lado pelo “gosto” pessoal, e, de outro, por uma certa concepção de cânone, uma vez que “todo cânone é necessariamente uma escolha sociopolítica, por mais puramente

---

<sup>49</sup> Apesar de considerarmos importante a negritude de Carolina e a relevância do tema em sua obra, esta não é nossa questão. O enfoque de Carolina como escritora negra está sendo dado atualmente no Brasil, principalmente no cinema, com o documentário sobre a autora, realizado por Jefferson Dé, criador do movimento dogma feijoada e ganhador do prêmio de melhor documentário do festival de cinema de Gramado do ano passado. Porém, ao analisarmos a luta de classes que se estabelece entre Carolina e a mídia, ou entre a escritora e seu público leitor, seja o leitor comum, seja o leitor especialista, crítico acadêmico ou jornalístico, estamos trabalhando também falando da questão do negro. O lugar do negro no Brasil, e da mulher negra em particular, é o lugar do excluído, daquele que não tem acesso aos bens culturais; melhor dizendo, daquele que não tem acesso à cidadania, pois o que é que define o cidadão numa sociedade desigual como a nossa: o direito ao voto? Os negros constituem a parcela mais pobre de nossa população, situação que se perpetua desde a abolição dos escravos, no final do século XIX.

<sup>50</sup> Lobo, Luiza. “Apresentação do Guia de Escritoras da Literatura Brasileira”. Em <http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigos/apresentacao.html>; acessado em 25/03/2003.

estético ou inocente que ele se afirme”<sup>51</sup>. Foi no intento de ressaltar o trabalho de escritoras “que trazem uma contribuição sócio-histórica e política do país, talvez mais do que estética”, que Luiza Lobo incluiu, no *Guia*, o nome de Carolina de Jesus, para ela “um nome quase solitário na prosa de ficção feminina, uma escritora proletária, negra e pobre (...)”<sup>52</sup>.

Os trabalhos críticos acima relacionados, quer sejam exclusivamente dedicados ao estudo da autora Carolina de Jesus, quer a incluam como exemplo em estudos mais amplos sobre mulheres negras e escritoras no Brasil, chamam a atenção para o caráter inusitado da obra de Carolina, por ela ser negra e favelada. Ressaltam também a singularidade da escrita caroliniana, segundo eles, determinada pelas próprias circunstâncias de sua produção. A importância atribuída à obra de Carolina, e a necessidade de incluí-la no cânone, deve-se à visão que se tem do Brasil, de um momento da história brasileira, a partir de um enfoque que se sobressai pelo contraste que efetua com outros relatos, estes realizados por autores que, apesar de por vezes questionar o *status quo* de que gozam na literatura brasileira, pertenciam à classe hegemônica. Os trabalhos críticos citados aludem em geral ao livro *Quarto de despejo* e à vida na favela, fazendo poucas menções à vida que Carolina levou depois que saiu do quarto de despejo e foi para a casa de alvenaria. Esse período pós-favela é sempre resumido com uma só palavra: o “esquecimento” de que Carolina foi vítima.

Vale chamar atenção para o fato de que esses estudos, e notadamente aqueles que têm ligação com os trabalhos do *GT-Mulher na Literatura*, visam incluir Carolina no panteão das escritoras brasileiras muito mais por uma questão política, de legitimação da obra de uma escritora subalterna, enfim de uma voz subalterna, do que propriamente por uma questão de valoração estética da obra,

---

<sup>51</sup> Op. cit.

<sup>52</sup> Op. cit.

como salientou Luiza Lobo no texto referido acima. A relevância da obra de Carolina é antes atribuída às circunstâncias de produção da obra que à produção em si; como afirma Meihy no prefácio ao livro *Antologia Pessoal*, “Carolina de Jesus é uma escritora especial não pelo que escreveu, mas por como o fez” (1996, p. 11). Elódia Xavier, diz a respeito de *Quarto de despejo*, que o livro “é mal escrito, sim; mas a própria incorreção lingüística faz parte de um contexto de opressão e carência e deve ser lida como integrante de um mundo marginalizado” (Xavier, 2002). Essas questões sobre a qualidade da escrita caroliniana serão retomadas adiante no capítulo 2.

Em *Cinderela Negra*, Meihy e Levine retratam, segundo ponto de vista próprio, a visão que cada um dos dois tem de Carolina, de sua importância para as letras brasileiras, do caminho percorrido por seu livro nos Estados Unidos e no mundo, e da importância desse resgate para a compreensão de nossa história cultural. De acordo com Meihy, há um contraste entre a visão de fora e a visão interna a respeito de Carolina<sup>53</sup>, o que, a seu ver, só vem engrandecer o projeto:

(...) Este livro é resultado de uma experiência compartilhada, incomum, profunda e tão acadêmica quanto pessoal, emblema de uma amizade mais construída na diferença intelectual que propriamente na igualdade. (...) Desde o início, pois, cabe dizer que há uma leitura norte-americana e outra brasileira do mesmo texto e das circunstâncias do *Quarto de despejo* e de sua saga. As análises

---

<sup>53</sup> As visões de ambos os pesquisadores sobre a obra de Carolina estão relatadas na parte IV de *Cinderela Negra*, “História do projeto”, e aparecem com o título “Um olhar norte-americano”, por Robert Levine, e “Um olhar brasileiro”, por José Carlos S. B. Meihy. Mais tarde, em agosto de 1996, foi publicado *Meu Estranho Diário*, pela Xamã, e para explicar o projeto, reaparecem esses dois textos numa versão menor, “A

decorrentes abrigam certos matizes que mesmo trazendo um denominador comum implicam metodologias e resultados que, se não conflitantes, pelos menos são diversos. (Meihy,1994, p.11)

Meihy enfatiza que, ao ser valorizado como um retrato das injustiças sociais cometidas no Brasil, e por que não dizer na América Latina, o livro *Quarto de despejo* congela uma imagem de Brasil que, para o historiador, já não correspondia mais à realidade, uma vez que retrata a passagem do país de um processo de atraso para o de uma modernidade nascente que começava a se instalar com o novo governo de JK, na década de 50. A respeito, ele afirma que no exterior, “os textos continuaram a ser consumidos como se o Brasil não houvesse mudado” (Meihy, MED, p.28). Indo além, tece um quadro do contexto histórico latino-americano e mundial no momento da recepção de QD:

Carolina Maria de Jesus, neste contexto, ganhava contornos simbólicos importantes, não apenas como fruto da ‘questão brasileira’. Ela era – bem como seu livro – atestado de limites entre projetos modernizadores. No caso interno, separando um Brasil que de certa forma evocava estruturas velhas de um outro aparentemente reformulado, industrializado, esperto e prometedo, Carolina significava um limite entre o arcaico e o novo. Internacionalmente, para a América Latina, Carolina era um exemplo da

---

percepção de um estrangeiro” e “A percepção de um brasileiro”, assinados respectivamente por cada autor.

similaridade provocada por um tipo de miséria que colocava a necessidade de mudança como prioridade. Colocava também os Estados Unidos na berlinda entre o protetor e o inimigo comum. Para os países ricos europeus, e particularmente para os Estados Unidos, a história de Carolina era um retrato de um mundo injusto armado em cima de estruturas solidificadas por séculos de dominação colonialista. A tradição liberal, em sentido amplo e, especialmente a norte-americana, acolheu – conforme seria de se esperar – o texto da escritora favelada como uma demonstração viva da incoerência do sistema. A popularidade do livro nestes países favorece supor que os efeitos desta leitura eram muito locais e que além de ilustrar um problema do capitalismo ele pouco tinha a ver com a realidade em que foi gerado. (Meihy, 1994, p. 227)

Para o historiador brasileiro, o interessante dos textos era ver a sua contradição interna, e seu contexto social, o “duplo valor” a que Meihy atribui a retomada dos estudos dos manuscritos de Carolina de Jesus. Para ele, os textos representariam, de um lado, “a proposta de ruptura da percepção social” e, de outro, seriam “uma mostra de que os mecanismos dominantes são fortes o suficiente para reagir”. Ou seja, se por um lado Levine via resistência demais na Carolina, por outro Meihy chamava atenção para o discurso político conformista da escritora. De acordo com Meihy,

Para nós brasileiros, Carolina logo se mostrou uma autora contraditória, principalmente quando se lhe era cobrada uma posição lógica, militante, de esquerda, de oposição constante e sistemática. Enquanto a dinâmica desta perspectiva ocorria, no exterior, o caminho do texto caroliniano cumpria um outro trajeto. Muito mais temático, o consumo do livro da escritora favelada servia, acima de tudo, como exemplificação. Literatura de negros, escritura, escritura feminista, prova de opressão social e de negação dos direitos humanos, para o exterior, Carolina era equivalente a um parâmetro capaz de significar uma cômoda equiparação de diferenças. No Brasil, Carolina foi esquecida – ou pelo menos teve seu reconhecimento relegado a um futuro sempre próximo – enquanto que no exterior foi sagrada como metáfora de várias causas que cresciam no espaço da luta contra as injustiças sociais. (Meihy, 1996, p. 27)

Em contraponto a essa chamada “visão brasileira” de Carolina, como quer Meihy, havia o percurso de QD fora do Brasil. Do ponto de vista de Levine, o sucesso do livro nos Estados Unidos, dava-se porque a temática caroliniana

servia para contrastar com as teses já disseminadas pelos primeiros brasilianistas e demais estudantes da América Latina sobre a democracia racial. Os diários de Carolina

mostravam uma versão árida da vida dos negros e isto era sombra nas luzes projetadas por autores – como Frank Tennenbaum da Universidade de Colúmbia – acreditavam que no Brasil não existia preconceito racial e que ali realizava-se a busca da fusão étnica. (Levine, 1996, p. 27)

Meihy aponta a “contradição” de Carolina, pelo menos no que diz respeito à recepção dela pela crítica brasileira da época do lançamento de QD. De acordo com ele, faltou a essa crítica a compreensão da luta interna de Carolina. Sua falta de definição política é o corolário de sua condição social.

Apesar da análise, bastante acurada, do contexto histórico mundial, cabe uma pergunta com relação à possível mudança ocorrida no cenário brasileiro. Com efeito, se de fato o Brasil se modernizou após a década de 60, também é verdade que os bolsões de miséria tradicionais, Norte e Nordeste do país, continuaram praticamente na mesma situação. Por outro lado, a consequência do desnível econômico entre as regiões do Norte e do Sul do país foi o êxodo rural e o resultante inchamento das cidades que acarretaram ainda mais favelas, não só no Rio de Janeiro e São Paulo, mas nas periferias de todas as capitais dos estados brasileiros. Um dos temas de Carolina em *Quarto* é a questão da migração da zona rural para a urbana e o abandono daqueles que, chegados na cidade grande, acabam sendo rejeitados para o “quarto de despejo”, que eram as favelas. Assim, quantas outras carolinas surgiram na literatura brasileira para retomar o trabalho iniciado por ela? Será que passados esses mais de 40 anos do lançamento de QD, o Brasil transformou-se num país em que os iletrados, os excluídos de modo geral, têm direito a voz e a vez?

Diferentemente, acreditamos que o contexto socioeconômico e cultural brasileiro tenha até piorado, pois se, na época, embalados pelos ideais libertários dos anos 60, os intelectuais avistavam uma crença na democratização do acesso das camadas mais pobres da população aos direitos civis e à cidadania, assim como uma maior conscientização política dessas classes, essa crença logo foi esmagada pelo golpe de 64, e mais tarde, destruída definitivamente durante os anos mais negros da ditadura militar, de 68 em diante. O populismo de Goulart teve uma conseqüência direta na esfera cultural, por meio das tentativas de expressar “as aspirações e reivindicações do povo – no teatro, no cinema, na poesia, na educação” (Candido, 2003, p. 208). Como afirmou Candido,

O decênio de 60 foi primeiro turbulento e depois terrível. A princípio, a radicalização generosa mas desorganizada do populismo, no governo João Goulart. Em seguida, graças ao pavor da burguesia e à atuação do imperialismo, o golpe militar de 1964, que se transformou em 1968 de brutalmente opressivo em ferozmente repressivo. (Candido, 2003, p. 208)

Nos anos 90, quando da retomada do Projeto Carolina de Jesus, o que se vê é uma completa vitória do sistema, com a globalização e a política neoliberal, a massificação da indústria cultural e o massacre das classes trabalhadoras que se perpetua – os grandes projetos acalentados pelos intelectuais dos anos 60 e pela militância política, tais como a reforma agrária, o fim do analfabetismo, a rede pública de saúde e de educação, entre tantos outros, não só não se concretizaram, como foram incorporados, de forma demagógica à plataforma política dos partidos de direita e de centro-direita.

Enquanto constatamos que a modernização conservadora não deu certo, uma grande parte dos brasileiros se amontoam em favelas, cada vez mais numerosas. O fenômeno é comum a todos os países do Terceiro Mundo, que têm a maioria da população de suas megalópoles residindo em favelas. Segundo Žižek, a explosão das favelas nos grandes centros dos países periféricos “talvez constitua o fato geográfico geopolítico crucial de nossos tempos” (Žižek, 2004, p. 6)<sup>54</sup>. Com isso, o mais provável é que dentro de muito pouco tempo a população urbana mundial supere a população rural. De acordo com o filósofo esloveno, isso até já pode ter acontecido, já que as estatísticas de muitos países do Terceiro Mundo são falhas ou inexistentes. Assim, não se trata de um fenômeno marginal, “estamos assistindo ao crescimento acelerado da população fora do controle estatal, vivendo em condições metade fora da lei, terrivelmente carente das formas mínimas de organização” (Žižek, 2004, p. 6). O mais interessante disso tudo é que as favelas não representam um excedente de mercado. Na realidade,

Elas são incorporadas à economia global de diversas maneiras, com alguns de seus moradores trabalhando como assalariados informais ou autônomos, sem acesso à saúde ou à previdência (a principal fonte de aumento das favelas é a inclusão dos países do Terceiro Mundo na economia global, com importações alimentares baratas do Primeiro Mundo, devastando as agriculturas locais). Eles constituem o verdadeiro ‘sintoma’ de slogans com ‘desenvolvimento’, ‘modernização’ e ‘mercado mundial’. (Žižek, 2004, p. 6)

---

<sup>54</sup> Slavoj Žižek. “O novo eixo da luta de classes”. In *Caderno Mais, Folha de São Paulo*, 9 de setembro de 2004.

Os favelados, como afirma Alain Badiou, são a “parte de parte alguma” (apud Žižek, 2004, p. 6).

Essa análise das favelas como consequência inexorável das relações estabelecidas entre os países centrais e a periferia do capitalismo global explica porque Carolina é uma catadora de papel e uma moradora da favela. A descrição que a autora faz de sua vida na favela do Canindé, nos anos 50, prenunciava o atual contexto mundial de favelização, como se diz hoje em dia. Comparando-se a descrição que Carolina faz do Canindé com a de Paulo Lins sobre a Cidade de Deus, no romance homônimo, apesar de ambas estarem em cidades diferentes, como São Paulo e Rio de Janeiro, a primeira é uma imagem da segunda cinquenta anos antes. O mesmo pode-se dizer do Morro da Santa Marta, no Rio, tal como aparece em *Abusado*, de Caco Barcellos. Nesse romance-reportagem, o autor relata o nascimento da favela e mostra como passou de solução para abrigar o excedente da população imigrante da zona rural, sobretudo nordestina, nos anos 50 e 60, para o problema atual da falta de governo e a consequente dominação da favela pelo tráfico de drogas, coisa que não havia no tempo de Carolina.

Voltando à recepção de QD no Brasil, nos anos 60, o contexto político da ditadura também contribuiu para o abandono da figura Carolina de Jesus. Segundo Vogt, “o descenso do prestígio de Carolina coincide com o fim do populismo oficial no país e com a virada política do golpe militar” (Vogt, 1983, p.205-213). Por seu lado, a autora já sentia que seu lugar era à margem da “cidade letrada”, num sítio a quarenta quilômetros de São Paulo, em Parelheiros. Não fosse isso, Carolina certamente teria sido forçada a voltar a viver na favela.

Há, de fato, na obra de Carolina de Jesus uma preocupação, uma intencionalidade de fazer literatura que é óbvia. Isso se concretiza na medida em que há a construção paulatina de uma

identidade literária, uma autoria, enfim, que, embora contraditória e rasurada, pelo fato de não conhecer as regras que determinam a produção literária em um país semi-periférico, como o Brasil, tenta dominar os códigos da cidade letrada. Tal intencionalidade autoral deve ser analisada na forma, na forma peculiar de seu diário, sobre a qual falaremos no capítulo 3.

De todo modo, o projeto de Carolina era controvertido desde o início, porque se, por um lado, pensou-se que a literatura de Carolina conseguiria romper o sistema, por outro, a literatura como instituição, perpetuadora do sistema, reforça esse paradigma. A autora teve, inclusive, uma intuição muito forte sobre o seu futuro quando, no bairro de Santana, a fama se voltou contra ela, em forma de perturbação e de rejeição. A respeito, afirma Maria Lajolo:

O projeto de ascensão era claramente equivocado, já se vê. Mas o equívoco se dava não porque a literatura não possa servir de pedestal para ascensão social, pois que ela já serviu e continua servindo para isso, em muitos casos. Mas equivocado porque, enquanto alavanca social, a literatura cobra um preço alto dos aspirantes a sócios de seu clube exclusivo. Preço talvez alto demais para uma mulher negra e pobre que recusava sempre os *scripts* que lhe reservava a sociedade branca culta. (Lajolo, 1996, p.60)

Por outro lado, a obra de Carolina, apresentava uma vertente conservadora. Por meio da linguagem rasurada e passadista, Carolina veicula um discurso que, muitas vezes, emite um ponto de vista conservador com relação ao mundo que a cerca. Isso se traduz em seu racismo contra nordestinos e ciganos, suas hesitações políticas, e

a elaboração de uma poesia de circunstância para louvar alguns nomes da política nacional, como Ademar de Barros, entre outros (Lajolo, 1996). Por outro lado, o discurso de Carolina de Jesus também pode ser de denúncia social, como vimos.

O conservadorismo de Carolina pode ser compreendido pela sua valorização desmesurada do trabalho, da sobriedade (daí o seu horror ao álcool e à decadência por ele provocada), da organização social e da educação. Na realidade, trata-se de uma visão herdada da ideologia do Estado Novo (Meihy, 1994).

De acordo com Célia Pedrosa, nas primeiras décadas do século XX no Brasil, durante o Estado Novo, no governo de Getúlio Vargas, optou-se no nível econômico, como forma de ingresso na modernidade e como forma de recuperar o atraso, pelo desenvolvimentismo industrial e tecnológico, em detrimento da agricultura latifundiária. Houve uma intensificação do desenvolvimento e saneamento urbanos e o surgimento de novas formas de comportamento social nas cidades. Nestas havia uma mão-de-obra proletária formada por descendentes de escravos e de imigrantes europeus, qualificados e politizados. Além disso, havia também uma pequena burguesia nascente, que desempenhava as novas funções necessárias à modernização urbana e capitalista, formada por funcionários públicos, profissionais liberais, pequenos proprietários etc. No nível educacional, optou-se pelo estabelecimento da escola pública e do ensino laico. O modelo de desenvolvimento adotado no Brasil era influenciado por aquele realizado nas democracias européias e americanas. Esse projeto de desenvolvimento era, segundo Pedrosa, identificado com o "indiscutível" modelo de desenvolvimento do mundo ocidental" (Pedrosa, 1994, p. 46).

Para a realização desse projeto, o Estado lança mão da ciência que "funciona como diretriz de um projeto de modernidade que se, de um lado, introduz benefícios em inúmeras áreas da vida social,

legítima, de outro, formas de controle exigidas pela nova realidade de grandes e diversificados agrupamentos de indivíduos, classes e interesses” (Pedrosa, 1994, p. 46). As novas formas de conduta social do indivíduo passam a ser ditadas pelas ciências, a medicina, a biologia, a engenharia etc., e chegam até às famílias pela escola e pelos meios de comunicação de massa. Os novos valores oriundos dessa ideologia progressista, como a higiene e a saúde em prol da ordem social, “penetram na organização familiar – célula básica da transmissão de valores e práticas considerados ao mesmo tempo naturais e progressistas, humanistas e científicos, virtuosos e eficazes”. De acordo com Pedrosa, liberalismo, cientificismo e modernização serão as alavancas da ideologia nacionalista do Estado Novo. A consequência do enraizamento dessa ideologia no Brasil serviu para aliar conservadorismo e progressismo na composição do “perfil da modernidade nacional” (Pedrosa, 1994, p.46-47).

O fluxo migratório interno é mais um sintoma das relações conflituosas campo *versus* cidade. Tudo isso vem à tona com mais força em São Paulo, que era “o cerne” desse processo desenvolvimentista que aliava ufanismo e progresso. A cidade tornou-se uma vítima da especulação imobiliária cuja consequência mais imediata foi um desenvolvimento irregular no qual obras de grande porte convivem lado a lado com zonas miseráveis e praticamente rurais. Os políticos se valiam, como ainda hoje (basta lembrar as obras de Paulo Maluf, conhecido pelo *slogan* de “rouba mas faz”), dessas construções para conquistar o voto da população. A respeito, afirma Pedrosa

Arranha-céus mal planejados e mal localizados contrastam com o provincianismo e a miséria de agrupamentos quase que rurais. Viadutos e avenidas davam à cidade um ar futurista, servindo como propaganda eleitoral e

consumindo verbas necessárias à implementação de projetos de real utilidade pública. (Pedrosa, 1994, p. 51)

Carolina era uma retirante. Na passagem da zona rural para a cidade, perde-se na favela do Canindé. Este é um espaço de transição entre o mundo rural e a cidade. A favela é o destino dos imigrantes que, empurrados para a cidade pelo progresso, ou pelas suas promessas, não acham lugar na modernidade e se amontoam nesses espaços. Primeiramente acreditando na melhoria de vida, os migrantes acham que vão sair dali quando encontrarem a oportunidade. Somente depois, descobrem que a favela, de provisória, tornou-se a sua morada definitiva, ficando cada vez mais difícil sair dela depois.

São Paulo é um símbolo dessa tão propalada modernização. Quando Carolina compara essa propaganda com a situação real em que vive na favela, ela constata o engodo. Tenta desmascarar essa realidade, mas ao fazer isso cai noutra mascaramento, o da literatura, ao tentar imitar a forma culta, o clássico e a linguagem romântica, formas ultrapassadas, sinais de nossa dependência cultural, como diz Candido.

Sem conseguir atinar para a particularidade da obra caroliniana, a crítica nacional perde-se na questão da legitimação ou não dos textos carolinianos. Escritores e críticos como Marilene Felinto e Wilson Martins vêem Carolina de Jesus como um engodo. Felinto e Martins são críticos de cultura em veículos de imprensa escrita, como *Folha de São Paulo* e *Jornal do Brasil*. Antes deles, outros tantos críticos, jornalistas, colunistas já tiveram a oportunidade de falar de Carolina, quando viva e atuante, depois, nos momentos de afastamento, e após sua morte. Já mencionamos na introdução a este trabalho os diversos tipos de tom adotados pela imprensa com relação à autora, desde o lançamento de QD, em 1960, até a sua

morte, em 1977. Vale, agora, ressaltar, a partir dessas observações, outras reportagens mais recentes, como as realizadas por Martins e Felinto. O objetivo é mostrar que a forma preconceituosa com que Carolina foi tratada pela mídia nos anos 60 e 70 se perpetuou na crítica dos anos 90.

Wilson Martins fala de “mistificação literária”, título aliás do artigo que publica em 23 de outubro de 1993, no *Jornal do Brasil*, quando da reedição de *Quarto de despejo* pela Ática. Martins põe em dúvida a autoria do livro que, segundo ele, deve ser atribuída a Audálio Dantas:

Tudo indica que a editoração de Audálio Dantas foi muito além da ‘excessiva presença’ que admite na preparação do texto. Cortes, seleções, vocabulário e até, penso eu, notações inteiras, sugerem que é tempo de lhe restituir a autoria do ‘diário de uma favelada’ (...) (Martins, 1993)<sup>55</sup>

De maneira rude, o crítico ironiza trechos da obra, critica sua linguagem “preciosa”, e tenta o tempo todo desmascarar Carolina. Trata-se de uma crítica personalista, cujo discurso centralizador, no lugar de investigar a autoria da obra, apenas corrobora o papel do próprio crítico – o papel do intelectual branco conservador, que considera apenas o cânone como literatura, sem se dar conta de que o que está à margem do cânone também é parte do sistema literário.

Felinto trata Carolina e sua obra de “equivoco” fabricado pela mídia, desde o lançamento de *Quarto de despejo*. E reitera afirmando que “a Academia tenta mas não consegue dar estatuto literário a

---

<sup>55</sup> Martins, Wilson. “Mistificação literária”. *Jornal do Brasil*, 23 de outubro de 1993.

Carolina de Jesus” (Felinto, 1996)<sup>56</sup>. Ademais, para a escritora e jornalista pernambucana, os dois lançamentos de inéditos de Carolina, *Antologia Pessoal* e *Meu estranho diário*, apenas reforçam a insistência no equívoco, uma vez que

os dois livros, de tanto não se sustentarem por conta própria, saem a público cercados de preâmbulos, prefácios e posfácios necessários – de José Carlos Meihy, Robert Levine e Marisa Lajolo. Mas nenhum esforço é capaz de transformar em qualidade poética os clichês de forma e conteúdo, a rima fácil e o simplismo dos versos de Carolina, como reconhecem seus próprios prefaciadores. (Felinto, 1996)

A escritora/jornalista pondera, entretanto, o interesse do lançamento das obras, e citando Lajolo, fala de “reparação moral”. O interesse seria então atribuído ao fato de que

os textos teriam no máximo valor documental, de interesse sociológico – o ‘caso Carolina’ talvez aponte para mecanismos de ascensão social possíveis na realidade de injustiça socioeconômica brasileira -, antropológico ou mesmo psicológico, em se considerando novamente o ‘caso Carolina’ como um de compulsão para a escrita, necessidade da arte ou coisas do gênero. (Felinto, 1996)

---

<sup>56</sup> Felinto, Marilene. “Clichês nascidos na favela”. Caderno Mais. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 29 de setembro de 1996. Arquivos Folha de São Paulo.

Felinto questiona o estatuto de literatura que se quer atribuir aos textos de Carolina, fato que ela encara como uma "expição de culpa pelo 'descuido' acadêmico para com o que se quer chamar de 'obra caroliniana'". Para ela os manuscritos encontrados na favela "não têm qualquer valor literário porque não transcendem sua condição de biografia da catação de papel e de feijão (quando havia) no cotidiano da favela" (Felinto, 1996).

Trata-se de uma questão crucial porque problematiza a definição de cânone. Se os textos de Carolina não são literatura, mas possuem um "valor documental", qual seria a definição de literatura, qual seria o estatuto do literário do qual fala Felinto? Qual o valor que teria, na concepção de literatura da jornalista, um texto autobiográfico, uma vez que ela cita o gênero? Ora, o interesse dos textos de Carolina está exatamente na relação que estes mantêm com o cânone, nas aproximações e distanciamentos com relação à norma gramatical e à norma do gênero literário e que estão imbricados na tessitura da narrativa do cotidiano da autora. De fato, a questão do valor estético da obra de Carolina sempre vem à tona, mesmo pelos críticos que visam o resgate e a legitimação da obra, como visto acima. Textos como os de Carolina, todavia, só podem ser estudados, dentro dessa tensão; não se pode nunca perder o horizonte do literário nesta análise.

Numa brilhante resposta ao referido artigo de Felinto, Roberto DaMatta tocou no ponto fulcral da questão caroliniana. Segundo ele,

esta pobre negra realizou um feito único na sociologia da pobreza mundial: escrever sobre o seu dia-a-dia abjeto, miserável, cru, doente, louco, marginal, revoltante e socialmente doentio. Esse cotidiano capitalista que, desde

os escritos de Marx, se deseja inutilmente humanizar. (DaMatta, 1996<sup>57</sup>)

DaMatta também discute o ponto de vista de Felinto, que ele trata de “jornalismo autoritário”, a respeito de que os textos de Carolina teriam apenas “valor documental” (Felinto, 1996). Conforme ele esclarece, a escritora-jornalista ao tratar o texto como banal não se dá conta do feito de Carolina, da preciosidade que representa seu testemunho:

Ignorando a vasta literatura sobre pobreza urbana, Marilene Felinto não sabe que são raríssimos esses diários, esses documentos reveladores dos estados internos das vítimas da exploração do trabalho. Seja porque não surgem como os antigos heróis comunistas de Jorge Amado, seja porque parecem tão marcados pelo lixo que cataram e pelo sucesso que tiveram – expressões vivas do sistema que os engendrou – que nós não conseguimos separar com nitidez a sua contribuição. (DaMatta, 1996)

O antropólogo ainda contesta a acusação feita a Carolina de contrafação literária, argumentando que, se a autora teve ajuda de um jornalista, muitos outros de nossos “literatos” também tiveram. Continuando na mesma linha de argumentação, DaMatta discute os termos literato e literário, ao indagar se não seria a temática a causa de Felinto não considerar a prosa caroliniana como literatura. Daí perguntar: “Euclides da Cunha [seria] um literato? Afinal, ele

---

<sup>57</sup> Damatta, Roberto. “Carolina, Carolina, Carolina de Jesus”. *Jornal da Tarde*, 11 de novembro de 1996.

escreveu sobre a nossa maior atrocidade histórica. E Nelson Rodrigues, teria feito literatura? E o Jô Soares?" (DaMatta, 1996).

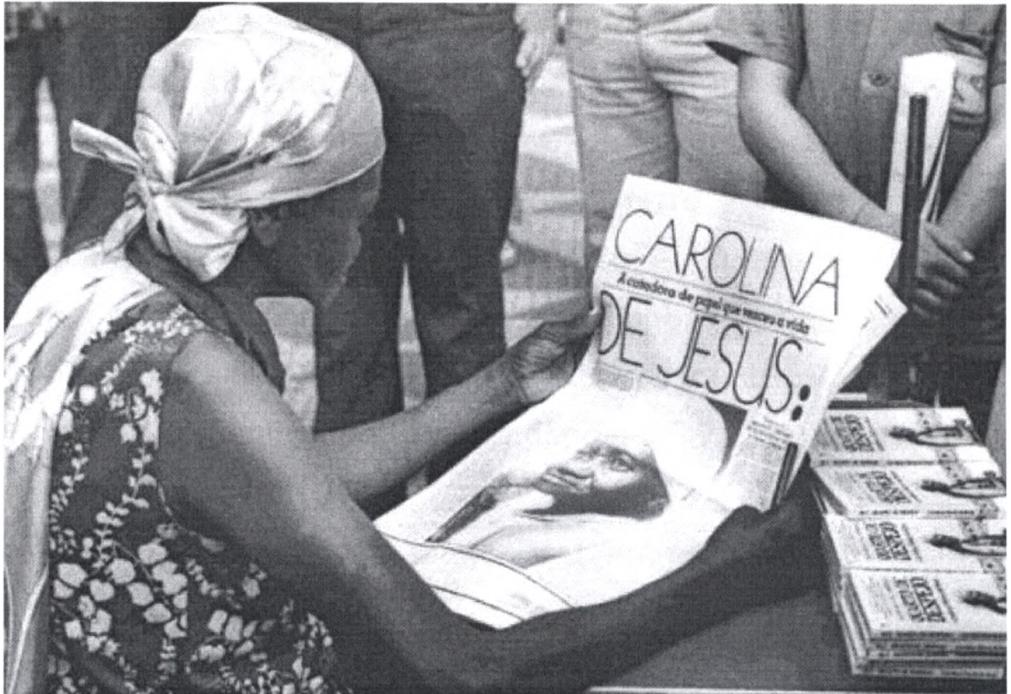
Quanto à literatura, o antropólogo é taxativo: "Literatura, como diz o bom senso, é o que as pessoas escrevem" (DaMatta, 1996).

Talvez o que realmente incomode jornalistas como Felinto e Martins seja a ameaça que pode representar para sua classe a força do depoimento de um subalterno, o ponto de vista de dentro, do lado de lá do asfalto.

Como DaMatta constata na conclusão de seu texto, o testemunho vívido de Carolina sobre nossa vida urbana, representa o "dia-a-dia dos famintos e dos miseráveis que nós amamos ideologicamente, mas solenemente desdenhamos quando eles fazem sucesso e se revelam melhores que nós..." (DaMatta, 1996).

No capítulo seguinte, trataremos da inclusão/exclusão da obra de Carolina no sistema literário brasileiro e das relações de sua obra com a mercadoria.





## CAPÍTULO II

### POETA DOS POBRES, POETA FIDALGO: LITERATURA E SISTEMA LITERÁRIO EM CAROLINA MARIA DE JESUS

*Faz dois anos que deixei de ser lixeira para ser escritora. Eu me considero exótica. Tem pessoas que saem das Universidades pra ser escritora. E eu sai da favela. Sai do lixo. Sai do Quarto de despejo. E o meu nome corre mundo.*

*Meu estranho diário, Carolina Maria de Jesus*

*–Eles falava que eu sendo poetisa era para estar entre os fidalgos. Que os poetas são pessoas finas que andam com as unhas esmaltadas e luvas.*

*Sorri. Pôrque eles não conhecem os poetas. – O poeta é um infeliz conhece so agruras no seu roteiro neste hemisfério.*

*Carolina Maria de Jesus*



As primeiras reportagens sobre o diário de Carolina mudam a rotina da autora. O percurso da catação do lixo torna-se um meio para a divulgação do conteúdo das matérias publicadas. Assim, o “diário da favelada” e sua autora iniciam sua jornada atribulada entre a fama e o despeito, a riqueza e o lixo, o ferro velho e a prata, a sujeira e o brilho. No paradoxo do sucesso e do esquecimento se constrói em filigrana a imagem do poeta dos pobres, poeta do lixo.

Após a reportagem da revista *O Cruzeiro*, em 1959, a autora já começa a sentir na pele o que um ano depois se agravaria ainda mais com o lançamento de QD:

*10 de junho*

*(...) Fui ao parque buscar a Vera. E mostrei-lhe a revista.*

*Eu fui comprar meio quilo de carne. Quando voltei para a favela passei no Empório do senhor Eduardo. Mostrei a revista para os operários do Frigorífico.*

*O João disse-me que o Orlando Lopes, o atual encarregado da luz, havia me chingado. Disse que fiquei devendo 4 meses. Fui falar com o Orlando. Ele disse-me que eu puis na revista que ele não trabalha.*

*-Que historia e esta que eu fiquei devendo 4 meses de luz e agua?*

*-Ficou sim, sua nojenta! Sua vagabunda!*

*-Eu escrevo porque preciso mostrar aos políticos as péssimas qualidades de vocês. E eu vou contar ao repórter.*

*-Eu não tenho medo daquele puto, daquele fresco!*

*Que nojo eu senti do tal Orlando Lopes. (...) Vim para o meu barraco. Fiz uns bifés e os filhos comeram. Eu jantei. Depois cantei a valsa Rio Grande do Sul.*

*(QD, p. 150-151)*

Apesar do entrevero com Orlando Lopes, espécie de capataz da favela, Carolina está animada com a reportagem. Daí a carne – reservada para as grandes ocasiões; e a valsa. Saciedade, enfim, do corpo e da alma.

Carolina mostra alegria com a publicação de QD, cada vez mais próxima.

Chega 1960, e sai finalmente o livro:

*Fiquei alegre olhando o livro e disse: "o que eu sempre invejei nos livros foi o nome do autor". E li meu nome na capa do livro. "Carolina Maria de Jesus. Diário de uma favelada. Quarto de despejo". Fiquei emocionada. É preciso gostar de livros para sentir o que eu senti.  
(A literatura e a fome<sup>58</sup>)*

Depois do sucesso, Carolina enfrenta a decepção. Qual seria o mundo pior: a miséria da fome ou a ganância do dinheiro?

*Decepção. Pensei que houvesse mais idealismo, menos inveja. Mas aqui há não só muita ambição, mas também o desejo de vencer a qualquer preço. Mesmo que os meios empregados sejam podres. Quando matei um porco, lá na favela do Canindé, alguns vizinhos exigiram um pedaço de carne. Rondavam meu barraco feito bicho que fareja presa. Lá na favela era o porco, aqui era o dinheiro. No fundo é a mesma coisa. Lembrei do meu provérbio: "Não há coisa pior na vida do que a própria vida".  
(A literatura e a fome<sup>59</sup>)*

Da favela para Santana, Carolina descobriu o irremediável: a favela é a outra face da cidade-jardim. A miséria da favela pode ser de uma outra ordem, mais imediata, mas a luta pela vida na sociedade capitalista moderna será sempre marcada pelo interesse.

Na primeira fase do diário, antes do lançamento de QD, ou seja, de 1955 a 1960, a autora antevia a realização do sonho de ser

---

<sup>58</sup> In Posfácio de *Quarto de despejo*, São Paulo: Ática, 1993. Depoimentos da autora coletados em reportagens diversas e editados em formato de entrevista.

<sup>59</sup> Op. cit.

poeta; após o lançamento, ela passou a viver a desilusão a que a levou a realização do sonho. A descrição do sonho de ser poeta é bucólica, como o é também a ficcionalização do passado: da infância em Sacramento e do tempo da favela. A vida no Barraco número 09 da Rua A, no Canindé, recontada pela memória, a partir da casa de alvenaria de Santana, na cidade-jardim, torna-se idílica porque traduz um outro tempo da infância – aquele do relato da própria história de Carolina e de sua descoberta da escrita. A revisão do passado pelo presente é construção autobiográfica, portanto, literária. O bucolismo torna-se sinônimo de memória, de passado e de sonho, em contraponto ao presente de narração, temporalidade das agruras de ser poeta. O retorno ao passado, assim como a narrativa fragmentária do cotidiano, que é o diário, com sua complexa teia temporal, são contados por uma linguagem que, por seu turno, também corporifica o passado, a memória. Desta feita, trata-se da memória da Literatura, apre(e)ndida, quem sabe, por Bitita, a Carolina menina, ainda nos bancos da escola. O passadismo da linguagem de Carolina, denominado por ela “o clássico”, narra o passado, a autobiografia narrativa ou poética, e o presente da fragmentação diária. O anacronismo da literatura caroliniana, todavia, é construído a contrapelo com relação ao padrão de gosto em voga nos anos 50/60, no Brasil. As relações entre o poeta dos pobres, o sonho da concretização da escrita literária, o caráter imitativo, passadista, dessa escrita, aliado ao discurso conservador de Carolina, e seu lugar no sistema literário brasileiro, é o que veremos a seguir.

## **2.1. Poeta dos pobres, poeta do lixo**

A identidade autoral de Carolina de Jesus se delinea com relação aos seguintes fatos: ser negra, ser mãe-mulher, ser favelada

e ser poeta; pontos de conexão internos que conferem densidade à narrativa. Pela leitura do diário de Carolina, aprendemos qual é o papel do poeta na sociedade, a sua missão e responsabilidade. Carolina opera uma divisão entre o “poeta do lixo”, o “poeta dos pretos” e “dos pobres” e o “poeta fidalgo”, “poeta branco”, “poeta da sala de visitas”. A autora se inclui na primeira categoria e tece um auto-retrato no qual se vê uma mescla do ideal romântico: o poeta visionário, frágil, o ócio contemplativo e a temática da poesia – estrelas, céu, mar. Cita Victor Hugo, o poeta branco que se interessou pelos pobres na obra *Os Miseráveis*, e Castro Alves, o “poeta da abolição”.

*O diário de uma favelada* passeia pelas ruas da favela e pelas ruas de São Paulo. Reúne, às vezes, na narrativa de um mesmo dia, a lama e as flores. Como é próprio do diário, *Quarto de despejo* narra em um só movimento vários momentos temporais, permitindo assim que Carolina de Jesus faça reflexões acerca do momento da escrita e dos momentos passados. A favela é descrita em seus piores aspectos: a violência, a inutilidade da vida, a repetição do eterno quadro da fome e da luta pela sobrevivência. Os dias são descritos em sua linearidade cronológica, como um registro dos fatos ocorridos, sempre os mesmos, e também como uma folha de apontamentos para tudo aquilo que a autora consegue amearhar durante sua peregrinação pelas ruas da cidade, catando no lixo papéis, ferro-velho e comida. É seu trajeto que determina encontros e desencontros e, portanto, o relato das conversas e dos episódios que vivenciou com o homem da banca de jornal, o guarda da fábrica de tomates, o da fábrica de salsichas, o da fábrica de bolachas, Dona Julita e Dona Angelina, para quem fazia serviços domésticos em troca de comida, roupas velhas etc. Os personagens da história de Carolina têm uma relação direta com a busca obsessiva por comida. Sendo assim, o percurso cotidiano, e o relato dele no diário, é um trajeto estudado por ela em função de sua fome e da fome de seus filhos.

Aliás, ela contabiliza tudo o que ganhou, fazendo literalmente as contas para saber se o dinheiro obtido com a venda da sucata dará para comprar a comida e em que quantidade:

*31 de maio Sábado – o dia que quase fico louca porque preciso arranjar o que comer para sábado e domingo (...) Fiz o café, e os pães que eu ganhei ontem. Puz feijão no fogo. Quando eu lavava o feijão pensava: eu hoje estou parecendo gente bem – vou conzinhar feijão. Parece até um sonho!*

*...Ganhei bananas e mandiocas na quitanda da rua Guaporé. Quando eu voltava para a favela, na Avenida Cruzeiro do Sul 728 uma senhora pediu-me para eu ir jogar um cachorro morto dentro do Tietê que ela dava-me 5 cruzeiros.*

*(...) Eu havia comprado um ovo e 15 cruzeiros de banha no Seu Eduardo. E fritei o ovo para ver se parava as náuseas. Parou. Percebi que era fraquesa.*

Estes, pois, são os temas de Carolina, desenvolvidos em QD, a falta de recursos e a sua luta pela sobrevivência. Segundo Vogt (1983), "essa luta é vã, porque fadada a consumir-se no imediatismo do consumo dos recursos que o habitante da favela pode ter ao seu alcance". Ou seja, o trabalho de Carolina, no Canindé, resume-se a conseguir a sucata, a vendê-la e a consumir imediatamente o que conseguir comprar com o dinheiro arrecadado. O dinheiro passa a ser nesse contexto

também um objeto, uma coisa. O dinheiro-ferro, o dinheiro-papel, o dinheiro-arroz-e-feijão, enfim o dinheiro-coisa substitui o dinheiro-moeda e expressa, mais do que qualquer outro recurso de composição ou de figura de estilo, a realidade e a concreção da

pobreza no mundo social que o livro de Carolina nos mostra. (Vogt, 1983, p. 209)

A vida de Carolina está encerrada nessa espaço-temporalidade: buscar água, catar lixo, vender o lixo, comprar comida, fazer a comida, dar a comida aos filhos, banhar os filhos, levá-los à escola, refazer o mesmo percurso (ou um outro já definido anteriormente), lavar roupa etc., recomeçar tudo, sempre.

A disparidade nas relações de trabalho, nos anos 50 e 60 – entre os trabalhadores que possuem carteira de trabalho, e todas as garantias trabalhistas previstas em lei e aqueles que vivem de pequenos trabalhos esporádicos, sem garantia nenhuma, ou que então trabalham num regime de semi-escravidão -, são uma marca de nosso atraso, ainda uma herança de nosso passado colonial e escravocrata. Carolina de Jesus deixou de trabalhar como doméstica porque engravidou – e que patroa iria querer a empregada com filho?

A solução que se apresenta para Carolina como meio de subsistência é o trabalho independente de catadora de papel e lata. Assim, poderia dedicar-se à tarefa da escrita e manter uma relativa independência no que concerne a sua situação financeira. Sobretudo poderia ser dona de seu tempo, sem patrão nem marido para lhe ditar o emprego de suas horas. Apesar da carga ser grande demais para ela carregar, pois ver os filhos com fome e sem o mínimo necessário para sobreviver era terrível, ainda assim não poderia se sujeitar à ordem e aos desmandos de um patrão ou de um homem.

Num país como o nosso, onde o regime de trabalho para as classe subletradas sempre foi o de semi-escravidão, Carolina parte para a única alternativa que lhe restou: uma forma de trabalho arcaica e pré-capitalista em que troca metal e papel por comida ou gêneros de primeira necessidade, sempre trocados a granel, sem quase nunca “pegar em dinheiro”.

Carolina de Jesus vivia do que a sociedade descartava. O rejeito da sociedade consumidora paulistana era para ela o seu meio de vida; sua autonomia financeira. Porém, obviamente, a catação e venda do lixo eram insuficientes para se transformar numa fonte de renda que fosse inteiramente satisfatória: o lixo que troca por mercadorias de consumo básico (sabão, óleo, açúcar, feijão etc.) não dá para alimentar seus filhos. O rejeito da sociedade de consumo era para Carolina de Jesus uma moeda de troca. Neta e bisneta de escravos, ela já havia enfrentado todo tipo de labuta – na lavoura, em casa de família como empregada doméstica (e até, segundo consta, num circo). O trabalho não lhe era estranho.

Entretanto, essa forma de trabalho, por mais massacrante que fosse, permitia que ela dispusesse de um tempo para a escrita (seu verdadeiro trabalho, ainda que antes da publicação de QD não lhe tivesse proporcionado nenhuma vantagem pecuniária). Mas nem todos compreendiam isso. O fato de Carolina escrever parecia muitas vezes um sinal de ociosidade. Ora, o lazer, os “prados e os baralhos”, como Carolina disse, são para a classe dominante. Aos trabalhadores, resta....o trabalho. É o que podemos depreender da passagem a seguir:

*01 de agosto*

*...A assistência estava chegando. Vinha visitar o português que vende doces (...) Quando cheguei na favela fui visitá-lo. Ele estava gemendo e tinha duas senhoras portuguesas que lhe visitava. Perguntei-lhe se estava melhor. Disse-me que não. A portuguesa perguntou-me:*

*- O que é que a senhora faz?*

*- Eu cato papel, ferro, e nas horas vagas escrevo.*

*Ela disse-me com a voz mais sensata que já ouvi até hoje:*

*- A senhora vai cuidar da sua vida!*

*(QD, p. 93)*

Carolina, entretanto, queria mudar de vida pela escrita, porque sabia que a catação do lixo era apenas um meio de subsistência, que não iria levá-la à parte alguma.

De fato, segundo Vogt, o trabalho de trapeira na vida de Carolina não representava um meio de mobilidade social, já que

a mediação das relações entre necessidades básicas e a sua satisfação para o trabalho têm um grau tão elementar e primário que o próprio trabalho, longe de entrar na dinâmica do processo de produção e de transformação das condições sociais de seus agentes, constitui apenas um fator de reprodução das hierarquias. Que lhe determinam a forma, dando-lhe como conteúdo uma total ausência de futuro social. Amanhã será como hoje, hoje é como ontem, ontem foi como todos os outros dias anteriores e futuros. (Vogt, 1983, p.209)

De acordo com Vogt, o dinheiro, que é uma mediação, torna-se no contexto social em que vive Carolina, na favela, uma coisa. Assim, o dinheiro passa a ser o dinheiro-coisa, dinheiro-ferro, dinheiro-papel. Relacionar, portanto, a vida de Carolina como trapeira, em que o lixo coletado é trocado diretamente por produtos de consumo imediato, à vida de Carolina depois do sucesso, nos dá a exata medida do choque social que sofreu.

Sem ser uma trabalhadora assalariada, o dinheiro era obtido com a venda do lixo. De repente, Carolina se viu possuidora de uma pequena fortuna que logo foi gasta. A concretude do dinheiro do tempo da favela, feito coisa, lata, papel, ferro, quando transformado

em abstração, números em contas de banco, cifras complicadas, contratos, ela não conseguia mais acompanhar. Daí as dívidas, consequência dos gastos para os quais ela havia sido empurrada pelo consumo de roupas novas, de produtos para a casa, de salão de beleza. As novas despesas são o custo exigido à nova escritora pela sociedade de consumo. Ela tinha que aparecer bem vestida na mídia. Do trato com o dinheiro, as dívidas e os empréstimos vem o mal estar, a culpa, que são recorrentes nessa segunda fase da vida de Carolina em Santana. Carolina estava habituada a fazer a contabilidade da fome; não sabia lidar muito bem com os dólares das traduções, com as negociações dos contratos de tradução, dos discos, do filme. Por isso, o dinheiro ganho com a venda de QD “desaparece”.

Por outro lado, o incômodo de Carolina, sua tristeza, tinha origem na comercialização que foi feita não só de seu livro, mas dela mesma. Como aparecia na capa de QD, tratava-se do “diário da favelada”. Carolina é transformada em mercadoria, em produto. Ela é coisificada pela indústria cultural, que não vende somente o que ela produziu, com seu trabalho intelectual, o livro, mas ela própria.

Quando ela deixou de ser favelada, para ser moradora de um bairro de classe média, as pessoas desviaram o olhar para algum outro objeto de mídia, que talvez estivesse nascendo ali diante dos olhes estupefatos de Carolina, que não compreendia de todo a situação.

Antonio Candido relata, em sua análise de *I Malavoglia*, de Verga, que nesse romance “o dinheiro parece transitar do mundo abstrato do valor para o universo denominado das coisas naturais” (Apud Vogt, 1983, p. 209).

Para compreendermos as observações de Vogt e de Antonio Candido sobre o dinheiro e sua mediação entre mercadorias é preciso definir o que Marx entende por mercadoria, seu valor de troca e seu valor de uso.

Marx começa a análise do modo de produção capitalista pela análise da mercadoria. Esta seria qualquer objeto exterior que tem a propriedade de satisfazer as necessidades humanas, sejam elas de que tipo for. Essa propriedade seria seu valor de uso. Um objeto só se constitui enquanto mercadoria se tiver utilidade. Se ele tiver utilidade apenas para seu produtor e para mais ninguém não se trata de uma mercadoria, pois ele não teria valor de troca. O valor de troca aparece quando o objeto é trocado por alguma coisa ou dinheiro – e não muda, mesmo que o objeto seja trocado por outro em diversas proporções. Para que isso aconteça é preciso que esses objetos (as mercadorias) tenham algo em comum. Serem fruto do trabalho humano, eis o que as mercadorias têm em comum. De acordo com Godelier<sup>60</sup>, “um valor de uso ou um artigo qualquer só tem, pois, um valor na medida em que o trabalho está materializado nele”, e esse valor é o ‘algo em comum’ que se mostra na relação de troca das mercadorias (Godelier, 1970, p.198<sup>61</sup>).

Se o ponto em comum entre todas as mercadorias não é o valor de uso, todos diferentes, só lhes resta uma propriedade em comum – ser o fruto do trabalho humano materializado, coagulado.

O valor da mercadoria é determinado em função da quantidade de trabalho necessário para sua produção. Como é impossível determinar o tempo de trabalho que cada indivíduo gasta para produzir uma mercadoria, já que isso depende de fatores subjetivos e de difícil precisão, é preciso determinar o tempo de trabalho de acordo com uma média de produção, ou seja, a força de trabalho média determinada de acordo com o meio social na qual é desenvolvida (Godelier, 1970, p. 199).

O próprio Marx sublinha a importância da relação do valor da mercadoria com o tempo de trabalho humano, considerando que este

---

<sup>60</sup> Godelier, Maurice. “Économie marchande, fétichisme, magie et science, selon Marx dans *Le Capital*”. In *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, numéro 2, automne 1970, p. 198-212.

<sup>61</sup> Tradução nossa.

tem um duplo aspecto: abstrato com relação ao valor da mercadoria e concreto segundo seu valor de uso.

O valor da mercadoria só aparece na sua relação com as outras mercadorias. Isoladamente, só se manifesta o seu valor de uso, "sua natureza de objeto útil". Quando a mercadoria entra em relação de troca com outras mercadorias, ela encontra seu valor de troca, que é a representação do trabalho social dispensado para a sua produção, e que aparece cristalizado nele. O valor de troca não é o valor da mercadoria, é na verdade "a relação que se estabelece através da troca dessa mercadoria com outras". Assim, podemos dizer que o valor existe antes que as mercadorias circulem; ele não nasce da circulação de mercadorias, uma vez que uma mercadoria pode ser vendida/trocada por um valor maior ou menor que o seu valor [preço] real. O valor nasce no processo de produção da mercadoria. O valor é o trabalho humano social, pois é abstrato, realidade social e não material. Por isso só pode se expressar em sua forma – a forma-equivalente que dissimula o valor e o faz aparecer como uma característica natural das coisas. Quando os objetos entram numa relação de troca, damos um passo para o mundo da abstração. Nele as relações humanas também são abstratas. O fetichismo aparece aí na forma-equivalente, pois a relação de troca entre as mercadorias não é uma relação entre coisas, mas entre pessoas.

O valor de uma dada mercadoria pode se expressar numa troca com um grande número de equivalentes. Num estágio mais avançado da produção de mercado, foi preciso encontrar uma mercadoria com a qual pudessem ser trocadas todas as outras, ou seja, que servisse de equivalente para todas as mercadorias – essa forma equivalente única vai dar as unidades de forma e de expressão que faltavam nos estágios precedentes do capitalismo. Trata-se da mercadoria dinheiro. De acordo com Marx, sua função específica e, conseqüentemente, seu monopólio social é desempenhar o papel do equivalente universal no mundo das mercadorias:

A mercadoria especial com cuja forma natural a forma-equivalente se identifica pouco a pouco na sociedade, torna-se mercadoria-dinheiro ou funciona como dinheiro. A sua função social específica, e pois o seu monopólio social, consiste em desempenhar o papel de equivalente universal no mundo das mercadorias<sup>62</sup>.

Com o surgimento da mercadoria-moeda, ou dinheiro, a expressão do valor relativo das mercadorias se torna o preço delas e com isso a “falsa aparência” que a forma-equivalente dá ao valor das mercadorias fica consolidada (Godelier, 1970, p. 203).

No mundo da favela, o que se vive é a concretude da pobreza mais absoluta. Nesse lugar, à beira da cidade letrada e do sistema capitalista, as relações de troca são diretas, praticamente sem a mediação da “terceira mercadoria”, que é o dinheiro. Muitas vezes, Carolina troca a lata, o papel, diretamente por algum gênero alimentício ou de primeira necessidade. Quando, na venda do Seu Manoel, não há o que ela necessita, ela recebe dinheiro em troca da sucata, para que possa, depois, entrar numa outra relação de troca, desta feita mediada pelo dinheiro. De qualquer forma, mesmo quando ela recebe dinheiro, a quantia é sempre ínfima e sempre tem destino certo – comida. Na favela, ou no mundo da pobreza, como disse Candido, parece que o dinheiro se materializou em “coisas naturais”.

Voltando ao dia-a-dia de Carolina, se os dias de Carolina na favela são um sucedâneo de ações repetidas, o que evolui então em QD? Onde se situa o foco que permite ao leitor saber o que acontece

---

<sup>62</sup> K. Marx, *Le Capital, livre premier, t.I, p.71-72, Ed. Sociales, s.d.* Tradução em espanhol: *El Capital. Crítica de la Economía Política*. México: Fondo de Cultura Económica, 19 reimpresión, 1986, v. 1, sección primera, Mercancia y dinero, Capítulo 1 La Mercancia.

no âmbito dos sentimentos de Carolina? Este foco situa-se na instância da narrativa, no "eu da escritura". É no contar que Carolina mostra o passar do tempo, contrariando a inexorabilidade de sua condição social de favelada, de excluída sem direito à voz. Apesar de narrar essa inércia, essa imobilidade da condição social de todo favelado (como escapar desse mundo?), Carolina mostra em filigrana, na relação e no retrato da sucessão dos dias e das ações que protagoniza, seu desejo de construir paulatinamente uma experiência de vida calcada na escrita da vida. É na repetição do gesto cotidiano de relatar sempre o mesmo dia infinitamente que vemos se construir o edifício literário de uma experiência singular. É por meio da anotação no diário das datas de cada dia em que ela escreve que temos a exata medida do esforço empreendido por uma subjetividade na busca por um espaço de afirmação. Assim, Carolina destaca-se da coletividade da favela, que também é um personagem do livro, para realizar, conquistar a experiência única de ser *Carolina de Jesus, poeta*. Nessa instância da narração, Carolina permite-se julgar a política brasileira, fazer balanços, arriscar palpites, tirar conclusões daquilo que vê quando faz o percurso da catação do lixo. Os moradores da favela tornam-se, por sua vez, personagens dessa história. Aqui "a poeta" Carolina preocupa-se com editores brasileiros "que não dão vez aos escritores pobres do Brasil", e destina o seu relato aos repórteres que podem fazê-la sair da imobilidade social do quarto de despejo em que vive. Também é ciosa do estilo de narração e pede desculpas aos leitores por contar os seus dias sempre da mesma maneira:

**16 de outubro ... Vocês já sabem que eu vou carregar água todos os dias. Agora vou modificar o início da narrativa diurna, isto é, o que ocorreu comigo durante o dia. (QD, p.121)**

Essa preocupação com a forma, que ocorre na instância da narração, separa ainda mais a personagem da narradora, pois denota a preocupação estética desta, enquanto aquela se preocupa antes com a comida e com os filhos. As duas instâncias não são estanques, contudo, pois há momentos de fusão, como já dissemos anteriormente. As contradições da autora e da personagem fazem parte de sua identidade, melhor dizendo, são consequência da própria ambigüidade que a diferencia dos outros, sejam os brancos e ricos da cidade-jardim, sejam os negros e pobres do quarto de despejo.

Ao agir assim, a escritora apela para a cumplicidade do leitor e convida-o a se deslocar um pouquinho de seu ponto de visão para aderir ao dela. Chama a atenção para o seu *locus* de enunciação e lança ao mesmo tempo um desafio ao público leitor: seria você capaz de entender o que vivo/narro aqui? Portanto, Carolina sabe manipular as possibilidades técnicas que lhe confere a narrativa de primeira pessoa e tirar partido do jogo entre as instâncias narrativas que o “eu” encobre. De acordo com Dorrit Conh (1981), na narrativa autobiográfica (do tipo “eu conto que eu no passado”), o “eu narrado” está submetido ao olhar de um narrador que sabe o que aconteceu em seguida ao fato narrado e que tem toda a possibilidade de percorrer o eixo temporal que liga essas duas subjetividades (eu-narrador e o eu-narrado). No diário de Carolina, como é próprio ao gênero, ainda que as anotações sejam fragmentárias, feitas no dia-a-dia, há exploração dessa possibilidade. É nos momentos de pausa, de repouso, que se dá a experiência de poder refletir sobre o que ela vive.

A escrita marca a diferença de Carolina com relação aos outros moradores da favela, (quase) todos negros e pobres como ela. A consciência de sua diferença e do poder que representa dominar a escrita com relação àqueles que não são capazes de fazê-lo, como os outros favelados, faz de Carolina uma personagem bastante especial nessa história que inclui escritura, publicação e recepção do livro

*Quarto de despejo*. O desdobramento em autora e protagonista do drama que é sua vida na favela do Canindé permite a Carolina um distanciamento entre o eu-enunciado e o eu-enunciador, entre a favelada e a escritora, portanto.

Embora descrevendo-se negra e suja como os outros, Carolina revela ter consciência de si quando justifica para si e para seus leitores as razões pelas quais é obrigada a andar andrajosa pelas ruas de São Paulo:

**14 de agosto** ...(...) *No sexto andar o senhor que penetrou no elevador olhou-me com repugnância. Já estou familiarizada com estes olhares. Não entristeço. (...) O homem estava bem vestido. Eu estava descalça. Não estava em condições de andar no elevador. (QD, p. 108)*

**24 de dezembro** ....(...) *Passou um senhor, parou e nos olhou. E disse perceptível: Será que êste povo é dêste mundo? Eu achei graça e respondi: Nós somos feios e mal vestidos, mas somos dêste mundo. Passei o olhar naquele povo para ver se apresentava aspecto humano ou aspecto de fantasma (QD, p. 140).*

Quando a instância narrativa é assumida pelo eu-narrador, num distanciamento com relação à personagem, ocorre a descrição do olhar do outro: a autora-narradora vê e entende o olhar de nojo das pessoas. Ora, isto representa um verdadeiro sofrimento para ela, que se deixa revelar em contraponto como uma mulher vaidosa e sedutora. Ao afirmar que é deste mundo, Carolina garante o seu lugar nele, não como fantasma, ou bicho estranho, mas como pessoa.

No desdobramento entre autora e personagem, Carolina se auto-define ora pela força,

*eu sou descendente da bomba atômica (MED, p. 137).*

*A Vera é tímida, nem parece que é minha filha porque eu sou a explosão”.*

*“Eu dei uma lição de honestidade nesses crápulas. Eu levo um minuto pra esquentar e levo cem pra esfriar.*

*(MED, p. 201).*

Ora pela resignação:

*Suporto as contingências da vida resoluto. Eu não consegui armazenar para viver, resolvi armazenar paciência. Nunca feri ninguém. Tenho muito senso! Não quero ter processos. O meu registro geral é 845.936.*

*(QD, p. 16)*

Talvez a principal representação de si mesma nos diários de Carolina seja a da “escritora vira-lata”, “poeta dos pobres”, porque tem a ver com a relação autor/personagem. A construção do eu através da escrita se dá pelo embate provocado pelo contato com os outros. Na saída da favela para a casa de alvenaria, depois do lançamento de *Quarto de despejo*, Carolina é insultada e apedrejada pelos seus vizinhos, prova de que a convivência com os moradores da favela era difícil justamente por Carolina ter estabelecido uma diferença entre os outros favelados e ela, por ela ser letrada, por falar “o clássico”. Mas para a sua tristeza, a convivência com os moradores do bairro de classe média de Santana talvez tenha sido ainda pior, pois morava na cidade, mas não era parte dela, por ser negra e ex-favelada.

Para ilustrar a difícil relação com a cidade de São Paulo e o meio literário, depois do lançamento de seu livro, podemos citar o jantar da noite de autógrafos de *Maçã no escuro*, de Clarice Lispector, oferecido por uma senhora da alta sociedade paulistana.

*Dia 19 eu fui na festa da escritora Clarice Lispector que ganhou o premio de melhor*

*escritora do ano com o seu Romance "Maça no escuro" A recepção foi na residência de Dona Carmem Dolores Barbosa. Tive a impressão que a Dona Carmem não apreciou a minha presença. E eu fiquei sem ação. Sentei numa poltrona e fiquei.*

*As madames da alta sociedade iam chegando. E em cumprimentavam (...)graças a Deus não fui fotografada. Já estou saindo dos noticiários Não compareci na sala onde a Clarice estava Não a vi. Não lhe cumprimentei. Serviram refrescos e comestíveis as 23 horas retornei para casa pensando no dinheiro que gastei pintando as unhas e pagando conduções. Dinheiro que poderia guardar pra comprar pão e feijão para os meus filhos. (MED, p. 201-203).*

A descrição dessa cena deixa ver o isolamento de Carolina, que não se levantou da cadeira e não teve forças para ir cumprimentar Clarice. Será que a criadora de Macabéa sabia que seu outro de classe estava bem ali? Esse momento é importante porque Carolina se dá conta de que, apesar do sucesso de *Quarto* e de ter finalmente conseguido a mobilidade social tão almejada por meio da escrita, ela vai ser sempre a escritora vira-lata, nunca vai ocupar o salão principal. O dinheiro gasto para equiparar-se às "damas da alta sociedade" foi inútil. Mesmo sendo a autora de um dos maiores *best-sellers* brasileiros de todos os tempos, e tendo as unhas pintadas, Carolina não podia sentar na mesma sala que Clarice. Daí a consciência de Carolina, que se auto-intitula poeta dos pobres, poeta do lixo. E talvez venha dessa sensação de ser única na sua condição a ficcionalização do seu destino de ser poeta.

Sendo poeta, Carolina imaginou que faria parte de uma esfera literária em que estariam todos os poetas: Casimiro, Hugo, Castro Alves. Por isso, ela vai à noite de autógrafos, quem sabe até sem ser convidada. Há, porém, uma parede intransponível entre ela e Clarice Lispector, uma barreira que se situa não apenas no âmbito da literatura, mas também no social. E será que essas duas esferas, a

literária e a social, são tão diferentes assim? Na verdade, a literatura, como discurso que representa e problematiza a forma social, também dialeticamente a configura. E se a sociedade é dividida em classes, a literatura, enquanto instituição, é perpetuadora do poder da classe hegemônica.

Em *Minha Vida*, Carolina conta o episódio do encontro com o jornalista Ville Aureli, em 05/02/1941, ressaltando a descoberta de sua veia poética. Essa narrativa sendo de cunho autobiográfico, o objetivo da autora é, olhando para o passado, reconstruir uma vocação que a destinava à poesia e à escrita.

Carolina cita em *Meu estranho diário*, na entrada de 04 de junho de 1958, a consulta que faz a Ville Aureli<sup>63</sup> Esse jornalista de São Paulo é quem vai “diagnosticar” e “confirmar” a “doença” que Carolina acreditava ter desde que um médico espírita de Sacramento havia feito sua premonição. Disse Ville Aureli,

*Carolina: você é poetisa! E eu revoltei porque não queria ser poetisa. Chorei tanto, porque é horrível ter idéias. No cérebro que envez de regridir duplica*  
(MED, p. 134)

E ainda:

*...quando percibi que eu sou poetisa que fiquei triste porque o excesso de imaginação era demasiado. Que examinei o cérebro no Hospital das Clinica Que o exame deu que sou calma. Que eu iduquei imensamente o meu cérebro. Que não dêixei as idéias dominar-me. Que fiquei triste do desprêso do povo pelo poeta. Mas agora estou na maturidade e não impreciono com as filancias de quem quer que sêja...*  
(MED, 20 de novembro de 1958, p. 84).

É importante salientar aqui a visão de Carolina com relação à designação de poeta, e destacar a relevância desse encontro que instaura em sua vida um antes e um depois:

*Em 1940, manifestou-se em mim as idéias literárias. Fiquei apreensiva com aquela fusão mental*  
(*Minha Vida*, in Meihy, 1994, p.186).

Carolina precisou domar a impetuosidade de sua imaginação, pela racionalidade e pelo controle de si mesma.

Em *Minha vida*, Carolina relata:

*Aprendi escrever atabalhadamente. Eu já estava aborrecendo-me de ter vindo para São Paulo. Lá no interior eu era mais feliz, tinha paz mental. Gozava a vida então tinha nenhuma enfermidade. E aqui em São paulo, eu sou poetisa!*

*Eu hei de saber o que é ser poetisa e quais soa as vantagens dou desvantagens que existem para um poeta.*

*Pensava profundamente na minha vida que estava começando apreocupar-me.*

*Procurei numa livraria um livro de poeta, porque o senhor que estava no ônibus disse que poeta escreve livros, pedi:*

*- Eu quero um livro de poeta -*

*O livreiro deu-me:*

*- **Primaveras**, de Casimiro de Abreu.*

*E assim fiquei sabendo o que era ser poetisa. Cheguei em casa com o espírito mais tranqüilo. Fiquei sabendo que as palavras cadenciadas eram as rimas.*

Carolina comenta a repercussão da reportagem escrita por Aureli, que segunda ela saiu na *Folha da Manhã* em 24 de fevereiro de 1941:

---

<sup>63</sup> Carolina diz em *Minha Vida* (In Meihy, 1994) que a entrevista com Ville Aureli aconteceu em 1941.

*Enquanto os outros me admiravam sou ma coisa me entristecia e me preocupava. Eu lutava para ficar livre do pensamento poético que me impedia o sono. Percebi que andando de um lado para outro o pensamento poético dissipava um pouco. (...) Quando sentia fome as ideias eram mais intensas (...) Creio que já familiarizei com essa miniatura de calvário. Quando percebo que estou exausta, sento com lápis na mão e escrevo.  
(In Mehy, 1994, p. 188-189)*

Carolina fala da descoberta de sua vocação como uma benção e como uma maldição. Este é um tema próprio a todos os poetas. É o caso, por exemplo, de Baudelaire no poema *Bénédiction*, no qual o nascimento do poeta é colocado sob o signo da maldição. Porém, o poeta é também aquele que, no mundo tedioso e inerte, guiado por uma força supranatural, conhece o néctar, o prazer:

*Lorsque, par un décret des puissances  
suprêmes,  
Le poète apparaît en ce monde ennuyé,  
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes  
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en  
pitié:*

*- "Ah! que n'ai-je mis bas tout un nœud de  
vipères,  
Plutôt que de nourrir cette dérision!  
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères  
Où mon ventre a conçu mon expiation(...)*

*Pourtant, sous la tutelle invisible d'un Ange,  
L'Enfant déshérité s'énivre de soleil,  
Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il  
mange  
Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil<sup>64</sup>  
(...)*

---

<sup>64</sup> In "Spleen et Idéal". *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964, p. 36-38.

O poeta é, pois, um incompreendido, que a própria mãe rejeita. Para contrastar com o momento de sofrimento na casa de alvenaria, o passado é ficcionalizado por Carolina, transformando-se em um tema literário. O passado na favela transforma-se numa época da honestidade; da pobreza, é certo, mas num tempo em que não havia fingimento. O tempo presente, da cidade grande e da fama, no meio dos brancos e das pessoas de posse, é aquele do engano, do dinheiro, da rejeição e do racismo. E, portanto, essa dicotomia, passado e presente, consolida-se na recusa: “não aceito ser teleguiada”. Belo momento de autoconsciência da escritora que, se não tinha plena certeza de seus limites, compreendia muito bem a distância que a separava daquele mundo freqüentado pelos “poetas fidalgos”.

Carolina refaz então o velho percurso para se reencontrar e rever os amigos dos arredores da favela, o que significa refazer também o caminho da escrita, pois é o percurso que Carolina realiza na catação do lixo que dá densidade à estrutura narrativa da primeira fase do diário, correspondente à edição de QD:

*—Já fui lavradora, doméstica, catadeira de papel, e agora sou escritora. Mas o quadro melhor da minha vida foi quando eu era lavradora. Morávamos na roça. Havia solidariedade entre os colonos. Aos sábados, nos fazíamos mutirão e a noite havia baile tinha um viúvo que queria casar-se comigo. Mas eu não quis porque não tinha confiança em mim (...)Eu queria andar ininterruptamente Resolvi ir visitar os recantos onde eu catava papel.*

*(...) Relembrei os tempos passados. O meu cérebro era povôado de ilusões pensava... eu vou escrever! Eu vou editar um livro! Eu vou comprar um sitio e plantar flôres, criar aves como é bonito o cantar dos galos. O cacarejar dos patos As angolas com suas penas preta e branca. Revi o numero 17. Onde residia a dona Julita.*

*O senhor Angelo dizia:*

*—Você ficou rica. E nos deixou*

*(...) Hoje eu estou super-triste. Queria ficar num lugar dizerto, sem ruídos. Como é horrível a vida com a falta de tranquilidade interior*

*Eu tenho a impressão que estou entre milhares de Judas – eu não gosto de ser contrariada.*

*(...) E enganei: a vida do rico, é um inferno. Eu seguindo Avenida Tiradentes, lembrando eu suja com o saco nas costas. Debruçada nas latas de lixo. Ficava alegre, quando encontrava metal alumínio para vender no ferro velho. Parava para escrever nas ruas. — pensava...se eu pudesse viver sempre escrevendo...se eu pudesse viver lendo! parei na sapataria para conversar com sapateiro (...). Quando abri a porta para entrar o Senhor Rodolfo, vinha saindo. Sorrimos e abraçamos*

*A senhora sumiu! Esta rica Rica! Palavra que eu tenho nojo de ouvir! Quando eu vêjo um pedaço de doce devorado pelas formiga penso. Este pedaço de docê coincide comigo. Depois que publiquei Quarto de despejo.*

*Como vae a vida?*

*—Eu estou no inferno!*

*—Não saiu nada como desejei. E eu não gosto de ser teleguiada. Eles é quem administra o que arrecado. (...). Disse-me: bem que eu te dizia: que você seria feliz se continuasse catando papel.*

*Você esta no meio dos ricos... quem não sabe fingir, ali não vence*

*(MED, p.141-143)*

A diferença fundamental entre um e outro momento narrado pela escritora é que, no passado, ela projetava uma possibilidade de concretização do sonho, e, no momento em que narra, o sonho se realizou, mas não exatamente como ela havia desejado. De poeta que queria ouvir o cantar do galo, Carolina vira um doce devorado pelas formigas. A distância entre os dois momentos da vida da autora é mostrada no texto pela alternância dos tipos de discurso, narração

e diálogo, e da temporalidade, passado e presente de narração. O doce devorado pelas formigas representa o processo de coisificação que sofreu ao ser transformada em mercadoria. Ela foi literalmente *consumida*.

O passado é contraposto ao presente de infelicidade, e diante deste, aquele tempo de outrora ganha nuances de um tempo idílico. O sítio – as aves, o bonito cantar dos galos, as angolas de penas pretas e brancas, o cacarejar dos patos, as flores – é o lugar onde a natureza idílica se enfeita para receber o poeta. O mundo das coisas simples é o mundo ideal onde o poeta pode “domar” o cérebro perturbado, frágil. É pela contemplação, afastado do balbúrdia da cidade, mundo contaminado pela terceira mercadoria, que é dinheiro, que o poeta pode, enfim, escrever.

A descrição do passado no Canindé é lírica. Não se trata do real passado que Carolina viveu e que está contado na primeira fase do diário, um tempo, como todos sabem, muito sofrido, e nada bucólico, e no qual igualmente era escravizada pela busca por comida. O bucolismo só pode ser, então, uma construção literária, um modo de contrastar passado e presente. O tema aí em questão é a impossibilidade de ser o poeta fidalgo representado por uma linguagem que quer se aproximar da fidalguia, da alta literatura. Carolina é pura contradição.

Os milhares de cópias vendidas de QD não lhe garantiram o passe de entrada nos salões literários da sociedade paulistana. Se tomarmos o salão de Dona Carmem como um extrato da sociedade brasileira e o estendermos à elite cultural que decide o que é canônico e o que não é (Zohar, 1990), então, teremos um quadro geral que explica a angústia de Carolina.

Nas páginas seguintes do diário dessa fase da vida em Santana, na casa de alvenaria, Carolina segue triste (MED, p. 144-149), e pensa em dar cabo desse sofrimento com a morte, mais uma temática própria da ficcionalização da frustração da vida de poeta.

Para compreender o seu estado atual, ela volta ao passado, desta feita, em versos:

*Quarto de despejo*

*Quando infiltrei na literatura  
Sonhava so com a ventura  
Minhalma estava chêia de hianto  
Eu não previa o pranto.  
Ao publicar o Quarto de despejo  
Concretisava assim o meu desejo.  
Que vida. Que alegria...  
E agora...Casa de alvenaria.  
Outro livro que vae circular  
As tristêsas vão duplicar.  
Os que pedem para eu auxiliar  
A concretisar os teus desejos  
penso:eu devia publicar...  
—o 'Quarto de despejo'.*

*No inicio vêio admiração  
O meu nome circulou a Nação.  
Surgiu uma escritora favelada.  
Chama: Carolina Maria de Jesus.  
E as obras que ela produs  
Deixou a humanidade habismada  
No inicio eu fiquei confusa.  
Parece que estava oclusa  
Num estôjo de marfim.  
Eu era solicitada  
Era bajulada.  
Como um querubim.*

*Depôis começaram a me invejar.  
Dizia: você, deve dar  
Os teus bens, para um assilo  
Os que assim me falava  
Não pensava.  
Nos meus filhos.*

*As damas da alta sociedade.  
Dizia: praticae a caridade.  
Doando aos pobres agasalhos.  
Mas o dinheiro da alta sociedade  
Não é destinado a caridade  
É para os prados, e os baralhos*

*E assim, eu fui desiludindo  
O meu ideal regridindo  
Iguar um cõrpo envelheçendo.  
Fui enrrugando, enrrugando...  
Petalas de rosa, murchando, murchando  
E... estou morrendo!*

*Na campã silente e fria  
Hei de repousar um dia...  
Nãõ levo nenhuma ilusãõ  
Porque a escritora favelada  
Foi rosa despetalada.*

*Quantos espinhos em meu coraçãõ.*

*Dizem que sou ambiciosa  
Que nãõ sou caridosa.  
Incluíram-me entre os usurários  
Porque nãõ critica os industriaes  
Que tratam como animaes.  
—Os opérarios...*

(escrito em 06 de novembro de 1961, *Meu estranho diário*<sup>65</sup>, p. 151-153)

O poema está citado dentro do diário. A narrativa do cotidiano contém, então, outros gêneros literários. E contém em dois sentidos. Em primeiro lugar, como uma reflexão sobre a escrita e, portanto, sobre a literatura. Nesse caso, trata-se de um diário de autor, constituído por um pensar o mundo, certamente, mas sobretudo formado a partir de uma reflexão sobre o próprio processo criador, e por isso, sobre a escrita. Em segundo lugar, o diário contém o poema porque é uma narrativa encaixante na qual o poema é citado. Por outro lado, o poema é também, e sobretudo, uma forma nova de configurar o mesmo – a autobiografia da autora. O poema e o diário se constroem como uma narrativa em abismo. O poeta do lixo é a confirmação da escritora vira-lata. O poema condensa a forma

---

<sup>65</sup> *Meu Estranho Diário*, de Carolina Maria de Jesus, organizado por Robert Levine e José Carlos Sebe Bom de Meihy. Editora Xamã, São Paulo: 1996. Voltaremos ao poema no capítulo 2 desta tese.

autobiográfica narrativa, mas também é autobiográfico, retrospectivo, como demonstra o seu título *Quarto de despejo*. Nessa outra forma de lembrar o passado, a autora emprega uma linguagem, que em sua contenção poética mostra o destino do poeta do lixo.

De fato, o poeta do lixo “infiltra” na literatura. Carolina arromba uma porta, ela não é a convidada. A infiltração corrói as paredes do sistema, tanto do social quanto do literário, pela figura da escritora vira-lata. A voz lírica do poema é a da escritora favelada, cujo nome “circulou” a nação. A alusão aqui é ao número de exemplares vendidos e à circulação de seu nome e de si mesma, como uma mercadoria na vida cultural brasileira. As obras que a escritora favelada “produz” deixam a humanidade “abismada” porque representam na confluência de “escritora” e “favelada” um conflito. Quando isso ocorre, vem a “admiração”, mas junto com ela também vem uma armadilha: a escritora é enredada e presa num estojo de marfim. Desse momento em diante, o eu lírico conhece a desventura. A vida cheia de “hiato” transforma-se em inveja e tristeza. De “querubim” vira “rosa despetalada”. Sentimos aí a autocomiseração do poeta com relação à sua queda. A alta sociedade que acolhe a escritora momentaneamente, simplesmente por ela ter sido vendida como um produto que era interessante durante um certo tempo consumir, exige de Carolina, entretanto, uma consciência social – doar agasalhos para os abrigos de pobres – que, no entanto, esta classe não está interessada em ter. O dinheiro dos ricos é para o lazer, “para os prados e os baralhos”, e não para corrigir injustiças, como as cometidas contra a classe operária pelos industriais. A referência aos filhos é uma forma de autopiedade com sua condição de escritora favelada.

O poeta repousa finalmente na “câmpa silente e fria”, uma outra forma de “estojos de marfim”, agora não mais como jóia rara, mas como descarte. O silêncio é a morte da poesia. Repousar na

campanha silenciosa é também o destino do poeta com relação à literatura – o panteão dos poetas fidalgos desaparecidos, que figuram petrificados no repertório da literatura canonizada (Zohar, 1990): nos retratos nas paredes das academias, nas listas de arquivos.

A escritora favelada Carolina de Jesus quer repousar na literatura, por isso recorre à linguagem preciosista e à forma poética, que é também uma maneira de relatar. A linguagem de Carolina foge do senso comum, da banalização e, por outro lado, cai num anacronismo. O modelo poético representado é o do arcadismo-romantismo, com suas palavras raras, oclusas em estojos de marfim. Enquanto nos anos 50 e 60, a poesia e a literatura brasileiras encontravam como forma de expressão uma linguagem mais colada no cotidiano, depurada dos preciosismos, Carolina de Jesus fazia o caminho inverso. Ia buscar no passado a forma e a linguagem poéticas para narrar a sua “infiltração” na literatura. Ela chama para si o direito de escrever e falar o “clássico”, o que a distingue dos outros, e que lhe cria problemas: “Eu desêjei varios empregos. Não aceitaram-me por causa da minha linguagem poética. porisso eu não gosto de conversar com ninguém” (MED, p. 38).

Carolina preza o clássico, porque a poesia para ela era obra do poeta fidalgo, de luvas brancas. E era esse poeta que ela queria alcançar. O passadismo da poesia de Carolina se contrapõe ao padrão de gosto dos anos 60, pelo fato de ir buscar num sistema arcaizado a resposta para a pergunta: o que é ser poeta?

Nas duas passagens citadas acima, em prosa e em verso, Carolina analisa sua trajetória de poeta vira-lata. Tanto na prosa quanto na poesia, trata-se de multiplicidades de visões, de retratos de Carolina de Jesus, que vão se delineando, à medida que ela vai se confrontando com a realidade externa à sua escritura. De seu ponto de vista, ela era poeta – e isto era ponto pacífico, pois ela tinha o depoimento de Ville Aureli, que lhe atribuiu, quando ela já era adulta, o nome sagrado de poeta. E tinha também a concretização disso com

a publicação e o sucesso de *Quarto de despejo*. Contudo, para as outras pessoas com quem ela cruzava na rua, no bonde, na favela, ela era a escritora vira-lata, já que lhes parecia impossível haver uma escritora naquelas condições: negra e pobre. Pode-se depreender daí a idéia que as pessoas fazem do que é ser poeta, qual é a imagem que as pessoas comuns fazem do escritor. Ou seja, esta é a visão que, segundo Carolina relata, as pessoas têm do que seja um poeta, conforme se verifica na passagem, exemplo de tantas outras:

*19 de novembro de 1959:*

*Fui auxiliar os operários separar as estôpas. O chefe do serviço disse-me. Mas, a senhora vae ficar aqui neste lixo? fico. Pórque quero descansar o meu serebro. La na favela é um barulho diário. Aqui esta muito melhor. –Eles falava que eu sendo poetisa era para estar entre os fidalgos. Que os poetas são pessoas finas que andam com as unhas esmaltadas e luvas. Sorri. Pórque eles não conhecem os poetas. – O poeta é um infeliz conhece so agruras no seu roteiro neste hemisfério.*

(apud Perpétua, 2000, p. 328)

E quando essa imagem de “poeta fidalgo” é confrontada com sua imagem própria – tal como ela se descreve – preta, pobre, favelada, suja – enfim, poeta dos pobres, há a descrição de um choque, de uma surpresa:

*15 de maio de 1960:*

*Eu disse para a Dona Maria que ia para a televisão. Que estava tão nervosa e apreensiva. As pessoas que estavam no bonde olhavam-me e perguntavam-me: é a senhora quem escreve?*

*Sou eu.*

*—Eu ouvi falar.*

*Ela é a escritora vira-lata disse a Dona Maria mãe do Ditão Contei-lhes que um dia uma*

*jovem bem vistida vinha na minha frente um senhor disse:*

*—Olha a escritora!*

*O outro agêitou a gravata e olhou a loira. Assim que eu passei fui apresentada.*

*—Ele olhou-me e disse:*

*—É isto!*

*E olhou-me com cara de nojo. Sorri, achando graça.*

*Os passageiros sorriram. E repetiam. Escritora vira-lata.*

*(Perpétua, 2000, p.332)*

Apesar do humor de Carolina, que ajuda a fazer troça da visão que os outros têm dela, e de se contrapor a um modelo canônico de beleza, o da loira, calcado no preconceito racial latente dos brasileiros, ela é colada a uma outra imagem dialética, também do preconceito – “escritora vira-lata”; essa imagem condensa os antagonismos da luta de classes. Nesse sentido, a obra e a trajetória de Carolina divisam o processo histórico marcado pela exclusão social, tanto nos anos 50, quando dá a ver a euforia desenvolvimentista brasileira, sobretudo em São Paulo, a capital da modernização industrial, quanto antecipa a nova configuração da luta de classes no contexto atual da mundialização. Quando Carolina se autodenomina escritora vira-lata, poeta dos pobres, ela reúne duas classes irreconciliáveis na experiência social brasileira. Essa reunião é a um só tempo idílica – o sonho da vida de poeta – e ameaçadora, daí a sua desilusão. A ameaça se dá tanto interna quanto externamente. Trata-se de um diário-ameaça porque servia de modo de defesa para Carolina contra possíveis agressores na vida cotidiana, mas também era uma escrita que ameaçava a ordem social, uma vez que trazia em si mesma a possibilidade de desestabilização da estrutura de classes. O diário representava igualmente uma ameaça porque há na obra de Carolina uma definição da ética do “ser poeta”. Essa ética consistia na responsabilidade de levar adiante uma missão: a de ser um observador atento e denunciador das mazelas sociais.

Ser poeta também servia como diferenciação dos outros favelados. Entretanto, o poeta é triste, reflexivo, e visionário: “não dêixe as idéias dominar-me”. O poeta deve levar a sério sua missão: ele deve ser um visionário, mas para ver as injustiças sociais, e criticar a ordem estabelecida: “A noção de ser poeta seria um aval para a responsabilidade de escrever e de publicar, pois seria sempre um ser amargurado devido a sua capacidade crítica” (Meihy, 1996, p. 294).

Na verdade, Carolina já alimentava o desejo de ser publicada e reconhecida como autora há muito tempo. Aliás, sua pretensão era ser reconhecida enquanto poeta. Para Meihy, “Carolina foi e era por auto-definição *poeta*. Sequer dizia-se poetisa. Sem entender o significado disto, tudo o que for dito sobre ela soará pouco e, mais que incompleto, vazio” (Meihy, 1996:17). Não foi, portanto, o repórter Audálio Dantas que despertou o desejo de Carolina de tornar-se uma escritora, ele apenas tornou-o possível. Carolina já tinha essa identificação com a escrita, sobretudo poética, introjetada pela leitura de poetas tais como Castro Alves e Casimiro de Abreu, ambos referidos em *Quarto de despejo*. Assim, o fato de ter retomado a escrita do diário, após contato com Dantas, não invalida de forma alguma sua obra nem sua experiência, esta inteiramente única, por ter sido capaz de representar o mundo no qual viveu, o que realmente a transforma em escritora.

Em várias passagens do diário, Carolina refere-se ao repórter, mostrando-se exasperada com a demora da publicação. E mais, revelando sua ingenuidade, o condena por entravar uma possível publicação nos Estados Unidos (QD, p.119). Audálio Dantas também serve de recurso para Carolina fortalecer sua imagem de escritora na favela. Ela usa o livro e o repórter, que era bastante conhecido na época, como uma “vingança” contra aqueles que maltratavam seus filhos na sua ausência, ou que protagonizavam um episódio da favela que ferisse o “conceito” de comportamento adequado de Carolina:

**18 de dezembro ....** Ela perguntou-me:  
*Dona Carolina, eu estou neste livro? Deixa eu ver!*  
*Não. Quem vai ler isto é o senhor Audálio Dantas, que vai publicá-lo.*  
*E porque é que eu estou nisto?*  
*Você está aqui por que naquele dia que o Armim brigou com você e começou a bater-te, você saiu correndo nua para a rua.*  
*Ela não gostou e disse-me:*  
*O que é que a senhora ganha com isto?*  
*...Resolvi entrar para dentro de casa. Olhei o céu com suas nuvens negras que estavam prestes a transformar-se em chuva*  
(QD, p. 138)

A passagem acima evidencia o quanto o livro era objeto de comentários e de preocupações na favela e o quanto era usado como ameaça por Carolina. Por outro lado, mostra também, de modo inconsciente e indireto, diria até premonitório, como o futuro era incerto para a autora: *as nuvens negras* nunca deixaram de acompanhá-la.

O esquecimento e a rejeição que Carolina sofreu têm um substrato ideológico e, portanto, maquiavam a censura que de fato excluía mais uma vez Carolina.

De acordo com Meihy, a censura feita à obra de Carolina é de ordem cultural (Meihy, 2002). Embora não menos grave que a repressão disciplinadora da ordem política, a censura cultural seria o território das "sutilezas", porque atua de forma ensurdecida, "no silêncio das conveniências e dos interditos" (Meihy, 2002, p. 326). Num país como o Brasil, a cidadania se daria também por meio do processo da educação formal, escolar. Entretanto, a alfabetização é uma moeda de duas faces, pois se de um lado facultava a possibilidade da formação de uma elite educada, por outro excluiu do processo grande parte da população. Dessa parcela "alijada do conhecimento formal" podem surgir escritores "semi-alfabetizados": "figuras estranhas ao mundo do consumo, tais personagens servem para

atestar a sofisticação do que se chama 'cultura popular', promovendo um perverso contraste com a 'cultura de elite'" (Meihy, 2002, p.328). Por outro lado, ocorre uma luta para que os "outros" da cultura dominante sejam "incluídos". É o caso do cordel, que é uma manifestação "escriturada" dos "outros" tentando se impor no meio do código dominante. Existe um mercado produtor de cultura, formado por escritores, leitores, críticos literários e jornalistas que "determinam o quem é quem na cultura" (Meihy, 2002, p. 328).

Meihy adianta que são raros os momentos em que uma "categoria superior aceita a outra". Cita o caso do gênero diário "como solução capaz de revelar intenções pessoais e a luta para se impor no contexto amplo dos 'cidadãos de primeira qualidade'" (Meihy, 2002, p. 328). Nisso inclui o diário de Carolina que, no cenário da São Paulo dos anos 50, revelava o pertencimento de sua autora a

um mundo que era uma espécie de conseqüência do lixo metropolitano do complexo industrial que se instalava como critério de modernização. Moradora de uma favela de São Paulo, nos finais dos anos 50, Carolina se faz metáfora viva de uma sociedade em aceleradas mudanças ditas em nome do progresso capitalista. Representava também as grandes contradições do processo histórico nacional que relativizava a tradição agrícola em favor da maquinaria tecnológica. Nesse sentido, seus diários revelavam a intimidade de detalhes de quem, mais que viver as mudanças, pagava com a própria experiência de catadora de papel o custo de

ser parte desse todo 'desenvolvimentista'.  
(Meihy, 2002, p. 329-231)

A censura feita aos diários de Carolina é uma reviravolta na forma como, num primeiro momento, a elite tratou os diários. E Meihy questiona como a mesma sociedade que a glorificou chegou depois a refutá-la, não dando a Carolina nem mesmo o direito de , aos olhos da ditadura, ser uma "subversiva" (Meihy, 2002, p. 333). A censura foi uma maneira de impedir que Carolina realizasse o seu *sonho de poeta*. Com efeito, o historiador revela que o sonho de ser poeta é longamente desenvolvido nos diários e na obra de Carolina, porém "quase sempre repetindo a mesma idéia melancólica", da tristeza e do fado pesado de ser um poeta. Os trechos já transcritos neste trabalho confirmam essa afirmação de Meihy. Entretanto, o historiador, apesar de perceber com argúcia a rejeição camuflada que Carolina sofreu da sociedade brasileira, de modo geral, e da paulistana, em particular, não leva em conta totalmente o significado e o alcance do *sonho de poeta* de Carolina. De fato, para Meihy,

Carolina não só não conhecia as regras dos gêneros literários mas, em seu abandono formal, propunha uma subversão de ordens na qual o importante passava a ser o produto final, quase sempre tornado exclusivo na abordagem temática. Nesse sentido, pouco lhe adiantava ser poesia, conto ou romance, pois em qualquer modalidade ela se considerava "poeta". Também pouco lhe significa o controle da língua e seu manejo correto.  
(Meihy, 2002, p. 338)

Cabe aqui uma pergunta com relação a essa conclusão: se se tratasse apenas disso, teria a "cultura de elite" acolhido Carolina, ainda que por um momento? Acreditamos que não; existe algo nas obras de Carolina que fez com que primeiro ela fosse transformada num sucesso e depois rejeitada. E a razão está no seu valor estético. Sua obra não era/é importante meramente por uma razão conteudística, enfim, pelo caráter de denúncia social. Ela tem valor estético por causa de sua função total, uma vez que problematiza a forma social, com os seus embates de classe. A forma literária é uma redução estruturante do processo social. Por redução ou processo estruturante de uma obra literária, Antonio Candido entende o processo pelo qual a realidade está transfigurada na obra literária como fatura da obra, como estrutura literária (Candido<sup>66</sup>, 2002, p. 126). Uma demonstração desse fato está no poema referido acima. Carolina sabe manusear as palavras, "cadenciar as rimas", dar andamento ao poema, construir imagens extremamente perspicazes da situação em que se encontra.

No poema se vê a construção de uma imagem metafórica de sua reificação: o poeta primeiramente é levado ao céu, como querubim, onde goza de todas as delícias, depois conhece a queda, quando é transformado em rosa despetalada. A rosa morta, Carolina de Jesus, vai repousar na campa silente e fria. A ascensão do poeta é o seu momento de glória. Porém, disfarçadamente, essa glória é fabricada pelo mercado, pela "circulação" do nome e das obras do poeta. Entretanto, o poeta, acreditando na elevação, não desconfia da máquina que o enreda, e sua alma, então, pode se cobrir de "hianto". O alto e o baixo estão dialeticamente colocados no poema, como construção imagética, querubim e rosa despetalada, mas também como forma: nele "hianto" rima com "pranto", "despejo" com "desejo", "literatura" com "ventura", "sociedade" com "caridade",

---

<sup>66</sup> Antonio Candido. Entrevista concedida a Luiz Carlos Jackson em 06/06/1996. In *A tradição esquecida: Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo

“agasalhos” com “baralhos”. E mesmo a imagem do estojo de marfim, que poderia ser positiva, o poeta como jóia preciosa, é desarmada pela imagem oposta da “campa silente e fria”. De marfim ou de terra, ambos são túmulos: a frieza do marfim é também a da sepultura. A forma ainda remete ao cordel pelo tom épico e retrospectivo.

Agora, o problema não se encontrando na competência de Carolina em dar corpo à poesia, ou ao diário, ou ao romance, formas com as quais ela lida muito bem, onde está? Talvez seja este o momento de aprofundarmos o já mencionado passadismo da obra de Carolina e sua relação com o sistema literário brasileiro, entendido aqui do ponto de vista de Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*, e também nos moldes como Zohar define o polissistema, isto é, o sistema em sua forma dinâmica (Zohar, 1990).

## **2.2. Passadismo e sistema literário brasileiro**

Vinda de um meio iletrado, de descendentes de escravos, em Sacramento, Minas Gerais, onde nasceu em 1914, (como ela diz, seu avô, o “Sócrates africano”<sup>67</sup>, nasceu da lei do ventre livre), Carolina tenta copiar um modelo de literatura que no momento em que escreve, os anos 50/60, já está congelado numa tradição literária acadêmica arcaizada. Carolina de Jesus inspira-se no repertório da literatura brasileira, tendo como modelo de criação a mais acadêmica de nossa produção literária. O que representa uma contradição inexorável se realiza: ela, que vem da camada subletrada da sociedade brasileira, se inspira na academia letrada e quer, por meio da literatura, conseguir a mobilidade social. A escritora que está, portanto, às margens do sistema literário canônico, vai com esse

---

Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: FAPESP, 2002.

<sup>67</sup> Cf. *O Sócrates africano*. In *Cinderela negra*, Meihy (org.), 1994, p.190.

gesto romper padrões, pois ao tentar reproduzir o modelo, cria um fato novo.

Aparentemente essa não é a primeira vez que tal fato acontece na literatura brasileira. Segundo Antonio Candido, o mesmo ocorre com os "primeiros baudelairianos", cujo gesto representa a própria incapacidade deles em imitar o modelo – Baudelaire- à perfeição. O caráter imitativo dessa poesia cria uma coisa diferente, nova. Antonio Candido sinaliza o fato de que na poesia dos baudelairianos da primeira safra, a partir de 1870 e início de 1880, embora sendo poetas secundários,

a presença dos textos de Baudelaire foi decisiva para definir os rumos da produção poética, traçando a fisionomia de uma fase (...). Isso foi possível inclusive por causa de uma certa deformação, como as que em toda influência literária tornam o objeto cultural ajustado às necessidades e características do grupo que o recebe e o aproveita. (Candido, 2003, p.24-25<sup>68</sup>).

Ao tentarem imitar o seu modelo, ressaltaram apenas um lado do poeta francês, o satanismo, a carne, deformando-o. O acento erótico exacerbado significava para Candido prova de rebeldia dos jovens poetas que "no Brasil provinciano e atrasado, faziam do sexo uma plataforma de libertação e combate". Assim, aliando agressividade erótica e radicalismo independentista, os jovens imitadores transformaram num "grande instrumento libertador esse Baudelaire unilateral ou deformado, visto por um pedaço (...) que favorecia uma atitude de oposição aos valores tradicionais" (Candido,

---

<sup>68</sup> Candido. "Os primeiros baudelairianos". In *A educação pela noite e outros ensaios*, op. cit, p. 23-38.

2003, p. 26). Isso serviu de base para a desestabilização do Romantismo, que naquele momento já pendia para o declínio. Resumindo, o caráter imitativo dessa poesia serviu para que os poetas realistas “assimilassem algo da modernidade de Baudelaire na medida em que se inspiraram nele para afirmar o tempo presente e seus problemas, contra o refúgio no ego e na história, como tinham feito os românticos” (Candido, 2003, p. 38).

Podemos dizer que há algo do caráter imitativo dos poetas realistas no fato de Carolina imitar Casimiro de Abreu, um modelo ultrapassado de literatura nas décadas de 50 e 60 do século XX. Sem dispor de meios técnicos suficientes para realizá-lo integralmente, o que teria feito de sua obra uma obra menor, meramente pastiche, Carolina faz um anacronismo, mas ao mesmo tempo funda algo inesperado na literatura brasileira. A imitação pura e simples dos poetas do arcadismo-romantismo, em toda a obediência às regras métricas e lingüísticas da poesia convencional, não teria feito de Carolina um sucesso nacional e internacional, posto que há milhares de imitadores e perpetuadores do sistema literário arcaizado pela academias de letras do Brasil afora. A novidade Carolina está, como no caso dos baudelairianos, em atingir sem querer, para além daquilo que imita, uma característica estética própria, original, que arrisca ameaçar o sistema, como esperamos ter mostrado na análise do poema *Quarto de despejo*. O caráter inusitado está no testemunho escrito em primeira pessoa, sem mediação, de uma pessoa saída das camadas subalternas e no uso de uma linguagem, que ela própria chama de “clássico”, veiculando uma visão de mundo ao mesmo tempo conservadora e problematizadora da forma social.

O caráter imitativo, se por um lado tem respaldo na visão de mundo varguista, na imitação do conservadorismo da classe dominante, por outro lado, dá um testemunho inestimável da desigualdade social brasileira, revelando ao mesmo tempo as muitas facetas da relação da literatura com o sistema literário e suas

margens. Carolina força as fronteiras desse sistema literário que tão pouco admitiu – ou ainda admite – o outro, o diferente, o subalterno (negro, escravo, pobre), como escritor, falando em primeira pessoa. Ou seja, não se trata aqui da representação apenas do subalterno como personagem, a partir de uma visão externa, como parte da descrição de um universo. Esse ponto de vista externo, por mais que ilumine o lugar de existência do subalterno, não lhe dá a voz, como esclarece Marisa Lajolo:

Trata-se de uma obra e de uma narrativa – autora – personagem completamente atípica na tradição brasileira. Como bem registra, muitos anos mais tarde, o clariciano narrador de *A hora da estrela*, “se o leitor possuir alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não está me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de nossa válvula de escape e da vida massacrante de média burguesia”. (Lajolo<sup>69</sup>, 1995, p. 15)

Se é supérflua a leitura da literatura para quem tem fome, o que diremos então da escrita? Deve ser a vacuidade da escrita a razão daquela senhora portuguesa ter mandado Carolina cuidar da vida!

Para situar, contudo, os questionamentos acima precisamos ir um pouco mais longe. De fato, precisamos levar em conta o fenômeno literário nos países periféricos considerando dois aspectos: o sistema literário brasileiro (contextualizando o Brasil como país

---

<sup>69</sup> Lajolo. “A leitora no quarto dos fundos”. In *Leitura: Teoria e Prática*, Ano 14, nº 25, Unicamp, Campinas: Mercado Aberto, 1995, p. 10-18.

periférico, ou semi-periférico), de um lado, e o *locus* de enunciação de Carolina, que é a favela do Canindé, na grande São Paulo, de outro. Carolina briga para fazer parte da sociedade letrada, mas não corresponde às exigências de classe, raça e gênero que o sistema (tanto literário, quanto social) requer de quem quer fazer parte dele. Ser escritor no Brasil (daquela época e ainda no de hoje) é, sobretudo, pertencer a uma determinada classe social escolarizada e que domina os códigos daquilo que o comparatista uruguaio Ángel Rama<sup>70</sup> chama de "cidade letrada". É estar, pois, inserido dentro de um mercado de publicação, um mercado cultural, no qual a criação faz parte de uma rede de produção, de distribuição e de publicidade; enfim, de uma rede de compra e venda. Carolina queria, por meio de sua escrita, fazer parte dessa cadeia, e chegou a realizar isso durante um breve tempo.

Em outras palavras, Carolina quer se assenhorear do discurso do mundo dos brancos, mas esse mundo lhe cobra muito caro: que não seja negra nem suja nem mãe solteira e que, sobretudo, não exija nada. O mundo da literatura exige que ela domine a gramática da "cidade letrada".

Rama, ao estudar o tecido discursivo na formação das cidades da América Latina, define os processos de formação das capitais administrativas responsáveis pela implementação do poder político e cultural das metrópoles. Assim, mostra de que maneira a língua – a escrita e, por conseguinte, a literatura – opera uma divisão entre o poder da cidade letrada e todo o conjunto da periferia, tanto das cidades quanto do mundo rural, ainda mais distanciado da cidade letrada. A partir dessa constatação, Rama revela o fosso que separa cada vez mais esses universos lingüísticos – um que se atém à norma formal como modo de imposição cultural, que era o sustentáculo do poder político das metrópoles, e o outro que, mais livremente,

---

<sup>70</sup> RAMA, Ángel. "La ciudad letrada". In *La crítica de la cultura en América Latina*, prólogos por Saúl Sosnovski y Tomás Eloy Matínez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, n.

permite se distanciar da norma, embora mantendo-se no mesmo sistema lingüístico<sup>71</sup>. Nos documentos que regem a cidade letrada, certificados, certidões, atestados, escrituras etc., a norma é mantida, ao contrário do que acontece na língua falada da “cidade real”. Portanto, cronistas, historiadores, advogados, governantes e profissionais de modo geral, eram os mantenedores dessa obediência à norma e, por conseguinte, dos alicerces da cidade letrada. Como não poderia deixar de ser, a literatura encontra-se nesse mesmo patamar. Entretanto, nas franjas da cidade letrada, crescia uma resistência a essa norma que se concretizava pela oralidade. O universo da cidade real, dos *desclasados*, dos mestiços, dos negros e o universo da zona rural, que nem sequer falava a língua do colonizador, mas as línguas indígenas ou os dialetos africanos dos escravos, cresciam em paralelo à cidade letrada.

Voltando à Carolina, sua linguagem é um reflexo da mescla desses dois universos lingüísticos definidos por Rama. Consciente do poder que representa a cidade letrada, esta é para ela a sua única possibilidade de ascensão social. Carolina recusa a posição de *desclasada* que não tem direito à voz para reafirmar-se como um falante da cidade letrada, que domina seus códigos a ponto de ser uma escritora. O que disso resulta é uma linguagem extremamente singular, rasurada, entremeada de vocábulos da norma culta e construída por meio de uma sintaxe mal articulada, como pudemos perceber nas citações acima relacionadas.

Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, lançado um ano antes de QD, em 1959, narra o desejo de os brasileiros terem uma literatura. Para isso assume um ponto de vista singular, diferente de outros pensadores brasileiros que já haviam se lançado

---

119, 1985.

<sup>71</sup> Os conceitos de norma e sistema empregados por Rama remetem à teoria lingüística de Coseriu, tal como afirma Sandro Rosa em sua Dissertação de Mestrado – *A crítica cultural de Ángel Rama: ética e política para interpretar as diferenças na América Latina* –, defendida em agosto de 2000, na Universidade Federal de Santa Catarina (Capítulo II – “Por uma dimensão política e social da linguagem”).

nessa empreitada. Nela destaca o fato de que nossa literatura é empenhada e que o processo da formação literária brasileira se deu na passagem de colônia à nação. Transplantada da Literatura Portuguesa, da qual é reflexa, é bem verdade, essa forma literária estrangeira, entretanto, foi depois aclimatada à nossa realidade pelo trato da matéria local.

Quando os colonizadores chegaram ao Novo Mundo, trouxeram em seus barcos línguas e literaturas que na Europa Ocidental já estavam arraigadas cultural e historicamente; já eram maduras. O processo de adequação das línguas e literaturas transplantadas à nossa natureza primitiva foi lento e contraditório. O conflito é resultado de um lado da imposição dessas formas escritas, de fora, num contexto eminentemente ágrafo, por meio da dominação cultural, embasada na dominação política e econômica; e de outro, o conflito é resultado do pleno sucesso da empreitada dos colonizadores. De fato, a conquista foi bem sucedida no Brasil, no sentido de que temos hoje um língua e uma literatura plenamente consolidadas. Entretanto, tal feito foi resultado de a Nação ter sido construída às custas do genocídio dos povos autóctones, no início do processo civilizatório, e mais tarde, graças à escravidão – chaga aberta na história da fundação da nação brasileira, e nunca fechada, ainda que se conte mais de um século da abolição. Como se vê a empresa civilizatória foi calcada na barbárie, processo este que se repetiu em toda a América e África, nos países resultantes do processo de conquista. No caso da América, nações culturalmente avançadas dos Andes e do México foram totalmente arrasadas pela colonização européia.

Durante a conquista, a literatura e a escrita, formas de expressão do conquistador europeu, desempenharam relevante papel na disseminação dos ideais da cultura dominante. Nas metrópoles, a linguagem e a literatura foram se formando em paralelo, à medida que as nações européias iam se constituindo. Diferentemente do que

aconteceu nas ex-colônias, nas metrópoles “língua, sociedade e literatura parecem nesses casos configurar um processo contínuo, afinando-se mutuamente e alcançando aos poucos a maturidade” (Candido, 1997, p. 10). Num contexto oral, todavia, a cultura da cidade letrada era voz dominante, e, detentora do saber e da cultura, ditava as normas e leis da metrópole.

No Brasil, de acordo com Antonio Candido, o olhar do colonizador para a terra virgem constituiu os primeiros escritos em nossa terra (Américo Vespúcio, Anchieta). Entretanto, Candido também ressalta o “outro gume da literatura”, que aparece quando a tradição começa a se formar. A literatura passa, assim, a desempenhar um outro papel: como literatura empenhada, ela problematiza a formação da nação.

Apesar de a independência de 1822 ter levado certa vertente do nacionalismo brasileiro, cujo maior expoente foram os poetas românticos, a forjarem um passado glorioso para a formação da cultura nacional, além de um “estado ideal de começo absoluto”, é forçoso constatar, acompanhando o raciocínio de Candido, que a sociedade colonial brasileira foi o resultado da imposição de leis, costumes, por meio da língua e da forma literária requintadas. No século XVI, a literatura na França, na Inglaterra era preciosista, influenciada pela literatura italiana. É por meio desse refinamento formal, “nutrido de humanismo e tradição greco-latina”, que a natureza ainda selvagem e desconhecida do Brasil vai ser descrita pelos conquistadores portugueses e pelos viajantes europeus que por aqui aportaram. A ilusão que fez os poetas românticos nacionais ignorarem a realidade histórica local de ex-colônia para sonhar com um passado mais glorioso que respondesse melhor ao ideário romântico, que destacava a grandeza da natureza brasileira, não consegue camuflar o caráter dual de nosso processo formativo, e que é para Candido nossa condição fundamental, pois, se por um lado, a natureza deveria ser tematizada como o conteúdo local, diferente

daquele da literatura da metrópole, por outro, também as formas literárias importadas deveriam ser adaptadas a fim de se tornarem veículos de expressão desse conteúdo local (Candido, 1997, p. 12).

Acerca do processo de imposição cultural, Antonio Candido esclarece:

A literatura brasileira, como as de outros países do Novo Mundo, resulta do processo de imposição acima descrito, ao longo do qual a expressão foi se tornando cada vez mais ajustada a uma realidade social e cultural que aos poucos definia sua particularidade (...). Portanto, como toda a cultura dominante no Brasil, a literatura culta foi aqui um produto da colonização, um transplante da literatura portuguesa, da qual saiu a nossa como prolongamento. No país primitivo povoado por indígenas na idade da pedra, foram implantadas a ode e o soneto, o tratado moral e a epístola erudita, o sermão e crônica de fatos. (Candido, 1997, p. 10-11)

Daí a nossa literatura ter fortes laços com a literatura erudita dos senhores. Da literatura erudita da matriz foi se formando lentamente novos modos de expressão locais que tentavam furar o bloqueio, questionar o modelo dominante.

A tradição literária brasileira começa a se formar quando a contradição conteúdo local *versus* forma importada se configura dentro do sistema literário. Segundo Candido, sistema literário é a tripla articulação dinâmica formada pelos autores, os leitores, e as obras. A articulação é dinâmica porque as obras são consideradas nelas mesmas e em suas relações com as outras obras e com o sistema.

Sendo assim, pode haver literatura mas não haver sistema literário. Antes da segunda metade do século XVIII, de acordo com Candido, havia no Brasil apenas *manifestações literárias*, como é por exemplo o caso de Gregório de Matos, que fez literatura, sem que, entretanto, sua produção estivesse integrada ao sistema literário brasileiro, simplesmente porque este ainda não havia se formado. De fato, antes dessa data emblemática de 1750, havia apenas um público leitor no Brasil, que era consumidor de obras importadas das metrópoles européias, mas não havia propriamente um sistema literário, tal como definido por Candido. Na realidade, Gregório de Matos escrevia para um público leitor que estava na metrópole, portanto fazia parte do sistema literário português. Enfim, essas manifestações literárias (período que vai do meio do século XVI até meados do século XVIII) “não correspondiam a uma etapa plenamente configurada da literatura, pois os pontos de referência eram externos, estavam na Metrópole, onde os homens de letras faziam os seus estudos superiores e de onde recebiam prontos os instrumentos de trabalho mental” (Candido, 1997, p. 19). Para Candido, o sistema literário<sup>72</sup> só se forma no Brasil quando também se forma um público leitor, quando produtores e leitores estão ambos empenhados com a realidade local, ainda que de forma dialética, pois como vimos, não era possível esquecer a contradição que estava na base de nossa formação. A configuração do sistema surge com a fundação das Academias, durante o Arcadismo, processo que somente vai se consolidar no final do século XIX com Machado de Assis.

Segundo Bastos, o trabalho realizado por Antonio Candido e Ángel Rama fundamenta-se na compreensão da literatura como “elemento do processo civilizatório” (Bastos, 2001<sup>73</sup>). “As leituras de

---

<sup>72</sup> Ver também a definição de sistema literário brasileiro na introdução desta tese.

<sup>73</sup> Bastos, Hermenegildo. “A história literária: de Candido, Rama e Cornejo-Polar ao pós-colonial”. Atas do I Encontro de Professores de Língua e Literatura do Centro-Oeste. TEL/IL,UnB, Brasília, 2001.

Candido (1987<sup>74</sup>) e Rama (1982; 2001) têm um fundamento comum: a percepção da literatura latino-americana como zona de choque entre o local e o universal” (Bastos, 2003<sup>75</sup>, p.127).

A literatura nessa visão é, ao mesmo tempo, “uma arma da colonização burguesa e um ideal de emancipação dos povos”. Sendo assim, a literatura é ambivalente, tem “dois gumes”, um instrumentalizador e outro emancipador. A literatura é, pois, “espaço da contradição: é uma instituição a serviço do projeto da hegemonia burguesa e é, ao mesmo tempo, uma crítica à modernidade, e como tal, a si mesma” (Bastos, 2001).

A partir da leitura dos dois grandes críticos latino-americanos, Bastos afirma que nos países que sofreram o processo da colonização europeia esse lado da contradição perde a força, porém, a recupera “graças à força da oralidade, que, lutando para não desaparecer, irrompe numa ou noutra página (sempre como o lado mais frágil), oferecendo assim a contraparte que a literatura perdera na viagem da colonização”. Mas as literaturas latino-americanas recuperaram o poder da contradição, o sentido emancipatório, devido ao trato da matéria local. Para Bastos, “a colonização foi o fator determinante da expansão e, como tal, da consolidação do capitalismo. Sendo assim, é de se esperar que os colonizados temos algumas coisas a dizer que não podem ser ditas senão por nós (...)” (Bastos, 2001).

Ainda conforme Bastos, o outro dessa literatura em países que foram resultado da conquista é a oralidade, a oralidade dos povos ágrafos que foram exterminados e/ou submetidos. Os que sobreviveram “contaminaram a cidade letrada com sua oralidade” (Bastos, 2001).

O autor-narrador lança mão de técnicas narrativas que permitem reproduzir esse discurso do outro que é resistente, pois, a

---

<sup>74</sup> Bastos refere-se à *Educação pela noite e outros ensaios* na edição de 1987, da Ática, que é citada nesta tese com a data da edição de 2003.

<sup>75</sup> Bastos, Hermenegildo. “Dos criminosos e seus relatos. Negatividade e aporia em Rulfo”, *Cerrados* nº 15, Ano 12, TEL/UnB, Brasília, 2003, p.125-143.

menos que se queira escamotear o conflito que se passa no social, não há como narrá-lo de forma pacífica – haverá sempre uma tensão. É o caso de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, obra na qual o discurso indireto livre é um discurso de fundo que serve para mesclar as vozes do autor-narrador e do personagem Fabiano, que não tem autonomia para falar em seu próprio nome<sup>76</sup>.

No caso em tela, a escritora/personagem Carolina de Jesus não faz parte da esfera social do leitor, caso praticamente inédito nas letras brasileiras, onde quase sempre o autor-narrador é da mesma esfera social do leitor, embora o narrador possa representar por meio dos personagens uma realidade social diferente daquela na qual vive. O diferente, o outro, é o personagem, como Macabéa, Fabiano. Nas narrativas de *Vidas Secas* e *A hora da estrela*, respectivamente, de Graciliano Ramos e Clarice Lispector, autor-narrador e leitor são da mesma classe social.

Segundo Rama, o escritor vem da classe média das grandes cidades. Na obra de Carolina de Jesus, a relação autor-narrador e leitor se dá de forma diferente. Os favelados não são os leitores de Carolina de Jesus. E ela tem consciência disso, pois se preocupa em satisfazer esteticamente esse leitor da classe média, formado pelo cânone literário, transmitido pela instituição educadora.

Carolina de Jesus nasce, portanto, de uma contradição, a do subalterno que não aceita seu destino – o silêncio do quarto de despejo, reservado na história brasileira aos mestiços, aos pobres, que não fazem parte da cidade letrada. Assim, como Nael, o filho da empregada que vira escritor/narrador em *Dois Irmãos*<sup>77</sup>, de Milton Hatoum, Carolina quer contar uma história. Ela tinha algo a dizer, que só poderia ser dito por ela própria. Diferentemente de Nael, Carolina quer ser “ilustre”, chamar a atenção daqueles que não a

---

<sup>76</sup> Para aprofundar a questão referente a *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos: “Pode o subalterno, Fabiano, falar?”, de Bastos, Hermenegildo. In Anais do Congresso da ABRALIC, *Terras e Gentes*, 2000, Salvador.

<sup>77</sup> Milton Hatoum. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

vêm. E consegue, ainda que por um breve tempo e com terríveis conseqüências, tornar-se *best-seller* nacional e mundial. Mas o sucesso também transformou Carolina em matéria vendável, em alvo para inescrupulosos que exploraram a sua ingenuidade e a sua falta de trato para lidar com a fama. Segundo o jornalista Elias Raide, Carolina de Jesus, “feita mercadoria, passava a ser como um animal estranho” (Apud Levine, 1994, p. 32).

E todos sabemos o quanto isso lhe foi cruel, porque ela mesma descreveu esse processo, como no exemplo abaixo:

*—Não saiu nada como desejei. E eu não gosto de ser teleguiada. Eles é quem administra o que arrecado. (...). Disse-me: bem que eu te dizia: que você seria feliz se continuasse catando papel. Você esta no mêio dos ricos... quem não sabe fingir, ali não vence.*  
(MED, p.143)

Como disseram as manchetes no dia de sua morte, “após a glória, o silêncio”, a história tratou de silenciar Carolina. Diferentemente de Rigoberta Menchú, Prêmio Nobel da Paz, ela morreu em Parelheiros, em 1977, pelo menos, no lugar onde queria.

A sua condição de descendente de escravos de Sacramento, Minas Gerais, de semi-analfabeta, de ex-empregada doméstica, mãe solteira etc., os epítetos são inúmeros, coloca-a na contramão de nossa literatura.

Nas palavras de Meihy, entretanto, o problema era a “vaidade” de Carolina. Daí, segundo ele, Carolina não compreender porque, em seguida, ninguém mais quer publicar seus livros: “sem autocrítica contextual, por outro lado confiante em si mesma, sem admitir que seu primeiro livro não era mais que fruto de um momento, Carolina se via como uma escritora profissional” (Meyhi, 1994, p. 28).

O fato de ter se tornado *best-seller* na primeira publicação

congela, de certa forma, a literatura de Carolina de Jesus, pois se para ela sua melhor produção era a poesia e a prosa de ficção (escreveu vários romances e só *Pedaços da fome* foi publicado até hoje), para seus editores o que importava eram os diários. Justificavam o interesse ressaltando o seu caráter de depoimento e a capacidade de a escrita de Carolina revelar um mundo até então somente contado de “segunda mão”, ou contado segundo o ponto de vista das classes dominantes.

Por outro lado, não pertencer à esfera social do leitor, forçou-a à apresentação de si mesma, à apresentação de sua escrita (“sei/não sei escrever, falo e escrevo o clássico”), e à uma preocupação estética (“leitor me desculpe, vou mudar a narrativa de meus dias”). É espelhada em seu outro de classe, o leitor, o editor Audálio, que Carolina procura dar uma forma a sua literatura. Por isso tem de ser analisada em conjunto (forma, linguagem e conteúdo, e não só correção lingüística). Carolina internaliza a cidade letrada, a língua do dominador para poder falar. Não é preciso estar consciente desse auto-flagelo.

Definia-se como poeta – os poemas eram a sua forma de expressão preferida; mas para o público leitor, o que interessava era o diário e, depois, nem isso. Até nisso foi instrumentalizada, apesar da recusa: “não quero ser teleguiada”.

Na realidade, segundo Antonio Candido, o escritor brasileiro e latino-americano produzem suas obras para uma minoria leitora. De acordo com o crítico, na nossa formação, devido ao atraso, as camadas da população que conseguem receber uma instrução são cooptadas para a esfera do audiovisual, para a cultura massificada. Assim, a educação formal, fracassando imensamente o seu intento, o de formar um público leitor, “atira os alfabetizados, junto com os analfabetos, diretamente da fase folclórica para essa espécie de folclore urbano que é a cultura massificada” (Candido, 2003, p. 144). O fato tem a ver com a indisponibilidade dos bens culturais para as

classes dominadas. Estes só chegam até elas mediados pela cultura de massa.

Com relação à questão de públicos restritos, Lajolo fala da necessidade que sentiram os escritores brasileiros de preparar um público interno para a leitura de suas produções. Na realidade havia uma defasagem gritante entre a formação desse público interno e a do público leitor estrangeiro, sobretudo o europeu, para o qual se voltavam nossos escritores numa tentativa de superação da ausência de público interno, conseqüência da "incultura dominante" que grassava no Brasil colonial e depois na jovem República. Segundo Lajolo, os escritores brasileiros voltavam seus olhos para os leitores estrangeiros como uma forma de compensar o abismo cultural existente entre um público europeu formado mais de um século antes e o nacional, cuja formação ainda estava em pauta. De fato, em meados do século XIX, a cultura no Brasil conservava ainda "fortes traços de oralidade" e, portanto, diante desse quadro, a missão da literatura brasileira era ao mesmo tempo "civilizadora e patriótica" (Lajolo, 2001, p. 92-93). Corresponde ao que Candido chama de "literatura de incorporação" (Candido, 2002, p. 131).

Por ser a literatura um discurso que também possui uma função pedagógica<sup>78</sup>, cabia aos escritores brasileiros a formação de seu público leitor interno. Para isso, inseriam no quadro narrativo práticas típicas da encenação da oralidade, como escrita e leitura de cartas, saraus literários, serões de leitura coletivas. Esse enquadramento narrativo é típico de um determinado momento de construção de uma literatura nacional, quando o público leitor ainda é balbuciante. De fato, a intromissão do discurso no quadro narrativo demanda uma preparação, uma formatação especial do texto. À fusão da intromissão da "oralidade residual" e à sua formatação narrativa, Lajolo chama de metalinguagem:

A questão decisiva, então, talvez não seja tratar essa metalinguagem como marca específica de romances, como o brasileiro, nascidos da transculturação do gênero europeu. A questão decisiva talvez seja, isto sim, discutir os efeitos de sentido, de um tal procedimento na tradição literária de comunidades nas quais as relações escrita/oralidade são distintas das relações oralidade/escrita nas comunidades nas quais se constrói o gênero romance. (Lajolo, 2001, p. 94)

Outra forma de conquistar o público leitor era a representação da oralidade no romance como modo de recuperar a importância que tais práticas possuíam em comunidades e épocas diversas (daquelas que produziam o romance) da cultura ocidental moderna. É o caso da representação da oralidade no romance regionalista brasileiro do século XIX até os dias de hoje (Lajolo, 2001, p. 96-100).

A aclimação do romance clássico europeu à realidade literária nacional é uma nova forma de lidar com a fronteira entre escrita e oralidade. Num outro momento da literatura brasileira surge uma nova maneira de o escritor solucionar o problema. Trata-se da criação de uma língua literária brasileira nascida da abertura do romance a outras vozes narrativas (Lajolo, 2001, p. 103).

Uma das formas de penetração do local na forma literária importada se dá, de acordo com Bastos<sup>79</sup>, pela inserção do escritor e do ato de escrever na tessitura da obra. Na narrativa autobiográfica, isso acontece de modo evidente uma que é estabelecido entre

---

<sup>78</sup> Foucault, Michel. *A ordem do discurso*. Ed. Loyola, São Paulo: 1996.

<sup>79</sup> Bastos, Hermenegildo. *Relíquias de la casa nueva (Literatura latinoamericana: el eje Graciliano-Rulfo)*. Col. Nuestra América. Ed. UNAM/CCYDEL, México – DF, no prelo.

narrador e leitor um pacto de autenticidade definido pela correspondência real entre escritor, narrador e personagem.

A relação entre escritor-personagem e mundo narrado se dá por meio de uma intermediação, aquela do escritor que, como narrador, desvela ao leitor a sua visão de mundo e realiza a descrição do mundo em que vive, ou seja, a relação intra-texto e extra-texto acontece por meio de uma objetivação do mundo narrado. No caso da narrativa autobiográfica, a representação passa pela mediação do eu-narrador. O escritor autobiográfico é obrigado a narrar o mundo do mesmo modo que o romancista, pelo abandono da esfera interna, num primeiro momento, e em seguida, a partir da visão interna, pela apreciação da realidade que o cerca. A mediação se dá tanto no mundo interno à obra autobiográfica, quanto na relação desta com o mundo extra-textual.

O diário de Carolina Maria de Jesus, como toda obra autobiográfica, põe a nu essa relação de identidade entre escritor e personagem. Por meio dela, evidencia o caráter ambíguo de sua situação histórica real, de um lado, e de sua situação como personagem, objeto de uma autoficcionalização, de outro. Por meio da escrita autobiográfica, a oralidade penetra na obra de Carolina, e estabelece uma contradição com a escrita do "clássico". A fratura da linguagem literária de Carolina nasce da contradição da presença da oralidade – polifonia do discurso citado, marcas da língua oral, tropeços na sintaxe – e "clássico", isto é, a imitação da poesia árcaica e romântica. No tópico seguinte, aprofundaremos a questão da linguagem caroliniana com relação à oralidade, à polifonia, e ao metadiscurso narrativo.

Voltando à questão da dialética do local e do cosmopolita no processo formativo da literatura brasileira, para o crítico Antonio Candido, a periodização de nossa literatura poderia ser compreendida com relação à sua condição de "literatura reflexa", ou seja, de um galho das literaturas ibéricas, estas, por sua vez, devedoras da

literatura dos países centrais, mais avançados do que a Espanha e o Portugal da época da colonização (Candido, 2003, p. 150).

Em *Literatura e Subdesenvolvimento*, o crítico aponta três períodos determinados em função do grau de consciência da dependência cultural do país com relação aos países hegemônicos. A primeira etapa, ou “consciência amena do atraso”, é determinada pela “noção de país novo”, cuja conseqüência na literatura é “o interesse pelo exótico, um certo respeito pelo grandioso”. Essa “euforia” teria norteado a literatura brasileira de seus primórdios até os anos 30 do século passado, quando “o estado de euforia”, correspondente à relação de causa e efeito, totalmente utópica, “terra bela – pátria grande”, é transformado pelos intelectuais latino-americanos

em instrumentos de afirmação nacional e em justificativa ideológica. A literatura se fez linguagem de celebração e terno apego, favorecida pelo Romantismo, com apoio na hipérbole e na transformação do exotismo em estado de alma. (Candido, 2003, p. 141)

Nessa fase de consciência amena do atraso, a idéia de pátria estava ligada intrinsecamente à idéia de natureza. O resultado disso na literatura foi a valorização exacerbada da grandiosidade da natureza local, o que resultou, segundo Candido, no exotismo como “razão de otimismo social” (Candido, 2003, p. 141).

Ao segundo momento da literatura brasileira, determinado por Candido como a “consciência catastrófica do atraso”, corresponderia uma visão “desalentada” da nossa condição colonial. Essa etapa, contrariamente à anterior, por uma inversão de perspectiva, mostra “a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante” (Candido,

2003, p. 142). A literatura produzida no Brasil, mas também na América Latina, a partir dos anos 30, e mais propriamente a partir dos anos 50, ilustra a passagem da fase anterior, de mascaramento da condição colonial pelo exotismo e pelo pitoresco, para uma fase de desmascaramento do subdesenvolvimento. Como exemplo dessa fase de consciência do subdesenvolvimento, Candido cita o romance regionalista brasileiro, chamado de "romance do Nordeste", como também o romance regionalista e indigenista latino-americano. O romance realista brasileiro, das décadas de 30 e 40, encena a realidade local a partir de um modelo formal importado dos países centrais, ou seja, o modelo de romance francês e inglês do século XIX.

A terceira fase ilustra um momento de "consciência dilacerada do atraso", momento posterior ao regionalismo dos anos 30 e 40. Essa fase corresponderia ao "super-regionalismo", etapa em que, nutrida dos valores estéticos pregados pelo modernismo brasileiro, há uma superação do regionalismo meramente pitoresco ou ainda como "requisito duma equivocada consciência nacional". A "florada novelística" do super-regionalismo é

marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade. (Candido, 2003, p. 161)

Exemplo de obras ilustrativas do super-regionalismo é a de Guimarães Rosa, no Brasil, e a de Juan Rulfo, no México. Ambos os autores valem-se de sofisticados recursos e técnicas narrativas, descritas por Candido como não-realistas e anti-naturalistas, uma vez que lançam mão de elementos "como o absurdo, a magia das

situações”; ou de técnicas, “como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse” (Candido, 2003, p. 161). Rosa volta ao pitoresco regional para anulá-lo como particularidade a fim de transformá-lo em valor de todos (Candido, 2003, p. 207).

Segundo Bastos,

A obra de Rulfo, ao lado da de Guimarães Rosa e alguns outros, tem sido vista como uma espécie de coroamento de um longo processo de depuração e amadurecimento, por intermédio do qual as culturas locais chegariam a marcar uma nova presença na literatura – não mais como registro da incultura, em geral expresso pelo personagem iletrado, mas como produtora de sentido. (Bastos, 2003, p. 127)

O super-regionalismo vai gerar a nova narrativa latino-americana. Em geral, a referência vale para a produção literária dos países latinos de língua espanhola. Raramente, ainda de acordo com Candido, a literatura brasileira é anexada à desse grupo “compósito” de 19 países, e quando o é, apenas a obra de Clarice Lispector e de Guimarães Rosa é identificada com a “nova narrativa”. Para Candido, a reunião de autores tão diferentes quanto Rulfo, Roa Bastos ou Cortázar como expoentes de um mesmo fenômeno corre o risco de ser assaz simplificadora. De fato, segundo o crítico brasileiro, há muito em comum na formação de nossos países latino-americanos, como a influência literária e cultural francesa no processo de nossa formação e, atualmente, a dos Estados Unidos. Esta última grassa em todos os setores, quer sejam econômicos ou culturais, mas sobretudo na avalanche de produtos de massificação, notadamente os

“inculcamentos da televisão”, que são despejados sem nenhum critério na nossa sociedade.

Como parte do mesmo processo formativo, a América Latina como um todo sofreu

uma urbanização acelerada e desumana, devida a um processo industrial com características parecidas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo, que é inviável devido à sua penúria econômica. Pairando sobre isto o capitalismo predatório das imensas multinacionais, que às vezes parecem mais fortes do que os governos dos seus países de origem (...). (Candido, 2003, p. 201)

No contexto brasileiro dos anos 60, quando a mídia alavancava suas bases graças “aos inculcamentos da televisão”, como afirmou Candido, Carolina estampou todas as manchetes de jornais e se tornou um sucesso produzido pela indústria cultural. Como típico produto de mídia, Carolina emblemava o resultado da modernização brasileira: de migrante pobre e favelada a *best-seller*, sem parar em nenhuma estação intermediária.

Segundo Marilena Chauí (1995), a modernidade terminou um processo iniciado pela filosofia com relação à Grécia: o desencantamento do mundo, a passagem do mito à razão. Isso deu autonomia à obra de arte, livrando-a da finalidade religiosa. Todavia, a obra de arte se livra dessa servidão para cair em outra. De fato, a obra de arte se transformou, como tudo o mais na sociedade

capitalista, em mercadoria. Com isso, ela se submete “às regras do mercado capitalista e à ideologia da indústria cultural” (Chauí, 1995<sup>80</sup>, p 329).

Os bens culturais nesse contexto tornam-se produto de consumo, uma vez que a indústria cultural transforma a cultura em entretenimento. Para atingir as proporções da demanda do mercado consumidor, há uma massificação e banalização da cultura. O que é lançado no mercado para ser consumido deve ser objeto de intensa publicidade que, assim, se torna uma matéria de convencimento, portanto, de alienação.

Com o desenvolvimento de tecnologias cada vez mais sofisticadas<sup>81</sup>, a televisão, o rádio, o computador transformam-se em produtos não mais exclusivos da classe média, mas de várias classes sociais, inclusive das menos favorecidas. Aliás, a estratégia de venda da indústria cultural é estratificar a sociedade em classes de acordo com o seu poder de compra, de forma a diversificar e destinar a cada estrato, assim definido, um determinado tipo de produto. A classe mais alta adquire então a gama mais sofisticada de uma determinada marca, enquanto as menos favorecidas compram, em suaves prestações, as linhas inferiores daquela fábrica.

A literatura também se tornou objeto de consumo, sobretudo, quando, atualmente, sinônimo de boa literatura é o livro mais vendido, o famoso *best-seller*. Basta ver as listas de livros mais vendidos que figuram em revistas e jornais.

Retomando a questão de nosso processo formativo, embora haja tantos elementos em comum entre os países da América Latina de forma a se poder estudar as literaturas desses países como um “conjunto”, é preciso também fazer algumas ressalvas. No Brasil, é o romance urbano que vai gerar as nossas melhores obras. Prova disso, é a prosa de Machado de Assis, que aliou às técnicas inovadoras, a

---

<sup>80</sup> Chauí, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

capacidade de “trazer para o primeiro plano o *homem* existente no substrato dos *homens* de cada país, região, povoado” (Candido, 2003, p. 202). Assim, de acordo com Candido, a tendência a privilegiar as formas estéticas urbanas, com seu ponto de vista supra-regional e supra-nacional, sempre foi mais forte no Brasil do que a regionalista. Entretanto, o regionalismo no Brasil, paralelamente à vertente urbana do romance, configurou-se como uma tendência da produção literária nacional desde o seu momento de amenização do atraso até os dias atuais (Candido, 2003, p. 202).

A matéria local é desde sempre uma preocupação de nossos escritores, pois remete à nossa realidade mais comezinha e imediata (da qual o escritor não pode escapar sob pena de alienação): nosso atraso, o subdesenvolvimento, a incultura.

Segundo Candido, no Brasil, até 1930, a literatura brasileira se pautava pelo desejo de permanência, consolidado pela reprodução do modelo literário oficial, da literatura portuguesa. Essa literatura conservadora e preciosista era feita numa língua que seguia a norma da correção gramatical e o purismo lingüístico. Tal fato “correspondia às expectativas oficiais de uma cultura de fachada, feita para ser vista pelos estrangeiros, como era em parte a da República velha” (Candido, 2003, p. 186)<sup>82</sup>.

Os expoentes dessa literatura acadêmica eram de um lado o Barão de Rio Branco, “o seu propagandista oficial”, e de outro, Rui Barbosa, “o seu modelo”. Este último gozou, e goza até hoje, de tal fama no país, que foi praticamente transformado em mito, seus causos e anedotas servindo de anteparo para ampliar o seu prestígio. Ainda de acordo com Candido, a “instituição simbólica” dessa cultura elitista era representada pela Academia Brasileira de Letras, que teve, após os anos 30, o seu apogeu diminuído. Com efeito, depois

---

<sup>81</sup> Cf. Duarte, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

<sup>82</sup> Candido. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 2003, p 181 – 198.

da década de 30, a Academia foi aos poucos perdendo o seu poder de influenciar o surgimento de novas estéticas (Candido, 2003, p. 186).

O caráter preciosista da literatura brasileira vai sendo desbancado pela incorporação paulatina das renovações estéticas advindas com o Movimento Modernista. Candido ressalta que essas incorporações aconteceram em dois níveis: no primeiro, específico, as inovações técnicas serviram para alterar a fisionomia da obra; e no segundo nível, genérico, as mudanças serviram para o abandono dos velhos padrões (Candido, 2003, p. 186). No ensaio, *Literatura e cultura de 1900 a 1945*<sup>83</sup>, Candido afirma que a literatura deixa de ser uma literatura de incorporação, cuja função primordial era a de suprir as deficiências de nossa formação, de nosso atraso cultural, para se tornar uma literatura de depuração, em que era valorizada a função estética (Candido, 2002, p. 131).

Com efeito, a partir de 1930, época da consolidação do romance em nossa literatura, a radicalização que se seguiu à Revolução de 30 acarretou uma divulgação dos ideários da vanguarda modernista, além de uma "radicalização do gosto e também das idéias políticas" (Candido, 2003, p.204).

Uma característica marcante dos decênios de 30 e 40 é a busca de uma "nova maneira de escrever". Esse novo estilo de escritura era pautado no antiacademismo e na acolhida dos modos populares. A motivação para essa mudança era mais ideológica e menos uma preocupação com a construção de uma nova linguagem literária. De acordo com Candido, nesses escritores

ganha ímpeto o movimento ainda em curso de *desliteralização*, com a quebra dos tabus de vocabulário e sintaxe, o gosto pelos termos considerados *baixos* (segundo a convenção) e

---

<sup>83</sup> In *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002, p. 109-138.

a desarticulação estrutural da narrativa, que Mário de Andrade e Oswald de Andrade haviam começado nos anos 20 em nível de alta estilização, e que de um quase idioleto restrito tendia agora a se tornar linguagem natural da ficção, aberta a todos". (Candido, 2003, p.205)

É justamente no contexto dos anos 50 e 60, em que a linguagem literária brasileira consegue reduzir ao máximo o preciosismo e o exotismo que a caracterizam na fase da amenização do atraso, e em que a literatura se faz numa linguagem despojada, embora recorra a recursos técnicos sofisticados, que surge Carolina de Jesus, a contrapelo, com seu português clássico.

Da imitação da linguagem literária romântica por meio do português "clássico", da reprodução do discurso de outros personagens, seus parceiros de conversa, por meio da sintaxe fraturada, resultado de dois anos de escolarização, enfim, dessa mescla nasce uma linguagem literária própria à Carolina. Sua linguagem literária, o clássico, tem a ver com a sua visão do que é a literatura. A literatura só poderia ser diferente da linguagem corrente. Para ela, a literatura é algo de superior, tanto de uma classe superior, *a dos poetas fidalgos, de luvas brancas, o poeta de salão*, quanto de algo tão refinado que não pode ser maculado pela linguagem quotidiana. Esse caráter da literatura, Carolina defende-o no diário e o pratica com mais afinco na poesia. A sua obra poética, apesar de contemplar as quadrinhas, o chiste e a crítica política, tem mais a ver com a literatura poética de salão. Como ela se achava superior por saber manusear esse clássico, ela enfrentava e devolvia o preconceito na favela, daí as cenas de brigas, de conflitos e do apedrejamento. Carolina só compartilha do universo dos favelados por necessidade, não por achar que fazia parte daquilo. Isso tem a

ver com os impasses da atividade literária praticada por uma autora negra e favelada, tanto dentro da favela como fora dela, em Santana. A literatura era para ela algo superior, e como ela era poeta, nada mais normal que os favelados não a pudessem compreender. Na verdade, se sentia diferente e incompreendida em toda parte. Apesar disso, não abandona o projeto literário, que só acaba com sua morte.

Ora, a linguagem literária de Carolina causa certos estranhamentos na sua recepção pela crítica brasileira, como visto no primeiro capítulo. Estranhamento que também afeta o editor de QD, Audálio Dantas, que procura “costurar” o diário de Carolina, aparando aqui e ali as arestas de um texto que resistia ao aprisionamento em categorias pré-determinadas: documento, testemunho, literatura autobiográfica etc. No ímpeto de tornar o texto de Carolina menos indigesto, Dantas faz recortes, seleciona trechos, corrige certos erros gramaticais, elimina repetições e contradições, além de reduzir o preciosismo da autora negra, por meio da substituição do vocabulário clássico de Carolina por uma linguagem mais próxima do cotidiano do leitor dos anos 60.

Na realidade, um escritor escreve bem ou mal de acordo com um código literário canônico, histórico, que estabelece os padrões de gosto. Ora, o padrão de gosto muda de acordo com a época. De um momento histórico a outro, o que é, nas palavras de Candido<sup>84</sup>, “exceção”, torna-se “rendimento normal”. De fato, foi o que aconteceu com os romancistas de 30 e 40, como já exemplificado acima. Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, entre outros escritores, estavam criando uma nova maneira de escrever que consistia numa desliteralização. Porém, segundo Candido,

toda literatura apresenta aspectos de retardamento que são normais ao seu modo,

---

<sup>84</sup> Candido, Antonio. “A nova narrativa”, em *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo: Ed. Ática, 2003, p.199.

podendo-se dizer que a média da produção num dado instante já é tributária do passado, enquanto as vanguardas preparam o futuro. Além disso há uma sublitteratura oficial, marginal e provinciana, geralmente expressa pelas Academias". (Candido, 2003, p. 199)

Candido está falando aí da simultaneidade, dentro do sistema literário nacional, de vários outros sistemas, que, se não estão no cânone, num dado momento da história literária, entretanto, fazem parte do sistema em sua totalidade. De fato, a demora cultural, sintoma do atraso, é vista pelo crítico como natural. Um exemplo disso no Brasil é o Naturalismo que, apesar de tardio, gerou obras de interesse, como *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo. A influência naturalista no Brasil percorreu uma longa estrada que leva até nossos dias, e as razões apontadas para isso são os nossos problemas com a questão da mistura de raças, a adaptação ao meio. Enfim, "o peso da realidade local produz uma espécie de legitimação da influência retardada, que adquire sentido criador". Assim, o naturalismo tornou-se uma componente importante do romance social das décadas de 1930 e 1940 (Candido, 2003, p. 150).

A concomitância de vários sistemas literários nos remete à teoria dos polissistemas, definida pelo crítico da Escola de Tel-Aviv, Itamar Even-Zohar (1990), segundo a qual, um sistema semiótico, a exemplo do literário, é concebido como algo dinâmico e heterogêneo. Esse enfoque voltado para a dinamicidade do sistema semiótico, quer seja a cultura, a sociedade, a linguagem ou a literatura, é de natureza histórica e, portanto, oposta ao enfoque sincrônico, dado por Saussure ao seu estudo da linguagem. O polissistema, com efeito, tal como definido por Zohar, implica o reconhecimento da natureza histórica do sistema e a sua não-uniformidade. A perspectiva histórica do sistema literário, a partir da qual Zohar

desenvolve sua teoria, foi primeiramente enfocada pelos Formalistas russos e os Estruturalistas tchecos<sup>85</sup> (Zohar, 1990).

Zohar esclarece que uma das idéias centrais da atualidade no campo das ciências humanas é a de que os fenômenos semióticos, de modo geral, podem ser estudados se considerados como sistemas. De sorte que é possível detectar as leis que regem a rede complexa dos fenômenos, muito mais do que apenas classificá-los de forma estática.

Saussure, ao contrário, descreve o sistema lingüístico de forma estática, segundo uma perspectiva "funcional" ou "estrutural". Desse modo, o sistema é concebido como uma rede estática, sincrônica, de relações, na qual o valor de cada elemento é uma função das relações específicas das quais toma parte. Segundo a teoria saussuriana da linguagem, a diacronia, "o fator de sucessão temporal", que é a perspectiva histórica do sistema, é considerada "extra-sistêmica". Entretanto, apesar da possibilidade de se estudar um sistema de forma isolada, em si mesmo, no seu aspecto extra-temporal e aistórico, é forçoso admitir, segundo Zohar, que tanto a diacronia quanto a sincronia são históricas (Zohar, 1990):

*Rara vez es, por tanto, un monosistema, sino que se trata necesariamente de un polisistema: un sistema múltiple, un sistema de vários sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas, que usa diferentes opciones concurrentes, pero que funciona como un único todo estructurado, cuyos*

---

<sup>85</sup> A respeito, Zohar ressalta a imensa contribuição dos trabalhos das escolas tcheca e russa, que em oposição à escola de genebra, de onde veio Saussure, souberam destacar a natureza dinâmica do sistema. O crítico cita importantes trabalhos de Chklovsky, Eikhenbaum. No Brasil, foram publicados de V. Chklovski, "A arte como procedimento", "A construção da novela e do romance"; e de B. Eikhenbaum, "A teoria do 'Método Formal'", "Sobre a teoria da prosa", "Como é feito *O Capote* de Gogol". Todos os textos fazem parte da *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1971.

*miembros son interdependientes. Zohar, 1990)*

O sistema literário sendo, pois, concebido historicamente, como heterogêneo e dinâmico, não pode considerar o estudo da literatura realizado apenas a partir das obras mestras. Com efeito, essas constituem apenas um repertório de obras que podem estar no centro do polissistema por corresponderem ao padrão de gosto da elite dominante. Mas não se pode perder de vista que há no polissistema uma troca entre o centro e a periferia. O mesmo acontece no megapolissistema, que seria o grande sistema literário de várias comunidades com seus sistemas literários respectivos. Zohar ressalta, com relação à natureza dos estudos literários, que

*El estudio histórico de polisistemas históricos no puede circunscribirse a las llamadas "obras maestras", incluso aunque algunos las consideren la única razón de ser inicial de los estudios literarios. Este tipo de elitismo no es compatible con una historiografía literaria, del mismo modo que la historia general no puede ya ser la narración de las vidas de reyes y generales. En otras palabras, en tanto que estudiosos dedicados a descubrir los mecanismos de la literatura, no parecemos tener una posibilidad de evitar reconocer que cualesquiera juicios de valor prevalentes en un período dado son parte integral de esos mecanismos. Ningún campo de estudio, ya sea "científico" en sentido lato o en un sentido más riguroso, puede seleccionar sus objetos según reglas de gusto. (Zohar, 1990)*

Um polissistema, entretanto, tem mais de um centro e mais de uma periferia, e as trocas entre eles se dão de forma dinâmica. Logo, o polissistema literário é formado por obras canônicas e não-canônicas, e nisso não há julgamento de valor. De acordo com Zohar, a literatura canônica não é inerente à atividade textual, por isso não se trata de um eufemismo para “buena literatura” com relação à “mala literatura”. Assim, por canônica, ou “canonizada”, como prefere o crítico da Escola de Tel-Aviv, entende-se, segundo Chklosvski, o primeiro a conceituar as estratificações socioculturais na produção literária,

*aquellas normas y obras literarias (esto es, tanto modelos como textos) que en los círculos dominantes de una cultura se aceptan como legítimas y cuyos productos más sobresalientes son preservados por la comunidad para que formen parte de la herencia histórica de ésta. (Zohar, 1990)*

Por obras ou modelos não-canônicos ou “não-canonizados”,

*quiere decir, por el contrario, aquellas normas y textos que esos círculos rechazan como ilegítimas y cuyos productos, a la larga, la comunidad olvida a menudo (a no ser que su status cambie). (Zohar, 1990)*

Vale salientar ainda que, conforme explana o crítico, o centro do polissistema é alimentado por sua periferia, que ameaça tomar o seu lugar. Do contrário, o sistema “canonizado” tenderia à fossilização, sem a estimulação de uma sub-cultura (literatura

popular, arte popular, “cultura inferior” em qualquer sentido) (Zohar, 1990).

Eis, portanto, aí definido, algo que esclarece definitivamente a questão do enfoque da obra de Carolina de Jesus. De fato, a teoria do polissistema, tal como descrita por Even-Zohar, nos faz ver que muito do que se falou ou escreveu sobre a obra de Carolina Maria de Jesus era realizado sob o ponto da cultura dominante, e portanto, do cânone. Querer que a obra de Carolina seja o equivalente de obras e modelos canônicos é ignorar o seu lugar de fala e sua própria obra, o que muitos fizeram, inclusive aqueles que supostamente buscavam legitimá-la. Com relação ao sistema literário brasileiro, podemos agora compreender esse tipo de recepção de sua produção pela crítica como oriunda de uma preocupação com seu próprio *status* de cultura hegemônica, uma vez que Carolina, com sua obra construída com base num padrão de gosto de um sistema arcaizado do polissistema literário nacional ameaçava posições consolidadas dentro do sistema. Os que ocupam tais posições temem não poder controlar as mudanças que arriscam destronar o seu lugar. Ora, é a isso que se refere, em maior ou menor grau, Roberto DaMatta acerca da avaliação da obra de Carolina feita por Marilene Felinto, e relatada no capítulo anterior.

Outra observação importante que temos a fazer com relação à recepção de Carolina, à luz da teoria do polissistema, tal como definida acima, é o esquecimento no qual tomba a obra da autora. De fato, quando o círculo cultural dominante percebe que Carolina não queria ser mais uma curiosidade, mais uma surpresa midiática, e além do mais queria se estabelecer como escritora, se desinteressa de sua obra e de sua história e a rechaça para a periferia de São Paulo, esquecendo-a totalmente.

Para se estabelecer, portanto, se Carolina de Jesus “escreve mal”, como disseram, ainda que de formas diferentes, Meihy, Elódia

Xavier, Marilene Felinto, Wilson Martins, entre tanto outros, é preciso antes fazer uma relação com o gosto em voga.

Marisa Lajolo faz, em "Uma leitora nos quarto dos fundos"<sup>86</sup>, uma análise pertinente a esse respeito, ao relacionar a produção literária de Carolina, o estilo caroliniano, com o praticado pelos escritores da época. Segundo ela, Carolina situava-se em contrapelo com relação ao estilo praticado no Brasil dos anos 50 e 60, uma vez que, à linguagem rebuscada da autora negra, eivada de preciosismos literários, o famoso "clássico", ao qual Carolina não cansa de fazer referência, o que se praticava, então, era "uma linguagem desataviada", uma vez que a "literatura buscava no meio urbano e suburbano as matrizes lingüísticas com as quais faria recuar a herança acadêmico-bacharelesca de nossas letras" (Lajolo, 1995).

Ainda de acordo com Lajolo, o descompasso da linguagem de Carolina se faz ainda mais evidente em suas poesias. Em "Um ramo de rosas para Carolina", a crítica paulista analisa o estilo poético da autora favelada em suas filiações com a poesia romântica brasileira. De fato, Carolina relata em várias ocasiões, nos poemas e no diário, como já mencionamos, o momento em que se descobriu poeta, e a sua compreensão da poesia por meio dos poemas de Casimiro de Abreu. A esse respeito, Lajolo afirma que se os modelos de Carolina são "equivocados" é porque esqueceram de avisá-la que a "poesia brasileira desde os arredores dos anos vinte estava farta do lirismo que ia averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo. E como não tinha sido informada, Carolina ia ao dicionário apesar dos tropeços e do peso do cartapácio" (Lajolo, 1996). Dessa forma, Lajolo aponta para a impossibilidade de Carolina dominar a poética e os códigos da literatura canônica, uma vez que ela só teve acesso "às franjas desses universos", o subsistema arcaizado, portanto, ao qual se refere Candido.

---

<sup>86</sup> Lajolo, Marisa. "Uma leitora no quarto dos fundos", em *Leitura: teoria e prática*. Ano 14, n. 25, jun/1995, p. 10-18.

Em nosso entender, o ponto talvez mais relevante dessa análise do passadismo de Carolina de Jesus seja a relação entre o leitor, o que ele espera da produção literária da autora, e o texto caroliniano, seja de prosa ou poesia, uma vez que tanto nos diários, quanto nos romances e poemas ocorrem fenômenos semelhantes: infração gramatical, visão política conservadora e contraditória, gosto literário conservador. Ora, aqui convém voltar ao problema da escritura de Carolina e de sua recepção pelo público especialista, acadêmico. O choque dos leitores com os textos da autora negra se dá justamente nesse embate entre dois momentos diferentes do sistema literário brasileiro, embora sejam concomitantes, pois, conforme afirma Lajolo

(...) Se a oscilação entre registros de linguagem e opções políticas faz sua [de Carolina] poesia e sua militância soarem em falso – *sorry*, leitores! –, não que se criar os olhos de ler uma poesia como esta, que da ortografia e sintaxe à militância e ao feminismo aponta para uma cidadania dilacerada em todos os territórios, em todos eles insuficiente para levar a cabo um projeto canônico de produção literária. (Lajolo, 1996, p.59)

Na análise de Antonio Candido, “Os olhos, a barca, e o espelho”<sup>87</sup>, a respeito da obra de Lima Barreto, encontramos algumas reflexões que iluminam a leitura de Carolina de Jesus, próxima de Lima na cor e na pobreza. Nessa análise, Candido ressalta a “arte áspera e sincera” de Lima Barreto, que

---

<sup>87</sup> Candido. “Os olhos, a barca, e o espelho”. In *Educação pela noite e outros ensaios*. Op. cit.

funde problemas pessoais com sociais, preferindo os que são ao mesmo tempo uma coisa e outra – como por exemplo a pobreza, que dilacera o indivíduo, mas é devida à organização defeituosa da sociedade; ou o preconceito, traduzido em angústia, mas decorrendo das normas e interesses dos grupos. (Candido, 2003, p. 38)

A literatura de Lima Barreto desenha-se em oposição a padrões estéticos que, para ele, uma vez tornados oficiais, refletiam a ideologia dominante. Lima oferecia, pois, uma resistência aos padrões de gosto da época – à correção e ao bom tom, opunha o real desmascarado. Para o autor, ficar “aquém da norma” era uma forma de voltar-se contra o preciosismo e o discurso de “corte acadêmico”. De acordo com Candido, decorre daí a sua “irregularidade como ficcionista, que só se pode admirar sem reservas em alguns contos e no *Policarpo Quaresma*” (Candido, 2003, p. 38).

Entretanto, se nos romances o apelo ao testemunho é maior, é nos escritos íntimos que Candido vê Lima Barreto alcançar a arte que ele nega aceder nos escritos ficcionais. Com efeito, é na escrita confessional que se pode ver “o texto literário se constituir na medida em que o autor parece estar querendo ‘mostrar’ a vida, mas chega, aparentemente sem querer, aos níveis da elaboração criadora”. O exemplo mais acabado desse fato é o *Diário Íntimo*, texto no qual o “autobiográfico pode funcionar como inventado” (Candido, 2003, p. 41- 42).

É quando Lima quer se afastar voluntariamente da literatura, chegando o mais próximo possível da escrita do real, pelo diário e pela autobiografia, que o autor, nesse momento de escrita íntima, atinge sua concepção do que é arte literária: a literatura deve

decorrer sem enfeites diretamente da vida. Esse ideal, Lima o atinge na “passagem insensível da vida à literatura”; por meio do relato simples de um acontecimento real: “ele o atinge quase sem querer, na complacência da confissão, do sentimento do mundo, da mágoa em face da iniquidade” (Candido, 2003, p. 42). Lima tira, pois, das notações do cotidiano, um efeito literário: “a dimensão pessoal converge com a visão da sociedade e a consciência artística, propiciando a realização literária plena, mesmo com seu ar de rascunho” (Candido, 2003, p. 44).

E não é assim que Carolina também alcança a literatura? Em sua escrita íntima – o inacabamento do diário, as fraturas de sua linguagem, a delicadeza com que registra momentos e sensações de seu cotidiano, as aflições da faina, o constrangimento causado pela sua cor, pelo suor, pelo cheiro do trabalho – Carolina encontra o literário. Porém, o inverso também acontece. Não se trata aqui de negar, o que reafirmamos tantas vezes neste trabalho, a intenção de Carolina em fazer literatura. Embora Carolina muitas vezes caminhasse, para a sua realização como escritora, numa direção oposta à que Candido aponta na concepção literária de Lima Barreto, há na escrita pessoal de ambos os autores muitas coincidências. Mas ela param aí, uma vez que Lima Barreto, um intelectual, dominava perfeitamente a língua escrita de seu tempo e se não a reproduzia em seus escritos era por seu empenho em se opor ao padrão de gosto dominante. Carolina, negra e pobre como Lima, agregava outras dificuldades ainda maiores à carreira literária, por ser mulher, favelada, e subletrada. Assim, em direções opostas, enquanto aquele queria se destacar do preciosismo acadêmico da literatura oficial, esta buscava no “clássico” e nos poetas de salão a sua linguagem. É, contudo, numa certa sensibilidade de quem se sabe à margem que encontramos semelhanças entre os dois, quando se sabem descendentes de escravos, cuja vida “pobre e triste”, segundo Lima, ainda hoje “é tão parecida com a senzala, em que o chicote

disciplinador de outrora ficou transformado na dureza, na pressão, na dificuldade do pão nosso de cada dia” (Lima Barreto, *Diário íntimo*, apud Candido, p. 46).

Ainda com relação à recepção dos textos de Carolina, no momento da leitura de sua obra, a tensão que se estabelece entre leitor especialista e texto é reflexo tanto da tensão interna (a subalternidade da escritora vira-lata), contida na obra, quanto da tensão externa, refletida pela luta de Carolina para vencer no mundo letrado dos brancos. O texto de Carolina de Jesus, como se pode ver, é um texto que oferece uma resistência ao leitor profissional, ao leitor competente, que domina os códigos atualizados da escrita e da leitura, ou seja, domina os modelos e o padrão de gosto do centro do polissistema.

De acordo com Doris Sommer, em “Resistant texts and incompetents readers”<sup>88</sup>, alguns livros resistem ao leitor competente intencionalmente, estabelecendo uma distância, impondo barreiras ao acesso; sua estratégia é produzir um tipo de incompetência de leitura que não pode ser superada com mais leituras ou informação; o texto resistente coloca o leitor dentro de limites ético-estéticos. Sommer emprega esses termos para analisar textos como os de Tony Morrison, Rigoberta Menchú e Ricardo Rodriguez, que escamoteiam informações ao leitor, as quais ele nunca poderá compartilhar. É, por exemplo, o caso de *Me llamo Rigoberta*, no qual a autora recusa-se a revelar segredos de sua comunidade. A respeito disso, diz Sommer,

*It is a movement from which Rigoberta Menchú detours in her testimonial about the Quiché struggle in Guatemala. Her quincentennial experience with Spanish-speaking conquerors taught her not to share*

---

<sup>88</sup> Sommer, Doris. “Resistant texts and incompetents readers”. In *Poetics Today*, 15:4 (Winter 1994), p. 525-551.

*secrets with ill-prepared, and unreliable, readers who 'cannot [and should not] know' them. (Sommer, 1994)*

Doris Sommer fala de textos resistentes e leitores incompetentes. É preciso desenvolver uma competência de leitura para tratar textos como os de Carolina, embora seja componente essencial desses textos a parcela de resistência que impede a apropriação completa. Essa resistência traduz o descompasso da construção da linguagem literária de Carolina, cujo molde já está em desuso no sistema literário brasileiro.

O estranhamento do leitor competente, aquele formado pela Academia, ou seja, o leitor profissional, diante de um texto como esse é muito grande porque ele quer julgá-lo com os elementos com os quais avalia os textos da literatura canônica. Esses elementos sobram nessa análise. Daí Sommer falar de incompetência de leitura.

Tânia Pellegrini<sup>89</sup>, avaliando a literatura produzida nos anos 70 no Brasil, segundo Candido uma literatura em grande parte de cunho autobiográfico, diz que “toda realidade gera sua própria linguagem, determina suas estruturas e delinea procedimentos de escritura que lhe são próprios”. Assim, para ela, analisar o “literário como oposto ao não-literário é um enfoque redutor”, uma vez que ignora que o fato literário está

inserido num processo sempre mutante de produção e recepção, no qual o aperfeiçoamento da técnica, a presença dos meios de comunicação de massa e os mecanismos de mercado, agindo também na formação de um novo tipo de público,

---

<sup>89</sup>Pellegrini, Tânia. “Anos 70: repensando a crítica”. In *Remate de males*, Campinas, (10): 41-45, 1990.

representam um papel decisivo, engendrando novas contradições e produzindo efeitos que estão presentes na produção dos textos literários. (Pellegrini, 1990)

Assim, a tessitura narrativa de Carolina, que compreende também a linguagem que lhe serve de meio para representar a realidade na qual vive, se é truncada e rasurada, é porque dá a ver as contradições que operam dentro da sociedade. Assim, o fato de Carolina, como diz Marisa Lajolo (1996), estar na contramão do momento literário dos anos 60, quando a literatura buscava na cidade, na cultura de massa, meios para criar uma linguagem literária que respondesse àquele momento histórico, na verdade, evidencia a exclusão social – que é também cultural, e se assim é, é também de gosto, uma vez que o padrão de gosto de Carolina não corresponde ao da época. E se não corresponde é porque está fora dos circuitos da elite dominante.

Na realidade, não se trata, no caso de Carolina, de escamotear algo aos leitores. Porém, o texto de Carolina impõe uma mudança de paradigma textual, produz uma incompetência de leitura que não pode ser superada.

A ironia de Marisa Lajolo – “*sorry, leitores*” – aplica-se a esse tipo de leitor competente, que quer forçar o texto de Carolina a representar a realidade em que vive de modo para ela irrepresentável, pelas razões vistas acima:

Tal desencontro de expectativas é a primeira matéria de reflexão que Carolina oferece para os profissionais de cultura. A reflexão amadurece mais pela viagem pelo cotidiano que o livro patrocina, perfazendo-se a navegação por diferentes rotas onde se

cruzam *hipercorreção* e a *hipoconcordância*.  
(Lajolo, 1995, p.14).

Em suma, a convivência simultânea de momentos literários diferentes nada mais é que um retrato das transformações que estão ocorrendo na sociedade. Segundo Pellegrini, “essas reformulações das categorias narrativas, traduzindo reformulações profundas do sistema social, devem também gerar reformulações no campo da crítica e da teoria” (Pellegrini, 1990).

Dizer, portanto, que Carolina “escreve mal”, ou que sua obra tem apenas um valor “documental”, no sentido de que não tem valor literário, é ignorar esses fatos e se recusar a fazer a “leitura de dupla entrada”, conforme nos ensina Candido (Candido, 2003, p. 51), uma vez que devemos considerar, respectivamente, como autobiografia e heterobiografia, a escrita de si e a escrita do mundo. A linguagem de Carolina é elemento constitutivo da obra, o que lhe confere força e definição formal. Corrigir, pois, os já famosos “erros” gramaticais de Carolina de Jesus significaria, neste caso, retirar da obra um de seus elementos constitutivos, dissolver a tensão entre leitor e texto.

A seguir aprofundaremos o estudo da linguagem caroliniana, mas desta feita com relação à sua organicidade discursiva.

### **2.3. Linguagem: tipos de discurso**

Os diversos textos da escrita pessoal são  
“vozes numa partitura polifônica”  
(Lejeune, 1998, p. 53).

O diário de Carolina de Jesus tem uma composição, uma tessitura discursiva muito rica. Nas narrativas do gênero memorialístico, o discurso predominante é o do autor-narrador,

pautado sobre as reminiscências e reflexões sobre o passado, às vezes com inserções no presente e antecipação do futuro, feitas em primeira pessoa, e com rara ou total ausência de discurso direto. O diário Carolina, diversamente, por privilegiar a forma discursiva fragmentada do diário íntimo, alavancada no presente vivido pelo autor-narrador, é composto em grande parte de diálogos sob forma de “discurso citado”, ou seja, de reprodução do discurso direto, deslocado no espaço, e diferido no tempo.

É importante observar que a presença maciça de discurso direto nos manuscritos corrobora o caráter da obra da autora como marcada pelo seu tempo. Daí sua importância como testemunho e sua força de denúncia política. Não pretendemos com isso afirmar que os outros gêneros autobiográficos (memória, autobiografia) não sirvam como testemunho de um tempo, mas que nos textos de Carolina esse traço é alçado a definidor de um gênero, portanto, de uma literatura. Os diálogos reportados pela autora-narradora reafirmam sua vinculação ao contexto histórico da época, suas inserções no destino dos favelados e as conseqüências disso. Por outro lado, reafirma a autoridade dessas outras vozes (contestadoras, discordantes, passivas, conformistas, sentimentais, íntimas, racistas e agressivas), usando-as como sustentáculo para a avaliação do momento em que vive. Assim, não basta para a autora-narradora apenas comentar o preço da passagem, diretamente no diário, ativando a instância de interlocução. Carolina precisa, na verdade, reportar a opinião de outros moradores que exercem, nesse caso, a função de testemunha ocular do fato. Desse modo, ela reativa o pacto de autenticidade ao citar o emissor do discurso citado, seu nome ou profissão, e muitas vezes até o endereço.

Os outros grupos sociais – os trabalhadores da fábrica de doces, os funcionários públicos, a imprensa, os transeuntes, os passageiros do coletivo, Dona Julita, Seu Manoel, ou seus vizinhos racistas de Santana – são personagens cuja força só pode ser

definida pela função que exercem no texto: caixas de ressonância, repetidores e fornecedores de matéria verbal, matéria viva que compõe o universo de criação literária de Carolina de Jesus. Ela criou uma estética capaz de retrabalhar esse material, ou seja, capaz de constituir uma linguagem literária, um verbo escrito que tivesse o poder de representar a diversidade e a mobilidade dos diálogos orais.

Ecléa Bosi<sup>90</sup>, em *Cultura de massa e cultura popular: leitura de operárias*, diz que a transcrição da fala popular é problemática, pois através da escrita se dá de "imediato a diferença com relação à que chamamos fala culta", mas acrescenta que esta se não se realiza no abstrato da escrita, se realiza perfeitamente no concreto, pelos gestos, atitudes, entonações que a acompanham. Por outro lado, Ecléa também descreve nossa atitude de pesquisador diante dessa linguagem, de nossa posição de classe da qual é impossível sair:

que diremos de nós mesmos como interlocutores? Nós, cuja razão nega, mas cuja vida de todo dia aceita a divisão de classes? Esse não da razão é acompanhado pelo conjunto de nossas atitudes que dizem sim, sim, sim, ao sistema. (Bosi, 1981, p. 15)

Carolina cria, pois, uma trama discursiva que possa representar a complexidade em que vive: o mundo da oralidade, dos encontros e desencontros da favela (histórias, brigas) em contradição com as notícias veiculadas pela imprensa escrita, com as leituras dos livros de poesia.

Essa trama discursiva é constituída de um discurso híbrido composto, por sua vez, de discurso direto, citado na forma de representação dos diálogos, e do discurso narrativo em primeiro

---

<sup>90</sup> Ecléa Bosi.. "Sobre a cultura das classes pobres". *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Vozes. 1981: Petrópolis.

pessoa (o discurso do autor-narrador é diferente do discurso dos personagens). Ou seja, o discurso é híbrido porque apresenta marcas de discurso direto (travessões, dois pontos, aspas) e de discurso indireto (frase subordinada, verbo declarativo, como no exemplo "ele disse-me que", MED, p. 63). Muitas vezes, Carolina serve-se de recurso estilístico característico do romance: a reprodução do diálogo com o uso do travessão, marcas típicas do discurso direto citado, para cada fala, sem verbo declarativo; porém, as vezes descarta o uso do travessão (cf. MED p. 59 e 60).

A esfera do discurso do autor-narrador é de longe a mais interessante, pois é aqui que Carolina desvenda o seu saber o mundo. Este é o universo das máximas, das falas e ditos populares, dos provérbios que ela adorava, (aprendeu na infância em Sacramento, e mais tarde publicou um livro de provérbios, conforme afirma em MED, p. 68), das quadrinhas satíricas contra os políticos da vez, e das infâmias do cotidiano do final dos anos 50, no Brasil, como o aumento de preços, o desemprego, o sofrimento do pobre etc. Mas também é a esfera da construção estilística das metáforas e comparações (*vida do brasileiro, e como roupa que rompe-se, que não tem conserto, e a gente precisa dela*, MED p. 65), e da ironia. Carolina era gozadora e muito irônica, apesar do tom da tristeza que muitas vezes toma conta de sua narrativa, sobretudo quando vai morar em Santana. Mas na favela, apesar do esforço e do cansaço cotidianos, Carolina exercita sua veia satírica (exemplo interessante é quando ela trata a comida de "Majestade", MED, p.64).

Carolina recorre ao discurso metanarrativo como uma forma de não perder o fio do relato, de situar o leitor no tempo-espço da narrativa. Nisso aproxima-se bastante da narrativa romanesca e instaura um diálogo com o próprio texto e com o leitor. Na formatação editorial de QD, essa forma discursiva não aparece, provavelmente em consequência do recorte feito por Audálio Dantas. Já na edição de Meihy, *Meu estranho diário*, o discurso metanarrativo

aparece pela primeira vez no fragmento de 17 de novembro de 1958 (MED p. 76). Interessante notar que esse discurso tem também a função de retificar a narração, serve de autocorreção (cf. *enganei-me*”, MED, 101). O que não deixa de ser interessante, pois, como se vê, a retificação não é uma característica do diário, como já foi dito acima, o que prova a natureza complexa do diário de Carolina: misto de diário, biografia de si mesma (objetivação do eu), e de romance no trato com a matéria narrada. Neste último caso, vale notar a sutileza da narrativa de Carolina e sua capacidade de observação. Na Argentina, entremeia a narrativa de aspectos da “cor local”, ambientação, por meio de palavras e expressões em espanhol (MED, p. 177-180), recursos estilísticos típicos do romance. Exemplos interessantes que demonstram a facilidade com que a escritora transitava entre os diversos gêneros literários.

A exacerbação dessa qualidade de Carolina transforma o diário num registro. Carolina é tomada por uma grande ansiedade descritiva, uma ansiedade de transcrever, de fotografar pela escrita o mundo que a rodeia, o que demonstra a consciência que tinha de seu trabalho de registros dos fatos no diário. A necessidade de reproduzir todas as falas, colocar o nome completo das pessoas, o endereço, onde trabalham etc., decorre da encenação do pacto autobiográfico e de referência (Lejeune, 1996), um modo de conferir veracidade ao que relata. Retornaremos à questão no próximo capítulo.

Na segunda fase do diário (MED, 1963), há vários discursos de Carolina que demonstram a evolução de sua conscientização política, uma maior consistência sobre o que fala do Brasil e que bem poderiam servir de análise para o Brasil de hoje. Não que não demonstrasse o interesse pela política antes, mas no contexto da edição de QD, Audálio atenua essa veia contestatória de CJ com o propósito de sensibilizar os leitores e construir o perfil da favelada escritora (Perpétua, 2000). Esses discursos (tribuna política) de Carolina são na verdade um resumo de sua visão do Brasil da época.

Segundo Meihy, trata-se de uma linguagem “nervosa e tensa”. Dá para ver isso na mudança do olhar sobre o que narra.

A oralidade na obra de Carolina está, pois, na esfera do autor-narrador e no seu desdobramento, a personagem. A circulação da personagem Carolina por diversos locais na favela ou na cidade traz para o diário tudo o que se estava falando em São Paulo e no Brasil – e também no mundo – naquele momento. É por meio das andanças que Carolina se inteira sobre os temas da vida nacional da época para depois retratá-los no diário. Trata-se de demissões em massa, congelamento de preços, inflação, inauguração de Brasília, e mais uma série de notícias que são veiculadas pela mídia e que ela lê diretamente na banca de jornais<sup>91</sup>:

*8 de agosto*

Saí de casa as 8 horas. Parei na banca de jornais para ler as notícias principais.  
(*Quarto de despejo, 1958, p. 95*)

Por outro lado, a linguagem da autora-narradora retrata a contradição da situação de enunciação de Carolina, pois, se há rasura nessa linguagem, ela não é intencional; Carolina não está representando, não se trata de jogo, trata-se de sua vida – a “casa de alvenaria” almejada por ela não fica restrita às páginas da literatura – é um projeto de vida.

A teoria bakhtiniana da linguagem romanesca pode nos servir de embasamento para a análise da orquestração de vozes retratada pela autora em seus diários. Apesar de não de tratar de romance, o diário, ao reproduzir as falas de outros personagens, o faz de acordo com a prática romanesca do reprodução do discurso. De acordo com Bakhtin<sup>92</sup>, o plurilingüismo social – as diversidades das linguagens do mundo e da sociedade – é representado no romance de forma

---

<sup>91</sup> Cf. também MED, p. 220- 221.

<sup>92</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de estética (A teoria do romance)*. Hucitec. Unesp. São Paulo:1993.

impessoal (através do diálogo com os gêneros literários ou extra-literários), ou de forma direta por intermédio das falas dos personagens, do discurso do narrador ou ainda do autor, que juntos geram um diálogo permanente entre todas as instâncias da narrativa. Assim, no romance, não há uma linguagem única como no gênero poético, mas uma “instabilidade dialógica” que é a própria representação do funcionamento da linguagem no mundo, com relação a sua diversidade e à tensão que é gerada entre todos os seus tipos: “o plurilingüismo, desta forma, penetra no romance, por assim dizer, em pessoa, e se materializa nele nas figuras das pessoas que falam, ou, então, servindo como um fundo ao diálogo, determina a ressonância especial do discurso direto do romance”. Ou seja, “o principal objeto do gênero romanesco, aquele que o caracteriza, que cria sua originalidade estilística é o *homem que fala e sua palavra*” (Bakhtin, 1993, p. 134).

Todavia, não podemos esquecer que esse homem que fala no romance é um ser social e que, portanto, seu discurso é feito em uma linguagem social e não em um dialeto individual, o que equivale dizer que o “sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um *ideólogo*, e suas palavras uma *ideologia*” (Bakhtin, 1993, p. 134).

Conforme Bakhtin, uma das características intrínsecas ao romance é o emprego da linguagem enquanto representação de estilos, de linguagens dos diversos meios sociais, e sobretudo, enquanto linguagem representada, metalinguagem, propriedade esta que lhe confere seu valor artístico, uma vez que “todo romance [...] é um sistema dialógico de imagens das linguagens, de estilos, de concepções concretas e inseparáveis da língua. A língua do romance não só representa, mas ela própria é objeto de representação. A palavra romanesca é sempre autocrítica” (Bakhtin, 1993, p. 371). Assim, pode-se aqui mais uma vez reafirmar que a linguagem caroliniana, enquanto discurso metanarrativo é elemento constitutivo de sua obra, não permitindo, por essa razão, ser alterada.

Os diários de Carolina de Jesus são, pois, um burburinho de vozes que opinam, criticam, reclamam das mazelas que sofrem em consequência da má condução da política brasileira. Em 1958, fala-se sobretudo do Prefeito de São Paulo, Ademar de Barros, e do Presidente da República, Juscelino Kubistchek. A imagem do governo é representada por Carolina pela do cachorro que morde o próprio rabo, o que é uma metáfora clara da política nacional sempre às voltas com a questão social e com dificuldades sérias em seguir adiante com os projetos.

A voz da autora-narradora está sempre sobreposta às outras vozes (de transeuntes, passageiros do bonde, do ônibus, pessoas que como ela aguardam nas filas de doações de diversos lugares, como açougue, matadouro, fábricas de salsicha e bolachas etc.) que ela reporta no diário. Essa sobreposição se dá porque ela aproveita o discurso citado para tecer comentários, filosofar a respeito daquilo que foi dito. Por vezes defende um político ou outro. Exemplo disso acontece quando ela assinala que a “carreira política é espinhosa” (MED, p.51). Essa voz de Carolina é uma voz ponderada, quando ela faz uma contemporização entre o povo – que ela ouve nas ruas – e o poder. É quando ela se auto-intitula sábia, pois o papel do poeta é ser reflexivo, um pensador ponderado, crítico consciente da situação.

Por meio desse mosaico de vozes é desenhada a opinião e a recepção que se tinha na época dos fatos políticos nacionais, por isso mesmo que é tão raro e tão especial. Ainda que Carolina defenda ou ataque algum nome político da época, essa visão é sempre contrabalançada por outras opiniões que ela retrata no diário. Assim, o leitor sempre tem vários comentários de vozes diferentes,

Embora o relato da autora fosse interessado, porque ela tinha um projeto de ascensão social pela literatura, de qualquer forma, isso não compromete o fato de que ela reflete a opinião da maioria pobre. Ninguém dá ouvidos às queixas da pobreza. Aliás os moradores da favela do Canindé e da periferia da capital paulistana já conhecem o

traçado: os políticos só aparecem em época de eleições. Essa afirmativa é repetida incansavelmente nos diários.

Por meio das diferentes vozes pode-se também medir a popularidade do Prefeito e do Presidente. As vozes são uma caixa de ressonância das notícias veiculadas pela mídia (rádio e jornais). Carolina tem o refinamento de saber resumir as diversas opiniões e de ressaltar aquelas que despertaram nela algum tipo de reação: concordância, discordância, revolta etc. As vozes que têm mais opinião sobre política não são as da favela. Os moradores da favela são retratados por Carolina quase sempre em relação às questões internas do Canindé: brigas, disputas por espaço, querelas com os filhos da autora, comentários sobre outras questões ligadas à promiscuidade da vida na favela, com relação à falta d'água, ao preço da luz, à sujeira, enfim, com relação às misérias do cotidiano na favela.

O papel de Carolina na favela é o de mediadora. Leitora de mídia, Carolina é quem tem todas as informações, mas também foi quem ficou com a responsabilidade espinhosa da denúncia: chama a rádio-patrolha, a polícia, telefona para os hospitais, conversa com as pessoas, traz as notícias para a favela, conversa com os trabalhadores. Enfim, ela é quem faz a conexão da favela, primeiro com o subúrbio mais próximo e depois com a cidade-jardim.

É quando ela faz o percurso da catação do lixo que ela encontra as pessoas e é dessas pessoas que ela relata as opiniões. O relato é feito em terceira pessoa por Carolina, que é um detonador. Ela instiga a conversa, solicita o comentário, torna-se ouvinte (MED, p. 51). Essa atitude deliberada de Carolina tem a ver com o modo como ela encara seu diário, como um registro de fatos, um livro denúncia. Também tem a ver com a concepção de seu papel como poeta e escritora (dar a ver a vida dos pobres). Por meio das outras vozes, Carolina busca legitimação para o que diz.

Há um retrato do mundo do trabalho, dos proletários, nos diários. São vozes dos trabalhadores<sup>93</sup>: o homem da salsicharia, o livreiro, Seu Manoel do empório, as lavadeiras do Rio Tietê, o guarda da prefeitura (MED, p. 55), policiais, os trabalhadores da Light (MED, p. 57), os operários da Prefeitura. Esses encontros representam uma ocasião de exibir seu conhecimento – seu português “clássico”, seus modos “refinados”. Por aí ela também justifica que merece um lugar melhor para viver, que ela é diferente, especial, não é da favela.

Em outras ocasiões, Carolina nem cita de onde vêm as falas, refere-se apenas a uma voz do povo:

*O povo enaltecia tanto, as qualidades filantrópicas do dr Adhemar e dizia – o dr Adhemar (.....) \_ é um santo. Atualmente ouço o povo dizer que êle vae para o inferno.*  
(MED, p. 52)

Essa voz do povo pode também ser traduzida na expressão “ouvi dizer”, ou, “o povo disse....”, mas sem apontar um indivíduo responsável pelo enunciado (MED, p. 53). Quando ela usa o discurso indireto (ele disse-me que...), Carolina identifica quem falou, ela reporta. Serve-se também dessas vozes para introduzir no diário novos conhecimentos, como é o caso da conversa com o guarda da prefeitura quando reproduz um vocabulário técnico, próprio daquela área de trabalho: inquilino, lei do inquilinato, rendas das propriedades municipais (MED, p. 55).

É interessante ver a mescla do discurso de Carolina com o de pessoas de outras profissões e, sobretudo, como é que, por meio desses diálogos na rua, entram no diário os discursos de outras esferas sociais, o jurídico, o legal, o político etc.. O poder público está presente por meio dos funcionários que circulam pelas imediações da favela: fiscais municipais, funcionários dos correios, da *Light*, da

---

<sup>93</sup> (lembra a música “Brejo da Cruz”, de Chico Buarque, porque enumera uma grande quantidade de profissões subalternas).

Polícia, da Rádio Patrulha, da imprensa (*As Folhas da Manhã e da Tarde, O Cruzeiro, Seleções do Rider's Digest*).

O discurso do guarda da prefeitura, por exemplo, tem cunho conservador, representa uma voz que está do "outro lado", ou seja, apesar de ser trabalhador também, o guarda da prefeitura reproduz o discurso da lei e, portanto, do poder:

*Surgiu um guarda da prefeitura e começamos falar do dr. Adhemar Ele disse-me que o dr. Adhemar esta agindo acertadamente mandando dessocupar as propriedades municipaes. (...) Que as rendas das propriedades não beneficia a prefeitura em nada. Disse-me que admirou-me! Porque eu trabalho. E que aos sábados ele vê as mulheres da favela na porta do Frigorífico e nunca me viu lá. Que filhos, elas podem ter, e arranjam tempo pra arranjar os filhos: — Mas trabalhar... não podem.  
(Meu estranho diário, p. 52)*

O universo dos trabalhadores, de modo geral, é bem visto por Carolina, que tem opinião extremamente conservadora, varguista (Meihy, 1994), sobre o trabalho. As "moças da fábrica de doces Neusa" estão sempre "limpinhas", em oposição às mulheres da favela, sujas, bêbadas, prostituídas. E até ela mesma retrata-se como "suja" com relação às moças da fábrica (MED, p. 53). O universo do trabalho é para Carolina uma promessa de felicidade. Quando fala de operários, associa-os ao governo Vargas, que para ela, protegia o trabalho e o trabalhador (MED, p. 70). O trabalho ordeiro, limpo, honesto, leva a uma vida regrada, onde sem álcool nem outros vícios, com educação, os pais podem cuidar dos filhos – eis a opinião de Carolina sobre a vida do trabalho e os benefícios que este traz para o trabalhador.





### **CAPÍTULO III**

#### **O ESTRANHO DIÁRIO DE CAROLINA MARIA DE JESUS**

*Este meu diário eu escrevi Há dez anos atrás mas não tinha a intenção de popularizar-me pretendia revelara minha situação e a situação dos favelados.*

*Meu estranho diário, Carolina Maria de Jesus*



Nos estudos acerca da escritora Carolina Maria de Jesus biografia e autobiografia se entrecruzam: biografia, pois sua história de vida para muitos críticos suplanta a sua criação estética; e autobiografia, porque a gênese da criação literária da autora está intrinsecamente ligada à criação de um espaço autobiográfico. De fato, o estudo da obra literária de Carolina exige que se leve em conta os determinantes biográficos que estão em sua origem. Todavia, tampouco é possível pautar o estudo apenas por eles, um risco sempre presente no horizonte da crítica. É preciso, pois, não negligenciar nenhum dos dois lados da questão. O diário de Carolina abre o espaço para o crítico estudar e compreender a sua obra por meio da auto-reflexão que a autora faz dentro dele. Nesse texto, também uma criação estética, vemos que o cotidiano da autora, sua condição social, é fator determinante de sua construção literária, daí a autora referir-se a ele como *estranho diário*.

Neste capítulo analisaremos a organização narrativa dos diários de Carolina Maria de Jesus de acordo com as particularidades que o gênero adquire na realidade dos textos.

Apesar dos constantes recortes devido às edições variadas, o diário será considerado como uma totalidade que vai além do processo de editoração que sofreu. Totalidade significa dizer que a narrativa de uma vida termina com a morte do autor, ainda que haja algum hiato na fragmentação narrativa dos dias, como é típico desse gênero íntimo. Assim, as modificações que ocorrem na vida pessoal da autora (ou de qualquer escritor de diário) não alteram a unidade do conjunto. Mostram, pelo contrário, as diversas etapas da vida que foram transcorridas. Sendo o diário uma narrativa fragmentária, ela só pode ganhar um sentido global, ou seja, dar sentido àquela subjetividade que está sendo revelada paulatinamente ali, quando o círculo se fecha e a morte vem colocar o ponto final. Para o crítico francês Jacques Lecarme, "os grandes diários são aqueles que

apresentam a globalidade de uma vida pessoal, por mais estreita que tenha sido” (Lecarme, 1999, p. 244).

Propomos como método de abordagem dos diários de Carolina uma leitura de “dupla entrada”, cuja força provém de ser ela simultânea e não alternativa,<sup>94</sup> pois consideramos a obra um construto literário que mostra o caminho da realização de uma escritura pela construção de uma linguagem literária particular e, ao mesmo tempo, a consideramos um documento, uma vez que, sendo um espelho de seu tempo, a obra não só relata uma experiência de vida numa favela da cidade de São Paulo, nos anos 50, mas também traça uma visão ampla da situação dos favelados, a partir de um ponto de vista interno. Fato inédito na época, autora, narradora e personagem coincidem no testemunho de uma experiência única, a vida numa favela na periferia de uma cidade grande da América Latina. Essas características da obra de Carolina Maria de Jesus nos levaram, naturalmente, a não fazer uma escolha de leitura, ficção ou documento, como o fez a maior parte da crítica brasileira, que, apesar de pretextar resgatar do limbo a obra de Carolina de Jesus para legitimá-la, na verdade acaba por focar apenas uma dessas duas possibilidades de leitura: esquece a construção da linguagem literária de Carolina, para ressaltar na obra apenas seu valor documental. Ressalte-se que outros críticos também já atentaram para o fato e procuram, para além do evidente valor testemunhal da obra, resgatar a sua importância como representação de um mundo particular, experienciado pela própria narradora. Regina Dalcastagné<sup>95</sup> afirma que “ler Carolina como literatura, em vez de relegá-la ao limbo do ‘testemunho’ e do ‘documento’, (...) significa aceitar como legítima sua dicção, que é capaz de criar envolvimento e

---

<sup>94</sup> Cf. tipo de leitura proposto por Antonio Candido para a abordagem de *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade, em “Poesia e ficção na Autobiografia”, *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 2003. p. 51 – 69.

<sup>95</sup> Regina Dalcastagné, “Uma voz ao sol, representação e legitimidade na narrativa contemporânea”, In *Representação. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 20 – Brasília, julho/agosto de 2002, p. 33-77.

beleza por mais que se afaste do padrão estabelecido pelos escritores da elite” (Dalcastagné, 2002, p. 39).

### **3.1. Definição do gênero autobiográfico: ambigüidade intrínseca ao gênero**

O gênero autobiográfico, devido a sua especificidade – o limite tênue entre real e ficcional, sempre suscitou desconfiças por parte da crítica. Para Lejeune, os detratores do gênero, atualmente, não fazem mais do que reeditar velhas críticas, dando-lhes apenas uma roupagem nova. Essa resistêcia ao gênero data dos trabalhos do crítico francês Brunetière, que em 1888 publica na *Revue des Deux Mondes* o artigo “A literatura pessoal”. Nesse texto, Brunetière, de acordo com Lejeune, levanta três tipos de resistências, quais sejam: 1) uma resistêcia social: “a autobiografia é um gênero plebeu, feminino, infantil, ou seja, um gênero *baixo* (grifo do autor)”. A ira do crítico é tanta que ele trata Rousseau de “le plus éloquent des laquais”! (Lejeune, 1998<sup>96</sup>, p. 15); 2) uma resistêcia ético-psicológica: “a autobiografia é um vício e uma doença”; 3) uma resistêcia estética: “autobiografia é uma facilidade (enquanto a arte requer trabalho e elaboração), e sobretudo, é um absurdo (a arte requer que se vá além do individual para se atingir o geral).

Lejeune, como um dos maiores estudiosos do gênero na atualidade, preocupa-se sobretudo em mostrar que “um século depois de Rousseau, e um século antes do nosso”, Brunetière decreta o fim do gênero autobiográfico. Procura também mostrar como a crítica atual francesa insiste em confinar e engessar o gênero autobiográfico como “um gênero baixo”, negando, assim, a validade do gesto autobiográfico. Prova disso é o tipo de comentário que se lê

---

<sup>96</sup> Lejeune. “Un siècle de résistance à l’autobiographie”. *Pour l’Autobiographie*. Paris: Ed. du Seuil, 1998. Todas as traduções de citações de Lejeune são nossas.

na imprensa, ou nos meios acadêmicos, como relata Lejeune: “Em um colóquio universitário (publicado por meus próprios cuidados!) sobre a autoficção, recentemente, lia-se que a autobiografia era ‘esteticamente inepta’ e que ela exalava ‘um espesso bafo de realidade’” (Lejeune, 1998, p. 11). O crítico também ressalta que dentre os detratores do gênero estão os editores para quem a aposentadoria precoce é a grande causa do acúmulo de publicações de cunho autobiográfico e para quem qualquer assunto, por menos interessante que seja, pode virar tema de livro: “de tudo se fala, Aids, desemprego, a Argélia, e até das preocupações mais íntimas” (Lejeune, 1998, p. 12).

Diante de tantos golpes baixos, por parte da crítica e da mídia, Lejeune continua afirmando que se o argumento é de que autobiografia não é arte, então como justificar que as *Confessions* de Rousseau e *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand não sejam arte? Na realidade, a querela da crítica e da academia em torno do gênero ajudam a defini-lo pela criação de um “espaço autobiográfico”. Segundo o teórico francês, “não se trata apenas de um debate sobre o gênero, mas, no fundo, trata-se do próprio gênero, que só existe no espaço criado por essa tensão. No dia em que o ato e os textos autobiográficos forem aceitos unanimemente, o gênero estará morto” (Lejeune, 1998, p 14).

Apesar desse quadro pouco favorável à autobiografia, Lejeune destaca que desde os anos 70 o gênero é contemplado pelos manuais escolares, de sorte que foi integrado ao “cânone literário da escola, ao lado do romance, do teatro, da poesia”. A razão para essa inclusão do “gênero baixo” no cânone francês é o fato de a autobiografia ter mudado e práticas de escritas intermediárias entre ficção e autobiografia se desenvolveram. Obras de autores importantes foram lançadas durante o século XX e tiveram o papel de alavancar o gênero. De fato, Gide contribuiu grandemente para isso com *Si le grain ne meurt*, lançado em 1926. O lançamento de seu *Journal*, em

1939, inaugurando a prestigiada coleção da *Pléiade*, serviu para “legitimar o gênero” (Lejeune, 1998, p.18). Outros fatos literários também contribuíram para a disseminação do gênero, ainda que de maneira velada: são as obras de autores mais recentes da geração dos anos 70, da literatura francesa, tais como, Georges Perec, Michel Leiris, Céline, entre outros. De qualquer forma, a evolução da autobiografia no século XX está ligada, segundo Lejeune, ao progresso tecnológico, à disseminação do rádio durante a guerra e ao advento da televisão. A palavra autobiográfica encontra finalmente, nesses veículos, um espaço ideal. “A banalização progressiva do pensamento psicanalítico, o desenvolvimento da palavra autobiográfica no rádio, pós 1945, e na televisão, nos anos 60, e na história oral (1966, comercialização do gravador portátil com fita cassete)” contribuíram para que “a autobiografia passasse da retaguarda para a vanguarda” (Lejeune, 1998, p. 19).

Outra razão apontada pelo teórico francês para uma maior aceitação da autobiografia na França foi a construção paulatina de um discurso crítico sobre o gênero. As maiores dificuldades a ser encaradas diziam respeito ao estatuto dos textos autobiográficos, pois, segundo o autor, desde sempre, a crítica tradicional francesa estimava que os diários, a correspondência, anotações diversas, fotografias, enfim, o legado escrito de escritores famosos, faziam parte de sua “vida”, ou seja, tinham apenas um valor “documental”, de fonte de pesquisa. Na realidade, de acordo com Lejeune, “jamais as autobiografias de escritores foram consideradas um gênero digno de estudo; tampouco eram cotejadas com autobiografias de não-escritores. As Memórias e testemunhos só existiam como uma das ‘fontes’ da história” (Lejeune, 1998, p. 21).

Os estudos sobre o gênero autobiográfico e a sua disseminação e aceitação jamais foram pacíficos. Foi preciso o advento da mídia, do rádio e da televisão, para que a palavra autobiográfica ganhasse espaço, ainda que, como mencionamos, o preconceito continue. Os

estudos sobre o gênero autobiográfico, e sobre o diário, só começaram a ganhar importância com a publicação de textos de estudiosos de outras áreas do conhecimento, tais como *La Découverte de Soi* (1948), *Mémoire et personne* (1950) e *Conditions et limites de l'autobiographie* (1956), todos de Georges Gusdorf, um filósofo. Com relação ao diário, o mesmo se repete: os primeiros estudos são de uma psicóloga, Michèle Leleu (1952) e de um sociólogo, Alain Girard (1963). O primeiro estudo do diário conduzido por um profissional das letras apareceu apenas em 1975, com o importante trabalho de Béatrice Didier, *Le journal intime*<sup>97</sup>.

Uma das grandes críticas contra o gênero diz respeito à ambigüidade de seu estatuto, o flerte constante com a realidade. Pela mesma razão, o gênero despertou em primeira mão o interesse de sociólogos, psicólogos, etnólogos. Em países como a França, como vimos, os especialistas em literatura só tardiamente vão se interessar pelo gênero. Na realidade, segundo Lejeune, numa resposta ao crítico Marc Ligeray, *Lettre ouverte sur le journal intime*, os textos autobiográficos tendem a frustrar ambos os segmentos interessados:

Os textos autobiográficos têm como característica específica frustrar as expectativas de dois tipos de 'especialistas'. Os literatos (de um certo tipo) só vêem neles o 'rascunho' disforme de um romance que eles lamentam; os historiadores, muitas vezes, só os vêem como um 'testemunho parcial', a 'despistagem' da verdade que eles buscam. (Lejeune, 1998, p. 29)<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Didier, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: PUF, 1975.

<sup>98</sup> Lejeune, "Lettre ouverte sur le journal intime", obra citada, p. 29.

Apesar da definição problemática, a autobiografia tem de inerente ao gênero a possibilidade de expor as fraturas entre o real e o ficcional. Pergunta-se, o que é real e o que é ficcional? Qual a parte de cada um na literatura? Segundo Bella Jozef, a autobiografia supõe um duplo enfoque: “como o eu reage ao mundo e como o mundo reage ao eu”<sup>99</sup>. Dessa forma, segundo Bella Jozef, em “(Auto)Biografia: os territórios da memória e da história”, “a autobiografia sempre procurou espaço entre o discurso da história (por seu efeito memorialístico, sua relação com um certo passado e sobretudo por sua ficção de credibilidade) e o discurso do sujeito, pelo espaço egocêntrico que parecia instaurar” (Jozef, 1997, p.221). É o que ocorre, segundo ela, com o texto oriundo da narrativa oral de Rigoberta Menchú a Elizabeth Burgos, um modo de Rigoberta fixar, pelo discurso, sua experiência de vida numa comunidade maia, já que “o tema essencial de toda autobiografia são realidades experimentadas concretamente, em que a realidade externa se modifica pela vida interior”(Jozef, 1997, p. 219). Rigoberta adota então o espanhol, “a língua do colonizador”, que aprendeu aos 20 anos, para narrar a sua comunidade. Única forma de dar a conhecer o universo maia em que viveu a infância, Rigoberta, auxiliada por Burgos, abriu “o espanhol para novas zonas, novo mundo, mencionando dimensões inéditas para apresentar a intimidade da cosmovisão indígena” (Jozef, 1997, p. 220). Como uma “testemunha de exceção”, pois encontrava-se desafiada pelo fosso do esquecimento, Rigoberta, pela sua narrativa oral numa língua que lhe resistia, deixa como legado o seu testemunho – “apresenta o lado escondido da história, a dos dominados em oposição à dos dominadores” (Jozef, 1997, p. 220).

O texto de Rigoberta mescla, de acordo com Jozef, elementos jornalísticos e literatura; é um texto híbrido como toda autobiografia;

---

<sup>99</sup> Bella Jozef. “(Auto)Biografia: os territórios da memória e da história”. In *Gêneros de Fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. Aguiar, Flávio; Meihy, José Carlos;

narra tanto o seu “eu”, seu tempo, como a temporalidade de sua comunidade:

O material autobiográfico inclina-se para a história e para a ficção e sofre de permanente instabilidade. Entre o imaginário e o real, a autobiografia pode desvincular-se do documental para realizar-se como ficção. Confere o peso da realidade humana à literatura, que deixa de ser uma arte para agradar e transforma-se no espaço da palavra de um homem. A literatura apropria-se do ser no espaço que abre à ficção. (Jozef, 1997, p. 225)

Na realidade, a autobiografia se constituiu como gênero, tomando emprestado “os modelos clássicos de apresentação da vida de um homem” (Lejeune, 1980<sup>100</sup>, p.61), ou seja, a biografia, sobretudo na relação texto/leitor. De fato, o leitor reconstitui o modelo da autobiografia, o personagem cuja subjetividade é dada a conhecer, segundo o modo objetivado da biografia. O leitor de autobiografia

Vive sua relação com o texto de dois modos simultâneos: sensível à voz narrativa (eu), tem a impressão de estar em situação de comunicação com o autor-narrador, integrando à imagem que dele faz tudo aquilo que sua enunciação (do autor-narrador) revela. Porém, ao mesmo tempo, guiado pelo

---

Vasconcelos, Sandra (organizadores). São Paulo: Ed. Xamã, 1997 (p. 217-226).

<sup>100</sup> Lejeune. *Je est un autre*. Paris: Ed. du Seuil, 1980.

relato, reconstrói o modelo biográfico que lhe é sugerido. (Lejeune, 1980, p. 61)

O leitor desenvolve, portanto, uma dupla relação com o texto, uma comunicação mais direta com o eu da enunciação, e a composição do modelo biográfico narrado a partir do conjunto do texto. Na realidade, na biografia<sup>101</sup>, o biógrafo nada mais faz do que “transpor, na terceira pessoa, o relato de seu modelo, deixando para trás o que o discurso autobiográfico revelaria, substituindo-o pelo seu próprio discurso de historiador” (Lejeune, 1980, p. 61).

Segundo Philippe Lejeune, na obra *Le pacte autobiographique*, os problemas na definição do gênero autobiográfico remetem diretamente à questão da dissociação da pessoa gramatical e da identidade: “essa dissociação permite dar conta da complexidade dos modelos existentes ou possíveis da autobiografia. Ela também pode abalar as certezas sobre as possibilidades de dar uma definição ‘textual’ da autobiografia” (Lejeune, 1996, p. 16).

Lejeune distingue dois critérios para a definição do gênero, a pessoa gramatical e a identidade dos indivíduos aos quais remete a pessoa gramatical. Porém, podem haver casos excepcionais: 1) Pode haver identidade de narrador e personagem na narrativa de terceira pessoa. O autor é igual ao narrador e o autor é igual ao personagem, ainda que o narrador fique implícito. O que implica que uma autobiografia “é uma biografia, escrita pelo interessado, mas escrita como uma simples biografia” (Lejeune, 1996, p.16); e 2) Biografia na primeira pessoa, narrativa de testemunho, chamada por Lejeune de ‘*récit de témoin*’, homodiegética, segundo a nomenclatura genettiana<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> Bakhtine, no texto “O autor e o herói”, não estabelece uma separação entre autobiografia e biografia, pois a autobiografia, segundo ele, tende sempre a realizar um valor biográfico. Cf. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

<sup>102</sup> Cf. Genette. *Discours du récit. Figures III*. Paris: Ed. du Seuil, 1973.

Na realidade, Lejeune conclui que mesmo que se tome o modelo canônico de autobiografia na primeira pessoa (narrativa autodiegética na definição de Genette) “será para encontrar novas incertezas que, desta feita, têm a ver com a maneira pela qual se estabelece a identidade do ‘autor’ e do ‘narrador-personagem’” (Lejeune, 1996, p. 16).

Outra questão relativa à autoria da autobiografia – a resposta à questão: quem fala na autobiografia? – é tratada por Lejeune, no capítulo “Je soussigné” [Eu, abaixo assinado] que não apenas trata da questão de quem fala na autobiografia, mas sobretudo a de quem assina o texto. Para responder a isso, Lejeune recorre a Benveniste. Segundo o lingüista, o “eu” remete ao ato ilocutório, à enunciação. Na linguagem oral, esse “eu” é facilmente identificado e define-se com relação às outras pessoas do discurso, ao “tu”, por exemplo. Assim, o “eu” teria como referente “aquele que fala” (Lejeune, 1996, p. 19). Para além dessa definição de Benveniste das pessoas do discurso, o teórico francês acrescenta um outro tipo de problema, as indagações do leitor a respeito de quem é esse “eu” que fala no texto autobiográfico. De fato, ainda que a pessoa gramatical “‘eu’ remeta à enunciação, como ninguém pensa negar, a enunciação não é o último termo de referência: ela suscita por sua vez um problema de *identidade* (...)” (Lejeune, 1996, p. 21). Na realidade, ao invés de a pessoa gramatical “eu” ter um referente vazio de conceito e de “remeter ao enunciador da instância do discurso onde figura o ‘eu’”, como quer Benveniste, de forma que cada falante possa se “servir” de seu uso, o enunciador também pode contar com uma outra forma de identificação – ele pode ser designado por um nome próprio:

Se cada locutor, para expressar o sentimento que possui de uma subjetividade irreduzível dispusesse de um ‘indicativo’ diferente (no sentido de que cada estação de rádio emissora

possui seu próprio 'indicativo'), haveria praticamente tantas línguas quanto indivíduos e a comunicação seria impossível. (Lejeune, 1996, p. 21-22)

Assim, para utilizar o 'eu', fórmula econômica, pois pode ser usada por todos, o locutor não se perde no anonimato, uma vez que o "'eu' permanece capaz de enunciar o que ele tem de irredutível ao se nomear. É pelo nome próprio que pessoa e discurso se articulam, antes mesmo de se articular na primeira pessoa". Portanto, "é com relação ao nome próprio que devem ser situados os problemas da autobiografia" (Lejeune, 1996, p. 22). "É nesse nome", que aparece, por exemplo, na capa do livro, "que se resume toda a existência daquilo que se chama 'o autor': única marca no texto de um indubitável fora-do-texto, que remete a uma pessoa real, que pede que lhe seja atribuída, em última instância, a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito". Ou seja, uma pessoa "cuja existência pode ser atestada pelo registro civil e verificada" (Lejeune, 1996, p.23).

No livro *Je est un autre*, Lejeune refaz a pergunta "quem fala?", "quem diz 'eu'?", para questionar a autoria na autobiografia. A esse respeito diz que a "suspeita se desloca da noção de pessoa para aquela de autor". Segundo ele, "a questão 'quem fala?' não apenas remete aos meandros da personalidade, mas também aos 'autores' múltiplos de um mesmo 'eu', ao mesmo tempo em que ao jogo social pelo qual os 'sujeitos' se reproduzem" (Lejeune, 1980, p. 08).

A questão se complica porque o "autor" não é uma pessoa qualquer: "é alguém que escreve, que publica" (Lejeune, 1996, p. 23). Ele fica entre o extra-textual e o texto, "é o fio de contato entre os dois". Assim,

A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) supõe que haja *identidade de nome* entre o autor (tal como figura, pelo seu nome, na capa do livro), o narrador e a personagem da qual se fala. Trata-se de um critério muito simples, que define ao mesmo tempo a autobiografia e todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, auto-retrato, ensaio). (Lejeune, 1996, p. 23-24)

A questão do nome próprio com relação à identidade autoral da autobiografia e dos demais gêneros pessoais é importante no que concerne o objeto desta tese, uma vez que Carolina de Jesus, autora de diários, foi em primeiro lugar apresentada ao seu futuro público pelo repórter Audálio Dantas. Os autores autobiográficos, de modo geral, não são muito conhecidos dos leitores, a não ser que antes já tenham publicado outras obras. A apresentação de Carolina ao seu público leitor não foi feita de forma abrupta. Pelo contrário, conforme afirmamos no primeiro capítulo, uma série de reportagens com fotos serviu para que fosse traçado um perfil de Carolina. Assim, quando o diário QD foi lançado, em 1960, o nome de Carolina Maria de Jesus já não era desconhecido, já tinha um referente, era um “conceito”<sup>103</sup>, afinal dois anos tinham se passado desde a descoberta de Carolina, em 1958, até a publicação de QD, em 1960. Para a própria Carolina, a identificação de seu nome com a obra produzida era de grande importância. Ter o codinome escritora era o que lhe interessava, pois ela queria acima de tudo ver seu nome na capa de um livro:

*15 de agosto de 1960*

*Vou na Livraria levar um pouco de terra para por na vitrina. Estava chovendo, fomos de ônibus e quando chegamos na livraria vi o*

---

<sup>103</sup> Cf. Perpétua, 2000.

*meu retrato na porta. Estou desenhada em ponto grande. E a favela. O que está escrito no quadro:*

*Esta favelada, Carolina Maria de Jesus, escreveu um livro – QUARTO DE DESPEJO – A Livraria Francisco Alves oferece ao povo.*

*(...) Que espetáculo deslumbrante! O povo e os carros paravam para ver o meu retrato galgando. Eu tinha a impressão que era eu que subia para o céu. [...] Os carros e os ônibus paravam. E os pedestres. Hoje está chovendo e os pingos da chuva salpicavam o meu quadro.*

*(Casa de Alvenaria, p. 35)*

Esse talvez fosse seu modo de garantir um espaço de atuação como escritora. O reconhecimento público associado ao seu nome de escritora Carolina Maria de Jesus era uma prova para aqueles que não acreditavam que isso fosse possível (por isso ela exibia na favela as reportagens de antes da publicação e, depois, o livro e as matérias do lançamento). No próprio livro QD, Carolina, ciente de ser uma pessoa desconhecida, mas também ciente de ser uma cidadã, apesar do abandono em que se encontram os favelados, faz questão de se identificar, assinando seu texto, atestando-lhe a veracidade: “meu registro geral é 845.936” (QD, 16). Ao mesmo tempo em que se identifica, instala um pacto de referência: àqueles que duvidam de sua identidade podem certificar-se dela pelo registro geral. Carolina, não confiando apenas nas meras indicações subjetivas, talvez insuficientes para a certificação dessa primeira pessoa narrativa, procura revelar a sua identidade, não mais a subjetiva, o eu interno, ou o eu narrativo, mas um eu identificado objetivamente pelo documento atestado na Secretaria de Segurança Pública. Extrapola a esfera do privado, do diário como narrativa íntima, e apela para a biografia, narrativa em que documenta a sua existência. Assim, o leitor pode checar se o pacto de referência (conforme Lejeune) é verídico. Na realidade, a autora demonstra com esse gesto (aliás ela tem o hábito de anotar nome, profissão e endereço das pessoas que

cita no diário) que não confia muito no seu editor, tampouco na literatura: o pacto de autenticidade para ela não é suficiente, como é próprio do gênero, ele tem que ser respaldado pelo pacto de referência e não ser apenas sugerido. Acredito que a essa necessidade da autora também corresponde, de modo óbvio, uma necessidade de afirmação, como pessoa e como autora, mas, sobretudo, sendo o seu diário muitas vezes um diário-ameaça (contra os favelados, contra Dantas e a Francisco Alves, contra todos aqueles com relação a quem ela se sentia ameaçada), ela precisava se resguardar. Daí a referência ao registro geral, uma identificação policial. Por outro lado, a referência ao registro geral e não ao seu nome próprio revela também uma característica importante do diário de Carolina, a tênue fronteira entre o público e o privado.

Quando a imprensa duvida de que Carolina tenha escrito *Quarto de despejo*, como por exemplo, o crítico Wilson Martins exigindo que a autoria de QD seja “finalmente atribuída” a Audálio Dantas, na realidade, a imprensa está rompendo com o pacto autobiográfico: nega que haja uma identidade entre o nome que consta na capa do livro e o conteúdo narrado. Porém, ao questionar a veracidade da identidade – a intenção de Carolina de honrar a sua assinatura –, Martins também põe em cheque a honestidade de Audálio Dantas. Com efeito, trata-se para Martins de um falso testemunho, uma vez que, para ele, a veracidade não está no conteúdo narrado, na subjetividade do eu que escreve, mas na articulação romanesca, formal/editorial, construída por Audálio. Lejeune ressalta a importância de se saber quem julga e como julga a semelhança entre personagem e autor:

Uma ficção autobiográfica pode ser “exata”, o personagem parecendo-se com o autor; uma autobiografia pode ser “inexata”, o personagem apresentado diferenciando-se do

autor: tratam-se de questões de fato (deixando de lado a questão de saber *quem* julgará a semelhança e *como* o fará), que em nada mudam as questões de *direito*, ou seja, que em nada mudam o tipo de contrato firmado entre o autor e o leitor. Aliás, é possível ver a importância do contrato no modo como ele determina, na realidade, a atitude do leitor: se a identidade não está afirmada (caso da ficção), o leitor estabelecerá semelhanças, apesar do autor; se ela está afirmada (caso da autobiografia), o leitor tenderá a procurar as diferenças (erros, deformações etc.). Diante de uma narrativa de aspecto autobiográfico, o leitor tende, muitas vezes, a se tomar por um limiar, ou seja, a buscar rupturas do contrato (qualquer que seja ele). Foi daí que surgiu o mito do romance mais “verdadeiro” que a autobiografia: tende-se, em geral, a achar mais verdadeiro e mais profundo aquilo que se acreditou descobrir através do texto, apesar do autor. (Lejeune, 1996, p. 26)

Se o leitor é o limiar do texto autobiográfico ao procurar ‘rupturas de contrato’, certamente, no caso de Wilson Martins, leitor privilegiado, ‘leitor especialista’ na conceituação de Doris Sommer, a ruptura de contrato que intenta contra QD baseia-se numa certa idéia de literatura que descarta a possibilidade de textos como os de Carolina freqüentarem o panteão da literatura brasileira – nele não caberiam textos autobiográficos, sobretudo não os de uma autora desconhecida. Pode-se aproximar as afirmações de Martins com as da

crítica francesa tradicional comentadas por Lejeune em *Pour L'Autobiografie*: autobiografias, memórias, diários, cartas são somente admissíveis como material de consulta para o historiador da literatura, ou propriamente como textos literários, se forem provenientes de autores cujo nome já foi feito dentro do meio literário. Daí, a importância das reportagens de Audálio Dantas sobre Carolina antes da publicação do livro – sua função era apresentar uma autora que ainda não era conhecida.

A identidade do nome entre autor, narrador e personagem pode ser implícita. No caso, o pacto autobiográfico é concretizado pelo título que evidencia, pela referência ao gênero (diário, autobiografia, memórias, confissões) que o texto tem relação com a vida do autor. O pacto também pode ser estabelecido pelo início do texto, quando o narrador, apesar de não citar seu nome, faz com que o leitor compreenda que ele e o autor são a mesma pessoa. A identidade do nome entre autor e narrador ainda pode se dar de modo explícito. É quando o narrador-personagem diz seu nome no texto e este coincide com o nome do autor na capa (Lejeune, 1996, p.27).

Nas narrativas da infância, é natural que o narrador refira-se a si próprio (personagem-criança) pelo seu apelido de infância. Este instaura uma atmosfera íntima, familiar, própria a esse tipo de narrativa. Em *Diário de Bitita*, o apelido de infância de Carolina de Jesus ganha destaque na capa do livro e aparece ao lado do nome da autora. Mesmo tendo sido lançado primeiramente na França, *Diário de Bitita* encontra seu espaço pelo fato de Carolina, em 1980, data de lançamento do livro naquele país, já ser conhecida internacionalmente como a autora do *best-seller Quarto de despejo*, lançado na França com o título *Le dépôtoir*.

O título dessa narrativa retrospectiva da infância da autora remete a dois aspectos de sua biografia – à autora do *best-seller Quarto de despejo* e à infância da autora por meio do apelido *Bitita*. O livro promete, desde o título, percorrer o caminho que levou Bitita a

se transformar em Carolina Maria de Jesus – escritora. A autobiografia de Carolina vem preencher um espaço vazio deixado pelos diários: a narrativa da infância em Sacramento, como se tornou favelada etc. Supre a curiosidade do leitor de suas outras obras, que se pergunta: “De onde veio essa mulher?” “Como ela se tornou escritora?”.

*Diário de Bitita* é, ao mesmo tempo, uma ficcionalização da escritora Carolina Maria de Jesus e a complementação, pela narrativa da infância, da personagem Carolina de Jesus. O trajeto da autora, de Bitita a Carolina Maria de Jesus, conclui e sela o pacto autobiográfico entre autor e leitor. Descobrimos que se trata de uma personagem real, o leitor encontra-se numa melhor posição para não romper o contrato de leitura. Isto nos remete à concepção de Lejeune sobre a autobiografia, segundo ligação, por meio da noção de autor, entre a pessoa e o nome, e escolhe para definir a autobiografia a perspectiva do leitor:

O que define a autobiografia para aquele que a lê é primeiramente um contrato de identidade selado pelo nome próprio. E isso também é válido para quem escreve o texto. Se escrevo a história de minha vida sem dizer meu nome, como meu leitor saberá que sou eu? É impossível que a vocação autobiográfica e a paixão do anonimato coexistam no mesmo ser (...) O tema profundo da autobiografia é o nome próprio. (Lejeune, 1996, p. 33)

Com efeito, qual é o verdadeiro tema dos diários de Carolina, se não seu nome próprio? Não é, pois, de se estranhar que a favelada que queria ser escritora enveredasse pelo gênero autobiográfico, apesar de pretender que preferia suas outras práticas textuais, como

os poemas. Embora a natureza primeira do diário seja a gaveta de segredos, este gênero também pode ser o escolhido por aqueles que pretendem ser conhecidos e que querem que sua obra seja lida. Prova disso, são os centros e associações de premiação e leitura de diários íntimos<sup>104</sup>.

Apesar de constituir a “extrema fronteira do texto autobiográfico”, uma vez que remete de modo inequívoco à fixidez de duas instituições sociais, o estado civil e o contrato editorial (Lejeune, 1996, p35), o nome próprio de Carolina Maria de Jesus, que aparece dentro e fora do texto, na capa do livro, tem sua força questionada pelo prefácio de Audálio Dantas à primeira edição de QD. Ao mesmo tempo em que autentica o relato, o texto de Audálio põe em cheque a autoria de Carolina no momento em que revela as interferências que faz no texto original.

A repetição da rotina favelada, por mais fiel que fosse, seria exaustiva. Por isso foram feitos cortes, selecionados os trechos mais significativos. (Dantas, QD<sup>105</sup> 2001)

De qualquer forma, a legitimação do relato de Carolina independe da autenticação de seu texto por Audálio. Ela se concretiza dentro da própria obra. As interferências de Dantas, as diversas modificações do texto, não comprometem a sua autenticidade, embora, como vimos, isso tenha suscitado dúvidas. De fato, o texto autobiográfico pode sempre ser passível de verificação, assim como o texto histórico. Trata-se do pacto referencial:

---

<sup>104</sup> Ler a respeito *Pour L'autobiographie*, de Philippe Lejeune. O autor descreve nesse livro centros de leituras de diários que funcionam como um banco de depósito de textos, cujos autores, muito deles adolescentes, escolhem se desejam ser lidos, publicados, ou não (Lejeune, 1998).

<sup>105</sup> Cf. Edição da Ática, 2001.

O pacto referencial, no caso da autobiografia, é, em geral, extensivo ao pacto autobiográfico, difícil de ser dissociado, exatamente, como o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado na primeira pessoa. A fórmula seria 'Eu, abaixo assinado', mas 'Eu juro de dizer a verdade, toda a verdade, nada mais do que a verdade'. O juramento raramente toma uma forma assim tão abrupta e total: é uma prova suplementar de honestidade restringi-la ao *possível* (...) e assinalar explicitamente o *campo* ao qual o juramento se aplica. (Lejeune, 1996, p. 36)

Com efeito, a veracidade apenas na esfera do possível dá lugar aos esquecimentos, lapsos da memória, pontos obscuros, repetições, ou seja, às deformações típicas da escrita autobiográfica.

Com relação ao pacto referencial nos diários de Carolina de Jesus é interessante observar que a autora sempre cita o nome completo das pessoas sobre quem fala nos diários, inclusive informando, muitas vezes, o endereço, além das circunstâncias nas quais as encontrou. Quando não cita o nome, Carolina identifica a pessoa (na realidade, pode se dizer, a personagem) pela profissão – “o funcionário da *Light*”, “o homem da fábrica de salsicha” etc. É por isso que os moradores da favela temiam o diário, uma ameaça constante de denúncia, prisão. Não foi por acaso que Carolina deixou a favela do Canindé sob fogo cerrado dos favelados, que apedrejaram o caminhão de mudança. Quando, mais tarde, Carolina chega em Santana, o hábito de tudo anotar como uma forma de denunciar e ao mesmo tempo de se proteger de situações complicadas continua. É assim que relata todo o processo de seu endividamento com a Livraria Francisco Alves, seu constrangimento em ir lá pegar dinheiro,

os supostos maus tratos que recebia, ou seus filhos, a soma que pedia etc. Está tudo anotado no seu “livre de raison” (livro-razão). Segundo Meihy, muitas dessas denúncias feitas por Carolina contra Audálio, A Francisco Alves, Jorge Amado, Ruth de Souza, entre outros, não têm muito fundamento. De acordo com essa leitura de Meihy, o diário careceria de veracidade, uma vez que retrata unicamente o ponto de vista da autora. Se a acusação de Meihy estiver correta, haveria um rompimento do pacto de referencialidade. Porém, não entendemos a questão dessa forma.

O pacto de referência ficaria abalado, segundo o ponto de vista que põe em dúvida a palavra de Carolina, devido à torrente de denúncias de maus tratos que a autora negra diz ter sofrido dessas pessoas. Porém, ainda de acordo com Lejeune, só um ingênuo não veria, ao mesmo tempo, as diferenças entre pacto de referência autobiográfico e pacto de referência histórico, jornalístico:

Não estamos falando das dificuldades práticas da prova de *verificação* no caso da autobiografia, uma vez que o autor de autobiografia nos conta justamente – e nisso reside o interesse de seu relato – aquilo que somente ele pode nos dizer. (...) Na autobiografia, é indispensável que o pacto referencial seja *concluído*, e que ele seja *mantido*; porém, não é necessário que o resultado seja da ordem da mais estreita semelhança. O pacto referencial pode ser, talvez, segundo os critérios do leitor, fracamente mantido, sem que o valor referencial do texto desapareça (pelo contrário), – o que não acontece nos textos

históricos ou jornalísticos. (Lejeune, 1996, p. 37)

A identidade do nome na autobiografia remete ao registro civil. No exemplo de Carolina, a revelação de seu registro geral, sua carteira de identidade, estabelece no diário um pacto de referência que tem a ver com uma identidade policial. Como Carolina usava o diário para o registro cotidiano dos eventos da favela, era comum o relato no diário das querelas e violências praticadas ali. O mesmo acontece em Santana. Com o registro diário, tais eventos se imortalizam, e esse é um meio de Carolina manter o controle sobre o narrado. Desta feita, o diário em muitas ocasiões, beira o registro policial. Vira livro de ocorrências.

A expressão “espaço autobiográfico” foi forjada por Lejeune no seu estudo da obra de André Gide. Designa o conjunto da obra do autor francês que, embora sendo em grande parte autobiográfica, é mais ampla e mais complexa que a autobiografia, e cuja característica principal seria, de acordo com ele, a ambigüidade e a “dissemblance” [dessemelhança] (Lejeune, 1996, p. 165). O objetivo de Gide com esse “jogo textual” seria a “produção de uma imagem de si mesmo” (p. 172). A autobiografia tem como característica a narrativa retrospectiva, a fixação da imagem de si, a simplificação, a artificialidade da unidade do “eu”, e por essa razão, é limitadora. Com efeito, como fazer crer numa narrativa de vida realizada de forma cronológica, quando todos nos deparamos com a complexidade da vida? É porque se estabelece no texto uma ilusão de veracidade. A ordem cronológica da autobiografia é uma imitação do gênero biográfico que, querendo fazer a narrativa de uma vida, a transforma em objeto, transforma o narrador em historiador.

A complexidade da escrita de Carolina de Jesus transparece na forma de seu texto. O diário é um gênero íntimo que, contrariamente à autobiografia, não fixa o “eu” e não busca à compreensão da

totalidade de si mesmo, devido à sua temporalidade, que é a do fragmento e do presente. Segundo Lejeune, o diário e as cartas remetem apenas ao instante em que foram escritos e, apesar da tentação da pintura de um auto-retrato acabado, nada impede o narrador de se “contradizer, variar, evoluir, articular os contrários”, uma vez que o diário é “forma aberta, indefinida, inacabada”, e por isso mesmo, “especialmente favorável à disponibilidade” (Lejeune, 1996, p. 170).

Assim, a ambigüidade que a crítica reprova em Carolina de Jesus, vendo-a como uma prova do engodo que seria Carolina, é, na realidade, um traço do gênero. De acordo com esse ponto de vista, a obra da autora se inscreveria num “espaço autobiográfico”, pois, sendo composta de elementos autobiográficos, da fragmentação do diário, dos provérbios (imortalidade da memória coletiva, ou seja, da oralidade), e de elementos ficcionais, essa obra não pode servir para a fixação de uma imagem única da escritora. Aliás, para a crítica, essa imagem de Carolina poderia até variar, mas apenas sob a perspectiva da própria crítica, segundo seus caprichos: de vítima a ré, de sábia à louca, e assim por diante. Por outro lado, se o diário é espaço aberto à fragmentação, entretanto, por essa mesma razão, não é uma escrita que se reformula, no sentido da correção textual. O interessante dessa observação na obra de Carolina é o modo como ela recopia seus textos, sem nunca fazer alterações na forma ou na frase, como já mencionamos. Essa conduta da autora nos aponta para, apesar da fragmentação narrativa do diário, um desejo de fixação do texto.

O edifício textual de Carolina não sofre abalos em sua estrutura por causa dos questionamentos com relação à ambigüidade. Pelo contrário, o pacto de referência é aí uma questão menor, secundária. Com efeito, as denúncias diversas feitas por Carolina evidenciam a consciência aguda que ela tinha do poder da escrita – o peso da autoridade do livro, daí a necessidade que sentia de tudo registrar no

diário: este representava para ela uma garantia de sobrevivência. E quem poderia suspeitar de que não fosse verdadeira a difícil luta travada por Carolina Maria de Jesus com as pessoas que estavam mais próximas dela? Será que existe alguma dúvida com relação ao fato de que os trâmites do contrato de Carolina com a Francisco Alves não tenham sido difíceis de serem seguidos por ela? Se os fatos foram ou não deturpados pela mente “engenhosa” de Carolina (e ela própria mistifica seu talento para invencionices e reinações em *Diário de Bitita*), a realidade da distância social entre a escritora favelada e os jornalistas responsáveis pela publicação de seu livro (Dantas e os editores da Francisco Alves, assim como os editores estrangeiros), enfim, entre ela e aqueles que, de uma outra classe social, por meio do livro QD, desfrutavam de seu convívio, era real, portanto, tratava-se de uma fonte geradora de conflitos.

Na obra de Carolina de Jesus, dois aspectos convivem: veracidade dos fatos de acordo com o ponto de vista interno da obra, e mistificação da perseguição que sofria e ficcionalização do destino da escritora. A contradição aqui é encenada como a própria Carolina. O primeiro aspecto (interno à obra, verificável de dentro para fora) tem a ver com sua vontade de contar a vida favelada e de revelar as injustiças. Com relação ao segundo, a mistificação da perseguição remete à construção às avessas (feita de fora para dentro, ou seja da recepção do livro QD novamente para dentro do diário) de um outro retrato de Carolina – o da “louca”<sup>106</sup>. Com relação à ficcionalização da infância, trata-se da busca do sentido da vida no passado, da busca de uma explicação para o presente: em que lugar do passado nasce a escritora? Ora, essa temática percorre e extrapola o diário, dá origem a uma outra narrativa, agora retrospectiva – uma narrativa da infância da escritora Carolina Maria de Jesus.

Ser tratada como louca remete à luta de Carolina pela afirmação de seu nome como o de uma escritora. Trata-se da busca

de um lugar de fala na sociedade (“Eu sou a bomba atômica, eu digo a verdade”). Tem também a ver com a dificuldade de realizar esse desejo. Quanto mais há resistência com relação à concretização de seu desejo, mais Carolina se exaspera, pois não aceita o destino que querem lhe impor.

O questionamento próprio ao gênero autobiográfico proposto por Philippe Lejeune não se situa numa relação definida de fora para dentro, entre o extra-textual e o texto, tampouco se baseia numa análise interna do funcionamento do texto, da estrutura, ou dos aspectos do texto publicado. Na realidade, a problemática da autobiografia, segundo o teórico, está baseada

numa análise, no nível da *publicação*, do contrato implícito ou explícito proposto pelo *autor* ao *leitor*, contrato que determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como autobiografia. (Lejeune, 1996, p. 44)

De acordo com as afirmações acima, sobressaem-se com relação à realidade desta análise da obra de Carolina de Jesus, as seguintes implicações. Em primeiro lugar, a respeito da publicação, cabe ressaltar a relação entre a publicação e o publicado. No caso do texto impresso, as suas margens comandam a leitura (“nome do autor, subtítulo, nome da coleção, nome do editor, até o jogo ambíguo dos prefácios”) (Lejeune, 1996, p.44). Em se tratando da obra impressa de Carolina, sobretudo de QD, é interessante ver a capa do livro (a indicação do gênero diário já está na capa); o prefácio (questão da autoria, interferência no texto); a questão da continuidade da obra de Carolina (trata-se de como ler o restante da obra da autora, inclusive as ficções, ou seja, trata-se da criação de

---

<sup>106</sup> Cf. Magnabosco, 2002.

um espaço autobiográfico); os códigos da publicação: trata-se da questão histórica: a pergunta é – como classificar uma obra?, como apresentá-la ao público?, uma vez que se, numa determinada época, o subtítulo de autobiografia faz medo, noutra é uma demonstração de autenticidade e, portanto, de legitimidade. Por ser uma autobiografia, uma confissão, a obra (ou seja, o eu), sustenta-se por si só – não haveria mais a suspeita do leitor (quem fala no texto?). Isso também tem a ver com o modo de leitura do texto: ler a obra como testemunho, literatura etc. tem a ver com os “tipos de contrato em voga atualmente” (Lejeune, 1996, p. 45).

A razão, pois, para se tratar de analisar um texto como o autobiográfico segundo o contrato de leitura tem, para o teórico francês, a seguinte importância:

Se a autobiografia se define por algo exterior ao texto, não é por algo que se situa aquém [do texto], por meio de uma inverificável semelhança com uma pessoa real, mas que se situa além, pelo tipo de leitura que engendra, a garantia que segrega, e que se dá a ler no texto crítico” (Lejeune, 1996, p. 46).

### **3.2. Diário**

O diário, para Jacques Lecarme, sofre uma evolução ao longo do tempo, de obra destinada ao segredo e à esfera privada, ela ganha pouco a pouco o domínio público, com as publicações, sobretudo, dos diários das grandes figuras literárias, uma vez que o diário, destinado a uma necessidade de registro do cotidiano, não tinha uma intencionalidade literária, não representava um ato literário. Segundo ele, “houve, na evolução de uma prática secreta e

privada para um gênero literário aceito pela instituição, uma reviravolta capital que pode ser situada nos anos de 1880” (Lecarme, 1999, p.244<sup>107</sup>). Trata-se da publicação de um trecho do diário de Stendhal, daquele de Benjamin Constant, e do de Amiel: “foi preciso que um editor selecionasse e censurasse dentro de um conjunto que não correspondia à nenhuma exigência de publicação, e foi a esse preço que esse tipo de escritos póstumos ganharam um público vasto” (Lecarme, 1999, p. 244). Em 1887, acontece, segundo ele, um caso interessante, a publicação do diário de uma jovem autora russa, Maria Bashkirtseff, morta aos 24 anos, em 1884, que, não tendo conseguido obter sucesso em nenhuma outra área artística, tentava desesperadamente publicar o diário que redigia desde os 12 anos. Ora, para Lecarme, a intencionalidade dessa jovem, em contraponto aos outros “journaliers” que tentavam esconder seus escritos, como Benjamin Constant, modificou a relação do autor com o próprio diário e com o público, já que essa jovem “quer ser lida e vista”. Para ele, “permanece a ambivalência inconsciente do escritor de diário, que quer ao mesmo tempo esconder-se e revelar-se, matar-se em fogo lento e, talvez, sobreviver a si mesmo por meio de suas inscrições cotidianas” (Lecarme, 1999, p. 245).

Alguns diários ficaram famosos devido à ligação do autor com um determinado período da história que suscita interesse, como o diário de Anne Frank. Outros são importantes porque, esquecidos em sótãos, velhos baús e gavetas, servem hoje para resgatar vozes muito tempo oprimidas e silenciadas. São os diários de mulheres, de escravos, de prisioneiros e outros tantos textos que interessam para a história social, uma vez que recontam a história oficial a partir de narrativas da vida privada<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> Jacques Lecarme e Eliane Lecarme-Tabone. *L'Autobiographie*. Paris: Armand Colin, 1999. Tradução nossa.

<sup>108</sup> Cf. Trabalhos de Georges Duby e Philippe Ariès. *História da vida privada* (5 vol.). São Paulo: Cia das Letras, 1990, e de Duby e Michelle Perrot (org). *História das mulheres no ocidente* (5 vol.). São Paulo: Ed Afrontamento, 1993.

O diário de Carolina, além de sua importância como testemunho, ganha a força da intencionalidade literária. A intenção literária tem a ver com a construção do texto e com a relação recíproca entre autor e texto. Não se refere, portanto, com a concretização de um desejo do autor. Assim,

Longe de ser a projeção de um desejo do autor ou daquilo que ele queria dizer, a intenção constitui a reciprocidade entre autor (sujeito) e texto (objeto). Autor e texto não existem separadamente: o texto pressupõe um autor, o autor será sempre textual. (Bastos, 1998)<sup>109</sup>

A intencionalidade da escrita de Carolina é uma característica marcante de seu diário, pois se de início ela tencionava publicar os outros gêneros de sua produção, é o diário que vai chamar a atenção de Audálio Dantas. Esse fato serve de motivação para que Carolina retome a narrativa do cotidiano e transforme o seu editor em personagem – Audálio é uma espécie de narratário, mas também um personagem importante nessa quase ficcionalização que Carolina faz da sua história. Por outro lado, não é isso também o que Audálio faz com ela, transformá-la numa personagem – aquela da favelada escritora que saiu do lixo para o asfalto? Em QD e CA, Audálio Dantas é um organizador discursivo cuja função é construir a narrativa por meio da eliminação de repetições, da coesão dos fragmentos, do estabelecimento de um fio narrativo entre os diferentes momentos narrados por Carolina (seqüências de datas, por exemplo), e da construção de um personagem. A montagem desse personagem implica na eliminação de falas de Carolina que poderiam

comprometer a construção dos traços da personalidade da autora que Audálio queria ressaltar: vítima e não combatente; o objetivo era o de aparar as arestas da ferocidade narrativa de Carolina, de construir a imagem do conformismo.

Uma questão premente do debate sobre os gêneros pessoais é a publicação ou não de textos, como o diário íntimo, cuja primeira vocação seria o recolhimento, a atmosfera tranqüilizadora da esfera privada. Há, portanto, uma enorme contradição entre um texto que se destina à esfera privada e sua divulgação pública. Esta seria uma grande diferença, segundo Lejeune, entre diário e autobiografia, já que o primeiro se destina ao segredo e o segundo à publicação. Segundo o autor, "autobiografia é escrita para ser lida" (Lejeune, 1998, p. 39). De todo modo, o mercado editorial só se interessa por um pequeno número de "relatos de vida", em geral, "aqueles de escritores famosos, celebridades (que em geral apelam para um *nègre!*) ou testemunhos impactantes correspondentes a um tema da atualidade" (Lejeune, 1998, p. 49)<sup>110</sup>.

Em primeiro lugar, é preciso distinguir os textos que foram selecionados por seus próprios autores para a publicação (de modo geral, textos de escritores renomados que resolvem publicar ainda em vida suas memórias, tais como Gide, Sartre, Barthes, Céline, Collette, entre tantos outros), e textos que foram 'resgatados' por pesquisadores, e cujo conteúdo é relevante para um determinado tipo de pesquisa em curso, são em geral textos oriundos de determinadas categorias sociais, textos de agricultores, operários, trabalhadores, e aqui no Brasil, de antigos escravos, de comunidades de trabalhadores (relatos orais coletados por etnólogos), ou como interessa particularmente aos estudos de gênero, narrativa de mulheres

---

<sup>109</sup> Bastos. "Intencionalidade: ficção, autobiografia, literatura". In *Memórias do Cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: EdUnB, 1998, p. 53-73.

<sup>110</sup> No Brasil, é cada vez mais crescente o interesse pelas memórias, correspondências de autores, enfim, pela escrita autobiográfica de modo geral. A respeito, consultar *Escrita de si, escrita da história*, de Angela Castro Gomes (org.), publicado pela FGV, Rio de Janeiro, 2004.

(velhos textos, habitantes de sótãos e porões, ou então textos mais recentes como depoimentos de empregadas domésticas, relatos de prisioneiras etc.), reveladoras de uma situação específica, ou seja, o lugar de fala, o espaço de atuação que essas categorias ocupam na vida social. É preciso ter em mente que o diário pessoal, apesar das inúmeras publicações atuais de diários, sobretudo de grandes escritores, ainda é para muitos uma escrita íntima, uma escrita destinada ao segredo.

De fato, a importância do resgate desse material para os estudiosos da história é inestimável, uma vez que seu conteúdo é revelador de uma história social que foi expurgada dos manuais da história oficial e por essa razão podem fazer girar a lente do observador da história. Para Roger Chartier<sup>111</sup>, esses textos representam uma fonte inesgotável de conteúdo histórico. Entretanto, parte da crítica literária francesa, por exemplo, mais tradicionalista, vê nos gêneros pessoais, nos relatos orais, apenas os devaneios de um “eu” delirante e egotista. Na realidade, essa crítica reduz o gênero pessoal ao lugar de fala “des petites gens” (Lejeune, 1998), necessariamente baixo com relação aos cimos onde deve pairar a “verdadeira arte”. Essa crítica conserva o mesmo ponto de vista de um Brunetière do século XIX. Mas e aqui no Brasil? Será que não foi esse também um preconceito com relação à obra de Carolina de Jesus? Quer dizer, depois que a “favelada” já tinha relatado sua vida na favela, e que já tivera a atenção da sociedade, de modo geral, e dos meios literários e jornalísticos, em particular, do que mais ela poderia falar? Será que ela poderia ainda construir um discurso literário que a projetasse diretamente para o panteão das letras nacionais? Na verdade, Audálio Dantas, com a publicação do segundo volume do diário, *Casa de alvenaria*, quer colocar um ponto final à narrativa da vida de Carolina. O projeto de Audálio não colou,

---

<sup>111</sup> Cf Prefácio de *Álbum de Leituras: memórias de vida, histórias de leitoras*, de Lílian de Lacerda. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

porque Carolina não aceitou o cala-boca, como já se sabe. Vale ressaltar, todavia, o importante papel de Audálio: não fosse seu tino e seu interesse, talvez o Brasil jamais tivesse conhecido Carolina de Jesus. O esquecimento é destino de tantas outras carolinas.

As questões da autoria de *Quarto de despejo* levantadas por Dantas têm a ver com a questão do gênero autobiográfico nas classes populares, e talvez este fato fuja da compreensão do descobridor de Carolina. Philippe Lejeune, em "A autobiografia daqueles que não escrevem"<sup>112</sup>, afirma que a autobiografia no século XIX e na primeira metade do século passado era um gênero típico das classes dominantes, e não porque as pessoas das classes populares não tivessem instrução. A razão desse "silêncio" dava-se porque o circuito de comunicação do impresso, das funções dos textos e dos discursos (que também eram veiculados nesse circuito) estava "em poder das classes dominantes e servia para promover seus valores e sua ideologia". Quando ocorria um relato de vida, este era sempre feito por alguém que havia deixado a sua classe social de origem e que estava pleiteando um lugar na outra: "fica-se sempre na esfera daqueles que chegaram lá, cuja vida adquiriu um valor social". A experiência de vida de operários e camponeses, interessa, pois, em primeiro lugar à coletividade em que vivem, e por essa razão, não representariam interesse, nem teriam valor "para aqueles que são suscetíveis de fabricar e de consumir o impresso". A partir de Bourdieu<sup>113</sup>, Lejeune afirma que a experiência de vida das classes dominadas não está em suas mãos, uma vez que "as classes dominadas não falam por si, são faladas". Quando estas classes tomam para si a responsabilidade de relatar a própria experiência de vida, o fazem "mais ou menos voluntariamente como um ato de ascensão social e de assimilação da cultura dominante, mesmo que

---

<sup>112</sup> Esta expressão inclusive é a que dá nome ao capítulo do livro de Lejeune, "L'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas", In *Je est un autre*. Paris: Ed. du Seuil, 1980, p. 229-316.

esteja situado no âmbito de uma luta militante destinada a suscitar uma consciência de classe” (Lejeune, 1980, p. 254). Só muitos anos depois, com o crescimento das ciências humanas, e com o desenvolvimento da tecnologia de gravação (gravadores portáteis com cassete), é que a técnica de gravação de testemunhos orais cresceu em todo o mundo, embora o foco tenha partido dos Estados Unidos (Lejeune, 1980, p. 251-276).

### 3.2.1. Diário e focalização narrativa

O estudo das representações/mascaramentos do autor no texto literário torna-se ainda mais interessante quando se trata de textos escritos em primeira pessoa, nos quais a identificação do *eu narrador* com o *eu* do autor empírico é feita imediatamente pelo leitor, que também se projeta nesse jogo de máscaras da revelação/ocultação da voz narrativa. Com efeito, no campo da teoria e crítica literárias muita tinta já correu em torno desse fato; as diferentes conclusões a que chegaram os teóricos revelam a concepção de abordagem da obra literária que norteia cada caminho escolhido. É assim a respeito da discussão acerca da focalização da narrativa.

Em sua reflexão acerca dos estudos da focalização pós genettiana, o pesquisador da Universidade de Antuérpia, Krul Peeters<sup>114</sup>, afirma que concepções diferentes com relação ao método e à natureza do problema norteiam esses estudos. Define duas correntes: a anglo-americana e germânica, de um lado, e a francesa, de outro. Segundo ele, a corrente francesa parte dos estudos formalistas e lingüísticos (Escola de Praga e formalistas russos,

---

<sup>113</sup> Pierre Bourdieu, “La paysannerie, une classe objet”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 17/18, novembre 1977. Apud Lejeune (1998).

<sup>114</sup> PEETERS, Krul. *Conceptions et critériologies post-genettiennes de la focalisation*. Disponível em: Universidade de Antuérpia – <http://www.ufsia.ac.be/~kpeeters/focalisation2.htm#bibliographie>. Peeters começa sua análise por Genette, um dos

lingüística estruturalista de Saussure e Benveniste) e a corrente anglo-americana e germânica fundamenta-se na própria crítica literária (James, Lubbock, Hamburguer etc.). A primeira corrente seria mais abstrata e analítica (assim como também a alemã), e a segunda mais sintética. No que se refere a este objeto de estudo, as relações entre autora-narradora e personagem no diário de Carolina de Jesus colocam um problema teórico e crítico, como visto acima, cuja abordagem requer cuidado, embora também revele o interesse de estudar uma obra singular na literatura brasileira por ter sido recebida pelo público e pela mídia com um selo de autenticidade inquestionável. Ora, a definição da focalização (o que é, de que trata, quais são suas implicações no texto literário) é importante para este trabalho porque trata das relações entre o narrador e os personagens. A escolha do tipo de focalização traz implicações determinantes para a leitura da obra, pois define o nível de implicação (compromisso/descompromisso, consonância/dissonância, piedade/ironia) que o narrador tem com relação àquilo que narra, o mundo diegético. Na verdade, a focalização trata não apenas da visão do personagem, mas das relações entre o que diz o narrador e o que sabe o personagem. Trata-se, conforme Genette, da natureza da "informação narrativa"<sup>115</sup>. Por extensão, de acordo com Peeters, trata-se também, como não poderia deixar de ser, das relações entre narrador e leitor e, portanto, dos níveis de identificação deste com o narrado: personagens e visão de mundo do narrador.

A análise da representação do autor na obra literária poderia ser tomada como um problema fácil de ser analisado na obra de Carolina de Jesus pelo fato de ter sido recebida como autêntica, não-ficcional e, por essa razão, considerada fora do universo da literatura canônica, na qual os problemas das representações do autor no texto, parecem bem mais complexos. Porém, parece-me que o fato

---

primeiros a tratar do tema, e a conclui com uma crítica aos desdobramentos que Mieke Bal realiza sobre a focalização a partir do estudo genettiano.

de *Quarto de despejo* e *Meu estranho diário* serem o resultado de compilações de textos de Carolina editadas e publicadas por outros que não ela mesma já nos coloca de chofre diante de um problema de autoria. A sombra de Audálio Dantas, o “descobridor” e revelador da então desconhecida Carolina na cena literária nacional, paira sobre o diário, tanto em *Quarto* como em *Casa*, dentro, enquanto narratário/destinatário da narrativa, e fora, enquanto editor.

O diário de Carolina de Jesus contempla, portanto, os questionamentos críticos próprios das obras literárias. Para deslindar a natureza dessa obra, é preciso recorrer a uma análise do gênero narrativo. Por se tratar de textos escritos em primeira pessoa, mesmo que o leitor tenha reservas com relação a esse “eu”, o “eu” narrador não remete forçosamente ao “eu” empírico do autor. Esta seria, portanto, uma leitura ingênua que se deve descartar de imediato. Por outro lado, há na narrativa em primeira pessoa uma inegável identificação entre os diferentes “eus” projetados no texto (autor, narrador, personagem e leitor). De fato, de acordo com Tadié<sup>116</sup>,

se nos colocarmos no lugar do autor, vemos que o fato de dizer 'eu' acarreta vantagens consideráveis. Existe, entre o narrador e o autor, uma comunhão de pensamentos momentânea e, em primeiro lugar, a abertura ao seguinte pensamento: é sem artifícios que o leitor, por sua vez, penetrará nesse cérebro que pensa, que discorre, nesse corpo que sofre e age. (Tadié, 1990, p. 12-13)

E mais adiante:

---

<sup>115</sup> GENETTE, Gérard. “Discours du récit”. In *Figures III*. Ed. du Seuil. Paris: 1972.

Pesa uma suspeita acerca do 'eu': não seria o autor? Não seria o leitor? A narração em primeira pessoa impõe a presença maciça do autor, mesmo se o narrador não se confunde com o escritor. Essa presença é primeiro vivida no ato de escrever – que se tente escrever em primeira pessoa e logo compreender-se-á tudo aquilo que se deve *retirar* desse *eu* para que se tenha a garantia de que seja realmente imaginário – e reencontrada no ato de ler. (Tadié, 1990, p. 12-13)

Portanto, a invasão do autor na narração em primeira pessoa permite e favorece ainda mais a identificação do leitor com o narrador. No que diz respeito à realidade dos textos em tela, o cunho autobiográfico revela uma outra faceta dessas relações, qual seja, a busca por uma identidade autoral: ao dizer “eu”, Carolina não só se coloca no texto, mas determina-o por meio da afirmação – eu escrevo, eu sou poeta, “poeta do lixo”, “poeta dos pobres”. Trata-se não apenas de uma escolha formal – primeira ou terceira pessoa, uma vez que esta também se presta ao jogo de identificação autor/narrador/leitor -, mas de um imperativo. Carolina quer surpreender a todos, provando, pela construção de uma identidade autoral, que é possível ser “preta, pobre, mulher” e ser poeta.

Na realidade, o diário de Carolina faz mais sucesso do que os outros gêneros literários a que se dedica, e não só pelo fato de a autora-personagem ser mulher, negra e favelada, o que, entretanto, já é causa de espanto. Acredito, na verdade, que a razão do sucesso

---

<sup>116</sup> TADIÉ, Jean-Yves. *Le roman au XXème siècle*. Coll. AGORA. Paris: Ed. Pierre Belfont, 1990. Tradução nossa.

esteja na forma da obra: o diário íntimo. Em todas as parcelas publicadas do diário, o gênero é evidenciado desde o título como uma motivação para a venda, a exposição do horror da vida favelada para a classe média, como se pôde ver pela preparação da livraria para o lançamento do livro, conforme já mencionamos, com a terra da favela, o retrato etc. O gênero aparece no subtítulo de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*<sup>117</sup>, conferindo à obra um selo de autenticidade, reiterado em *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. A menção ao gênero está também em *Diário de Bitita, Meu estranho diário*, e em *Antologia Pessoal*. Embora a referência à biografia da autora seja louvável, buscava-se certamente uma alusão explícita à relação entre aquele primeiro diário publicado de Carolina e estas publicações póstumas.

De acordo com Stéphane Roche<sup>118</sup>, o diário – assim como o gênero íntimo, de modo geral – tem sido considerado como um gênero menor, controverso, que se delinea nas margens da produção literária de um autor e que representa para muitos algo que se deve esconder. Ainda de acordo com o autor, a teoria literária confirma essa suspeição com relação ao gênero. De fato, Roche afirma que “as considerações depreciativas [são] confirmadas pela teoria literária clássica, para quem a literariedade, essencial às obras de ficção e à poesia lírica, somente se aplica de forma ‘condicional’ no caso das escrituras íntimas”. Entretanto, o autor argumenta: “e se o diário, ao ser reduzido a um registro paraliterário, não encontrasse justamente sua legitimidade estética enquanto desafio à literatura?”<sup>119</sup>.

Consequentemente, seria no embate entre ficção e realidade, no desafio às fronteiras da literatura, que o diário se estabelece como criação literária, cuja particularidade poderia ser encontrada aí, mas também na trajetória do sujeito às voltas com suas próprias

---

<sup>117</sup> Cf Perpétua, 2000.

<sup>118</sup> Stéphane Roche. “Journal intime et légitimité”. Disponível em: [www.fabula.org.fr](http://www.fabula.org.fr), acessado em 04/2004.

<sup>119</sup> op. cit.

fronteiras internas. A escrita do diário é o desenrolar interno de uma subjetividade que, quadro a quadro, dia a dia, busca o autoconhecimento, e no caso Carolina de Jesus, a descoberta de uma vocação.

Uma das particularidades analisadas por Roche nos diários do escritor francês Charles Juliet é o “nascimento do diarista como autor”. Ora, o mesmo podemos dizer dos diários de Carolina de Jesus, embora a autora escrevesse ao mesmo tempo outros tipos de textos – romance, poesia, versos, letras de música, etc.. De qualquer forma, é nos diários que a autora tem condições de refletir sobre sua vocação (na realidade, boa parte da sua escritura trata desse tema) e de mediatizar a sua auto-representação por meio de sua escritura. A duplicidade temporal própria ao diário, a realização da passagem da esfera privada ao espaço literário, são os espaços de construção de uma autoria. Relendo a trajetória de Carolina Maria de Jesus do ponto de vista do leitor atual, no momento da escrita desta tese, pode-se ver Carolina como a autora de *best-sellers* traduzidos em 14 línguas, com milhões de exemplares vendidos, e como a autora das publicações póstumas, *Meu estranho diário*, *Diário de Bitita*, *Antologia Pessoal*. Estas publicações reforçam a sua autoria, uma vez que devolvem à sua obra a possibilidade de ser lida, o que lhe foi negado nos anos 60, no contexto da ditadura nascente.

Roche esclarece ainda que a leitura do diário como o espaço de construção de uma autoria “revela o trabalho de estruturação recíproca [do autor e da obra] que, em uma dialética abissal, relaciona o “eu” do sujeito que escreve e os meios de sua representação”. Convida ao estudo dos diferentes processos de autogeração de um texto, “ateliê de escritura e laboratório da obra, cujo estatuto literário problemático ressalta as ambigüidades e os

paradoxos de toda expressão autobiográfica preocupada com a verdade”<sup>120</sup>.

O diário de Carolina de Jesus estabelece, portanto, para a autora um espaço literário revelador de um destino poético, um vir a ser por e na escritura, e de uma ética ligada ao compromisso pessoal da autora com a representação de seu modo de vida em conjunto com o modo de vida dos excluídos (mulheres, negros, favelados). Carolina pensa seu destino de modo secreto e individual e, ao mesmo tempo, tem plena consciência de sua exclusão. E se ela não esgota as causas e as razões dessa exclusão, ao menos sente-a em sua totalidade: reconhece-a não como exclusividade sua (não é a única vítima dela), mas como uma constante na vida de muitos brasileiros que são iguais a ela: negros e pobres, analfabetos e favelados, migrantes e desempregados. Carolina fala do contexto de pobreza no qual está inserida como uma mediadora, porta-voz daqueles que não têm possibilidade de falar por si. Mas também fala de seu sofrimento pessoal (a fome, o cansaço, a humilhação) para seu “destinatário íntimo”, com uma força de síntese impressionante, como pudemos apreciar nas muitas passagens citadas.

O diário íntimo é o relato do cotidiano, que representa para o autor uma pausa, um momento em que pára o tempo da ação para refletir acerca dele e daquilo que vivenciou naquele dia ou em dias passados. Isto lhe permite tecer comentários, por meio da reflexão muitas vezes metafísica e filosófica, sobre vários momentos esparsos de sua vida ou daquela dos que o cercam. Além disso, o diário íntimo, em sua forma canônica, permite reflexões não só acerca da vida pessoal do autor mas também acerca do tempo, do momento histórico. Grandes nomes da literatura escreveram diários, pois ele tem a ver com a memória e com a necessidade para o autor de compreender o tempo em que vive. Contudo, diferentemente da narrativa memorialística, o diário traz as anotações feitas no dia-a-

---

<sup>120</sup> op. cit.

dia, com data – dia, mês e ano – encabeçando-as. Este fato permite ver as mudanças que perpassam o autor, seus estados de espírito, seus humores, amores, tristezas e alegrias, de duas maneiras diferentes e por vezes até contraditórias: de um lado, a visão e as reações de um determinado momento (dia, hora, minuto, os desdobramentos são infinitos), e, de outro, a reflexão e/ou conclusão acerca da mesma visão/sensação agora já elevada ao patamar de uma elaboração interpretativa, ou seja, a um nível de compreensão posterior e geral. O leitor segue o passar do tempo, juntamente com o autor, acompanhando, assim, a trajetória de vida deste, muitas vezes surpreendendo-se com ele dos rumos que toma a História ou a sua própria história de vida.

O diário íntimo possui como característica do gênero repetições e pontos obscuros, traços próprios a uma temporalidade em construção. Narrativa do presente, sempre fugidio, o diário não se articula pela projeção do eu no passado, ou no futuro. A diferença do diário com relação à autobiografia reside nesse fato, já que esta última é uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência. Portanto, trata-se de um relato no passado no qual é ressaltada a história da personalidade do narrador. Os traços distintivos do gênero autobiográfico são, de acordo com Lejeune: 1. A forma da linguagem: a) narrativa (relato); b) em prosa; 2. Assunto: vida individual, história de uma personalidade; 3. Situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador; 4. Posição do narrador: a) identidade do narrador e do personagem principal; b) perspectiva retrospectiva do relato” (Lejeune, 1996, p.14). O teórico francês, a partir dessas categorias, define os traços distintivos dos gêneros vizinhos da autobiografia. Para a autobiografia, a questão da vizinhança com relação aos outros gêneros, como memória, biografia, romance pessoal, é bastante complicada. Porém, para Lejeune, existem dois traços neste gênero que são inegociáveis: a situação do autor e a

posição do narrador, ou seja, a identidade entre narrador e personagem principal. Enfim, para que haja autobiografia é preciso que haja identidade do autor, do narrador e do personagem (Lejeune, 1996, p. 15). No caso do diário íntimo, o traço distintivo principal seria não possuir a perspectiva retrospectiva (4 b), já que no diário também é inegociável a identidade entre autor, narrador e personagem.

Há um contraste feroz entre a diária de Carolina, ou seja, o dia-a-dia da catação do lixo, e a escrita do diário – a representação do cotidiano pela escrita de Carolina, que representa ao mesmo tempo uma experiência de vida, e o meio em que vive. A duplicidade do eu, própria das narrativas autobiográficas, constituída pelo eu-narrador (ou eu da enunciação) e pelo eu-narrado (ou o eu da ação, do enunciado), permite incluir “o universal no particular” (Candido, 2003).

O eu-narrado, esfera da Carolina-personagem, onde se vê a experiência de vida de Carolina, seus trajetos da catação do lixo, as conversas com as pessoas que ela encontra, é a esfera onde se dá a descrição do cotidiano da personagem, sempre marcada pelo sofrimento, pelo cansaço, e pela angústia de não saber se ao final do dia terá alcançado o objetivo: a comida. Ecléa Bosi fala do cansaço sempre presente nas narrativas das classes populares: “na raiz da incompreensão da vida do povo está a fadiga. Não há compreensão possível do espaço e do tempo do trabalhador se a fadiga não estiver presente e a fome e a sede que dela nascem” (Bosi, 1981). Na favela, as referências de Carolina à sujeira (quer seja do seu próprio corpo, quer seja do barraco, ou da favela), ao cheiro de suor e ao esgotamento físico são inúmeras. O leitor parece ouvir o peso da respiração cansada de Carolina, e o seu alívio, de madrugada, quando pode enfim escrever algumas linhas. Nessa hora, a escrita é seu refúgio, sem amparo:

*12 de junho*

*Eu deixei o leito as 3 da manhã porque quando a gente perde o sono começa pensar nas misérias que nos rodeia. (...) Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resino num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. (...) É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela.*

*(MED, 12 de junho de 1958)*

Um dos episódios mais interessantes dessa fase do diário fala sobre o seu desamparo:

*8 de novembro*

*[...] Eu fui buscar o guarda-roupa velho. Quando cheguei para pegar o guarda-roupa, uma jovem que reside lá auxiliou-me a descer o guarda-roupa e deu-me um colchão.*

*Eu não conseguia travar o guarda-roupa no carrinho. O João já estava começando a ficar nervoso. Disse:*

*- Maldita hora que eu vim buscar este guarda-roupa!*

*O dono da loja de sapatos auxiliou-me a por o guarda-roupa no carrinho. Caiu porque o carrinho deslisou-se. Tinha uns homens da Light trabalhando. Surgiu um e deu-me uma corda. Comecei a amarrar. Mas não conseguia. Começou afluír pessoas para verme. O João ficou nervoso com os olhares. Eu olhava os empregados da Light e pensava: no Brasil não tem homens! Se tivesse ageitava isto aqui pra mim. Eu devia ter nascido no Inferno!*

*Eu puis o colchão dentro do guarda-roupa. Piorou. Os homens da Light olhavam a minha luta. E eu pensava: para olhar eles prestam. Pensei: eu não vim ao mundo para esperar auxílios de quem quer que seja. Eu tenho vencido tantas coisas sosinha, hei de vencer isto aqui! Hei de ageitar este guarda-roupa.*

*Não estava pensando nos homens da Light. Eu estava suando e sentia o odor do suor.*  
(MED, p. 118-119, escrito em 8 de novembro de 1958)

Nesse episódio que, apesar de tudo, tem um final feliz, pois Carolina consegue a ajuda de um desconhecido, vemos a vergonha que ela sente, o constrangimento de se sentir, no olhar dos transeuntes que observam a cena, um objeto de derrisão. Carolina talentosamente faz a descrição da cena, de forma a conseguir do leitor a simpatia com relação a seu sofrimento. E consegue, uma vez que o leitor se irmana com Carolina no seu sofrimento, mas ao mesmo tempo também o leitor pode apreciar o riso de mofa dos trabalhadores que assistem ao espetáculo sem se mexer. No fim, é um homem bonito que vai ajudar Carolina a se livrar do incômodo da situação.

Na casa de alvenaria, o espaço é diferente. Em Santana, as atribulações de Carolina dizem respeito ao racismo, à rejeição que ela sofre naquela vizinhança, ao mal-estar de não pertencer à sociedade branca, às questões ligadas ao dinheiro (riqueza, pobreza). Há também a ficcionalização da juventude de Carolina, tempo idílico do contato com a terra.

O eu-narrador representa a visão de fora que permite a narração dos fatos da vida (não só de sua vida), mas da periferia de São Paulo, e depois da Cidade de São Paulo, sala de visitas. Ao fazê-lo transcende a esfera do particular para alcançar uma esfera mais ampla, que é a representação da vida dos excluídos da *América Latina* (viagem à Argentina) e sua visão de mundo (varguismo, trabalho, homens, bebida, educação).

A respeito de *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade, Candido (2003) diz que o narrador, "ao inserir o eu no mundo, mostra os aspectos mais universais nas manifestações mais particulares". A objetividade do eu-narrador permite um

distanciamento: “a experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo”

A valorização por Candido da perspectiva ligada ao narrador o faz valorizar a escrita pessoal. O ensaio, o romance e a narrativa memorialística proporcionam uma interação entre escritor e leitor. O ensaio, por agregar a perspectiva individual à analítica, fugindo ao mesmo tempo da linguagem puramente jornalística ou científica, é considerado por Candido como forma “literária justo por seu caráter misto ou articulador”, e por essa razão, pode ser comparada à forma autobiográfica, a mais valorizada por Candido dentre a produção literária contemporânea (Pedrosa, 1994, p. 172)<sup>121</sup>. Para Candido, o ensaio seria uma experiência

Literária na medida em que nela a linguagem se torna o momento e o espaço de uma prática de reelaboração imaginária e crítica na qual cada indivíduo se lança numa aventura de redescoberta de si mesmo e do mundo a sua volta. Literária ainda na medida em que, realizando-se como linguagem, essa prática se revela simultaneamente individual e coletiva, afetiva e ideológica, existencial e cultural. E, finalmente, na medida em que permite a compreensão desmistificadora de conceitos como os de eu, nós, eles, subtraídos da cômoda estabilidade que lhes atribuem tanto a convenção gramatical quanto a psicológica e a epistemológica a ela correlatas. E transformados em signos ambíguos,

multifacetados e muitas vezes reversíveis de um discurso que, assim, como eles, desestabiliza valores, classificações e sistematizações a ele vinculados. Tal é o sentido de fazer da vivência pessoal uma experiência literária, como Candido percebe na escritura de Graciliano. (Pedrosa, 1994, p. 183)

Exemplo de obra cuja leitura deve ser inserida num espaço autobiográfico, a obra de Graciliano Ramos é escrita num estilo<sup>122</sup> que “se constitui sempre como desdobramento de uma perspectiva estreitamente ligada ao narrador que, seja de 1ª ou de 3ª pessoa, afirma uma identidade e um discurso bem demarcados” (Pedrosa, 1994, p. 180).

A perspectiva pessoal pode ser assumida pelo escritor no texto, mesmo que neste não haja a introdução de dados meramente biográficos. Segundo Pedrosa, “Antonio Candido desenvolve essa associação entre a produção ficcional de Graciliano e sua realidade pessoal, enfatizando que ela é possibilitada não apenas pela existência de dados biográficos na estrutura romanesca; mas, principalmente, porque nesta se esclarece ‘o modo de ser do escritor, permitindo interpretar melhor a sua própria atitude literária, isto é, humana e artística’”. É o caso de São Bernardo, que sem conter dados meramente biográficos, é tão pessoal quanto *Angústia*, uma vez que “sua desesperada contenção (seu gelo ardente, diria um barroco) se arraiga na personalidade do autor” (Candido apud Pedrosa, 1994, p. 178).

Podemos dizer, seguindo Candido, que a obra de Carolina tem características de heterobiografia – porque é generalizadora,

---

<sup>122</sup> Célia Pedrosa, *A palavra empenhada*. São Paulo: EdUSP; Niterói: EDUFF, 1994.

descrição de lugar e descrição de grupo – , mas também de autobiografia, porque é particularizadora, destaca o indivíduo e suas experiências (Candido, 2003, p. 57). O eu de Carolina de Jesus (personagem) está inserido no mundo como parte do espetáculo. Quando surge o momento de pausa na vida cotidiana, Carolina escreve; é nesses momentos em que a autora-narradora pensa acerca de sua vida e toma consciência de sua escrita em que há uma fusão entre as duas esferas da narrativa, entre esses dois “eus”. Este é então um momento de autoconsciência da autora-narradora em que ela se vê, ao mesmo tempo em que pode refletir sobre sua condição de escritora favelada. Daí preocupar-se com o estilo, com o leitor.

A vida de Carolina narrada em QD transcorre sem grandes variações. Não há mudanças com relação a sua condição social. De sorte que, os dias parecendo iguais, haveria alguma modificação na instância narrativa? Se os dias são todos iguais, ela continuaria a ser a mesma? Na realidade, os dias de Carolina são todos iguais porque ela vê assim, quer dizer, de seu ponto de vista a realidade não muda. Mesmo que o espaço narrado seja por vezes diferente, ele está incluído num espaço-tema da narrativa que é sempre o mesmo – a favela do Canindé e algumas ruas da cidade de São Paulo. O tempo do enunciado (da diegese) é por sua vez repetitivo, rege um sucedâneo de ações que é sempre o mesmo. O tempo/espaço da diegese, pois, é regido por essa recorrência absoluta que é cronológica com relação ao tempo e repetitiva com relação aos atos praticados em um determinado espaço, que também já está pré-definido.

Para Vogt, apesar da descontinuidade cronológica, devido às interrupções na narrativa do cotidiano, não há entretanto uma quebra na estrutura narrativa do diário (isso é claro em se tratando de *Quarto*), uma vez que, para ele,

---

<sup>122</sup> Sobre esse aspecto da obra de Graciliano, remeto o leitor ao estudo de Hermenegildo Bastos acerca de *Memórias do Cárcere, Literatura e Testemunho*, op. cit.

os dias vazios de anotações são preenchidos pela extensão metonímica dos dias plenos, através de um recurso estilístico bastante simples, mas eficiente: o da repetição. Os dias se repetem iguais na monotonia implacável de um dia de todos os dias: levantar cedo, ir buscar água na torneira que serve a mais de cento e cinquenta barracos iguais ao de Carolina, atender aos filhos, sair para a cidade em busca de papel, de lata, de ferro, sobrecarregar-se com o peso de seu transporte, vender a sucata recolhida nas ruas, comprar os alimentos que serão consumidos no mesmo dia e na proporção exata do pouco dinheiro obtido no trabalho de todo o dia. (Vogt, 1983, p.213)

Conforme já mencionamos, o diário de Carolina vai além da observação das fronteiras de uma vida interior. O tom objetivo no contar, naquele momento do texto que Candido chama de heterobiografia (o mundo e as pessoas são narrados nos textos em primeira pessoa de forma objetiva, ou seja, em terceira pessoa), revela que se trata de uma tentativa objetiva de contar o mundo em que vive, atua. Daí a forma que, por vezes, beira a de um relatório dos eventos da favela, feito em terceira pessoa.

Na realidade, as observações de Carlos de Vogt reforçam nossa análise acerca da primeira fase do diário, pois a meu ver, na segunda fase, que corresponde a *Casa de alvenaria*, essa estrutura narrativa é modificada, se não de forma radical, pelos menos quanto à sua força narrativa, uma vez que seu nó narrativo é deslocado. Para Vogt, o ponto de sustentação principal para essa fase narrativa do diário (ele

se refere apenas a *Quarto*) “é a presença obsedante da fome e da pobreza nas formas mais concretas de suas manifestações” (Vogt, 1983). Ora, quando Carolina sai da favela e vai para Santana, obviamente não mais como catadora de lixo e sim como autora do *best-seller*, a narrativa do diário muda, porque seu percurso agora é outro; o que dava coerência temática e cronológica ao relato, agora não dá mais. O espaço-tempo é outro, e sendo assim, a narrativa do cotidiano nesse novo espaço-tempo também muda: a partir da casa nova de Santana, depois de 1961, Carolina perambula da RCA Vitor a Fermata, deambula nos corredores das redações de jornais, trata de suas pendências com os direitos autorais, coleciona dívidas, empréstimos e inimizades. Como ela não tem mais a vida de antes, ela tem que encontrar uma nova temática narrativa para o seu diário, que passa a não ser mais um diário da fome. Assim, às vezes parece que a autora “desaprendeu” a lidar com a narrativa do diário, mas na realidade Carolina passa por uma fase de “adaptação” à nova vida que o sucesso literário de QD lhe proporcionou.

Entretanto, é bom ressaltar que a ordem em que os fatos cotidianos são narrados, tanto antes quanto depois de QD, é parte de um artifício narrativo como se dá em qualquer obra literária, uma vez que, como vimos anteriormente, a narrativa do eu imita o romance ou a biografia. A repetição das mesmas cenas e da ordem cronológica parece indicar a construção de um padrão narrativo. Esse padrão narrativo ocorre porque tem relação direta com a visão de Carolina sobre como se deve escrever literatura. Carolina de Jesus aprendeu que se narrava assim um diário. Assim, a repetição, padrão narrativo da primeira fase do diário, acontece, como lembra Vogt, porque acontece na vida dela. Forma e conteúdo se complementam.

Segundo a crítica canadense Annie Cantin<sup>123</sup>, o que constitui o diário é o pacto de autenticidade que se estabelece na recepção do gênero íntimo; o leitor tem que aceitar o narrado como verdadeiro. A forma do diário íntimo estabelece a priori um "pressuposto de verdade". Para ela,

o que está em jogo é muito mais o pressuposto de verdade sobre a qual se baseia a leitura dos gêneros íntimos e sobre a qual, portanto, fundamentam-se sua especificidade e seu estatuto dentro do sistema literário, do que a verdade daquilo que é contado nos escritos íntimos. (Cantin, 2000, p. 8)

Retomando a discussão sobre a natureza das narrativas autobiográficas, vale lembrar que o relato de vida (oral ou escrito) é uma construção discursiva, uma vez que seleciona, privilegia, destaca momentos e experiências do sujeito que narra. Ao fazê-lo ele estabelece uma ordem na "desordem", que é a memória, o turbilhão dos sentimentos, enfim, faz uma hierarquia daquilo que constitui o passado de uma existência.

Trata-se, pois, como toda narrativa autobiográfica, da construção a posteriori de um eu. Diferentemente, o relato cotidiano de uma experiência de vida, diário íntimo escrito, não tem essa vocação para hierarquizar o passado, uma vez que é uma construção fragmentária, feita num presente sempre atualizado, embora, também constitua momentos privilegiados de reflexão do narrador (como falamos anteriormente a respeito do diário de Carolina). De todo modo, segundo Carlos Piña, em *Verdade e objetividade no relato*

---

<sup>123</sup> CANTIN, Annie "Les écritures intimes aux frontières du réel ou: une littérature du vrai est-elle possible?". Pesquisadora da Universidade de Quebec, UQAM, Annie Cantin figura no site francês sobre teoria literária: <http://www.fabula.org.fr>.

*autobiográfico*<sup>124</sup>, o fato de narrar-se, de se constituir como sujeito da narrativa trai a projeção de uma imagem para o outro, leitor ou interlocutor, ou seja, há uma construção de personagem. Havendo, então, essa projeção do eu, a construção de uma personagem, qual seria a relação desse texto com a verdade? Bem, no caso do diário íntimo (e de toda narrativa intencionalmente autobiográfica) é necessário estabelecer a priori um pacto de leitura, ou pacto de autobiográfico, segundo afirma Lejeune (Lejeune, 1996). Piña, no texto citado, afirma que o relato de vida traduz uma visão de mundo, quer dizer é uma interpretação, e que nós – leitores e interlocutores – interpretamos essa interpretação (Piña, 1988).

A visão de Piña é a de que, mesmo em se tratando de relato oral, não se pode fugir da construção literária de uma realidade. Ora, outro estudioso de testemunhos, Jonh Beverley, teme justamente que o testemunho seja subsumido à esfera do literário, devido às estreitas relações que a literatura tem com o poder, o que retiraria do testemunho a capacidade de transformação da realidade, que é para ele a sua vocação maior. Daí vem a famosa expressão de Beverley *against litterature* (contra a literatura), que é também o título de seu livro<sup>125</sup>.

O contra-literário, na acepção de Jonh Beverley<sup>126</sup>, permite contar aquilo que é deixado de fora pelo discurso hegemônico da instituição literária: a voz do subalterno, daquele que está fora do sistema educacional, dos códigos da cidade letrada (Beverley também parte de Angél Rama<sup>127</sup>). Para ele, o testemunho, no caso, por exemplo, de *Mi llamo Rigoberta Menchú*, oferece uma possibilidade de ação do subalterno nos circuitos globais de poder e representação. O testemunho aparece para efetuar o descentramento do literário.

---

<sup>124</sup> PIÑA, CARLOS. "Verdad y objetividad en el relato autobiografico". Em *La invencion de la memoria*. Jorge Narvaez (org.). Pehuén. 1988. Chile.

<sup>125</sup> Jonh Beverley. *Against Literature*. Minnesota: Minnesota Press, 1993.

<sup>126</sup> op. cit.

Assim, mesmo tendo como base um gênero textual já estabelecido como literário e etnográfico, e dirigindo-se a um público leitor de universitários, Rigoberta não abandona sua identidade como membro de sua comunidade. Por isso, o *testimonio* é, para Beverley, diferente da autobiografia: trata-se de uma escrita da vida, da troca de um individualismo secularizado e móvel, como é o conceito de "autor" na autobiografia canônica, por uma identidade tradicional. O texto de testemunho, longe de ser apenas "le petit fait vrai" que corre as livrarias de auto-ajuda como narrativa de uma lição de vida, como acontece em muitas autobiografias mais recentes, a exemplo dos relatos de vida de celebridades do mundo da indústria cultural, dá voz a uma comunidade silenciada pelo poder hegemônico, permite-lhe recuperar sua identidade e assim seu lugar na História.

Voltando à Carolina, a rigor, seu diário, na acepção de Beverley, não constitui um testemunho propriamente dito, por ser ela quem o escreve diretamente. Não houve um registro oral prévio, um depoimento coletado por outro e em seguida transcrito (apesar da interferência de Audálio na publicação de dois diários QD e CA; ele apenas fez uma compilação a partir de registros já escritos). A respeito, Beverley diz que:

o testemunho é uma narrativa da extensão de um romance ou novela, no formato de livro ou panfleto (escrito, pois), contada na primeira pessoa por um narrador que é também o real protagonista ou testemunha dos eventos que relata. A unidade da narrativa é normalmente uma 'vida' ou uma experiência de vida significativa. (...). Uma vez que, em muitos casos, o narrador é alguém que é ou

---

<sup>127</sup> RAMA, Ángel. "La ciudad letrada". In *La crítica de la cultura en América Latina*, prólogos por Saúl Sosnovski y Tomás Eloy Martínez. Caracas: Biblioteca Ayacucho,

funcionalmente iletrado, ou, se é letrado, não é um escritor profissional, a produção de um testemunho amiúde envolve uma gravação em áudio seguida da transcrição e edição de um relato oral por um interlocutor que é um intelectual, jornalista ou escritor. (...). Uma gama de diferentes tipos de texto – alguns dos quais seriam considerados literatura, outros não – podem ser classificados como testemunho: por exemplo, história oral, memória, autobiografia, crônica, confissão, história de vida, romance-testemunho, romance documental, romance não-ficcional ou 'literatura de fatos'<sup>128</sup>. (Apud Martins, 2002)

Destaco dessa definição de Beverley, dois aspectos: 1) a não relação imediata entre a não-ficção e o testemunho; e 2) a questão da transcrição do registro oral. A primeira tem a ver com a afirmação de Piña, citada acima. Já a segunda, afasta o diário de Carolina da definição mais radical de testemunho.

Para Beverley, só há testemunho quando o emissor e os fatos relatados são reais e quando o narrador, sujeito do testemunho, representa uma unidade metonímica da experiência coletiva (Apud Martins, 2002). Sendo assim, há uma diferença fundamental com relação ao narrador do testemunho e o narrador da autobiografia, aquele fala em nome da comunidade que representa, e este é o herói clássico, síntese do indivíduo burguês.

---

nº 119, 1985.

<sup>128</sup> Cf. Beverley, "A margem no centro: sobre testemunho", apud Anderson Martins. *Uma nova velha história: a literatura política de Nadine Gordimer*. Dissertação de mestrado, UFJF, 2002. Orientadora. Profa. Dra. Raquel Esteves Lima.

Como vimos, a leitura dos diários de Carolina de Jesus oferece várias possibilidades de interpretação, tanto é que há várias abordagens diferentes do tema. A leitura de dupla entrada, tal como proposta por Candido, e que retomamos aqui, longe de fugir ao questionamento sobre literatura e autobiografia, construção textual e testemunho, procurando um rótulo ou solução rápida para o problema, na realidade torna-o mais presente. Trata-se de lidar com a totalidade da questão, ao invés de cair na armadilha de uma leitura alternativa (literatura ou testemunho, verdade ou ficção). É procurar ver, dialeticamente, na heterobiografia caroliniana o peso de sua fala – o testemunho poderoso que faz de seu tempo –, e ao mesmo tempo, a construção de uma linguagem literária única que, juntamente com a forma do diário, a construção do tecido narrativo e discursivo, constitui elemento formador da obra de Carolina de Jesus. Carolina não é nem a culminância do indivíduo burguês, sujeito que se narra, nem um representante de uma comunidade cultural.

Para entendermos a concomitância do eu-narrador e do eu-narrado, duas vozes de uma mesma Carolina, talvez seja preciso lembrar as duas maneiras, segundo Genette, de se ler a literariedade de um texto: a ficção e a dicção. Segundo Genette, literatura de ficção é aquela que se impõe essencialmente pelo caráter imaginário de seus objetos. Por outro lado, literatura de dicção é a que se impõe essencialmente por suas características formais (Genette, 1991)<sup>129</sup>. Porém, existe uma característica comum aos dois tipos de texto que é a intransitividade. De acordo com ele, um texto é intrasitivo porque tem um sentido inseparável da forma (Genette, 1991).

A respeito, Bastos afirma que

em nível profundo, ficção e autobiografia repousam em solo comum. Por um lado, toda autobiografia ficcionaliza, pois implica a

invenção de uma auto-imagem; por outro lado, toda ficção é, em última instância, autobiográfica, pois a invenção literária é uma forma de desrealização, tendo por base experiências vividas. (Bastos, 1998, p. 75)

Assim, o diário de Carolina é irredutível à classificação de obra puramente autêntica; fazê-lo seria negar a sua intransitividade.

### **3.2.2. Instância de interlocução: narrador/narratário/leitor letrado**

O diário íntimo, assim como a narrativa epistolar, alia a narrativa do instantâneo à narrativa do momento passado, "o quase-monólogo interior ao relato *a posteriori*"<sup>130</sup>. Entretanto, na narrativa epistolar ou no diário ficcional, o narrador muitas vezes é um personagem de ficção<sup>131</sup>, o autor denominando-se, no caso, como simplesmente o "editor". Há, entretanto, uma diferença formal entre um gênero narrativo e outro: a presença de um destinatário, mesmo que "mudo", na narrativa epistolar e a total ausência deste no diário, cujo destinatário é o próprio autor. Porém, para Philippe Lejeune<sup>132</sup>, o diário não é definido pela ausência de destinatário, ficcional ou não, mas por ser um texto "datado e sem retoques *a posteriori*". Lejeune afirma que,

*Ce qui définit la forme "journal", c'est d'être une écriture datée et sans retouches après*

---

<sup>129</sup> Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Coll. Poétique. Paris: Ed. du Seuil, 1991.

<sup>130</sup> Genette, Gérard. *Figures III, Discours du récit*. op.cit, p 230.

<sup>131</sup> Caso de *Robinson Crusoé*, *Werther*, *Pâmela*, *Obermann*, *Symphonie Pastorale* ou *Journal d'un curé de campagne*, entre outros (Genette, op. cit: 240)

<sup>132</sup> Informação obtida através de correspondência eletrônica com o Prof. Lejeune, tal como descrita.

*coup. Si tout ou partie a été réécrit, ce n'est pas vraiment un journal, mais une composition littéraire intermédiaire entre le journal et l'autobiographie. Le fait qu'il y ait un destinataire explicité n'empêche nullement le texte d'être un journal. Un journal n'est pas forcément écrit uniquement pour soi. On peut écrire un journal en s'adressant à autrui. C'est une sorte de correspondance différée, et à sens unique. On peut écrire un journal en s'adressant à un destinataire fictif, sans que le journal soit lui-même fictif (Anne Frank adresse à un être imaginaire, tiré de ses lectures, Kitty, un journal absolument authentique). (Philippe Lejeune por e-mail)*

Ora, no caso presente, o diário de Carolina de Jesus tem duas características particulares: a primeira, e mais óbvia, é que ela é ao mesmo tempo autora e personagem dos fatos narrados (como descrito no primeiro capítulo), e a segunda, mais sutil, é que há referência clara ao leitor. Em *Quarto de despejo*, há um destinatário desdobrado em várias figuras: os favelados, para quem o livro é uma ameaça constante; o repórter Audálio Dantas, na verdade o responsável pela retomada da escrita do diário por Carolina (Vogt, 1995, p.213), e os leitores, que representam o público que a autora julgava que teria, depois da promessa de publicação feita por Audálio.

O fato de haver uma instância de interlocução no diário evidenciada pela presença textual dos narratários extradiegéticos (contrapontos da voz da autora) coloca Carolina numa posição de enfrentamento com relação a um "tu", no caso, Audálio, que é mais forte, pois dele depende sua publicação e, pois, seu passaporte de

escritora. Assim, desse “tu” depende a verificação prática, real, da existência do “eu”. Ou seja, a escritora Carolina de Jesus só poderia existir nesse embate com relação a uma comunicação, a um sistema de interação que, no caso, ultrapassa o sistema interno de interlocução da literatura, para alcançar o sistema mais amplo de produção do texto literário que implica público, editor, mercado distribuidor etc.

O outro destinatário do diário é o leitor, de quem Carolina busca aprovação:

*Eu prefiro empregar meu dinheiro em livros do que no álcool. Se **você achar** que eu estou agindo acertadamente, peço-**te** para dizer: Muito bem, Carolina!*

(QD, p. 73; grifo nosso)

Como foi dito acima, o destinatário é a instância responsável pela afirmação de Carolina enquanto escritora. Ora, esta é a principal razão da escrita do diário, muito mais do que narrar a favela, Carolina queria mostrar para si e para os outros que era capaz de fazê-lo. O sucesso da empreitada veio corroborar a sua suspeita, embora tenha durado pouco. Na concepção de Carolina, escrever era escrever para, não lhe adiantava nada guardar para si os seus escritos, pois, segundo acreditava, o único meio capaz de tirá-la do lixo era a escrita.

No diário de Carolina de Jesus há um destinatário que é seu próprio editor. Esse destinatário tem a ver com seu desejo de afirmação de autoria: escrever para ela é escrever para. Ela quer fazer parte do sistema literário brasileiro, paradoxalmente, o mesmo sistema que a exclui; isto se compreendermos a literatura como instituição que passa pelo sistema educacional e de produção de conhecimento (jornais, revistas, livros, editoras etc.). Por essa razão, os destinatários de Carolina são, de um lado, os leitores (“vocês”) e, de outro, os editores, os jornalistas, sempre referidos em sua obra,

personagens indiretos, porém intimamente ligados ao processo de produção da escrita de Carolina, uma vez que ela tematiza o preço dos livros, dos cadernos, do envio dos cadernos para publicação nos EUA, do preço da folha de papel.

É preciso entender o diário de Carolina nesse duplo aspecto: o narratário e sua relação com a busca de afirmação autoral. A presença de um narratário na obra chama atenção nesse contexto porque tem a ver com a sua produção. O interesse de Carolina pela escrita é diferente daquele dos autores clássicos do diário. Para ela o importante era ser reconhecida como escritora, daí a referência constante de sua parte aos jornalistas que vinham fazendo matérias acerca de sua atividade literária. Como o centro de suas preocupações ultrapassava o mero desejo de escrever para si, a instância da interlocução – o outro ouvinte, leitor, interlocutor de seu discurso – vira matéria palpável, uma das instâncias da narrativa no diário dela, o **tu**, portanto.

### **3.2.3 Entradas dos diários**

A expressão "*Deixei o leito as 5 horas e fui carregar agua*", como aparece no registro do dia 30 de outubro de 1958 (primeiro trecho de MED), ainda que com algumas variantes com relação à hora, por exemplo, determina a entrada do diário para Carolina. Funciona como um traço definidor do gênero que separa o diário dos demais textos anotados nos cadernos. É o *incipit*, determinante formal de Carolina de Jesus para o diário. Como para a autora o diário era a "escrita do dia", ela não poderia iniciar as anotações da narrativa do dia, sem começar por aí. Usa o tempo passado, pretérito perfeito, sucedâneo de ações no passado.

Essa frase mais do que uma matriz, instaura uma forma literária – coloca o conteúdo que é encabeçado por ela na forma do

diário, diferenciando-o de outras formas de narrativa autobiográfica, como as memórias, confissões. Internamente, ou seja, nos cadernos que continham toda a produção escrita de Carolina, certamente cumpriam a função de criar uma porta de entrada para um outro domínio da escrita.

Em *Casa de alvenaria* e *Meu estranho diário*, às vezes, as entradas aparecem sem as datas. Segundo Meihy, embora sem as datas, a frase acima descrita servia de baliza textual: “mesmo sem os supostos antecedentes não é errado notar que Carolina inicia esta página do seu diário com uma expressão que lhe era matriz, para quase todos os dias: ‘Deixei o leito às cinco horas’” (Meihy, MED, p. 289). Outras vezes, essa frase matriz aparece com algumas variações (“se levantar a tal hora”, MED, p.145-147)<sup>133</sup>.

### **3.3. Autobiografia, narrativa de testemunho e história oral**

De acordo com Lejeune, há uma diferença entre o relato de uma experiência de vida (le “vécu”), a história oral, e o relato de vida etnográfico (Lejeune, 1980, p. 205).

O “vivido”, ou o relato de uma experiência de vida, é comercializado como uma “cópia autenticada”, “carimbada”, do real, do original. Equivale a um documento autenticado em cartório, no caso, uma instância superior e responsável pelo conteúdo. Por meio dessa atestação, sugere-se que não se trata de um texto, mas de um reflexo direto, na linguagem, do mundo real. A etiqueta na capa do livro, “relato de uma experiência de vida”, significa que a experiência é verdadeira, afirmando para o leitor que este não precisa “adotar a atitude de pretensa credulidade, atitude de jogo que está ligada à

---

<sup>133</sup> Outros exemplos de variantes: Algumas diferenças: MED p.51, p. 50, data perdida em p. 54; na página 69 usa o recurso descritivo, “o dia surgiu claro”, mas depois vem o eterno “deixei o leito”. Na terceira fração de MED há também finalizações: “e assim se foi mais um dia”, p. 252.

ficção, e que lhe permite o distanciamento” (Lejeune, 1980, p. 205). A história, nesse tipo de relato, é contada por quem a viveu. O leitor deve ter a impressão de que está de fato *vivendo* a narrativa e não apenas lendo a experiência de outrem. Para isso é preciso que haja emprego de técnicas narrativas capazes de criar o máximo de identificação do leitor com o narrado. Lejeune ressalta que técnicas narrativas são fatos de linguagem e de comunicação independentes do grau de veracidade dos fatos narrados: são, na maioria das vezes, comuns ao romance e à autobiografia (Lejeune, 1980, p. 206). Portanto, paradoxalmente, usando as técnicas literárias já conhecidas do realismo, o “vivido” recorre não à impressão provocada pela vida corrente, ou seja de fluxo impreciso e descontinuado, mas a modelos literários conhecidos, isto é, a modelos romanescos:

O leitor, mesmo sem ter consciência, vê no rótulo “vivido” a garantia desse grau de elaboração literária: força dos efeitos, facilidade de leitura, e até mesmo a presença de um estilo. Ou seja, no fundo, a garantia de que se trata de escritura. (Lejeune, 1980, p. 206-207)

Para o especialista francês, o relato da experiência de vida deve manter a ilusão de que os fatos narrados estão acontecendo naquele momento. Para isso, é necessário o uso do presente histórico, o mínimo de presença do narrador por meio do apagamento da voz narrativa (o “eu” do narrador esconde-se no “eu” do personagem), além da manutenção do pacto autobiográfico que confere autenticidade ao relato – quem viveu é quem conta. Porém, a presença do narrador, ainda que reduzida, provoca uma mediação que pode prejudicar a ilusão, uma vez que introduz um problema de focalização (foca a experiência no instante de seu acontecimento), e

de distância, pois mostra ao invés de contar, lançando mão de diálogos que reproduzam as cenas vividas, ainda que seja inverossímil que alguém se lembre em detalhes do que viveu (Lejeune, 1980, p. 214-215). Lejeune ressalta ainda que dentre as características do relato de uma experiência de vida destacam-se a “intensidade”, em contraste com o “vivido” não formulado do leitor, e a “alteridade”: *le vécu c’est l’autre*.

A assertiva, *le vécu c’est l’autre*, vale para os casos de publicações recentes no Brasil, que apareceram com o selo de autenticidade, história vivida, experiência, testemunho, ou romance-reportagem, como *Abusado*, de Caco Barcellos; *Carandiru*, de Dráuzio Varella.

*Abusado* e *Carandiru* apresentam narrativas simples quanto à elaboração estética, o que supostamente corrobora o fato de serem de autoria de profissionais de outras áreas, um jornalista e um médico, respectivamente. Palco recente de eventos trágicos no Brasil, o Morro Dona Marta, no Rio de Janeiro, e o Complexo do Carandiru, em São Paulo, hoje demolido em decorrência do Massacre dos 111 presos, o espaço da narrativa de ambos os textos desperta de imediato a curiosidade do leitor que pode, enfim, responder à pergunta, “como se faz para sobreviver ao ‘inferno’?”, expressão muito usada pela mídia para fixar a nota trágica da vida nesses lugares.

*Carandiru*, narrativa de testemunho retrospectiva, descreve a experiência do médico Dráuzio Varela no combate à AIDS dentro do presídio. Começa com a descrição do espaço, com o apoio de uma planta baixa do local, além de fotos, para que o leitor tenha elementos para recompor imagetivamente o palco dos eventos narrados. É feita uma descrição detalhada do conjunto de prédios, com a função de cada um. O relato é feito por meio da mediação clara do médico Varela que narra, de forma episódica, histórias que presenciou ao lado dos detentos ou que lhe foram contadas por eles

durante os dez anos em que realizou esse trabalho. O fio que tece a narrativa episódica sai das mãos do narrador que interrompe as diversas historietas para refletir sobre o trabalho do médico, o binômio cadeia/liberdade, a violência, o cruzamento de sua vida – um médico da classe média paulistana – com a de presos oriundos de todas as partes do país e atores e/ou vítimas dos mais bárbaros episódios de violência, medo e exclusão social.

*Abusado*, obra do jornalista Caco Barcellos, também fala de fatos recentes da escalada da violência nos morros do Rio de Janeiro, e da “guerra” entre os soldados do tráfico e a polícia carioca. Aqui a técnica escolhida é a do romance-reportagem, na qual o narrador tenta ocultar a sua mediação, fazendo uma descrição do espaço ao mesmo tempo em que busca reconstituir a história do surgimento, a construção da favela Santa Marta, no morro Dona Marta, na zona sul carioca. Quando a temporalidade da narrativa, cronológica, apesar do intróito *in media res*, alcança o momento do início da coleta dos dados para a escrita do livro (visitas ao morro, viagens à Argentina para acompanhar o protagonista do romance, o traficante e “cabeça do morro” Juliano VP, gravação de entrevistas etc.), o narrador assume sua voz e, na primeira pessoa, conta o percurso que o levou do primeiro contato com Marcinho VP até a publicação do livro, e até um pouco depois, quando relata o episódio da morte do traficante e a possível relação dela com a publicação de *Abusado*. Nesse fase da narrativa, justifica eticamente o texto, expõe a metodologia da coleta dos depoimentos, e justifica também a escolha da técnica narrativa, a do romance, valendo-se de outras experiências de jornalistas-escritores, como Hemingway, entre outros autores de reportagens “romanceadas”. O fio narrativo é o relato da vida dos integrantes da quadrilha de Marcinho VP, cujo codinome no livro é Juliano VP. O binômio em tela agora é “morro/asfalto” – a difícil relação dos excluídos com os habitantes do asfalto, os privilegiados pelo sistema, segundo o autor.

Em ambos os casos, obras de grande sucesso de público e de mídia (publicações de prestígio), foram confirmados os talentos dos escritores: a surpresa do médico Dráuzio Varela enquanto escritor e a confirmação da ousadia de Caco Barcellos, que se consagra como repórter de casos policiais. Enfim, nas duas obras, trata-se de apresentar aos leitores brasileiros – oriundos em sua maioria das classes privilegiadas, ou como diz Barcellos, “ao morador de Copacabana, Ipanema, Leblon” – o seu outro: o presidiário, em *Carandiru* (assassinos, traficantes, aidéticos, homossexuais, negros); o traficante, em *Abusado* (morador da favela, também negro e analfabeto: jovens “aviões”, “mulas”, “vapores”, e suas famílias).

Apesar de esses textos apresentarem até certo ponto características dos relatos de experiência de vida, todos flertam com o “real”, a técnica narrativa difere daquela caracterizada por Lejeune para o relato da história de vida. Com efeito, os textos possuem narradores que são mediadores, ou seja, apresentam ao leitor brasileiro, branco e de classe média, uma realidade que chega até ele apenas mediada pela imprensa, ou então em forma de agressão, modo de confronto entre as várias realidades nacionais. Na experiência de vida, tal como Lejeune a define, não há narrador mediador. O leitor é trazido para dentro do espaço-tempo do relato, de forma que ele possa vivenciar diretamente a experiência contada: o objetivo de tal narrativa é camuflar o distanciamento que a revelação da temporalidade poderia provocar. Trata-se de invocar o presente, focando o texto no personagem, e não no narrador. No caso do romance reportagem, por exemplo, o leitor é levado pela mão do narrador a se inteirar paulatinamente dos fatos narrados. O discurso de apresentação feito pelo narrador cria no texto uma tela, estabelece uma distância, uma vez que organiza quadro a quadro os depoimentos parciais e faz uma reflexão sobre as experiências contadas (caso de *Abusado*, e em certa medida, de *Carandiru*).

Nessas obras, a mediação é necessária uma vez que se trata da tradução de mundo diferentes. Em *Carandiru*, o médico é personagem e narrador, pois narra sua própria experiência e media o contato do leitor com os outros presos, traduz os códigos de ética da prisão para o leitor, assim como a linguagem dos detentos, além de internamente servir também, pelas reuniões que promove dentro do presídio, de ponto de contato entre os diversos presos. Trata-se de um narrador-testemunha; o foco não está apenas nele, mas sobretudo nos presos. Ele esconde o “eu” sob a objetividade do testemunho, embora seja ao mesmo tempo autobiográfico e testemunhal. Em *Abusado*, o narrador também traduz códigos distantes do leitor, linguagem dos traficantes, código de honra da favela etc. Ambos os narradores são observadores, não fazem parte do meio narrado. São narradores-testemunha, têm uma vida fora desses lugares e deixam isso muito claro pelo ponto de vista adotado. Estão realizando um trabalho, cuja motivação tem relação com a denúncia, mas também com a profissão: o médico e a luta contra a proliferação da AIDS nos presídios; o repórter e a revelação de um mundo fechado.

O narrador-testemunha representa um elemento central na narrativa, dele depende a empreitada. Trata-se de um personagem que fala pouco de si mesmo. Para Lejeune, essa é uma característica do modelo narrativo, uma vez que “na literatura de testemunho (das ‘memórias’ até os ‘relatos de experiências de vida’ contemporâneos), a limitação do personagem-testemunha faz parte das regras do jogo; uma testemunha que se exponha demasiado arruinaria com sua empreitada” (Lejeune, 1980, p. 218). O papel de testemunha é comum a todas as narrativas de denúncia, não importa qual seja o espaço narrado: prisão, hospital, fábrica. Em geral, o personagem-testemunha não conhece, inicialmente, o meio no qual vai ser introduzido. Ele é tão despreparado quanto o leitor, apesar de sua formação. Médico, repórter, ou escritor, não importa que tipo de formação o personagem-testemunha tenha como bagagem, ela não

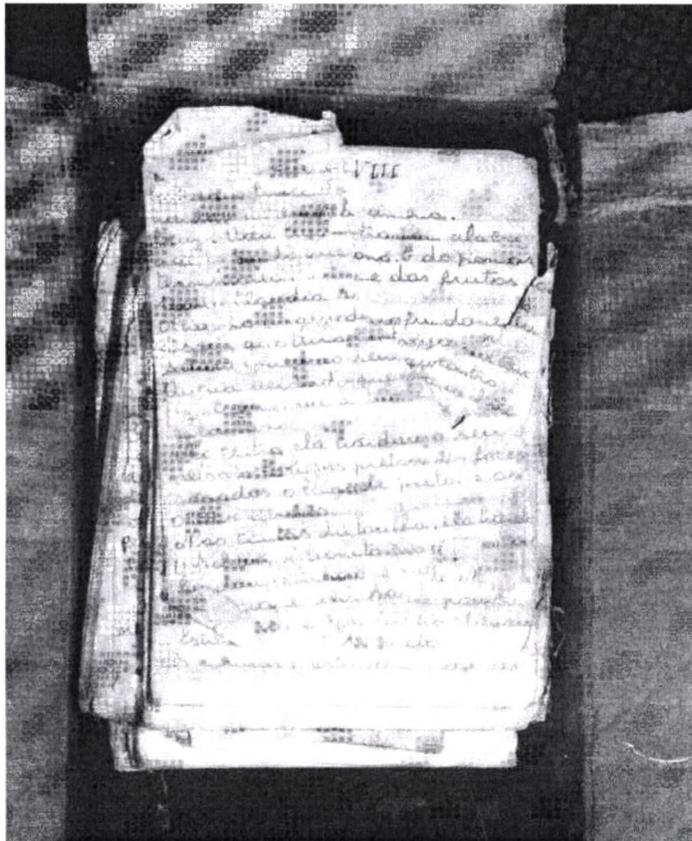
impedirá seu estranhamento no novo espaço onde vai conviver com costumes, regras, códigos, pessoas que não fazem parte de seu cotidiano. Entretanto, trata-se de um novo conhecimento que está em processo e que vai ser paulatinamente desvelado para o leitor que deve acompanhar, passo a passo, os progressos do personagem-testemunha. Essa progressão tem que ser feita de modo cuidadoso para que o leitor não detenha todas as informações de imediato; o olhar do personagem-testemunha tem que ser o do neófito: o leitor vai conhecer o mundo novo que lhe vai ser apresentado como se o estivesse descobrindo por si mesmo. A narrativa deve obedecer à temporalidade do personagem-testemunha no momento de suas descobertas, e não àquela do narrador-testemunha, para quem os eventos narrados já fazem parte de seu passado. Há a identificação do leitor com a testemunha. Esta representa para o leitor um modelo moral. A narrativa estabelece uma separação no universo narrado entre o certo e o errado, ela leva o leitor a se identificar com as vítimas. Esse tipo de narrativa suscita no leitor reações de indignação e revolta diante da injustiça ligada a uma instituição. Lejeune chama atenção para o fato de que

Esse tipo de narrativa informa, faz vibrar a indignação, piedade, revolta, deve levar à reflexão. Porém seu objetivo não é trazer uma solução, nem mesmo uma explicação. Deve criar um estado de sensibilidade, e não teorizar ou fazer doutrinamentos (...) essa condição de suspense teórico origina a possibilidade de leituras diferentes. (Lejeune, 1980, p. 220)

O diário de Carolina Maria de Jesus intriga o leitor porque traz em sua estrutura narrativa o estranho. O estranhamento que

provocaria no leitor já era antevisto pela narradora Carolina. Assim, “o estranho diário” é perturbador porque traz o diferente, o outro de classe do leitor, numa posição estranhada: a posição de narrador. A narradora Carolina, por ser quem era (*Atualmente sou pior do que a soda. Pior do que a Ortiga*, MED, p.115), percebe o inusitado de seu ato e o incorpora ao texto que escreve: ao fazer isso faz uma auto-representação de si mesma, “a poeta dos pobres”, “a escritora viralata”. Por essas razões, o diário de Carolina é obra múltipla. Autobiografia, testemunho, diário íntimo, ficção, o “estranho diário” é uma obra que se define em fronteiras. Sem negar a validade de seu testemunho, mas também sem fechar os olhos para a riqueza metafórica da escrita de Carolina, por meio da leitura de dupla entrada, foi como tentamos nos aproximar dessa obra ímpar da literatura brasileira.





## CONCLUSÃO

*Considero este lapso em que vivi numa casa de Alvenaria como um sonho.*

*Meu estranho diário, Carolina Maria de Jesus*

*Hoje eu estou triste. A tristêza veio passar o fim de ano comigo. Eu pensei que ela havia olvidado-me. Dizem que ela persegue os poetas*

*A tristeza é malvada.*

*Alegria não gosta dela.*

*São inimigas irreconciliaveis*

*Alegria é jovem. E bonita*

*Gosta só das crianças e as crianças vivem sorrindo*

*A tristeza é velha e enrugada*

*Entra nos lares sem convite. Hoje eu estou com frio. Frio interno, e externo. Eu estava sentada ao sol escrevendo e supliquei, oh meu Deus! Preciso de voz!*

*Meu estranho diário, Carolina Maria de Jesus*



Os gêneros literários são uma instituição social, códigos por meio dos quais as obras do passado e as do presente podem ser recebidas e classificadas pelos leitores. A história literária é o estudo da evolução da literatura enquanto sistema. A crítica literária, que trata da descrição do gênero, também é uma instituição:

ligada ao gênero como instituição, a literatura crítica sobre autobiografia está submetida, ao mesmo tempo, na medida em que o gênero é histórico, às condições de toda 'geração histórica', para retomar a linguagem de Michel de Certeau. A história não se escreve a partir de um lugar atemporal, mas em um presente, e é quando esquecemos dele que o presente mais se manifesta. (Lejeune, 1996, p. 312)

O desejo de fixar o objeto (o gênero), de encontrar as recorrências, de identificar um modelo, faz com que se perca, muitas vezes, a perspectiva histórica do gênero, que, segundo Lejeune, é a relatividade e a variabilidade.

O desejo de permanência está no centro da idéia de gênero. Isso cria duas ilusões de ótica: uma ilusão de eternidade e uma ilusão de perspectiva. No primeiro caso, a ilusão de eternidade, trata-se, por exemplo, de acreditar que a autobiografia sempre existiu, mesmo que de forma diferente e em graus diferentes. Isso acontece quando se tenta dar ao gênero uma perspectiva histórica, cronológica, estudando-o de forma evolutiva, por exemplo da antiguidade até nossos dias, vendo o que mudou, os acréscimos, as diferenças. Nesse caso, o historiador do gênero procura pegar as categorias do presente e redistribuir entre elas os traços do gênero no passado: "O anacronismo consiste em pegar um traço hoje pertinente e acreditar

que ele sempre o foi, ou seja, que o sistema de oposição é inerente ao traço, enquanto ele é puramente histórico e datado” (Lejeune, 1996, p. 313).

A história inventa para si um passado e uma tradição quando faz esse tipo de tentativa de estudo anacrônico. O estudo anacrônico consiste em procurar no passado características do gênero que são atuais como se elas tivessem se modificado ao longo do tempo até adquirir a forma atual. É o caso da primeira pessoa e do pacto autobiográfico. Na realidade, o leitor atual tem a impressão de que o autor-narrador do passado está falando com ele, com isso o leitor atual confunde as esferas, porque tal impressão abole a temporalidade. As obras mudam de gênero com o passar dos séculos, pois se trata de sistemas de expectativa diferentes do ponto de vista do leitor. Assim, um traço secundário numa determinada época pode adquirir em outra uma função dominante, de sorte que a leitura pode ser objeto de um estudo histórico, mas não pode servir de fundamento para ele (Lejeune, 1996, p. 313).

Paul Zumthor<sup>134</sup> mostra, conforme esclarece Lejeune, que seria impossível haver uma autobiografia nos moldes de hoje na Idade Média, uma vez que naquele momento não havia noção de autor, nem emprego literário auto-referencial da primeira pessoa. As exceções aparentes devem-se à ilusão retrospectiva de leitores modernos que se enganam com relação aos códigos da época. Com efeito, não há uma “essência eterna” do gênero (Lejeune, 1996, p. 313).

A segunda é uma ilusão de perspectiva, é acreditar que há um nascimento do gênero (um arquétipo do gênero). Também nesse caso se despreza a questão histórica, que é pertinente por duas razões. A primeira é que os textos devem ser estudados em suas relações com outros textos produzidos na mesma época, tanto os que

são canônicos quanto os que se afastam do cânone. O conjunto desses textos forma o *corpus* de um gênero. A segunda é que se deve estudar o cânone de um gênero numa época determinada. A leitura de uma obra determina a leitura das outras.

A preocupação de Lejeune com relação a essas observações diz respeito à relação entre a autobiografia e a história, melhor dizendo, a relação entre a autobiografia, os gêneros pessoais e sua origem histórica. Ora, segundo afirmou Zumthor, seria impossível na Idade Média a noção de autor ou de indivíduo atuais. Portanto, quando surgiu essa noção na História? Para Lejeune, a crítica está de acordo com relação ao fato de que

existe uma correlação entre o desenvolvimento da literatura autobiográfica e a subida de uma nova classe dominante, a burguesia, da mesma maneira que o gênero literário das memórias estava intimamente ligado à evolução do sistema feudal. Através da literatura autobiográfica manifestam-se a concepção da pessoa e o individualismo próprios a nossas sociedades: não encontraríamos nada parecido nem em nossas antigas sociedades, nem nas sociedades ditas 'primitivas', tampouco nas sociedades contemporâneas das nossas, como a sociedade chinesa comunista, onde o que se quer evitar é que o indivíduo encare sua vida pessoal como uma propriedade privada suscetível de se tornar um valor de troca. (Lejeune, 1996, p. 340)

---

<sup>134</sup> Lejeune refere-se às seguintes obras de Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*. Paris: Ed. du Seuil, 1972; e "Autobiographie au Moyen-Âge?", In *Langue, Texte*,

Levando em consideração essa perspectiva histórica, Lejeune, entretanto, insiste no fato de que a relação entre o gênero e a sociedade pode parecer improdutiva e simplista se não for levado em conta o sistema literário como um todo, uma vez que a literatura, segundo ele, também é um sistema social:

(...) é no âmbito desse sistema que uma reflexão sobre as condições de possibilidade e sobre sua função social poderá se desenvolver. Por outro lado, a literatura não deve ser pensada como um conjunto autônomo, que seria estudado em si mesmo e que se tentaria ligar *a posteriori* às outras séries sociais e à sociedade como um todo: sua independência é bastante relativa, e antes de tudo, ela própria é um sistema social. (Lejeune, 1996, p. 340)

Na realidade, para o crítico francês, o que importa é estudar o sistema literário em seu funcionamento, inclusive da forma proposta por Balibar e Macherey no ensaio *Sur la littérature comme forme idéologique*<sup>135</sup>. Se nossa compreensão das observações de Lejeune sobre o estudo do gênero literário estiver correta, então, entre um "idealismo atemporal", que acredita na permanência do gênero, ou seja, que tenta encontrar um gênero em todas as épocas, e a crítica marxista, que ele chama de "sociologismo", já que essa crítica tenta relacionar diretamente um gênero particular a um tipo de sociedade, o crítico francês prefere o estudo dos horizontes de expectativa,

---

*Énigme*, Paris: Ed. du Seuil, 1974.

<sup>135</sup> A citação é do trabalho de Renée Balibar, *Les français fictifs*, cuja apresentação foi feita por Etienne Balibar e Pierre Macherey, "La littérature comme forme idéologique".

porque estes são o centro de gravidade da história literária, uma vez que integra todas as análises de forma e conteúdo (Lejeune, 1996, p. 340).

Com isso, Lejeune parece fazer alusão, em nosso entender, à mesma velha crítica que se faz às tentativas de estudo do literário relacionando-o com o social. No caso, longe de querer estudar a obra de arte literária como “reflexo” do social, Macherey e Balibar, no texto mencionado, ressaltam que a relação da literatura com a história deve ser pensada dialeticamente, ou seja, não como a correspondência entre duas ordens, onde uma reflete a outra, mas como o desenvolvimento das formas de *contradição interna*. Por essa razão,

É preciso pensar que literatura e história não são constituídas exteriormente uma à outra (mesmo sob a forma de uma história da literatura de um lado e de uma história social e política do outro), mas estão de súbito numa relação interna de intrincação e de articulação, condição de existência histórica de algo como uma literatura. É essa relação interna que coloca, de modo geral, a definição da literatura como forma ideológica. (Macherey e Balibar, 1974, p. 33)<sup>136</sup>

Entretanto, segundo a perspectiva apontada por Macherey e Balibar, a literatura enquanto forma ideológica só pode se realizar dentro de um conjunto de práticas determinadas. Assim, a prática literária não pode ser dissociada das relações sociais, que Althusser

---

Esse ensaio depois foi publicado com o título “*Sur la littérature comme forme idéologique*”, em *Histoire et sujet. Revue Littérature*, nº 13, février 1974.

<sup>136</sup> Macherey e Balibar, “*Sur la littérature comme forme idéologique*”. In *Histoire et sujet. Revue Littérature*. Paris: Larousse, nº 13, février 1974.

denominou de *Aparelhos Ideológicos do Estado*, ou seja, a literatura não pode existir fora da realidade da língua nacional. De sorte que, a literatura é “inseparável das *práticas escolares*, que não apenas definem os limites de seu consumo, como também os limites internos de sua produção”. Os autores fazem referência à divisão social inerente ao sistema escolar francês, que tem como fim a fixação de uma língua comum. Ora, segundo os autores, há nisso uma contradição, já que o ciclo primário (profissionalizante), destinado à classe trabalhadora, preocupa-se com exercícios de correção e fixação da língua escrita, enquanto os ciclos intermediários e secundários preocupam-se mais com a prática elevada da língua por meio de exercícios que visam a imitação e a prática da linguagem literária. Isso ocasiona uma divisão escolar que materializa a divisão de classes sociais, “ao mesmo tempo em que mantém na forma da unidade (em particular, da unidade nacional) a dominação ideológica burguesa” (Macherey e Balibar, 1974, p. 35). Essa divisão é antes de tudo uma divisão lingüística.

No caso de Carolina de Jesus, podemos também afirmar que a contradição interna de sua obra consiste na convivência conflituosa de dois códigos lingüísticos, um da escola e da literatura - materializado no preciosismo, no caráter imitativo e anacrônico de sua escrita -, e o outro, oriundo da memória social, da oralidade, da fala do interior do Brasil, da cultura oral. Esses dois códigos estão imbricados de tal forma no texto de Carolina que se constituem nalguma coisa estranhada, que é a língua literária caroliniana, essa sua estética vira-lata. Daí ela própria falar em *estranho diário*. Estranho do ponto de vista da enunciação – o conflito de classes materializado na língua usada para escrever -; e do ponto de vista do enunciado – as brigas da favela, a baixeza, a “pornografia” das mulheres da favela, a concupiscência que a promiscuidade do meio favorece, o relatório policial, o *fait-divers* etc. Assim, ao mesmo tempo em que é uma denúncia contra a dominação de classe, a obra



aproximação em si da literatura com a sociedade, mas no modo como isso é feito. A contribuição de Antonio Candido está justamente em fugir do lugar-comum da crítica que vê a obra literária como fotografia da realidade. Para isso, Candido estuda a literatura em suas relações com a sociedade, não como a correspondência entre dois pólos, um espelhando o outro, mas dialeticamente, de modo a desbanalizar e a tensionar “a inerência recíproca dos pólos, sem suprimi-la”. Segundo esse enfoque, o trabalho do crítico é ir além das obviedades e dar a ver, por meio da análise estética da obra, “o trabalho da figuração literária” (Schwarz, 2004).

Antonio Candido estuda, pois, a literatura brasileira em sua contradição interna, segundo a dialética do universal e do local, que se configura dentro do sistema literário brasileiro, que por sua vez está fundamentado, não custa lembrar, no tripé autor-obra-público leitor.

Para Candido, o sistema literário é analisado do ponto de vista de nossa acumulação interna, ou seja, do ponto de vista da tradição. Entretanto, Candido chama a atenção para o fato de, dentro do sistema, haver tendências arcaizantes e vanguardistas que interagem dinâmica e historicamente. Essa concepção de sistema explica o fato de a autobiografia ter passado no Brasil de gênero baixo para configurar uma de nossas melhores tradições, a dos memorialistas. Segundo Candido, um traço característico da produção literária brasileira dos anos 70 é a ficcionalização de outros gêneros, como a crônica e autobiografia. Tal fato é resultante da linha de experimentação particular a essa época que reflete “de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política” (Candido, 2003, p.209). Na década de 70, a renovação estética se concretiza no desdobramento do romance e do conto “que, na verdade, deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca antes imaginadas dentro

de suas fronteiras". É o caso da autobiografia, que incorpora o método e a técnica do romance (Candido, 2003, p.209).

Itamar Even-Zohar em sua análise dos polissistemas literários destaca a simultaneidade dos sistemas. O enfoque histórico na análise do sistema literário, e por conseguinte sua articulação dinâmica, é um dos pontos de encontro com a perspectiva de Candido.

Para Zohar (1990), como vimos, não se pode estudar a literatura como um repertório de obras mestras, uma vez que o juízo de valor em voga num determinado momento da história literária é inerente aos mecanismos que articulam o sistema literário como um todo. Esse juízo de valor é legitimado pelos círculos da cultura dominante de modo a formar sua herança histórica, o sistema canônico. As obras e modelos que não entram nessa tradição são rechaçados para fora do cânone, uma vez que, não correspondendo ao padrão de gosto em voga, são considerados como ilegítimos. Ainda de acordo com Zohar (1990), a não ser que o padrão de gosto mude, essas obras e modelos não-canônicos são esquecidos pela comunidade. Sendo assim, nenhum campo de estudo pode selecionar seu objeto baseado em regras de gosto.

A obra de Carolina de Jesus está, portanto, inserida num sistema não-canônico da literatura brasileira, uma vez que traz na fratura de sua linguagem o "clássico" e a oralidade. O clássico, como dissemos, aparece na imitação de modelos e obras que não mais correspondem ao gosto do centro do polissistema. E a oralidade surge no texto como um resíduo que não se deixa subsumir pela cultura letrada, até porque Carolina não completou o ciclo da aprendizagem formal da língua veiculada pela escola. Assim, a oralidade aparece na escrita de Carolina no discurso citado, mas também nos provérbios e na sintaxe da língua oral. De fato, segundo Lajolo (1995), a escrita de Carolina é caracterizada pela hipoconcordância e pela hipercorreção. Podemos dizer que essa

fratura sintetiza os dois lados da questão: hipercorreção é conseqüência da imitação da escrita culta, por meio da pronominalização excessiva e do vocabulário "clássico"; hipoconcordância é a transcrição da língua oral. Esse "desencontro" é constitutivo e produz o efeito estético e o valor da obra. Embora a cultura dominante rejeite a escrita de Carolina, por esta não corresponder ao juízo que a cultura letrada faz do que seja uma obra mestra, pelas razões apontadas, a obra de Carolina permanece e suscita questões. Entretanto, dificilmente fará parte do cânone, a não ser, como se depreende das leituras de Zohar e Candido, que algo aconteça no social, no sentido da legitimação dos textos de autora.

Carolina foi um joguete nas mãos da mídia. Passou do desconhecimento total ao centro das atenções e voltou novamente para o esquecimento. Durante algum tempo, sua obra foi absorvida pela mídia, porque nela havia também um desejo muito grande de Carolina de aparecer, e isso foi captado. Para Carolina, o trabalho intelectual, solitário não contava, ele tinha que se mostrar, e com isso, ela transforma o diário em um quase-romance.

As pessoas que viam Carolina na TV, nos jornais e revistas, ficavam surpresas com a sua presença. A cor, os trajes, os modos, o cheiro da nova escritora eram chocantes. Daí a alcunha: *a escritora vira-lata*. Carolina tenta mudar a aparência, corresponder à nova imagem de escritora: tira o lenço do cabelo, pinta as unhas, compra vestidos finos, faz aulas de direção, contrata uma empregada doméstica (ela que já havia sido uma). Porém, depois do breve engodo, nem mais a maquiagem da aparência resolvia.

Mas Carolina resistiu. Carolina anteviu o fim da sua história – já a tinha escrito no poema *Quarto de despejo*. Era de grande lucidez: depois que foi repelida pela cultura letrada, pretensamente por uma questão puramente literária – ela escrevia mal, o seu recado já havia sido dado e não havia nada de novo a dizer – ela decide sair da cidade e ir para o sítio em Parelheiros, nos arredores de São Paulo,

onde continuou escrevendo. Não voltou para a favela, também não ficou na cidade. Deixou de herança para os três filhos José Carlos, João José e Vera Eunice o sítio e seus cadernos.



## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

### **Obras de Carolina Maria de Jesus**

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ed. Ática, 2001.

JESUS, Carolina Maria de. *Casa de Alvenaria*. São Paulo: Ed. Francisco Alves, 1961.

JESUS, Carolina Maria de. *Antologia Pessoal*, organizado por José Carlos Sebe Bom de Meihy. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

JESUS, Carolina Maria de. *Meu Estranho Diário*, organizado por Robert Levine e José Carlos Sebe Bom de Meihy. São Paulo: Editora Xamã, 1996.

### **Referências Bibliográficas**

BAKHTIN, Mikhail "O autor e o herói". *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de estética (A teoria do romance)*. São Paulo: Hucitec, Unesp, 1993.

BASTOS, Hermenegildo. "A história literária: de Candido, Rama e Cornejo-Polar ao pós-colonial". Atas do *I Encontro Nacional de Professores de Língua e Literatura do Centro-Oeste*. Brasília, 2001, TEL/IL, Universidade de Brasília.

BASTOS, Hermenegildo. "Dos criminosos e seus relatos. Negatividade e aporia em Rulfo", *Revista Cerrados*, ano 12, nº 15, TEL/UnB, Brasília, 2003, p.125-143.

BASTOS, Hermenegildo. "Pode o subalterno, Fabiano, falar?". In *Anais do Congresso da ABRALIC, Terras e Gentes*, 2000, Salvador.

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do Cárcere: literatura e testemunho*. Brasília: EdUnB. 1998.

BASTOS, Hermenegildo. *Reliquias de la casa nueva (Literatura latinoamericana: el eje Graciliano-Rulfo)*. Col. Nuestra América. México: Ed. UNAM/CCYDEL, no prelo.

BAUDELAIRE, Charles. "Spleen et Idéal". *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

BEUTTEMULLER, Alberto. "Carolina Maria de Jesus: a morte longe da casa de alvenaria". *Jornal do Brasil*, 14 de fevereiro de 1977.

BEVERLEY, Jonh. *Against Litterature*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1993.

BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1981.

CALDWEL, Kia. "Fronteiras da diferença: raça e mulher e no Brasil". In *Estudos feministas*. CFH/CCE/UFSC, vol. 08, nº 02/2000.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. "Escrita e militância: a escritora negra e o movimento negro brasileiro". Disponível em: <http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br>, acessado em 10/03/2004.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 2003.

CANDIDO, Antonio. Entrevista concedida a Luiz Carlos Jackson em 06/06/1996. In JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida: os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: FAPESP, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia, vol. 1 e 2, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira (Resumo para principiantes)*. São Paulo: Ed. Humanitas, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002.

CANTIN, Annie. *Les écritures intimes aux frontières du réel ou: une littérature du vrai est-elle possible?*, disponível em: <http://www.fabula.org.fr>, acessado em: 20/01/2000.

CHARTIER, Roger. Prefácio de LACERDA, Lílian. *Álbum de Leituras: memórias de vida, histórias de leitoras*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

COHN, Dorrit. *La transparence intérieure*. Paris: Ed. du Seuil, 1981.

DALCASTAGNÉ, Regina. "Uma voz ao sol, representação e legitimidade na narrativa contemporânea", *Representação, Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 20 – Brasília, julho/agosto de 2002.

DAMATTA, Roberto. "Carolina, Carolina, Carolina de Jesus". *Jornal da Tarde*, 11 de novembro de 1996.

DANTAS, Audálio. "A atualidade do mundo de Carolina". Prefácio de JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Ed. Ática, 1993.

DANTAS, Audálio. "Depoimento de Audálio Dantas". In MEIHY, José Carlos Sebe Bom de e LEVINE, Robert (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina de Jesus*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994, p. 102-107.

DANTAS, Audálio. "O drama da favela escrito por uma favelada: Carolina Maria de Jesus faz um retrato sem retoque do mundo sórdido em que vive". *Folha da Noite*, 9 de maio de 1958.

DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: PUF, 1976.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

EVEN-ZOHAR, Itamar. "Polysystem Theory". *Poetics Today*, 1972, I, 1-2: 287-310. Tradução "Teoria del Polisistema", realizada por Ricardo Bermudez Otero, publicada em *Poetics Today* 11: 1 (primavera 1990): 9-26 e disponível em: [www.tau.ac.il/~itamarez](http://www.tau.ac.il/~itamarez).

FELINTO, Marilene. "Clichês nascidos na favela". Caderno Mais. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 29 de setembro de 1996.

Folha da Manhã, 20 de agosto de 1960. Arquivos Folha de São Paulo.

Folha da Noite, 30 de agosto de 1960. Arquivos Folha de São Paulo.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

GENETTE, Gérard. "Discours du récit". *Figures III*. Paris: Ed. du Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Collection Poétiques. Paris: Ed. du Seuil, 1991.

GODELIER, Maurice. "Économie marchande, fétichisme, magie et science, selon Marx dans Le Capital". In *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, nº 2, Paris, automne 1970.

GOMES, Ângela Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

GOTLIB, Nádia Batella. "A literatura feita por mulheres no Brasil". ANPOLL, Gramado, 2002, disponível em [www.amulhernaliteratura.ufsc.br](http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br), acessado em 10/03/2003.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. "A historiografia feminista: algumas questões de fundo". In FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1994.

JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida: os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: FAPESP, 2002.

JOZEF, Bella. "(Auto)Biografia: os territórios da memória e da história". In *Gêneros de Fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos Sebe Bom de; VASCONCELOS, Sandra (Org.). São Paulo: Ed. Xamã, 1997.

LAJOLO, Marisa. "A leitora no quarto dos fundos". In *Leitura: teoria e prática. Revista semestral da Associação de Leitura do Brasil*, UNICAMP. Ed. Mercado Aberto. Ano 14, nº 25, junho de 1995.

LAJOLO, Marisa. "Oralidade, romance e pedagogia de leitura no romantismo brasileiro". In *Descobertas do Brasil*. MADEIRA, Angélica e VELOZO, Mariza (Org.). Brasília: EdUnB, 2001, p. 89-107.

LAJOLO, Marisa. "Poesia no Quarto de despejo, ou um ramo de rosas para Carolina". In MEIHY, José Carlos Sebe Bom de (Org.). *Antologia Pessoal, poemas de Carolina de Jesus*, revisão de Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996; 10-17.

LECARME, Jacques e LECARME-TABONE, Eliane. *L'Autobiographie*. Paris: Armand Colin, 1999.

LEJEUNE, Philippe. "L'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas", In *Je est un autre*. Paris: Ed. du Seuil, 1980.

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*. Paris: Ed. du Seuil, 1980.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Ed. du Seuil, 1996.

LEVINE, Robert "A História do projeto: a percepção de um estrangeiro". Prefácio de JESUS, Carolina Maria de. *Meu Estranho Diário*, organizado por Robert Levine e José Carlos Sebe Bom de Meihy, São Paulo: Editora Xamã, 1996, p. 13.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom de. "A História do projeto: a percepção de um brasileiro". Prefácio de JESUS, Carolina Maria de. *Meu Estranho Diário*, organizado por Robert Levine e José Carlos Sebe Bom de Meihy, São Paulo: Editora Xamã, 1996, p. 20.

LEVINE, Robert. "História do projeto: um olhar norte-americano". In MEIHY, José Carlos Sebe Bom de e LEVINE, Robert (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina de Jesus*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994, p. 199-209.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom de. "História do projeto: um olhar brasileiro". In MEIHY, José Carlos Sebe Bom de e LEVINE, Robert (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina de Jesus*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994, p. 210-232.

LOBO, Luiza. "Apresentação do Guia de Escritoras da Literatura Brasileira". Disponível em <http://www.mulheraliteratura.ufsc.br/artigos/apresentacao.html>, acessado em 25/03/2003.

LOBO, Luiza. "Negritude e Literatura", In *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1993, p. 161-259.

MACHEREY, Pierre e BALIBAR, Etienne. "Sur la littérature comme forme idéologique". In *Histoire et sujet*. Revue Littérature. Paris: Larousse, nº 13, février 1974.

MAGNABOSCO, Madalena e RAVETTI, Graciela. Verbete *Carolina Maria de Jesus*. In *Catálogo de escritoras brasileiras*, disponível em [http://www.mulheraliteratura.ufsc.br/catalogo/carolina\\_vida.html](http://www.mulheraliteratura.ufsc.br/catalogo/carolina_vida.html), acessado em: 16/05/2003.

MAGNABOSCO, Madalena. *Reconstruindo imaginários femininos através dos testemunhos de Carolina Maria de Jesus*. Tese de Doutorado. FALE, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG - Belo Horizonte, 2002. Orientadora Profa. Dra. Graciela Inès Ravetti.

MARTINS, Anderson Bastos. *Uma nova velha história: a literatura política de Nadine Gordimer*. Dissertação de mestrado. UFJF, 2002. Orientadora Profa. Dra. Raquel Esteves Lima.

MARTINS, Wilson. "Mistificação literária". *Jornal do Brasil*, 23 de outubro de 1993.

MARX, Karl. *Le Capital*, livre premier, t.I, p.71-72, Ed. Sociales. Tradução em espanhol: *El Capital. Crítica de la Economía Política*. México: Fondo de Cultura Económica, 19 reimpresión, 1986, v. 1, sección primera, Mercancia y dinero, Capítulo 1 La Mercancia.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom de e LEVINE, Robert (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina de Jesus*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom de. "Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio". Disponível em: Biblioteca Virtual de Direitos Humanos da USP, <http://www.usp.br>, acessado em: 06/13/2001.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom de. "O inventário de uma certa poetisa". In *Antologia Pessoal, poemas de Carolina de Jesus*, (Org.); revisão de Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom de. "Subversão pelo sonho: a censura cultural nos diários". In CARNEIRO, Maria Luíza Tucci (Org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: EdUSP, Fapesp, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

MONTADON, Marco Antonio. "Ascensão e queda". *Diário de São Paulo*, 26 de junho de 1966.

MONTECINO, Sonia. "Testimonio y mujer: algunas reflexiones críticas". In NARVAEZ, Jorge (Org.). *La invención de la memoria*. Chile: Pehuén. 1988.

MOTT, Maria Lúcia de Barros. "Escritoras negras: buscando sua história". In GOTLIB, Nádia Batella (Org.). *Anais do GT – Mulher e Literatura da ANPOLL, ENCONTRO NACIONAL ANPOLL, 4, GT – A MULHER NA LITERATURA*, Belo Horizonte, UFMG, 1990, v. 3, p. 42-55. Disponível com o título "Escritoras negras: resgatando a nossa história" em: <http://sites.uol.com.br/cucamott/escritorasnegras.htm>, acessado em: 10/03/2003.

OLIVEIRA, Ubiratan. "O polissistema literário identificado por Even-Zohar". *Literatura comparada: diálogos e tendências. Organon*. Vol. 10, nº 24, 1996, Revista do Instituto de Letras da UFRGS.

PEDROSA, Célia. Antonio Candido: a palavra empenhada. São Paulo: EdUSP; Niterói: EDUFF, 1994.

PEETERS, Krul. "Conceptions et critères post-genettiennes de la focalization". Disponível em: Universidade de Antuérpia - <http://www.ufsia.ac.be/~kpeeters/focalisation2.htm#bibliographie>, acessado em: 20/01/2000.

PELLEGRINI, Tânia. "Anos 70: repensando a crítica". In *Remate de males*, Campinas, (10): 41-45, 1990.

PENTEADO, Regina. *Folha de São Paulo*, 1º de dezembro de 1976.

PERPÉTUA, Elzira Divina. *Gênese, recepção e tradução de Quarto de Despejo, de Carolina Maria de Jesus*. Tese de Doutorado. FALE, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG - Belo Horizonte, 2000. Orientadora Profa. Dra. Eliana Scotti Muzzi.

PIÑA, Carlos. "Verdad y objetividad en el relato autobiográfico". In NARVAEZ, Jorge (Org.). *La invención de la memoria*. Chile: Pehuén. 1988

RAMA, Ángel. "La ciudad letrada". In *La crítica de la cultura en América Latina*, prólogos por Saúl Sosnovski y Tomás Eloy Martínez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, nº 119, 1985.

RAVETTI, Graciela Inès e MAGNABOSCO, Madalena. *Catálogo de escritoras brasileiras*. Disponível em: [http://www.mulhernaliteratura.ufsc.br/catalogo/carolina\\_vida.html](http://www.mulhernaliteratura.ufsc.br/catalogo/carolina_vida.html), acessado em: 16/05/2003.

RIBEIRO, Esmeralda. "A narrativa feminina publicada nos cadernos negros sai do quarto de despejo". In DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). *Gênero e representação na Literatura Brasileira*. Coleção Mulher e Literatura, vol. II. UFMG, Belo Horizonte: 2002.

RICHARD, Nelly. "Intersectando latinoamérica com el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural". In *Revista de Crítica Cultural*. Santiago - Chile. Revista Iberoamericana, vol. LXIII, número 180, julio-septiembre, 1997; 345-361.

ROCHE, Stéphane. "Journal intime et légitimité". Disponível em: [www.fabula.org.fr](http://www.fabula.org.fr), acessado em 04/2004.

ROSA, Sandro. *A crítica cultural de Ángel Rama: ética e política para interpretar as diferenças na América Latina*. Dissertação de Mestrado. UFSC, 2000. Orientador João Hernesto Weber.

SANTOS, Andréa Paula dos. *Pontos de Vida, cidadania de mulheres faveladas*. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

SARLO, Beatriz. "Antonio Candido: para una crítica latinoamericana". In *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Edición de Raúl Antelo, Série Críticas. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2001. Entrevista de Antonio Candido concedida a Beatriz Sarlo em 1980.

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Ed. brasiliense. 1983.

SCHWARZ, Roberto. "Roberto Schwarz: Um crítico na periferia do capitalismo". In Revista FAPESP, Edição 98, 04/04. Entrevista realizada por Luiz Henrique Lopes dos Santos e Mariluce Moura.

SOMMER, Doris. "Resistant texts and incompetents' readers", In Poetics Today, 15:4 (Winter 1994).

TADIÉ, Jean-Yves. *Le roman au XXème siècle*. Coll. AGORA. Paris: Ed. Pierre Belfont, 1990.

VOGT, Carlos. "Trabalho, pobreza e trabalho intelectual (O *Quarto de despejo*, de Maria Carolina de Jesus)". In SCHWARTZ, Robert, *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

XAVIER, Elódia. "*Quarto de despejo*: discurso de uma subalterna". Revista dos Alunos de Pós-Graduação do TEL/UnB, *Água Viva*, nº 1, Brasília, julho/dezembro de 2002.

ŽIŽEK, Slavoj. "O novo eixo da luta de classes". Caderno Mais, *Folha de São Paulo*, 9 de setembro de 2004.

