

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

DANIEL COLODZEISKI SILVEIRA

AS DISTÂNCIAS DA CRÍTICA E O CASO QUARTO DE DESPEJO

Porto Alegre

2018

Daniel Colodzeiski Silveira

AS DISTÂNCIAS DA CRÍTICA E O CASO QUARTO DER DESPEJO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas das Línguas Portuguesa.

Orientador: Prof. Carlos Augusto Bonifácio Leite.

Porto Alegre
2018

Daniel Colodzeiski Silveira

AS DISTÂNCIAS A CRÍTICA E O CASO QUARTO DE DESPEJO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Carlos Augusto Bonifácio Leite – UFRGS
(Orientador)

Profa. Rita Lenira Freitas Bittencourt – UFRGS
(Examinadora)

Prof. Tiago Lopes Schiffner – UFRGS
(Examinador)

Aprovado em ____ de _____ de ____.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e à minha irmã, por me apoiarem em seguir a carreira docente em uma época desfavorável a essa classe trabalhadora.

À Laura, pelo amor e pelos atritos teórico-artísticos e da vida, que cada vez mais me reconfiguram positivamente.

Aos meus amigos, sobretudo Gabriel, Victor Hugo, Giorgia e Rica, de diálogos sérios e não tão sérios a respeito das coisas do mundo.

Ao Leonardo Vargas, vulgo Dado, de uma importância imensurável em minha vida e na criação deste trabalho com suas revisões não-remuneradas.

Ao distante Bruno Rodrigues, a quem devo inúmeras descobertas teóricas e literárias e um enorme respeito por sua jornada nesse meio.

Ao professor Guto Leite, meu orientador, a quem devo a abertura, confiança, paciência e atenção na realização do processo de construção deste trabalho.

À Carolina Maria de Jesus, por ter me levado, a partir de sua criatividade, a explorar questões que, hoje, creio serem essenciais nos Estudos Literários.

RESUMO

O presente trabalho procura explorar as relações entre produções artísticas, posição da crítica e mercado cultural na contemporaneidade. Esses vínculos são suscitados a partir da forma como o diário *Quarto de Despejo*, da escritora Carolina Maria de Jesus, vem sendo abordado. Nesse sentido, as articulações formuladas neste estudo sugerem uma leitura dos contratempos enfrentados pela crítica diante de obras criadas por minorias políticas, indicando a dificuldade para adentrar nas questões estéticas, focalizando-se em uma leitura predominantemente de caráter sociológico. Ainda, especulam-se as intenções contrárias a essa posição, normalmente suscitadas por agentes financeiros da arte, que acabam por gerar uma recepção envolvida com uma estetização de obras que carregam consigo potências políticas autênticas, no entanto apagadas no processo de homogeneização mercadológica cultural. Por fim, o foco volta-se para a obra de Carolina, no intuito de analisar de que forma essas relações afetam sua recepção, acrescentando uma possibilidade de leitura capaz de compreender sua obra, na medida do possível, de forma integral, aliando o plano social ao estético.

Palavras-chave: Crítica. Literatura. Carolina Maria de Jesus. Quarto de Despejo.

SUMÁRIO

1 Introdução.....	6
2 O impasse da crítica.....	8
2.1 O outro aparentemente próximo.....	10
2.2 O outro aparentemente distante.....	12
3 Carolina Maria de Jesus em sua época.....	17
3.1 A invenção de Carolina: da edição à crítica.....	19
4 Quarto de Despejo, um livro de Literatura.....	26
4.1 Possibilidade de leitura: a dupla criatividade.....	30
4.2 O tempo e a repetição no diário de Carolina.....	31
4.3 Estética da Resistência.....	33
5 Conclusão.....	39
6 Referências.....	40

1. Introdução

É sabido que as criações artísticas podem ser afetadas por agentes externos antes e depois de suas aparições ao público. Essas influências podem gerar consequências não apenas positivas, mas também negativas no processo de consolidação de obras em seus territórios de atuação. São inúmeros os casos em que determinadas obras foram vistas mediante uma determinada ótica de leitura suscitada pelas conjunturas históricas e, com o passar do tempo, passaram por revisões. Parte dessa lógica está envolvida com as produções teóricas capazes de alterar as formulações de um campo visto como conectivo entre obras e público: a crítica. No Brasil, esse campo teve um reconhecido cânone, entre eles nomes como Antonio Candido e Roberto Schwarz. Antes referências, hoje já não carregam a mesma estima de grande parte de uma nova geração acadêmica habituada com discursos anticrítica, fomentados por teóricos que despontaram a partir da metade do século passado. As novas teses sugerem múltiplos níveis de poder na sociedade mantidos pela linguagem, incluindo as leituras analíticas de obras reconhecidas que acabaram por criar um certo conjunto de textos consagrados na historiografia literária. Uma série de questionamentos, que serão discutidos no decorrer do estudo, encurralaram essas vozes, criando um clima pouco propício para o trabalho de análise artística. Em reformulação, esse campo tornou-se fonte de instabilidade e, por fim, atraiu o interesse de agentes distintos.

Entre eles, a Sociologia, antiga vertente teórica, ganhou preponderância. Tomados seus aspectos, a atenção das leituras foi redirecionada para suas importantes formulações sociopolíticas, em detrimento de suas análises formais. Simultaneamente, passaram-se a valorizar obras que carregassem uma coerência nessa tentativa de uma possível quebra no poder dominante envolvendo as artes. Ocorre que esse processo não passou despercebido pelos velhos agentes do mercado cultural, que se dispuseram a desenvolver múltiplas estratégias de apropriação no intuito de participar dessa estrutura. Devido à sua posição de poder financeiro, esses agentes não apresentaram grandes dificuldades em se adaptar às novidades propostas pelas novas tendências, utilizando-se de um percurso perverso: primeiramente, infiltram-se, depois, tornam-se invisíveis e, por fim, passam a operar o funcionamento desse sistema.

Quando iniciaram essas novas configurações, em 1960, a escritora Carolina Maria de Jesus publica sua obra mais reconhecida, *Quarto de Despejo*, e, como se pode inferir, acaba por participar desse sistemático quadro. Por ser uma mulher negra de baixa escolaridade, mãe solteira de três filhos, catadora de lata e moradora de favela, Carolina teve sua obra reduzida

a esses atributos pelo mercado editorial e, em parte, pela crítica. É certo que sua representatividade tem importância incomum na literatura brasileira, dominada por homens brancos de classes sociais mais abastadas, ainda assim, sua escrita permite uma leitura mais ampla, envolvendo suas operações estéticas, ausentes majoritariamente na recepção de sua obra. Essa tarefa, mesmo que apresente um nível de exigência elevado, necessita ser realizada para que os dispositivos criativos de Carolina sejam colocados em evidência. O presente trabalho buscará, no fim, esboçar uma linha coerente com essa proposta.

2. O impasse da crítica

A posição da crítica literária diante das criações artísticas de grupos subalternos envolve uma série de questões epistemológicas necessárias para a compreensão desse encontro desigual em termos de poder. A partir dos anos 60, essa problemática ganha força com as correntes pós-estruturalistas responsáveis pela tentativa de desconstrução do logocentrismo ocidental, que jogava para baixo o pensamento do outro-cultural. Desde então, essas interrogações foram sendo reformuladas quando subjetividades de ordem sexual, racial e étnica, antes ignoradas, passaram a ter certo reconhecimento, principalmente nas últimas décadas, envolvendo-se academicamente no debate até então encerrado em grupos da elite intelectual. Como consequência, a teoria crítica precisou enfrentar alguns obstáculos: representatividade, distanciamento analítico ideal, paternalismo, valor de verdade. Nesse contexto, não faltou crítico bem-intencionado buscando afastar-se dos poderes impressos em suas valorações artísticas. Os trabalhos de Hal Foster, *O Retorno do Real* (2017) e *Bad New Days* (2015), em determinados pontos, defrontam essas questões ao se perguntar se “algum, crítico, teórico ou historiador poderá alguma vez escapar dos juízos de valor?” (FOSTER, 2017, p. 210). Em sua mais recente publicação, o autor analisa teóricos como Bruno Latour e Jacques Rancière, ambos contemporâneos e defensores de uma crítica anti-fetichista, denominada também como Pós-Crítica. Sua principal preocupação está em desmistificar a construção de uma crítica bondosa e livre de fetiches com sua própria teoria, ao afirmar que o metacrítico, ao denunciar um fetichismo dentro de algum método ou disciplina, automaticamente é envolvido por uma “espiral retórica da própria crítica com a qual deseja romper” (FOSTER, 2013, p. 169). A resposta a essa afirmação aproxima-se da questionável ideia de razão cínica, que mantém uma posição de reconhecimento-e-renegação (sei, mas...). No caso da pós-crítica, a réplica poderia ser formulada da seguinte maneira: “sei que ao defender um método livre de fetiches, estou preso a outros, mas...”. Essa postura, portanto, seria fruto de uma tentativa de lidar com exigências contraditórias, protegendo-se do que poderia ser considerado um embaraço teórico:

A razão cínica não elimina, mas renuncia ao poder de ação – como se ele fosse um pequeno preço a pagar pelo escudo que o cinismo poderia fornecer, pela imunidade que a ambivalência poderia garantir. Entretanto, essa não é uma condição necessária, e não há motivo para que as cisões do sujeito tornem a pessoa politicamente disfuncional. (FOSTER, 2017, pp. 206-207)

O niilismo ou a apatia geral da crítica anti-fetichista não altera em nada a sua situação. Sustentar essa inércia sem poder transformador é arrendar – o mercado de arte que o diga – um local que precisa ser repensado para funcionar. De certa forma, essa posição de renúncia parece revelar certa fraqueza de espírito ou desleixo em procurar uma saída, mesmo correndo riscos de cometer equívocos. Por mais arriscado e problemático que possa ser adentrar em obras como a da escritora Carolina Maria de Jesus, é possível usar o espaço acadêmico adquirido por privilégios históricos de forma respeitosa. De outro modo, apartar-se de uma obra dessa magnitude seria, naturalmente, perpetuar a mesmice universitária centrada em velhos catálogos de autores consentidos pela prudência. Ou, ainda, defender o isolamento de um mundo que não é considerado seu em uma preventiva distância capaz de anular sua potência de tensão crítica, como quem diz: “não se aproxime do meu confortável território”. Spivak já havia alertado em *Pode o subalterno falar?* (2010) sobre a violência epistêmica envolvida no “projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se construir o sujeito colonial como Outro” (SPIVAK, 2010, p. 47). A consequência de tal gesto teria o efeito de criar uma narrativa da realidade como norma em que o Outro não participaria, pois sua condição de sujeito seria apagada de forma totalmente assimétrica. Ao explanar a função do intelectual perante a representação do subalterno, a autora nega que seu papel seja de abstenção da ação. Nesse momento, aproxima-se de Foucault, citando um trecho de seu estudo sobre Pierre Rivière:

Tornar visível o que não é visto pode também significar uma mudança de nível, dirigindo-se a uma camada de material que, até então, não tinha tido pertinência alguma para a história e que não havia sido reconhecida como tendo qualquer valor moral, estético ou histórico (SPIVAK, 2010, p. 61).

Tendo esse pensamento como norte, este trabalho buscará uma criticalidade que seja politicamente relevante, levando em consideração os questionamentos feitos a esse campo, principalmente naquilo que não compete ser desenvolvido por tratar-se de uma forma conceitual que escapa das possibilidades reais de análise. Como forma de dar um discreto primeiro passo, será realizada uma exposição do que podem ser consideradas lacunas deixadas pela crítica no panorama atual das artes, mesmo que o presente trabalho possa revelar apenas uma pequena parcela de questões que ainda estão e precisam ser desenvolvidas.

2.1. O Outro aparentemente próximo

A política da alteridade nas pesquisas acadêmicas trouxe certo mal-estar para os grupos subalternos. A tentativa de compreender o outro-cultural gerou uma série de desentendimentos entre pesquisadores e pesquisados. Conforme já exposto em excerto supracitado, vem sendo revisada a postura analítica da Antropologia de projetar a cultura que não é sua como outra. Questionada por quem foi considerado objeto de pesquisa, essa metodologia pode ser considerada um tipo de “teatro virtual de projeções e reflexões durante pelo menos as duas últimas décadas” (HAL FOSTER, 2017, p. 169). As vozes insatisfeitas com essa situação emergiram de vários lados – em âmbito acadêmico, através dos estudos pós-coloniais, que reivindicaram suas autodefinições. Desse modo, a revisão dos estudos pós-estruturalistas torna-se fundamental para o entendimento dos problemas conceituais aparentemente encobertos por uma postura condescendente. Torna-se clara a prepotência intrínseca da demagogia, como afirma Spivak em *Quem reivindica a alteridade* (1989), por exemplo, sobre a figura da mulher de classe subalterna:

A relação dessa figura com a produção acadêmica é complexa. Em primeiro lugar, ela é um objeto de conhecimento; em segundo, à maneira do informante nativo, sujeito de histórias orais, essa figura é considerada incapaz de desenvolver estratégias em relação a nós; finalmente, a figura da mulher de classe subalterna é um sujeito/objeto imaginado no campo da literatura. (SPIVAK, 1994, p. 192)

Entre as contestações de Spivak, notamos uma forma de repressão não-declarada: a atitude intelectual de curiosidade e dominação. Desde a exposição de Damien Hirst na 57^a Bienal de Veneza, apresentando a cópia de uma escultura yorubá da Nigéria denominada *Cabeça Dourada*, passando pelo neo-primitivismo de Tambellini, até chegar ao luxuoso Museu du quai branly, em Paris, com obras da América Latina, África, Ásia e Oceania, podemos notar uma visão estética unificadora, sem as devidas chaves interpretativas de tensão colonial, que acabaram por gerar “o outro confortável para a pós-modernidade transnacional” (SPIVAK, 1944, p. 193). Ou seja, o que deveria ser um intrincado processo de formulação receptiva, perde sua complexidade devido ao esvaziamento do conteúdo histórico em proveito de uma ideia universalizante de estética atemporal.

Em um contexto de avanço das redes de globalização em direção ao mercado artístico¹, incluindo obras realizadas por minorias, é necessário levar em conta a constatação de que as reivindicações identitárias não deixam de ser entendidas pelas formas de poder e, posteriormente, utilizadas por elas, como Foster também alerta. Seu propósito é mostrar as subjetividades historicamente ignoradas “em relação à dinâmica do capital, sua reificação e fragmentação de posições fixas” (FOSTER, 2017, p. 195). Isso pode ser visto na falsa liberdade de circulação das nações pós-queda do muro de Berlim. Transportada essa questão para o plano artístico, localizamos o momento em que obras de arte de localidades distintas em termos de poder se movem ao ponto de serem colocadas lado a lado. A consequência dessa operação é de apagamento das diferenças estruturais históricas, motivando um problema de falsa-aproximação, pois, no fim, a obra realizada em território colonizado jamais será o paradigma comparativo. Trata-se, portanto, de projetar, de forma parcial, a si mesmo no outro e nunca o contrário. É o que ocorre, por exemplo, com o interesse das vanguardas modernistas quando captam na arte africana seus valores formais e expressivos, ou, como os surrealistas, ao criar uma “analogia racista entre os povos “primitivos” e os estágios primais da vida psicosexual” (FOSTER, 2017, p. 196). No fim, o Outro será sempre o exótico que poderá ser trabalhado de forma lúdica.

Em *A Sociedade sem Relato* (2012), o antropólogo Néstor García Canclini estimula essa discussão, explicando o título da obra, em torno da ideia de uma ausência de relatos que comportem as diversidades culturais na contemporaneidade. Quando analisa o já citado Museu do quai branly, percebe, em espaços reservados às culturas não-europeias, uma escassez na comunicação dos “significados das peças e os entendimentos ou conflitos históricos entre culturas” (CANCLINI, 2012, p. 103), criando uma regularidade estetizante. Como prova dessa afirmação, cita um espaço destinado às obras da república de Benin consideradas pela curadoria como surpreendentes devido à audácia formal, sendo capazes de evocar o pintor Pablo Picasso. Nesse ponto, mais uma vez, percebe-se a força do capitalismo global, que tem como mote o privilégio do símbolo em detrimento do conteúdo e da função. Quando as chaves interpretativas da colonização são apagadas no intuito de atrair determinados públicos, presenciamos um tipo de ação nada benevolente com seu objeto de interesse, pois retrai suas identidades culturais ao omitir sua inscrição original.

¹ Ver Chin-Tao Wu, *Privatização da cultura – a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80* [2006], trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial. Nesse trabalho, temos um bom panorama do entrelaçamento da iniciativa privada nas atividades culturais. Seu foco está na forma como o governo inglês de Thatcher seguiu o modelo norte-americano de Reagan ao abrir as instituições artísticas públicas à iniciativa privada, permitindo que empresas passassem a formular o discurso cultural de ambos os países. Embora a pesquisadora demarque esse dinamismo em territórios britânico e estadunidense, já podemos afirmar - e parte desse trabalho buscará endossar essa tese - que essa tendência tem se espalhado globalmente, incluindo países da América Latina, como o Brasil.

No Brasil, inúmeros são os exemplos de obras adotadas com interesses ambíguos. O trabalho ficcional de Machado de Assis, por ser um dos expoentes da literatura nacional, é um exemplo dessa cooptação ao repertório de clássicos universais. A engrenagem que o ascende é a mesma que o separa de seu alicerce formativo histórico-social. No artigo *Leituras em Competição* (2012), Roberto Schwarz comenta os descompassos criados na aproximação entre o personagem Bento Santiago, de *Dom Casmurro*, e Otelo, de Shakespeare, realizados no famoso estudo de Helen Caldwell²:

Bentinho não é Otelo, Capitu não é Desdêmona, José Dias e o Pádua não são Iago e Brabantio, nem o Rio de Janeiro oitocentista é a Europa renascentista. O século XIX e seu sistema de sociedades distintas entre si e no tempo entram pela outra porta, e mal ou bem a cegueira do universalismo para a historicidade do mundo fica patente, sem prejuízos de eventuais descobertas sensacionais. As diferenças entre Machado, Shaskespeare e demais clássicos não importam uma a uma, no vácuo, à maneira elementarista, como aspectos de um só e mesmo conjunto: elas têm desempenho estrutural-histórico, sugerindo mundos correlativos e separados, que esteticamente seria regressivo confundir. (SCHWARZ, 2012, p. 27)

O pensamento de Schwarz sintetiza pontualmente a primeira imprudência de apreciação artística aqui apontada: a valorização estética que se permite não incluir o dinamismo da experiência cultural imediata em sua fase de criação. A consequência desse processo sobrevém ao apagamento das forças *anti-establishment* de obras assinaladas para compor o rol dos clássicos universais. Daí provém sua ambígua aproximação: perto esteticamente, mas incompleto contextualmente. Sua perda é significativa e, em parte, é recuperada por uma vertente teórica que comporta as estruturas históricos-sociais ignoradas. Resta especular até que ponto esse outro movimento realiza com eficácia a alçada de chegar mais próximo da totalidade de uma obra.

2.2. O Outro aparentemente distante

Na busca por encontrar tendências artísticas na contemporaneidade, é possível evidenciar um enfeixe sugestivo entre três agentes distintos e correlacionados: artistas de

² Helen Caldwell, *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley: University of California Press, 1960.

determinadas origens, indústria cultural e crítica. De forma crescente, têm-se valorizado – tanto pela recepção crítica como pelo mercado editorial, fonográfico, cinematográfico e museológico – produções advindas de grupos minoritários. Como forma de exemplificação dessa tendência em um desses campos, tome-se a agitação ocorrida no panorama musical do Brasil devida à promoção, nos últimos dois anos, de dois ritmos genuinamente originários das periferias. Em 2016, o Funk paulista tornou-se sucesso mundial com clipes que ultrapassaram na plataforma YouTube o número de visualizações de grandes nomes do Pop internacional. Em 2017, o Rap se reinventou ao valorizar artistas de fora do eixo Rio-São Paulo, atraindo a atenção de investidores que souberam aproveitar, após inúmeros lançamentos de álbuns notórios, o ambiente criado naquilo que se denominou *o ano lírico* do gênero. A crítica, que não se envereda em caminhos analíticos meramente formais, acompanhou de perto a ascensão desses grupos focalizando especialmente sua atenção às questões sociais envolvidas nas obras. Por um lado, a inclinação europeia segue um universalismo teórico com potencial de dissolução das diferenças culturais em países subjugados pelas potências capitalistas. Por outro, podemos ver as forças contrárias a esse domínio subsistir ao esteticismo que subtrai, de forma cínica, os desacordos entre ambas as partes.

No caso da América Latina, segundo Canclini, essa obstinação anti-formalista provém de um processo, que se deu em torno da década de 80, de redemocratização pós-ditaduras, quando o pensamento social sobre a cultura foi reforçado como resposta aos anos repressivos. Aliado a essa tendência, ampliou-se o acesso à educação, além de expandirem-se as indústrias comunicacionais, fazendo com que o público passasse a fazer parte efetiva do processo artístico. A partir de então, os movimentos de esquerda viram novamente na questão social uma forma de valoração artística. A temática das obras e as biografias dos autores – especificamente oriundos de grupos subalternos – se tornaram então o grande mote de apreciação, enquanto os elementos estéticos foram deixados para um segundo plano. Nesse contexto, agentes econômicos entram em cena ao perceberem esse deslocamento valorativo nas artes, realizando estratégias de marketing cultural na tentativa de readaptar suas ações ao gosto desse novo público. Como exemplo, Canclini analisa a revisão de Frida Kahlo nos anos 2000, fundamentada na antiga imagem romântica do autor sofrido e maldito. Sua imagem, ao ser cooptada, passa a figurar em vestuários, adereços, alimentos, bebidas e até perfumarias, e, como consequência, observa-se hoje uma crescente valorização de seu conceito de criação mítico em detrimento de sua produção artística.

A liberação dos movimentos identitários e a consequente resistência por conta do poder são assuntos pelos quais Hal Foster também demonstra certa preocupação, quando

relembra, nos dois estudos aqui apontados, a fala de um assessor (provável Karl Kove) de George W. Bush, naquilo que foi considerado um furo editorial por parte de Ron Sussekind, editoralista do Wall Street Journal:

Somos um império agora, e quando agimos, criamos nossa própria realidade. E enquanto vocês estudarem essa realidade – judiciosamente, como vocês o farão – agiremos novamente, criando outras novas realidades, as quais vocês poderão estudar também, e é assim que as coisas vão acontecer. (FOSTER, 2013, p. 174)

Uma das armas desse império é, mesmo que não aparente, a internet. Vista, por exemplo, por Dona Haraway, em *Manifesto Cibourgue* (1985), principalmente como uma forma de agenciamento político positivo, hoje, já soma motivos de sobra para causar desconfianças de sua total benevolência. O estado virtual de vigilância em massa cria mediações invasivas em que cidadãos-consumidores tornam-se transparentes ao serem observados virtualmente por esses sistemas, que, agora, já sabem “o que comemos, onde compramos, assim como nossas preferências sexuais e as reações ao mal-estar político” (CANCLINI, 2012, p. 195). Isso nos leva a crer que, se a valorização da hibridez cultural, étnica e sexual entrou no sistema de imagens reificadas em prol dos grandes investidores econômicos, é preciso saber agir diante desse enredado encontro para que ainda reste alguma forma de escapar dessas organizações comprometidas de forma ambígua com a arte, devido à durabilidade desse processo ser proporcional ao retorno financeiro.

Uma possível saída para essa solução seria ampliar a territorialidade das obras, como Canclini propõe ainda sobre Frida Kahlo:

As respostas centradas nos acidentes e enfermidades, o narcisismo dos insistentes autorretratos, os amores e a militância, resultam insuficientes. Estamos no momento em que se retardam as explicações mediante condicionamentos históricos de industrialização das imagens: para avançar, devemos nos confrontar com o trabalho enigmático que, por agora, seguimos chamando arte. É o momento em que retornamos da sociologia da arte para a estética. (CANCLINI, 2012, p. 57)

A inquietação de Canclini ganha cada vez mais relevância quando polêmicas frequentemente despontam neste início de século, como, por exemplo, o circo armado no ano de 2017 em museus brasileiros. No início de setembro, a exposição *Queermuseu* –

cartografias da diferença na arte brasileira, que reunia mais de 85 artistas, foi cancelada pelo Santander Cultural de Porto Alegre após uma parcela do público classificar as obras como apologia à heresia, zoofilia e pedofilia. Poucos dias depois, no MAM em São Paulo, foi a vez da performance *La Bête*, na qual o artista Wagner Schwartz se apresenta nu, sofrer ataques, após uma criança interagir com o performer. Ainda em setembro, mais três manifestações artísticas foram recriminadas por setores conservadores do país, a saber, a peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, de Natalia Mallo, quadros da mostra *Faça você mesmo sua Capela Sistina*, de Pedro Moraleida, e a pintura *Pedofilia*, de Ropre. Esses casos renderam prisões de artistas, brigas judiciais, cancelamentos das exposições, bate-bocas acalorados e até mesmo agressões entre as partes discordantes. Em meio aos desentendimentos, foi possível ver um tipo de consonância entre os lados: **a ausência do debate estético**. Basicamente, levaram-se em consideração apenas questões relativas à conduta moral e política dos artistas. Ocorreram tentativas de concentrar-se no que se entende por arte e gosto estético, no entanto, grande parte dos argumentos foram direcionados às possíveis violações dos preceitos fixados para uma boa relação entre cidadãos de uma nação.

Essas constatações nos levam a crer que o mercado de arte agrega obras cuja temática parece carregar valores políticos relevantes na contemporaneidade, sem, todavia, enfrentar de maneira séria suas promoções. O caso da exposição *Queermuseu* pode-nos trazer um bom exemplo do que costuma acontecer nessas interligações: a exposição é aberta com ares de fomentação de um debate atento às temáticas das minorias, mas, frente à onda de boicotes promovida por grupos conservadores, o banco Santander Cultural resolve cancelar a mostra, emitindo uma breve nota³ de desculpas a quem se sentiu ofendido. Os quatro parágrafos argumentativos da nota também não contemplam os processos estéticos dos artistas, dando ênfase, mais uma vez, às tensões de ordem moral causadas pelas obras. Tudo isso se agrava quando a crítica perde suas ações, entrando no debate regido por diretrizes de agentes não-transformadores. Logo, a oportunidade de estimular uma discussão acerca da integralidade da obra é perdida por litígios moralistas.

O abandono do modelo estético pode informar também um outro efeito paradoxal nada agradável para as correntes teóricas ditas progressistas, a saber, uma forma de segregacionismo pautada na não-concessão de seus estimados espaços, neste caso, o artístico. Formula-se, em síntese, nos casos de criações de grupos subalternos, o pensamento de que, quando um autor se empenha em escrever uma obra, pintar uma tela, dirigir um filme, não está fazendo arte, mas tão-somente retratando sua realidade social, tendo, no fim, importância

³ Disponível em: < <https://www.facebook.com/SantanderCultural/posts/2017-09-10-nota-sobre-a-exposi%C3%87%C3%83o-queermuseu/732513686954201/>> Acesso em: 18 jun. 2018.

unicamente política no ato. Esse fato será mais bem explanado nas próximas seções, pois é o estímulo maior deste trabalho, visto que se trata de uma ocorrência cara à escritora Carolina Maria de Jesus. Por enquanto, vale recuperar as advertências a respeito desse assunto dadas pelo ensaísta martinicano Franz Fanon em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008):

A esse respeito formularei uma observação que já encontrei em muitos autores: a alienação intelectual é uma criação da sociedade burguesa. E chamo de sociedade burguesa todas as que se esclerosam em formas determinadas, proibindo qualquer evolução, qualquer marcha adiante, qualquer progresso, qualquer descoberta. Chamo de sociedade burguesa uma sociedade fechada, onde não é bom viver, onde o ar é pútrido, as idéias e as pessoas em putrefação. E creio que um homem que toma posição contra esta morte, é em certo sentido, um revolucionário. (FANON, 2008, p. 186)

Esse é o ponto crucial do racismo na teoria crítica: não aceitar em seu mundo a aproximação das diferenças. Ainda, na esteira de Fanon, essa posição versa sobre o enclausuramento do negro em seu passado e sua corporalidade, simbolizando o que seria o oposto de uma ideia de intelectualidade, permitida somente aos brancos europeus. Esses casos acontecem com inúmeros artistas do plano literário, entre eles, Maria Firmina dos Reis, Stela do Patrocínio, Conceição Evaristo, Paulo Lins, Ferréz, Lia Viera, Luiz Alberto Mendes. Com Carolina Maria de Jesus, o descaso permanece o mesmo quase sessenta anos passados de sua primeira publicação. Na balança desse panorama, escassas forças fazem oposição à ponta habitada por um turbilhão encerrado em suas narrativas incapazes – como vimos, por uma série de motivos – de modular a importância entre forma e experiência cultural. Desse modo, o presente trabalho tem o intuito de dar um pequeno peso no prato da crítica empenhada em alterar esse insatisfatório quadro.

3. Carolina Maria de Jesus na sua época

Nascida em 1914, na cidade de Sacramento, em Minas Gerais, Carolina, filha de pais negros, herdou na pele a opressão racista sofrida por seus antepassados em um país que, no ano de seu nascimento, não havia completado nem três décadas desde a promulgação da lei que aboliu a escravidão. A partir de sua biografia escrita por Castro e Machado (2007), sabemos que sua infância na cidade mineira foi adversa: chegou até a ser presa por suposto furto a um padre da região. Ainda assim, Carolina teve a oportunidade de ingressar no Colégio Alan Kardec quando uma cliente de sua mãe, na época lavadeira, resolveu custear as despesas da futura escritora. Na escola, Carolina completou os dois primeiros anos do Ensino Fundamental, mas acabou não dando prosseguimento às séries seguintes. No ano de 1947, sua mãe falece e Carolina resolve tentar a vida em São Paulo, trabalhando como empregada doméstica. Na casa do médico Euryclides de Jesus Zerbini, conhecido por ser o responsável por realizar o primeiro transplante de coração em continente americano, tem acesso a uma vasta biblioteca, local sempre procurado por Carolina nas horas de folga do trabalho. De emprego em emprego, Carolina consegue seu escasso sustento financeiro, mas, quando fica grávida do seu primeiro filho, as oportunidades começam a ficar escassas. Morando na rua, resiste à fome catando no lixo restos de comida e materiais recicláveis passíveis de venda. Sua vida ganha novos rumos após o então governador de São Paulo, Adhemar de Barros, iniciar um processo de higienização na cidade, expulsando moradores de rua para as favelas recém-criadas. O destino de Carolina é a já extinta favela do Canindé, às margens do Rio Tietê. Lá cria seu filho João José, assim como José Carlos e Vera Eunice, frutos de relações amorosas efêmeras. É lá também que, mais tarde, Carolina se torna um fenômeno editorial com o lançamento de *Quarto de Despejo*.

A mudança de Carolina de uma região interiorana em Minas Gerais para São Paulo, cidade símbolo da agitação cosmopolita no Brasil, faz parte de uma conhecida tendência de migração do meio rural para o urbano ocorrida entre os anos 40 e 50⁴. Seu momento de adaptação em solo paulistano coincidiu com o retorno de Getúlio Vargas ao poder – dessa vez, adotando uma política desenvolvimentista que buscava superar a economia agrícola ao implementar uma política de industrialização. Os percalços encontrados por Vargas dentro do congresso nacional foram inúmeros, o que tornou seu governo extremamente fragilizado.

⁴ Ver Thomas Pompeu Accioly Borges, *Relationships between economic development, industrialization and the growth of urban population in Brazil*, em Philip M. Huaser, org., *Urbanization In Latin America* (Nova York, 1961)

Com acusações de corrupção e de mandatos de morte para opositores, Vargas não aceitou o ultimato dos militares para que abandonasse a presidência. No dia 24 de agosto de 1954, cometeu suicídio dentro do Palácio do Catete, interrompendo um projeto que seria colocado em prática novamente, com as devidas diferenças, por Juscelino Kubitschek.

No ano seguinte, mais precisamente no dia 15 de julho de 1955, menos de um ano da eleição de Kubitschek à presidência, é iniciada a escrita de *Quarto de Despejo*. Nessa época, a chegada de Juscelino ao cargo de chefe máximo do Executivo trouxe uma série de realizações econômicas, registrando um aumento, em 5 anos, de 80% na produção industrial⁵. Além disso, colocou em prática a construção de uma nova capital, Brasília, representando o símbolo máximo desse processo de modernização do país. A política de Juscelino, embora de aspecto nacionalista, amparava apenas a elite empresarial e administrativa do país. No entanto, conseguiu, em algumas ocasiões, equilibrar a balança através de ajustes salariais generosos para as classes média e operária.

No panorama literário, a literatura nacional nessa época apresentava um panorama muito variado e de qualidade. Citando poucos nomes, Carlos Drummond de Andrade seguia publicando regularmente, Ferreira Gullar começava a se afirmar com uma poesia notável, Guimarães Rosa publicava sua obra máxima, *Grande Sertão: Veredas* (1956), e João Cabral de Melo Neto se consolidava definitivamente. No quesito sucesso editorial, Jorge Amado liderava a corrida desde os anos 30, quando publicou *Capitães de Areia* (1937). No fim dos anos 50, em São Paulo, o Concretismo de Décio Pignatari e dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos apresentou uma proposta de renovação da poesia brasileira. Dispostos a trabalhar em cima das modernizações ocorridas no Brasil, esse grupo tinha como projeto eliminar o verso tradicional criando uma poesia sintética cujo intuito era explorar os sentidos através da imagem do poema, criada na disposição gráfica das palavras, e de sua sonoridade. A intenção era clara: desenvolver uma dinamicidade em termos de linguagem que fosse congênere ao processo de renovação ocorrido em São Paulo, considerada a cidade mais cosmopolita do país.

Sumariamente, se, por um lado, o país se encaminhava para uma modernização acelerada de sua economia, por outro, boa parcela da população sofria com as desigualdades sociais. O Censo de 1960 mostra que 39,7% da população não era alfabetizada. Nas regiões do Nordeste, o problema é ainda mais grave: 61,6% a 72,5% da população dessa região permanecia em estado de analfabetismo. Esse país profundamente desigual não oferecia espaços para uma escritora negra em busca itinerante pela sobrevivência. Não obstante, seu

⁵ Thomas E. Skidmore, *Brasil: de Getúlio a Castello* [2010]. São Paulo: Companhia das Letras.

destino foi alterado no ano de 1958, quando o jornalista Audálio Dantas, do jornal *Folha da Manhã*, fazia uma visita à favela do Canindé no intuito de escrever uma reportagem sobre um parque infantil inaugurado na localidade. Nesse dia, Audálio observou uma mulher moradora da região ameaçar alguns meninos travessos com a inclusão de seus nomes em um livro escrito por ela. Essa mulher era Carolina, e o repórter resolveu conhecer sua arma de intimidação. Após avaliar o diário da escritora, Audálio iniciou um projeto de organização do livro para uma posterior publicação. Em 1960, o livro chegou nas livrarias e se tornou um fenômeno em termos editoriais: as três primeiras edições foram esgotadas, com um total de 100 mil exemplares vendidos.

3.1. A invenção de Carolina: da edição à crítica

A importância de Audálio Dantas na carreira de Carolina como escritora é evidente, mas pouco se fala sobre a forma como o jornalista projetou a ascensão de Carolina no meio literário. O trabalho de revisão dos manuscritos de Carolina realizado pelo jornalista envolveu uma série de alterações que acabaram por reduzir a compreensão em sua integridade. Quem acessa o manuscrito do caderno número cinco, disponível no site da Biblioteca Nacional, se depara com cerca de 90 páginas que se iniciam no dia 5 de dezembro e se encerram no dia 19 de dezembro de 1958. Após a edição, esses mesmos dias, de maneira drástica, são reduzidos para pouco mais de duas páginas apenas. O cotejo de apenas quatorze dias entre o texto original e sua edição publicada nos traz uma certa desconfiança a respeito do motivo que levou Audálio a realizar tamanha supressão em sua revisão.

Em *Aquém do Quarto de Despejo: a palavra de Carolina Maria de Jesus nos manuscritos de seu diário* (2003), a pesquisadora Elzira Divina Perpétua nos mostra detalhes ainda mais alarmantes: além de nenhum caderno ter sido publicado integralmente, 200 páginas nem mesmo foram editadas, sendo simplesmente suprimidas em sua totalidade. Em parte, pode-se dizer que o processo de redução de mais da metade da obra foi realizado para fins comerciais, tendo em vista que a obra se tornaria mais enxuta e de fácil leitura. Todavia, houve mais alterações no intuito de adequar Carolina à imagem palatável de uma mulher que era mãe solteira, negra e moradora de região periférica. É o que ocorre quando o editor “elimina o que possa haver de suposta erudição ou mesmo de escoreito na linguagem de Carolina quando substitui suas supressões por termos mais populares” (PERPÉTUA, 2003, p. 64). Com efeito, essas emendas evocam uma postura nítida de aprisionamento de uma identidade individual no intuito de qualificá-la em um coletivo estigmatizado.

Essa situação pode ser vista da seguinte forma: se Carolina é negra e pobre, não faz sentido usar termos considerados eruditos nem mesmo ter um discurso que poderia ser proferido por pessoas mais próximas socialmente do poder. Essa visão de Audálio é problemática, mas, ainda assim, ele foi o primeiro entre tantos agentes editoriais a aceitar a obra de Carolina. Crucificá-lo poderia soar injusto. Porém, não pode ser encoberto o reforço dos estereótipos realizados em sua correção. Se a linguagem de Carolina é híbrida, como veremos mais adiante, há razões e importância artística nisso. Impingir seu estilo é sintoma de uma relação colonial em que o sujeito de poder olha para o colonizado no intuito de “aprisioná-lo a uma imagem, embê-lo, vítima eterna de uma essência, de um aparecer pelo qual ele não é responsável” (FANON, 2008, p. 47). Essa constatação é embaraçosa, ainda mais se aproximarmos desse processo o aproveitamento das organizações mercadológicas em relação às subjetividades parcialmente reconhecidas na segunda metade do século XX. Talvez, então, essa figura de Carolina, engessada em uma identidade aceitável ao meio intelectual, seja realmente fruto dos desdobramentos que fomentam figuras passíveis de venda. Isso nos leva a concluir que, nem mesmo tendo se disposto a escrever uma obra reconhecida, foi permitida à Carolina a liberdade de criação, ou ainda, uma entrada autêntica no círculo oficial da Literatura.

Não se trata de uma novidade essa resistência do poder via enquadramento do Outro em um regime de significados que, se rompidos, se tornam uma ameaça ao meio privilegiado. Os trabalhos audiovisuais estão repletos de exemplos dessas tipificações, como mostra Lúcia Murat em seu documentário *Olhar Estrangeiro* (2006). Nele, podemos analisar uma série de filmes realizados nos EUA e na Europa que retratam o Brasil. A construção dos elementos culturais é realizada em cima de estereótipos comercializáveis para consumo estrangeiro: a concupiscência da mulher, o carnaval, o futebol, o sexo fácil, a violência, a presença de macacos convivendo harmonicamente com moradores de zonas urbanas. O ponto alto do trabalho da diretora está nas entrevistas com os realizadores dos filmes abordados, pois ficamos cientes de que a manipulação dos estereótipos tinha o intuito de tornar as obras mais atrativas e lucrativas. Fanon também explora os estereótipos criados em torno da população negra em termos de linguagem. Na França, há uma separação bem delineada: branco fala francês, negro usa patoá. Se o branco fala com o negro, usa o patoá de forma paternalista no intuito de, em relação ao seu interlocutor, mantê-lo estagnado em sua origem. Como bem demonstrado em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, o indivíduo como ser social tende a ser aculturado, mas as minorias enfrentam esse processo de forma muito mais agressiva. Os recursos obtidos, no entanto, tornam o sujeito capaz de interferir nesse procedimento, por exemplo, quando se apodera da linguagem do poder. Assim, é de extrema importância

“compreender que o negro quer falar francês porque é a chave susceptível de abrir as portas que, há apenas cinquenta anos, ainda eram interditadas” (FANON, 2008, p. 50). Ou seja, no avanço em direção à linguagem do poder existe uma irrupção no mundo que essa linguagem sustenta, criando-se uma forma de intercessão no seio do segregacionismo. O falante do patoá se aproximando da língua francesa e Carolina do estilo erudito operam uma intromissão malvista por quem pretende perpetuar as generalizações identitárias culturais.

No caso de *Quarto de Despejo*, os interesses envolvidos no ajustamento estilístico são realizados com fins evidentemente mercadológicos. Uma escritora negra e favelada não poderia se ausentar de uma linguagem popular, pois isso complexificaria sua imagem atrelada a um estereótipo pré-estabelecido. Para fins comerciais, o mais importante é manter certa coerência: omitir suas referências literárias localizadas em um conhecido cânone de autores, suas opiniões contrárias à favela e seus moradores e, por fim, corrigir suas construções linguísticas para colaborar na edificação de sua imagem mítica de uma forma muito equivalente às intervenções realizadas em Frida Kahlo, como Canclini alerta. Em um plano especulativo, pois nada se sabe sobre a autoria do sub-título, *Diário de uma favelada*, do livro de Carolina, muito embora tudo indique que seja obra de Audálio Dantas, podemos afirmar que antes mesmo da primeira página somos apresentados à primeira estratégia de publicidade, pois, na complementariedade ao nome *Quarto de Despejo*, somos apresentados ao essencial em termos de atração: um diário, gênero em que uma favelada, veja-se bem, não uma escritora, poderia se expressar sem romper barreiras significativas.

É sempre importante ressaltar que este trabalho de forma alguma se coloca contra a representatividade de etnia, gênero e classe de Carolina no painel literário nacional e internacional. No entanto, a intenção é ressaltar que, além de ser mulher, negra, mãe e favelada, Carolina é artista e apresenta uma estética complexa e muito bem articulada. Ou seja, a busca é por reivindicar o teor artístico da sua obra, pois, de forma geral, a articulação entre forma e conteúdo não teve a devida atenção por quem acabou fígado pelas estratégias do mercado. As variadas formas de crítica – desde a acadêmica, sustentáculo do cânone literário; passando pela resenhista, veiculada em revistas, jornais e meio eletrônicos; chegando aos contemporâneos booktubers, uma espécie de resenha performática – permaneceram presas ao fetichismo em relação à figura de Carolina como favelada. Pode-se afirmar que esse tipo de adoração é análogo ao olhar estrangeiro, suscitado por Lúcia Murat em seu documentário, em que o outro é visto com determinados interesses através de um disfarçado autoritarismo embrulhado pela filantropia.

Na plataforma Youtube, a resenha mais visualizada acerca de *Quarto de Despejo*, com aproximadamente 10.270 visualizações, foi realizada pelo canal *Vá ler um Livro*⁶. No quadro que compreende a obra de Carolina, a jornalista Tatiany Leite traz uma robusta bagagem biográfica da autora, ressaltando o fato de ser mulher, negra e mãe de três crianças, além de reiterar continuamente sua perseverança para driblar os obstáculos diante da pobreza e se tornar escritora. Contudo, não encontramos nos quase dez minutos de vídeo qualquer menção ao processo criativo da escrita de Carolina. Talvez, por ser um suporte mais limitado, essa não seja a intenção da jornalista, que se dispõe a esboçar a função social de Carolina no meio literário. Ainda temos outras resenhas audiovisuais, embora sigam basicamente a mesma linha teórica de Tatiany Leite. Em termos de resenha escrita, os números são profusos e apresentam uma maior variação de perspectivas teóricas. Da mesma forma, as monografias acadêmicas, que envolvem artigos, ensaios, trabalhos de conclusão, entre outros, vêm se proliferando à medida que cresce o interesse do meio intelectual por produções oriundas de grupos minoritários. Devido à vasta bibliografia desse tipo de análise, não é possível apreender de forma honesta as tendências desse modelo de produção analítica, ainda que, assumindo a responsabilidade do equívoco, majoritariamente, o enfoque seja exclusivamente sociológico. Com efeito, nesses trabalhos, as críticas de Carolina aos moradores da favela, em especial às mulheres, à própria favela como um local deletério, ou os elogios aos políticos conservadores, são deixados de lado por conveniência. Isso se deve muito ao modo como são formulados os discursos sociológicos nessas áreas, que tendem para formas causais entre meio e ideologia, apagando singularidades de ideias no intuito de uma incorporação genérica dos componentes sociais. Essa é uma questão já debatida por Spivak a respeito do problema da representação, pois quando intelectuais de esquerda nomeiam subalternos politicamente aptos a conhecerem suas funções sociais, “representam a si mesmos como sendo transparentes” (SPIVAK, 2010, p. 33). Isto é, por mais múltiplos que sejam os discursos de Carolina, há certa inclinação ideológica em configurá-la dentro de um padrão político pré-estabelecido, transfigurado a escritora no próprio observador com o propósito explícito de sustentação teórica.

Mais inquietante é o quadro apresentado na área ocupada pelos ilustres conhecidos da crítica literária. Desde a publicação de *Quarto de Despejo*, poucos críticos de renome se dispuseram a abordar a obra e, quando o fizeram, não corresponderam às expectativas de um trabalho criativamente complexo. Inicialmente, houve vozes controversas dispostas a questionar a autoria da obra, sugerindo ter sido Audálio Dantas o autor do livro, pois Carolina

⁶ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=vNJpYf-05D4&t=502s>>. Acesso em: 18 de jun. 2018.

não teria condições educacionais para tal realização. No intuito de advogar pela legitimidade da obra, Manuel Bandeira redigiu seu argumento de defesa no jornal *O Globo*:

Muita gente tem me perguntado se acredito na autenticidade do livro. Querem atribuí-lo a trabalho de Audálio Dantas sobre notas, apontamentos de Carolina. Houve de fato algum trabalho de composição da parte de Audálio. Este declarou no prefácio que selecionou trechos dos cadernos de Carolina, suprimiu frases. Não enxertou nada. Acredito. Há nestas páginas certos erros, certas impropriedades de expressão, certos pedantismos de meia instrução primária, que são de flagrante autenticidade, impossíveis de inventar (BANDEIRA apud CASTRO, 2007, p. 36).

Difícil considerar essas observações como uma forma de amparar a obra de Carolina. Bandeira, em seu julgamento, não demonstra qualquer tipo de perspectivismo analítico, relacionando a veracidade da obra com o que ele considerada equivocado em termos de normas gramaticais e estilo. Quer dizer, para sancionar a obra, deprecia a escrita de Carolina, como quem diz: trata-se de uma produção irregular, portanto plenamente realizável por uma minoria. De forma mais precária, Alfredo Bosi aborda *Quarto de Despejo* em seu livro de ensaios *Literatura e Resistência* (2002). Nesse trabalho, o crítico analisa as obras de escritores como Basílio da Gama, Lima Barreto, Cruz e Sousa, formando suas observações a partir de uma relação dialética entre produção e tradição. Bosi, então, de passagem, cita a autora:

Outro exemplo notável, e já plenamente urbano, de cultura de fronteira é o de uma favelada, apenas alfabetizada, que registrou o seu cotidiano em um diário pungente, publicado em 1960 com o título de Quarto de despejo. Falo de Carolina de Jesus, cuja obra foi traduzida para as principais línguas cultas do mundo, reproduziu-se amplamente e atingiu um milhão de exemplares. O romancista Alberto Moravia prefaciou a edição italiana. Sem dúvida, um tento difícil de repetir-se (BOSI, 2002, p. 261).

A referência é breve e, honestamente, teria sido melhor não ter sido realizada, pois traz à tona a notícia de algo que deveria ser abordado de forma aprimorada devido à congruência com o discurso teórico dos ensaios, mas não há qualquer tentativa de seguimento. Em 1964, menos de três meses depois de instaurado o despótico regime militar no Brasil, Otto Maria Carpeaux escreve para o jornal *Correio da Manhã* um texto denominado

Romance e Sociologia, analisando a relação entre história, produção e público. Carpeaux, então, passa a sustentar a ideia de que, naquele momento, o documento social estaria em alta em comparação com romances ficcionais, explicando a ascensão de Carolina ao mercado editorial. No entanto, o crítico, corretamente, ressalta que o valor sociológico de uma obra como o diário de Carolina só ocorre devido ao seu valor literário. Por se tratar de um artigo de jornal, Carpeaux não desenvolve sua afirmação, mas demonstra ser o nome mais bem articulado no cânone da crítica nacional.

Entre citações e textos curtos, *Quarto de Despejo* figura entre as leituras capazes de exprimir as circunstâncias que envolvem a pobreza. *Os Pobres na Literatura Brasileira* (1983), livro de ensaios organizado por Roberto Schwarz, inclui o texto *Trabalho, pobreza e trabalho intelectual*, de Carlos Vogt, que pode ser considerado o trabalho mais conhecido dentro da crítica tradicional acerca de *Quarto de Despejo*. A estrutura do texto de Vogt sustenta a questão central fomentada por Schwarz: a pobreza. Como grande parte dos textos sobre Carolina, em um primeiro momento, temos o desenvolvimento de informações biográficas da escritora. Posteriormente, o autor se debruça na obra, examinando os principais assuntos que vicejam através de seu “recurso de estilo bastante simples, mas eficiente: o da repetição” (VOGT, 1983, p. 207). O momento mais interessante da análise encontra-se no ponto exato em que Vogt pontua as relações de oposição estabelecidas na obra:

No mundo dicotômico de oposições estanques que *Quarto de Despejo* nos apresenta, a oposição cidade-favela subsume uma série de outras não menos importantes para se compreender a geografia que o livro desenha e a circulação das necessidades e dos desejos da autora-personagem em meio a seus acidentes. (VOGT, 1983, p. 2011)

É esse jogo de objeções que de certa forma precisa ser visto como organizador da própria estrutura estética da obra, mas Vogt apenas aponta essa questão sem resolvê-la. Inclusive, observa que o texto de Carolina pode ser enquadrado em um documento de estilo realista não-literário, mais precisamente o estudo etnográfico. Isto é, *Quarto de Despejo* estaria distante da Literatura e mais próximo das Ciências Sociais. De certa forma, essa afirmação de Vogt sintetiza a tendência geral da crítica acerca de *Quarto de Despejo*: escassas preocupações com questões estéticas devido ao interesse elevado em ressaltar sua importância sociológica. Para uma escritora que sempre admirou a arte literária e demonstrou determinação acima da média para escrever um livro de Literatura, a forma como seu trabalho foi e vem sendo destacado decepciona.

A modalidade sociológica, se bem dirigida, é capaz de fomentar trabalhos de extrema importância, como é o caso da tese de doutorado de Mário Augusto Medeiros da Silva, intitulada *A Descoberta do Insólito: Literatura Negra e Literatura Periférica no Brasil* (2011). Pode-se dizer que, nesse trabalho de fôlego, encontra-se o mais completo panorama da literatura realizada por minorias no Brasil, incluindo a própria obra de Carolina. No entanto, o enfoque exclusivamente voltado para a sociologia ou história da literatura abdica da análise estética e pode gerar, no mínimo, duas consequências negativas. A primeira já foi abordada na seção “O outro aparentemente distante” e envolve as formas de interesse da indústria cultural, que passa a fomentar de forma ambígua a publicidade de obras importantes para as políticas minoritárias com intuito meramente comercial. A segunda consequência foi vista apenas de passagem e envolve uma ideia similar à de Vogt a respeito de *Quarto de Despejo*, a saber, a noção de que um livro realizado por uma moradora de periferia serve como documento social, e não Literatura.

4. *Quarto de Despejo*, um livro de Literatura

Considerando o que foi reiterado acerca das tendências da crítica contemporânea, é possível afirmar que o diário de Carolina ainda não foi visto em sua integridade. Também pudera, a complexidade de *Quarto de Despejo* não permite que isso ocorra. Não obstante, o trabalho presente visa a ampliar o campo de leitura, tratando a obra frisada como texto literário. Contudo, não estamos diante de uma questão de fácil resolução. Primeiramente, precisa ser repensada a noção que se tem de um diário como uma escrita não-ficcional e, portanto, não-literária. Sabe-se das especificidades do gênero diário, entre elas, o tom confessional e íntimo. Diz-se que, como não há interlocução, sua função seria uma espécie de autoanálise, isto é, uma tentativa de buscar uma compreensão de si ao organizar as ideias verbalmente. Ocorre que, em *Quarto de Despejo*, a função dada por Carolina vai na contramão dessa maneira intrapessoal de perceber o diário, tendo em vista que, em mais de uma passagem, demonstra sua intenção de instaurar posteriormente uma interlocução ao relatar um tumulto de uma moradora “que estava dando seu espetáculo histérico. Espetáculo da idade crítica. Só as mulheres e os médicos é quem vai entender o que eu disse” (JESUS, 2015, p. 70). Em outra situação chega a especular a recepção de seu diário ao afirmar “que se este Diário for publicado vai maguar muita gente” (JESUS, 2015, p. 78). Ou seja, esse primeiro aspecto teórico a respeito do diário já não contempla plenamente a pretensão de Carolina. Ainda assim, não é possível afirmar que esse desejo da escritora seja suficiente para que sua obra deixe de ser vista como um diário. De fato, *Quarto de Despejo* é um diário, e o presente trabalho não tem qualquer inclinação em negar essa asserção. Todavia, o esforço principal se dá no movimento de sugerir que o diário pode, sim, ser classificado como um texto literário.

Veem-se poucas intenções, como já analisamos, em qualificar a obra de Carolina como Literatura. É certo também que apenas denominá-la como texto literário não serve, uma vez que, de modo consequente, se torna necessário examinar seus atributos que sustentam essa alegação. Quando isso não ocorre, deparamo-nos com uma manifestação recorrente em relação às políticas minoritárias. A saber, o procedimento de inclusão parcial, que busca, de forma tendenciosa, mostrar-se favorável em relação às manifestações artísticas, como *Quarto de Despejo*, ainda que, devido às suas características consideradas exóticas, não seja integrado em sua totalidade no campo artístico. Esse exotismo decorre da linguagem empregada, vista, via de regra, como vulgar e desarranjada. É o que podemos constatar em uma nota escrita pelos editores antes mesmo de adentrarmos nas primeiras páginas do diário de Carolina: “Esta edição respeita fielmente a linguagem da autora, que muitas vezes

contraria a gramática, incluindo a grafia e a acentuação das palavras, mas que por isso mesmo traduz com realismo a forma de o povo enxergar e expressar seu mundo” (JESUS, 2015, p. 9). Isto soa como uma apresentação de um mundo irregular em que a linguagem, também irregular, expressa o que é visto com fidedignidade. Decerto, mesmo que este livro esteja classificado como Literatura, a partir dessa formulação, sua presença nesse campo é nula, pois é exposto como reproduzidor de um meio e, ainda por cima, com uma linguagem digna de advertência para que nenhum leitor seja pego de forma desprevenida.

Quarto de Despejo, portanto, seria uma espécie de livro estrangeiro em um local não-autorizado. O conceito de *outsider within*, desenvolvido por Patricia Hill Collins, em *Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro* (2016), aproxima-se desse fenômeno. No trabalho da socióloga, o foco se dá no meio acadêmico, mais precisamente em relação à posição marginalizada em que as intelectuais negras se encontram. Nessa circunstância, suas condições de pensamento serão sempre relacionadas ao padrão do homem branco intelectual, que detém o privilégio do discurso autorizado em tal meio. Portanto, a intelectual negra será sempre o outro-cultural e dificilmente terá possibilidade de enfrentar com êxito essa disputa de forças, visto que se encontra deslocada em tal campo desde o princípio. A comparação é viável: se, historicamente, o meio acadêmico rechaçou o pensamento da mulher negra, a historiografia literária não apresentou grandes diferenças até hoje. E mesmo que a inclusão ocorra, a condição de *outsider within* gera nesses sujeitos uma desvalorização epistemológica fundamentada na sua condição anterior de exclusão:

De forma similar, negar a alfabetização às mulheres negras – e depois alegar que lhes faltam os fatos para um julgamento com bom senso – ilustra outro caso de como se pode atribuir a um grupo um status inferior e depois usar esse status inferior como prova da inferioridade do grupo. Por fim, negar à mulher negra agência enquanto sujeito e tratá-la como o “outro” objetificado representa ainda uma singular dimensão do poder que constructos de oposição dicotômicos salvaguardam para a manutenção do sistema de dominação. (COLLINS, 2016, p. 109)

Nada espantoso, portanto, perceber uma série de intelectuais exaltando a importância política de *Quarto de Despejo*, mas deixando a obra fora do espaço literário. Ainda assim, quando um intelectual branco resolve declarar sem dissimulações que o diário de Carolina não se trata de Literatura, pode provocar críticas e debates calorosos. Foi o caso do doutor em

Literatura Brasileira Ivan Cavalcanti Proença em uma conferência sobre a obra de Carolina realizada na Academia Carioca de Letras em 2017. Em sua fala, Ivan ressaltou a importância sociológica de *Quarto de Despejo*, mas negou que se trate de Literatura. Isso foi o bastante para que os ânimos se tornassem acirrados. No mesmo dia, a escritora e atriz Elisa Lucinda aproveitou seu tempo de fala para rebater aquilo que considerou racista e machista na declaração de Ivan. A contenda teve prosseguimento na internet. Sem retirar sua afirmação realizada na palestra, Ivan se defendeu em sua coluna no site da Academia Brasileira de Imprensa⁷. Do outro lado, Elisa escreveu um fervoroso texto em que acusa, mais uma vez, Ivan de machista, racista e, dessa vez, eurocêntrico. Ao defender o livro de Carolina como literatura, Elisa parece não se importar em fundamentar sua afirmação, pois apenas em um momento tende a adentrar na obra para analisar sua qualidade estética:

“Carolina, em seu diário, onde diz que “eu denomino que a favela é o quarto de despejo de uma cidade. Nós, os pobres, somos os trastes velhos”, produz uma riqueza imagética que alterna períodos longos com frases curtas e poderosas. Para mim ela deixou de ser a catadora da favela de Canindé para ser a narradora de Canindé. Uma gênio, a despeito de alguns erros de concordância, as manobras de sua narrativa, as construções sociológicas do seu olhar que ela transforma com seu muito bem aproveitado restrito repertório de palavras, a Literatura que essa mulher pobre brasileira nos deixou é imensurável, ela tinha o dom”. (LUCINDA, Elisa – 2017 – Post do Facebook⁸)

Julgar sua análise insuficiente pode soar desonesto se pensarmos nos limites do seu texto, que busca, principalmente, rebater, de forma sucinta e imediata, o pensamento de Ivan. No entanto, serve para notarmos certa desqualificação, mesmo que essa não seja a intenção, em relação à escrita de Carolina. “Erros de concordância” e “restrito repertório de palavras” são visivelmente designações um tanto problemáticas se pensarmos que a escritora acusou seu oponente de eurocêntrico. Com efeito, o texto de Elisa apresenta uma tendência patente entre certas correntes de esquerda na academia: o posicionamento de defesa ao lado das minorias como um gesto de benevolência, ainda que deixe transparecer certos resquícios de prepotência.

⁷ Disponível em: < <http://www.abi.org.br/ivan-proenca-quarto-de-despejo-retrata-a-miseria/>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/elisalucinda/posts/1290093771075051>. Acesso em: 18 de jun. 2018.

Se o texto de Carolina deve ser visto como Literatura, isso se dá pela sua capacidade expressiva, criada por uma formulação estética em que a linguagem tem importância decisiva e, por isso, precisa ser mais bem explorada. *Quarto de Despejo* não se trata do primeiro livro que, no princípio, não era visto como texto literário, mas que, através dos estudos subsequentes às publicações, foram realocados. A famosa carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal, Manuel I, a princípio, tinha uma intenção pragmática de noticiar a chegada dos portugueses em uma terra recém-encontrada, mas sua função foi logo ampliada e, hoje, faz parte de um segmento no panorama literário brasileiro, denominado Literatura Informativa.

Seguindo a linha de pensamento de Luiz Costa Lima, obras como ensaios, cartas, diários, memórias podem ser vistas como formas híbridas, pois são capazes de reformular os conceitos dos tipos discursivos “que, tendo uma primeira inscrição reconhecida, admitem, por seu tratamento específico com a linguagem, uma inscrição literária” (LIMA, 2011, p. 352). Vale ressaltar que o primeiro registro, no caso de *Quarto de Despejo*, o diário, permanecerá como correspondente sensível do mundo fenomênico, no entanto será suplementado por aquilo que Luiz Costa Lima chama de espessura da linguagem, que elabora uma sincronia sustentando uma dupla inscrição.

A literatura como gênero maleável capaz de agrupar outras manifestações que trabalham com a linguagem é uma defesa progressista dentro do campo artístico. Há quem reaja a esse processo e proteste ao ver, por exemplo, um cancionista como Bob Dylan conquistar o Prêmio Nobel de Literatura em 2017. Esse comportamento insurge de grupos que preferem ver a literatura como uma forma rígida e sagrada. É necessário entender, para não cair nesse reacionarismo, que os conceitos artísticos, aos poucos, vão sendo reelaborados visando uma determinada transformação. Isso se dá principalmente com a relação estabelecida entre as manifestações artísticas de múltiplos campos. Em outro momento, muito se falou sobre o *Poema Enterrado* (1959)⁹ de Ferreira Gullar ser somente uma instalação e não propriamente uma obra poética. Pois é justamente a simultaneidade de ambos os gêneros que trazem à obra sua dupla inscrição: um poema em sua inscrição original sendo complementado pela instalação. É possível, inclusive, afirmar que, hoje, as formas híbridas têm sido uma grande tendência no território das artes, sobrepondo-se em relação às manifestações tradicionais. É nesse sentido que *Quarto de Despejo* pode e deve ser visto

⁹ Trata-se de um poema composto por um cubo vermelho sólido de 50 centímetros enterrado no solo, que, ao ser retirado, torna visível dois novos cubos, o primeiro verde e o último branco. Quando o último cubo é retirado, pode ser lido em seu fundo a palavra “rejuvenesça”. A obra de Ferreira Gullar necessita de um suporte normalmente oferecido por museus, por isso, talvez, causou estranheza, sendo montado pela primeira vez somente em 2016, 57 anos depois, na galeria do BNDES, no centro do Rio de Janeiro.

como texto literário, ainda que em diálogo permanente com o gênero diarístico. Seu caráter bifocal apresenta uma série de aspectos que podem ser apreendidos a partir dessa formulação. Entre eles, a relação entre forma e vida, que servem como base de sustentação de sua estética, colocando-a em par de igualdade com os melhores escritores da literatura nacional do século XX.

4.1. Possibilidade de leitura: a dupla criatividade

Como já frisado anteriormente, a escritora Carolina e sua obra, passaram por um processo de invenção derivado da edição e das leituras críticas. O trabalho de Audálio Dantas apresenta uma problemática mais profunda se comparado com a participação da crítica, visto que seus ajustes envolvendo alteração e subtração dos elementos textuais impossibilitam uma leitura em sua integridade. Sobra ao leitor o resquício de uma obra, que, devido à sua potência interna, mesmo com as mudanças, permanece viva para múltiplas perspectivas. Entre elas, a leitura sociológica se mostrou perdurável ao ponto de, em grande medida, tornar-se hegemônica. A sociologia, assim como outras posições teóricas, trabalha com seus próprios atributos de leitura, no entanto, seja qual for o método utilizado, sempre estará lidando diretamente com um processo de invenção. Como visto em SPIVAK (2010), em sua crítica da representação, mais especificamente em relação ao que ela chama de grupos subalternos, a ideia de uma pretensa representação tornou-se ultrapassada quando elucidados seus vínculos de poder análogos ao processo colonial.

Desse modo, para o bem ou para o mal, investigar determinada obra e compor observações sobre ela é estar envolvido em um procedimento de invenção em que a base de sustentação é a ausência de uma ideia racionalista de objetividade irrestrita. Ou seja, a apreciação passa por um ponto de vista parcial, nunca universal, que parte de conceitos próprios visando criar um determinado efeito sobre o que se analisa. Ainda assim, é essencial pressupor que nada se cria a partir da estaca zero. O antropólogo Roy Wagner, em *Invenção da Cultura* (2015), apresenta um consistente estudo em relação aos métodos antropológicos e suas provocações. Ao comentar a base do estudo antropológico como sendo construções culturais baseadas em significados familiares ao próprio pesquisador, Wagner defende a ideia que esse método serve tanto para um determinado controle experimental sobre a cultura estudada, quanto para uma averiguação de quanto essa relação de analogias modifica sua própria compreensão de cultura. No entanto, esse caminho não é tão simples:

O passo crucial – que é simultaneamente ético e teórico – consiste em permanecer fiel às implicações de nossa presunção da cultura. Se nossa cultura é criativa, então as “culturas” que estudamos, assim como outros casos desse fenômeno, também têm de sê-lo. Pois toda vez que fazemos com que os outros se tornem parte de uma “realidade” que inventamos sozinhos, negando-lhes sua criatividade ao usurpar seu direito de criar, usamos essas pessoas e seu modo de vida e as tornamos subservientes a nós. (WAGNER, 2015, p. 68)

Isto posto, o grande desafio enfrentado está em articular de forma honesta o compartilhamento de criatividades. Por isso, o trabalho deve ser visto como um encontro, em detrimento da representação. No caso de *Quarto de Despejo*, não há nada de inesperado nesse abeiramento com o estudo acadêmico, visto que seu diário foi composto para ser uma obra, passível de análise como qualquer outra. Assim, é possível entender que a compreensão e interpretação do texto de Carolina não tenha relação com uma apropriação de suas ideias ou com uma representação de suas intenções artísticas. Antes, com categorias específicas, o estudo explora aquilo que sua escritura possibilita pela criatividade artística da escritora.

4.2. O tempo e a repetição no diário de Carolina

O diário é um gênero popular caracterizado por uma conhecida série de objetivos: ausência de interlocução, autorreflexão, linguagem informal e linearidade do tempo. Já vimos como Carolina desacata o primeiro pressuposto desse gênero. Agora, focalizaremos na forma como, em *Quarto de Despejo*, a questão do tempo é realizada. Marx, em *Grundrisse* (2011), sintetiza as relações de produções e distribuição de mercadorias à *economia de tempo*. Ainda que, para quem deposita energia na produção, esse mecanismo adquira um valor específico:

Quanto menos tempo a sociedade precisa para produzir trigo, gado etc., tanto mais tempo ganha para outras produções, materiais ou espirituais. Da mesma maneira que para um indivíduo singular, a universalidade de seu desenvolvimento, de seu prazer e de sua atividade depende da economia de tempo. (MARX, 2011, p. 179)

No caso de Carolina, o tempo é exíguo. A luta pela sobrevivência obriga a escritora a repetir, em três turnos, uma série de afazeres cotidianos, intercalados por empecilhos, que

transtornam suas ações. Em termos narrativos, essa configuração está atrelada à relação de experiência e introspecção, visto que são, nos contratempos das ações, que Carolina procura estancar esse ciclo de atividades ao se encaminhar para o plano reflexivo.

Assim, o plano temporal é enfrentado e simbolizado. Em meio a uma evolução negativa dos acontecimentos, que parecem retornar a cada dia, a narrativa assume um plano cíclico: as confusões proporcionadas pelos vizinhos, as presepadas dos agentes políticos, a vida dos filhos, a fome, o trabalho são assuntos que se reiteram, anulando qualquer progressão temporal. Sintetizando esse formato tempo-ação, focalizamos no dia 16 de julho de 1955, segundo dia registrado no diário. Nele, Carolina descreve suas ações: “Levantei. Obedeci a Vera Eunice. Fui buscar água. Fiz o café” (JESUS, 2015, p.12). Ao longo da narrativa, pouca coisa muda nesses primeiros atos do dia. Como artifício de simbolização, no último dia do diário, 1 de janeiro de 1960, apenas uma frase aparece inscrita: “Levantei as 5 horas e fui carregar água” (JESUS, 2015, p. 191). Assim, o livro, de forma perspicaz, chega ao fim. Retornando para o desenvolvimento da narrativa, em determinado momento, Carolina resolve, contrariada com as repetições, propor uma mudança: “Vocês já sabem que eu vou carregar água todos os dias. Agora eu vou modificar o início da narrativa diurna” (JESUS, 2015, p. 125). Deste modo, a narrativa adquire uma linguagem elíptica: “Eu fiz os meus deveres e saí com a Vera” (JESUS, 2015, p. 125). O efeito é estilístico, mas a forma como a configuração da relação ação-tempo permanece é a mesma.

Em *Quarto de Despejo*, não há mudança possível em termos de estruturação narrativa, pois, como já reiteramos, a ligação entre forma e vida se faz presente, ainda que não de modo direto, pois o cotidiano é sempre reformulado quando passamos do evento trivial ao plano reflexivo. Esse último elemento aproxima-se da *economia de tempo* de Marx; o autor, contudo, não o relaciona a quem age dia e noite na luta contra a fome. O próprio gênero diarístico, de registro, não se adequaria aos indivíduos que compartilham das condições sociais de Carolina. Não obstante, o cometimento de sua escrita vai além das impossibilidades ao examinar seu tempo, pois o reformula. As ideias de uma nação grande, desenvolvimentista, que caminha em direção ao futuro não são acatadas na estruturação de sua obra. As reiterações narrativas, negativas por parte da crítica, inclusive pelo editor Audálio Dantas, servem de simbolização de um tempo que não evolui, pelo contrário, parece caminhar sempre para um passado caótico, cumprindo uma sina própria de um país desigual.

O trabalho cíclico do tempo foi proposto em pelo menos duas grandes obras da Literatura nacional: *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e *Os Ratos*, de Dyonélio Machado. Em ambas narrativas, os protagonistas lidam com a sobrevivência imediata, driblando obstáculos que reaparecem no andamento das histórias. No romance de Dyonélio, temos 24

horas de uma luta constante do personagem Naziazeno atrás de empréstimos financeiros no intuito de quitar sua dívida com o leiteiro, e, assim, poder fornecer a bebida ao seu filho doente. Ocorre que, no fim da narrativa, mesmo Naziazeno tendo conseguido realizar o pagamento, o efeito de progressão do tempo não é alcançado, visto que nada garante a quitação de uma futura dívida e a consequente retomada desse processo. Na novela de Graciliano, os personagens são retirantes e vivem em uma constante fuga da feroz seca que assola o sertão alagoano. Durante o desenvolvimento da narrativa, os personagens conseguem alcançar picos de estabilidade, normalmente atrelado às esparsas chuvas. No entanto, a seca logo retorna e a constante peregrinação é novamente retomada.

Em *Quarto de Despejo*, não é preciso chegar ao fim da narrativa para compreender que a instabilidade é dado permanente. A cada dia o fado é o mesmo: “andar igual um judeu errante atrás de dinheiro, e o dinheiro que se ganha não dá pra nada” (JESUS, 2015, p. 66). As repetições dos eventos cotidianos anulam o sentido do tempo e do próprio dado real, que ao ser reiterado de forma incessante, produz uma evasão em seu efeito. Assim sendo, Carolina reproduz seu sofrimento ao mesmo tempo em que nega um convite ao leitor para aderir sentimentalmente às suas agruras. Isto é, seu percurso é mais complexo, pois “a repetição das imagens a um só tempo afasta e aproxima de nós” (FOSTER, 2017, p. 131). Nem integrado, nem dissolvido, o leitor é posto diante de um dos grandes problemas de uma sociedade saturada de imagens: o da distância. Enfim, ao utilizar-se da repetição, Carolina opera uma dupla ação: revoga o tempo linear e indica um real permeado pela sucessão de produção e consumo acelerado em que o leitor, posto em jogo, participaria de forma indiferente.

4.3. A estética da resistência

*“Não tenho força física, mas as minhas palavras
ferem mais do que espada.”*

(Carolina Maria de Jesus)

Quando abrimos a primeira página de *Quarto de Despejo* e lemos as primeiras palavras, já estamos diante do primeiro ato de resistência da escritora mineira. Ao adentrar no mundo da escrita, Carolina rompe a barreira da oralidade culturalmente destinada às minorias. É sabido que a escrita esteve sempre ligada às classes privilegiadas e pode ser vista como

uma arma de poder. Carolina estava ciente dessas questões, como podemos perceber em suas contínuas ameaças de inserir seus oponentes em seu livro:

Quando as mulheres feras invade o meu barraco, os meus filhos lhes joga pedras. Elas diz:

– Que crianças mal educadas!

Eu digo:

– Os meus filhos estão defendendo-me. Vocês são incultas, não pode compreender. Vou escrever um livro referente a favela. Hei de citar tudo que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas desagradáveis me fornece os argumentos. (JESUS, 2015, p. 20)

O principal obstáculo encontrado no mundo da escrita está no domínio da norma padrão. Como Carolina estudou formalmente pouco mais de dois anos, seu aprendizado em relação à língua portuguesa escrita ficou restrito às leituras realizadas durante sua vida. Sua baixa escolaridade, para alguns críticos apegados aos padrões, reflete em suas deformidades gramaticais, como já citado anteriormente em pelo menos dois casos: no aviso prévio dos editores em *Quarto de Despejo* e no texto de Elisa Lucinda em defesa da literariedade da obra de Carolina. Ocorre que esse tipo de visão está permeado pela defesa do encarceramento dos sujeitos perante suas possibilidades criativas. O espírito audaz de Carolina não se rende facilmente a esse empecilho, pelo contrário, solta-se desse jugo ao criar um texto permeado por uma linguagem ora próxima da fala, ora próxima da escrita padrão. Esse processo, também chamado por Deleuze e Guattari de *desterritorialização* e *reterritorialização* da língua¹⁰, em Carolina, impõem uma característica autêntica e independente, como nesta passagem em que Carolina descreve as atitudes de uma moradora denominada Florenciana a respeito do então ex-governador de São Paulo, Adhemar de Barros: “Ela rejubilou-se e começou a dizer que o Dr. Ademar de Barros é um ladrão. Que só as pessoas que não presta é que aprecia e acata o Dr. Adhemar. Eu, e D. Maria Puerta, uma espanhola muito boa, defendíamos o Dr. Adhemar” (JESUS, 2015, p. 18). Nesse trecho, segundo a tradição gramatical, temos problemas de concordância verbal, uso de vírgula, registro ortográfico e uso de acentuação. Grande parte das subversões às normas gramaticais decorrem da aproximação entre língua falada e escrita. Se focalizarmos somente no primeiro período do

¹⁰ Em *Mil Platôs* (2011) e *Kafka – Por uma literatura menor* (2014), sumariamente, Deleuze & Guattari desenvolvem a particularidade de alguns escritores, principalmente Kafka, de, em uma língua maior ou institucional, traçar processos de variações contínuas no intuito de escapar da submissão imposta por uma normatividade que visa a obediência.

trecho, nos deparamos com o uso do verbo *rejubilar*, habitual somente no léxico letrado, seguido do pronome átono *se*, realizando uma combinação específica de textos literários. Logo a seguir, em contraste, no discurso indireto utilizado por Carolina, segundo a tradição normativa, deveria ocorrer na oração subordinada a forma verbal *era* (um ladrão), no pretérito imperfeito, porque a locução verbal *dicendi* apresenta-se no pretérito perfeito. Pode-se dizer que o discurso indireto, no registro de Carolina, segue ligado à experiência de fala de Florenciana no ato da enunciação. Esse aspecto, longe de ser um lapso, trata-se de uma linha narrativa de Carolina em que experiência vivida está vinculada intimamente com sua estética.

A potencialização do movimento entre o vivido e suas construções literárias nos serve como chave de entendimento narrativo em *Quarto de Despejo*. Essa técnica parece não ter sido tão bem assimilada pela crítica de vertentes distintas. De um lado, a linha conservadora rebaixa a obra em seu aspecto estilístico. De outro, a linha dita progressista filtra a integridade de suas posições discursivas, selecionando somente aquilo que lhe convém, visto que poderia soar contraditório, citando apenas dois exemplos, abordar trechos em que identificamos os moradores da periferia sendo caracterizados como “favelados, estes projetos de gente humana” (JESUS, 2015, p. 23) ou ainda suas severas críticas quase diárias às mulheres do local devido aos seus intermináveis comentários causadores de intrigas. Dentro do maniqueísmo ideológico, Carolina, ao se colocar em posição de defesa das classes baixas em oposição, por exemplo, aos políticos, é recebida como escritora adequada ao que se espera de alguém de sua origem. Quando se coloca em oposição ferrenha contra o comportamento da própria classe, não é levada em consideração. Ocorre que essa resistência em não se reduzir a uma determinada unidade discursiva, cria uma surpreendente narrativa, que difere da simples busca por apoio sentimental às suas opiniões, operando um processo de co-presença entre filiação e repulsa ao mundo caótico das periferias. Nesse quesito, é possível compreender o movimento entre vivência e reflexão, típicas do gênero diarístico. Esse mecanismo adjacente de criação, devido ao seu caráter imediato, é passível de mutações em termos de discursos, criando uma narrativa resistente às explicações generalizadoras, pois flutua entre valores não-estanques. É possível afirmar que nesse ponto, especificamente, grande parcela da academia não tenha condições de chegar a uma determinada ilustração dos processos de pensamento de Carolina, visto que isso transpassa sua individualidade psicológica intrínseca a sua realidade social, de gênero e de raça. Nesse momento, importa revelar o que escapa e seguir a análise a partir daquilo que o trabalho criativo de Carolina possibilita.

Algo possível de ser identificado em *Quarto de Despejo* envolve a narração objetiva de acontecimentos cotidianos, trabalhada por uma linguagem permeada por orações

coordenadas e sintaticamente diretas. Esses procedimentos de linguagem operam uma leitura categórica, distanciando-se de dispersões de ordem subjetiva. Assim, a narrativa imprime sua dinâmica própria capaz de produzir um mosaico de ações fluidas que assomam e logo se perfazem:

Deixei o leito as 6,30. Fui buscar agua. Fiz café. Tendo só um pedaço de pão e 3 cruzeiros. Dei um pedaço a cada um, pois feijão no fogo que ganhei ontem do Centro Espirita da Rua Vergueiro 103. Fui lavar minhas roupas. Quando retornei do rio o feijão estava cosido. Os filhos pediram pão. Dei os 3 cruzeiros ao João José para ir comprar pão. Hoje é a Nair Mathias quem começou a impricar com os meus filhos. A Silvia e o esposo já iniciaram o espetáculo ao ar livre. Ele lhe está espancando. (JESUS, 2015, p. 14)

Em poucas linhas, temos mais de dez ações sendo descritas em um ritmo próprio de uma realidade em que a intensidade é marca de quem precisa agir para sobreviver. Entre afazeres domésticos, cuidados com os filhos e eventos desagradáveis protagonizados por vizinhos, Carolina circula em um sistema em que sua posição socioeconômica a esmaga sem oferecer tempo de reflexão sobre o que cerca sua realidade.

O imperativo da fugacidade é próprio de uma sociedade capitalista em que a exigência é que se esteja atuando freneticamente contra o tempo em busca de reproduzir o capital. Carolina, em sua posição desigual na sociedade, enfrenta esse problema de frente, mas não se deixa absorver por completo. De forma abrupta, sua narrativa é redirecionada para o plano reflexivo, alcançando tons líricos próximos de suas referências literárias, que incluem nomes como Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu:

... Lavei o assoalho porque estou esperando a visita de um futuro deputado e ele quer que eu faça uns discursos para ele. Ele disse que pretende conhecer a favela, que se for eleito há de abolir as favelas.

Contemplava extasiada o céu cor de anil. E eu fiquei compreendendo que eu adoro o meu Brasil. O meu olhar pousou nos arvoredos que existe no inicio da rua Pedro Vicente. As folhas movia-se. Pensei: elas estão aplaudindo este meu gesto de amor a minha Patria. (...) Toquei o carrinho e fui buscar mais papeis. A Vera ia sorrindo. E eu pensei no Casemiro de Abreu, que disse: “Ri criança. A vida é bela”. Só se a vida era boa naquele tempo. Porque agora a epoca está apropriada para dizer: “Chora criança. A vida é amarga”. (JESUS, 2015, p. 35, 36)

O belo natural, recorrentemente descrito de forma harmoniosa, é confrontado com a realidade instável sustentada pela fome. Diante disso, Carolina revolta-se, refere-se ao suicídio constantemente, mas, acima de tudo, age no intuito de não se deixar aniquilar pelas rigorosas circunstâncias. Carolina atua no intuito de driblar os obstáculos e, assim, é obrigada a se enquadrar dentro desse sistema de dimensão nefasta para todos que compartilham de sua situação social. Ainda assim, pode-se dizer que, em *Quarto de Despejo*, realiza-se um desvio em relação à alienação provocada na luta pela sobrevivência. Essa resistência se dá justamente em suas evasões ao duro cotidiano, que a propiciam reconfigurar essa forma de atuação no mundo através da imersão no plano ponderativo. Assim, Carolina se reconhece e é capaz de fomentar críticas imagéticas em relação às visíveis desigualdades de um país amparado em hierarquias socioeconômicas:

As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visitas com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo. (JESUS, 2015, p. 37)

Nessa famosa passagem que explica o título do livro, Carolina expõe um Brasil dividido através de uma linguagem ligada às categorias mercadológicas de consumo. Nesse sentido, as percepções dos mecanismos elementares ao sistema econômico em que vive é evidenciado de forma contrastante e inconciliável. Essas oposições sociais forjam a arquitetura interna da escrita de *Quarto de Despejo*, baseada no movimento oscilatório entre realidade e formalização estética. Dessa forma, Carolina reconstrói semanticamente sua condição de sofrimento. Esse processo está presente também em seu álbum de canções igualmente denominado *Quarto de Despejo* (1961). Nele, a precariedade social enfrentada, assim como as desavenças amorosas, é configurada em uma dimensão tensiva, na linha dos estudos semióticos da canção de Luiz Tatit¹¹, entre um ritmo ora dançante permeado por uma melodia temática, ora figurativa em um ritmo que convida mais à reflexão do que à dança. Sem se ater muito ao álbum, ficamos com dois exemplos dessa distensão entre relaxamento e inquietação. A terceira faixa, *Pinguço*, canta, em ritmo de marcha com melodias ascendentes, a problemática relação amorosa com um homem dado às bebidas. Na décima primeira faixa,

¹¹ Ver Luiz Tatit, *Cancionista: Composição de Canções no Brasil* [1996]. São Paulo: Edusp.

Quem assim me ver cantando, ocorre o oposto, pois o ritmo da valsa com melodias descendentes, leva o ouvinte para uma dimensão de meditação também sobre a temática amorosa. Na última canção citada, a letra nega que o ato de cantar signifique estar feliz. Assim, Carolina comunica sua relação com a arte, a saber, antes de tudo, como uma forma de resistência realizável na reconfiguração da aparência estanque dos dados da realidade.

5. Conclusão

A realização deste trabalho procurou abordar as formas de atuação da crítica na contemporaneidade, considerando suas relações com outros campos, como o mercadológico. Com o auxílio de teóricos que se dispuseram a explicitar os problemas envolvendo essa problemática, foi possível compreender as estratégias de agentes que promovem o financiamento das manifestações culturais. Como tese central, o trabalho expôs a atualidade de uma crise no âmbito da crítica, sobrevivida de questionamentos legítimos a esse campo. Essa instabilidade propiciou às formas de dominação mercadológicas impor seus interesses escusos na organização comercial de obras importantes, operando formas de sublimação capaz de desativar as potências de tensão no campo artístico.

Foi possível ver os reflexos dessa tendência em *Quarto de Despejo*, principalmente em sua recepção predominantemente sociológica, contrariando o próprio intuito da escritora Carolina Maria de Jesus. Da mesma forma que foi alçada ao reconhecimento por esse processo, obteve o revés em sua recepção. Não considerada em seus aspectos estéticos, foi reduzida em suas capacidades criativas em uma tentativa de domesticação. O fato de *Quarto de Despejo* não ser considerado texto literário, por exemplo, sintetiza essa tendência. No entanto, podemos observar justamente o contrário: a possibilidade de obter as condições sócio-históricas na própria estrutura interna da obra. Ou seja, os fatores sociais fazem parte da forma como o diário de Carolina é construído, ainda que, ao serem trabalhados esteticamente, sejam ressignificados. Essa abordagem torna possível escapar aos arquétipos biográficos na compreensão da obra, valorizando sua técnica versátil em termos narrativos, justamente em um gênero, o diário, pouco favorável às aventuras formais.

Desse modo, ainda que a crítica mereça ser questionada em amplos aspectos, vimos que o trabalho de articulação entre público e obra não pode ser abandonado. Sua função precisa, sim, passar por uma reformulação, mas não por uma supressão. Com o avanço das redes de dominação capitalista no campo artístico, apropriando-se de manifestações da magnitude de *Quarto de Despejo*, seu trabalho torna-se pontualmente necessário, visto que já conhecemos a maleabilidade desse sistema lucrativo capaz de se adaptar, buscando o lucro, às tendências teóricas progressistas. Entretanto, desconhecemos suas capacidades intelectuais de articular arte e ética. É justamente nesse ponto que a crítica, ciente de suas fraquezas, necessita voltar-se em forma de resistência. Ou, então, obras importantes seguirão a lógica capitalista de consumo, enquanto for conveniente, para depois tornarem-se peças de quartos de despejo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CANCLINI, Néstor García (2010). **A sociedade sem relato – Antropologia e estética da iminência**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- CASTRO, Eliana de Moura; MACHADO, Marília Novais da Mata. **Muito Bem, Carolina!: biografia de Carolina Maria de Jesus**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.
- COLLINS, Patricia Hill (1986). **Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro**. In: Revista Sociedade e Estado, nº1. Brasília, janeiro/ abril de 2016, pp. 99-127.
- FANON, Franz (1952). **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FOSTER, Hal (1996). **O Retorno do Real**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- _____ (2013). **Pós-crítica**. In: *Arte & Ensaios* – Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, nº 25. Tradução de Déborah Veviani da Silva.
- HARAWAY, D (1985). **Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX**. In. Tadeu, T. (Org.) *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. Pp 33-118.
- JESUS, Carolina Maria de (1960). **Quarto de Despejo**. São Paulo: Ática, 2015.
- LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MARX, Karl. **Grundisse**. Trad. De Mario Duayer e Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- PERPÉTUA, Elzira Divina. **Aquém do Quarto de despejo: a palavra de Carolina Maria de Jesus nos manuscritos de seu diário**. In: Estudos de Literatura Brasileira, nº 22. Brasília, janeiro/ junho de 2003, pp. 63-83.
- SCHWARZ, Roberto. **Leituras em competição**. In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1983). **Pode o subalterno falar?**. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- _____ (1989) **Quem reivindica alteridade?** In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

- VOGT, Carlos. **Trabalho, pobreza e trabalho intelectual**. In: SCHWARZ, Roberto (org.). Os pobres na literatura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- WAGNER, Roy (1975). **A invenção da cultura**. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Desejo – Carolina Maria de Jesus cantando suas canções**. RCA Victor, BBL 1146, 1961.