

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

BIANCA RIBEIRO MANFRINI

**A mulher e a cidade: imagens da modernidade brasileira em quatro
escritoras paulistas**

São Paulo
2008

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

**A mulher e a cidade: imagens da modernidade brasileira em quatro
escritoras paulistas**

Dissertação apresentada ao programa de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes

São Paulo
2008

Para minha mãe, Angela Aparecida Ribeiro

e em memória de minha avó, Natalina Riberto Ribeiro.

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes, pela orientação e confiança;

Ao Prof. Dr. Joaquim Alves de Aguiar, pela orientação generosa durante a Iniciação Científica e a graduação, além da participação na banca de qualificação. Devo a ele não somente a sugestão de estudar as quatro escritoras desse trabalho, mas também muitos aspectos de minha formação;

Ao Prof. Dr. José Antonio Pasta Jr., pela generosa participação na banca de qualificação, pelos conselhos, conversas, lucidez e exemplo de conduta;

Aos Profs. David Foster e Kenneth David Jackson, pela gentileza do envio de artigos sobre Patrícia Galvão;

Ao Audálio Dantas, pela entrevista e pela simpática recepção, e à Aline Nogueira Marques pela valiosa indicação;

Aos amigos: Andreza Rafaela de Souza Fernandes, Alessandra Cristine Reis, Ana Lúcia de Melo Custódio, Alessandro de Oliveira Souza, Alessandra Souza, Fátima Regina de Castro, Luciana Alves da Costa, Renato dos Santos Belo, Vanessa Gregorut. Amigos que sempre estiveram por perto e ajudaram, de uma forma ou de outra;

À minha querida avó, Natalina Riberto Ribeiro, em memória, com quem tanto conversei sobre o centro de São Paulo e suas andanças, nos anos 50, como moça que trabalhava por lá, nas bilheterias do TBC;

Às ruas do centro, que nunca me deixaram cair;

À Angela Aparecida Ribeiro, minha mãe, sem a qual nada, inclusive este trabalho, seria possível. Agradeço as conversas, a compreensão, a força e inteligência sempre presentes.

Agradeço à FAPESP, cujo apoio foi crucial para a elaboração deste trabalho.

Quando o crime acontece como a chuva que cai, ninguém mais grita “alto”!

Quando as maldades se multiplicam, tornam-se invisíveis.
Quando os sofrimentos tornam-se insuportáveis, não se ouvem mais os gritos.

Bertolt Brecht

Garoa, sai dos meus olhos.

Mário de Andrade

Resumo

Nosso trabalho baseia-se na análise da obra de quatro escritoras cuja obra se constituiu na São Paulo do século XX: Patrícia Galvão (anos 30), Maria José Dupré (anos 40), Carolina Maria de Jesus (anos 50 e 60) e Zulmira Ribeiro Tavares (anos 80 e 90). O objetivo do ensaio é demonstrar como o conteúdo histórico da modernidade brasileira se articula na forma dos romances, poemas e diários de cada uma das escritoras, compondo um painel fragmentário da cidade e discutindo suas obras em relação à produção canônica de sua época, questionando inclusive a posição do escritor dito “secundário” e sua importância crítica não apenas para a historiografia literária como para uma compreensão mais aprofundada de nosso processo histórico de modernização, ainda em curso. Através de escritoras e gêneros diferentes, cujos temas mais ao rés do chão deslindam uma imagem crua da cidade, procuramos enfatizar a necessidade de um método crítico atento à variedade do sistema literário, além da importância da comparação entre obras grandes e obras menores, no poder que ambas possuem de iluminarem-se entre si e conseqüentemente a sociedade que as cerca, em contraposição à usual prática de estudos centrados em grandes figuras de nosso modernismo, abordadas geralmente em seus aspectos mais metafísicos, distanciados do terreno histórico e social de onde brota o fenômeno literário.

Palavras-chave

Modernidade; Mulher; São Paulo; Modernização; Século XX.

e-mail: biancaribeiro@usp.br

Abstract

Our work is based on the analysis of four writers whose work has been composed in the city of São Paulo's 20th century: Patrícia Galvão (1930's), Maria José Dupré (1940's), Carolina Maria de Jesus (1950's and 60's) and Zulmira Ribeiro Tavares (1980's and 90's). The aim of our essay is to show how the historic content of Brazilian modernity appears in the aesthetic form of the novels, poems and journals of each writer, composing a fragmentary panel of the city and discussing their works in relation to the canonic production of their time, questioning the position of the so called "secondary" writer and his critical importance not only for literary historiography but as to a more deep comprehension of the historical process of modernization, still in course. Through different writers and genres, whose more down-to-earth themes show a raw image of the city, we try to emphasize the necessity of a critical method aware of the variety of the literary system and the importance of comparing great and minor literary works, in the power that both have of throwing light to each other and consequently to the society that surrounds them, in opposition to the usual studies of great figures of our modernism, approached generally in their more metaphysical aspects, distanced from the historical and social ground from where grows the literary phenomenon.

Sumário

1. Subindo a rua General Carneiro	09
2. Modernismo às avessas	21
3. A respeitável e prolífica Sra. Leandro Dupré	53
4. A literatura em pedaços	92
5. ... e o Brasil é uma grande família	159
6. Descendo a rua General Carneiro	212
7. Bibliografia	219
8. Anexos	231

1. Subindo a rua General Carneiro*

Quem anda pelas ruas do centro velho de São Paulo vive a experiência da multidão. Camelôs atentos ao vai e vem do “rapa”, anunciantes aos berros, homens-sanduíche, propagandas luxuosas, os aglomerados circulares de gente em torno de artistas e vendedores, prédios de bancos bem protegidos por seguranças, edifícios caindo aos pedaços, construções requintadas como o Teatro Municipal, mendigos em volta da Catedral da Sé, prostitutas na praça João Mendes, homens e mulheres apressados, em roupa de trabalho, uma enorme massa de gente que anda, indistinta em sua velocidade e variedade, e que atordoa o passante, ele mesmo já quase sem individualidade entre as outras pessoas, vivendo uma sensação semelhante à da vastidão do mar frente à insignificância de quem se aventura em suas ondas e luta para não ser arrastado por elas. Nosso trabalho, um pouco à maneira desse caótico espaço urbano, é também uma mistura aparentemente desconexa: quatro autoras paulistas¹, de diferentes décadas do século XX: Patrícia Galvão, Maria José Dupré, Carolina Maria de Jesus e Zulmira Ribeiro Tavares. Mas, do mesmo modo que, ao olharmos mais de perto, vemos as conexões ocultas entre a pompa do Teatro Municipal e os ambulantes ao seu redor, tocando músicas de sucesso em volume alto, um olhar detido sobre as obras dessas quatro mulheres, guiado pela história de um processo de modernização desigual, incompleto e ilusório, como assinala Roberto Schwarz em “Fim de século”², pode revelar a ligação profunda entre suas obras e o processo histórico que as constituiu, encoberto pela multidão das ruas e estantes de livros dos sebos da cidade, que é onde muitas das obras dessas quatro escritoras, nunca mais reeditadas, podem ser encontradas com um pouco de sorte.

O intuito principal de nossa abordagem é observar como o conjunto da obra de cada uma dessas escritoras dá forma, representa e sedimenta, em seu interior, uma modernidade

* Que o leitor não se assuste com o estranho nome dado para a introdução e conclusão de nosso trabalho: a rua General Carneiro, no centro de São Paulo, liga o Parque D. Pedro II e a rua 25 de março ao antigo “triângulo” formado pelas ruas Direita, São Bento e XV de Novembro, ou seja, o centro propriamente dito da cidade. É passagem obrigatória para os que vêm do ABC paulista e adjacências, ou para os que descem no terminal de ônibus Pedro II, próximo ao que seria a antiga Várzea do Carmo, parte baixa, e querem ir ao centro, parte alta. Seu forte são as lojas de roupas, de cosméticos, os camelôs e ambulantes ocasionais. Subida penosa nos dias de calor e descida perigosa nos dias de chuva, é o “caminho da roça” desta que vos fala, o local por onde entro e saio do centro e da cidade.

¹ O termo *paulistas*, aqui, designa mais o local no qual a obra das quatro autoras se constituiu do que o lugar de nascimento das escritoras. Carolina Maria de Jesus nasceu em Sacramento, Minas Gerais, e Maria José Dupré veio ao mundo na fronteira de São Paulo com o Paraná. No entanto, a existência de suas obras é impensável sem a presença da cidade de São Paulo.

² SCHWARZ, Roberto. **Seqüências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 158.

realizada tardiamente, com a herança da escravidão ainda não resolvida e passagens por dois períodos ditatoriais que, somados, dão quase a metade do século XX, tudo isso naquela que pode ser considerada a cidade mais moderna do país. Entre Pagu e Zulmira, São Paulo cresce a um ritmo vertiginoso; o Brás das operárias de *Parque industrial* é hoje o Brás dos camelôs e das roupas de bom preço, o Itaim-Bibi dos personagens de Zulmira é refúgio da burguesia distante de um centro que ela julga ter se degradado, pois é um dos únicos lugares econômica e historicamente importantes da cidade ocupado por pobres. Entre o Edifício Martinelli dos anos 30, o primeiro arranha-céu suntuoso de São Paulo, e a cidade de concreto dos anos 90, onde os carros possuem mais espaço para transitar do que os pedestres e as ruas centrais são quase desérticas nos finais de semana, pois a classe média está dentro dos *shoppings*, há um tortuoso caminho de “desenvolvimento” que manteve e ampliou o atraso, esse por sua vez revelador dos rumos atuais e futuros do capitalismo. Se hoje a Marginal Tietê passa por cima da antiga favela do Canindé onde Carolina Maria de Jesus morou, isso não significa que houve melhoras (assim como a explosão do Carandiru, televisionada, não conseguiu disfarçar o problema maior causado por uma sociedade que aprisiona os pobres): apenas as favelas foram deslocadas para áreas mais periféricas, nas quais passa uma linha de metrô sem ligação com as outras, isolando os custos humanos de uma modernidade de fachada, que poucos estão dispostos a enxergar. Sobre a praça Marechal Deodoro, local de passeio dos personagens de *Éramos seis*, passa o horrendo Minhocão, tapando a luz e a antiga beleza do lugar; a classe média do romance de 1943 não mora mais nas casas de Higienópolis; agora se aninha, medrosa, nos cubículos de condomínios de apartamentos pagos a prestações.

Esse processo de modernização representado pela descontinuidade da paisagem urbana do centro e das obras aqui estudadas, quase todas elas textos poucos canônicos de gêneros diferentes e representações idem, tem justamente na irregularidade um traço de sua especificidade. Se na Europa a modernidade ocorre na forma de uma ampliação mais ou menos gradual, no qual há a participação do povo em momentos históricos decisivos, como na Revolução Francesa, e que *tende* à democratização, como bem mostra o painel da literatura ocidental realizado por Eric Auerbach em *Mimesis*, no Brasil a modernidade se implanta de maneira mais desigual. Para as elites que controlaram o nosso movimento de Independência, o liberalismo (cujo limite era dado pela escravidão) significava apenas a liquidação dos laços coloniais, sem reforma econômica ou social³. A “emancipação” política do Brasil mantém o

³ Ver COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república: momentos decisivos**. São Paulo: Unesp, 1999.

povo à margem dos acontecimentos políticos, estes por sua vez guiados por elites que abominam as formas populares de governo. A modernidade se instala mais como manutenção do atraso do que como ampliação (ainda que conflituosa) democrática ou de direitos; é enorme a distância entre o arcabouço jurídico liberal importado da Europa e a prática social do Brasil independente, preocupado, como hoje, em conciliar ordem com progresso, *status quo* com modernização. Nossa entrada na modernidade, ainda no período colonial, se dá como momento de acumulação primitiva de capital da economia mercantilista; enquanto na Europa se passava do trabalho feudal compulsório para o assalariado, nas colônias praticava-se a mais crua escravidão: hoje como ontem, as colônias e as periferias possuem um estranho poder de revelação dos segredos da sociedade capitalista⁴, como momentos integrantes do sistema que dizem, “em negativo”, o que os centros e suas ideologias dominantes não revelam. As idéias estão fora do lugar não porque nos países centrais elas estejam no lugar, mas sim porque o modo como nossa modernidade se constitui esclarece que as idéias estiveram sempre, por toda parte aonde o capitalismo chegou, fora do lugar. De modo análogo, aqui a literatura mais sofisticada convive com a grande massa que não lê. A proximidade entre o moderno e o arcaico, para alguns índice de um “atraso” a ser sanado é, ao contrário, o sinal sinistro de um avanço que avisa ser a ordem do mundo desenvolvido uma exceção. Aqui, o “setor velho” da economia não se transformou para gerar o novo, mas se alimenta dele; essa é a “dupla articulação” conceituada por Florestan Fernandes em seu *A Revolução Burguesa no Brasil*, também presente no pensamento de Francisco de Oliveira. Nas sociedades nacionais dependentes, o capitalismo é introduzido antes da constituição da ordem social competitiva, e se defronta com estruturas coloniais apenas parcialmente ajustadas aos padrões capitalistas, mas que servem à acumulação primitiva. O novo e o arcaico convivem lado a lado, na conjunção do problema de como preservar as condições extremamente vantajosas de acumulação originária herdadas da colônia e a criação, ao lado delas, de condições modernas de acumulação de capital. Nossa burguesia, por sua vez, se forma identificada aos altos estratos da ordem escravocrata e senhorial, distante de qualquer aspecto revolucionário, e o trabalho livre se estabelece como uma extensão do trabalho escravo, articulado ao clima do mandonismo; é por isso que a consciência operária surge tardiamente entre nós, como veremos na análise de *Parque industrial*. A relação entre senhor e escravo, por sua vez, permeia as bases psicológicas da vida moral e política, tornando

⁴ Sobre esse momento de nossa história, ver NOVAIS, Fernando. **Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial**. São Paulo: Hucitec, 2005, p. 98.

precária por aqui a formação do “indivíduo” burguês e a própria democratização das formas literárias, como acontece com Carolina Maria de Jesus. As representações ideais da classe burguesa brasileira não passam de adorno: na periferia, ela se articula num Estado forte e particularista, baseado na repressão policial e na dissuasão político-militar: foi assim que o Brasil entrou na era do capitalismo monopolista, durante a ditadura militar. Tratava-se de bloquear as pressões igualitárias que começavam a se esboçar, impondo pela força a continuidade da acumulação capitalista sob moldes autocráticos, ou seja, repondo o atraso e o atualizando aos esquemas do capitalismo mundial. Desenvolvimento econômico e democracia se dissociam, assim, no contexto periférico, e a burguesia revela com mais facilidade seu lado fascista, de raízes históricas recuadas em nosso próprio processo de colonização – fascismo esse vivido diariamente pela nossa classe pobre, cuja experiência muitas vezes se assemelha à dos campos de concentração nazistas. Lá como cá, a ideologia diz que “o trabalho liberta”⁵; mas o que era estado de exceção na Europa em guerra, é regra nos países periféricos: “Adolf Hitler sorri no inferno”⁶, diz o *rapper* ao comentar o massacre do presídio do Carandiru. Até hoje, o discurso do “cidadão de bem” que “paga seus impostos” (como se só ele e sua classe o fizessem) e aplaude a tortura policial do filme *Tropa de elite* nas salas de cinema reflete bem isso. A ordem deve ser mantida através de repressão policial, pois o Estado liberal é apenas nominal: como a massa dos que se classificaram dentro da ordem é muito pequena e a condição burguesa não é elemento de estabilidade, o temor de classe se acirra, pois o volume dos que não se classificaram aumenta sem parar. Daí nasceu a opressão ditatorial, versão atualizada da opressão senhorial que torturava escravos, e ainda viva sob as mais variadas formas nos dias atuais. O Estado brasileiro se caracteriza pela *guerra permanente*, e não está interessado em proteger a articulação política entre classes desiguais, mas antes em suprimi-la, prescrevendo a ordem interna que tem de ser respeitada. Essa é a nossa tradição de “democracia restrita”, presente nos mais íntimos refolhos de nosso discurso, de nossa literatura, de nossa intimidade e modos de ser⁷.

⁵ “Arbeit macht frei”, divisa dos campos de concentração nazistas, nos quais a reflexão, o pensamento e a própria humanidade era roubada de homens submetidos a um regime de trabalho e a um tratamento cruel, absurdo e humilhante. Para uma análise profunda e sóbria desse processo sinistro, que não desapareceu do mundo contemporâneo com o fim do nazismo, ver o testemunho de Primo Levi, **Se questo è un uomo**.

⁶ Verso do rap “Diário de um detento”, dos Racionais Mc’s (composto em co-autoria com Josemir José Fernandes Prado), do álbum **Sobrevivendo no inferno**, de 1998.

⁷ Essas observações se baseiam em FERNANDES, Florestan. **A Revolução Burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

Em 1903, Manoel Bomfim publicava *A América Latina*. Nesse ensaio admirável e clarividente, o autor denunciava, como os móveis profundos de nossa vida política, o crime, a injustiça e o conservadorismo – itens essenciais das novas sociedades latino-americanas, fundadas sobre a perversão da vida econômica, da qual a escravidão é parte central. Após censurar a elite de seu tempo (seria só ela?), que exigia do povo aquilo que ela nunca se preocupou em lhe oferecer, Bomfim toca num ponto importante para o nosso trabalho: ele percebe que o Brasil é dotado de um público indiferente, *sem educação estética*, e logo em seguida defende a necessidade de democratização do gozo estético, observando ser a arte tão importante quanto o pão. Em 1915, José Veríssimo, ao comentar em sua *História da literatura brasileira* o romantismo, percebe que a literatura entre nós não é profissão, mas sim algo à parte, atividade de moços despreocupados da vida prática. Ao falar de uma literatura de “livros mortos”⁸, deixa implícita a noção da ausência de público, que ele vê na desconformidade entre os nossos homens de letras e o meio. Sílvio Romero é mais incisivo, e vale transcrever aqui o que decorre de sua noção do Brasil como uma “terra sem povo”: “A grande pobreza das classes populares, a falta de instrução e todos os abusos de uma organização civil e social defeituosa, devem ser contados entre os empecilhos ao desenvolvimento de nossa literatura”⁹. O método crítico de Antonio Candido, como sabemos, contempla três instâncias: artista, obra e público. Salvo engano, há uma tendência de certas partes de nossa crítica em estudar a literatura omitindo-se o último item, o que acaba cortando os laços entre o fenômeno literário e a sociedade. Tal fato reflete um movimento de alienação nos estudos literários, que partem ou da premissa falsa de que possuímos um público formado, ou simplesmente desconsideram a existência e a necessidade desse público, encarando implicitamente a literatura como lazer de elite. Sem uma de suas vigas, o tripé cede e a análise recai nas figuras ilustres de sempre, para que se evite o incômodo problema da relação entre estética e público no contexto brasileiro, que procuraremos expor nos ensaios a seguir. Dado que em nossa modernidade histórica a tendência é a manutenção do atraso sob aparências avançadas, nem a crítica nem a literatura estão a salvo daquele que foi e é um dos papéis mais tradicionais de nossa elite pensante: o mascaramento das contradições do sistema¹⁰.

⁸ VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963, p. 14.

⁹ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira. 1º volume. Contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, p. 141.

¹⁰ Ver *Da monarquia à república*, p. 59.

Se no século XIX a literatura feminina surge ainda restrita a mulheres que são irmãs de escritores, filhas ou esposas de grandes figuras políticas e profissionais da época¹¹, no século XX a literatura feminina se autonomiza, mas ainda não de maneira total, como veremos. A “feminização”¹² do trabalho masculino, trazida pela Revolução de 30, que deslocou os homens das camadas oligárquicas, levando-os de seu antigo lugar social de donos de terras para a situação de membros de uma elite intelectual que ocupa cargos burocráticos no governo, também parece ter aberto caminho ao trabalho intelectual da mulher, visto por ela como uma ascensão, de modo que a partir dos anos 30 acompanhamos um processo de autonomização literária da mulher um tanto irregular; entre as quatro autoras aqui estudadas, somente Zulmira Tavares parece surgir literariamente de forma autônoma. Pagu escreve *Parque industrial* sob os olhos de Oswald de Andrade; Maria José Dupré é incentivada por seu marido a escrever, e assina seus livros com o nome de casada; e mesmo Carolina de Jesus depende do jornalista Audálio Dantas para existir, no início, como escritora. Não nos interessa aqui investigar o que haveria de especificamente “feminino” nessas escritoras e nem deslindar os silêncios, mistérios e subentendidos que muitos acreditam existir no discurso da mulher, geralmente vista aprioristicamente como um ser eternamente oprimido e em busca de uma fala própria¹³. A história da emancipação feminina – me refiro aqui sobretudo à sua entrada no mercado de trabalho nos países centrais, logo após a Primeira Grande Guerra, e todo seu caminho de conquistas durante o século XX – nos ensina que, para além da vontade dos indivíduos, uma mudança social vasta também depende de movimentos históricos pouco vinculados a esse âmbito. Toda uma conjunção de fatores contribuem para a emancipação

¹¹ Ver, sobre o assunto, ELEUTÉRIO, Maria de Loudes. **Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos (1890-1930)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

¹² O processo de feminização, para Sérgio Miceli, consiste na falta de espaço social para todos os filhos homens das famílias tradicionais decadentes exercerem profissões “masculinas”, como a política e a engenharia, e sua conseqüente orientação para o caminho artístico e intelectual, carreiras que, juntamente à eclesiástica, representam, no mundo patriarcal, atenuação da virilidade simbólica. De modo que não parece ser à toa que as mulheres entram definitivamente para o meio literário brasileiro nos anos 30. Mesmo durante o modernismo de 22, eram exceção. Sua participação na literatura parece guardar certa correspondência com a “feminização” dos ramos da oligarquia decadente que, nos anos 30, viram-se obrigados a trabalhar nos meios intelectuais; esta é apenas uma hipótese por nós levantada, e a inserção literária da mulher no século XX brasileiro seria um assunto a ser sociologicamente estudado, o que não vem ao caso aqui. Ver, do autor, **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 176 e ss.

¹³ Nesse sentido, observa Zulmira Ribeiro Tavares: “não sou feminista em sentido estrito e também não penso em nenhum ‘eterno feminino’ – não acredito de forma alguma nisso tudo, apesar de, é claro, só poder escrever com a minha contingência a qual inclui: a minha condição feminina, a minha idade, o meu código genético, em suma: tudo aquilo que me faz eu mesma. Então, desse ponto de vista, é óbvio, estou escrevendo como mulher” (p.126). Mais adiante, provoca: “Se diz muito que a mulher escreve com o útero! O homem por acaso escreve com a próstata? (sobre isso ninguém conjectura)” (p. 127). Ver “Por que o tema?”. In: COELHO, Nelly Novaes. **Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: GRD, 1989.

feminina, que não depende só de seu trabalho. Nos primeiros tempos da Revolução Industrial, mulheres e crianças trabalharam como forma de proporcionar a acumulação primitiva de capital; o mesmo ocorreu no Brasil dos anos 20, como vemos em *Parque industrial*; no entanto, ao trabalharem dezesseis ou mais horas por dia, elas não se emanciparam¹⁴.

Para alguns, a história seria escrita e feita somente por homens: tal ponto de vista escamoteia o *acordo*, ainda que desigual, entre homens e mulheres, que constitui a história, pois o “silêncio” das mulheres é um momento constituinte dessa *mesma* história, e não uma história paralela; elas não são completamente irresponsáveis pela sua própria opressão (e defender tal idéia seria acreditar em seu estatuto de ser *incapaz*), que se constitui não somente no plano histórico, mas principalmente no plano interpessoal, também histórico porém menos sujeito, nesse caso, às mudanças econômicas e históricas de grande impacto. Acreditar em algo oculto na mulher que deva ser reprimido (e que se não o fosse, propiciaria um novo tipo de sociedade, talvez melhor) é endossar, de outra maneira, o tema da dominação da natureza, fundador da civilização ocidental e de todo o seu cortejo bárbaro, como podemos acompanhar na *Dialética do esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer. E é justamente na compreensão desse *acordo* que encontramos viva a opressão; embora muitas tenham lutado e morrido por sua autonomia, de maneira ampla as mulheres conquistam sua independência somente a partir de uma mudança econômica trazida pela Primeira Grande Guerra. Não basta ver as mulheres do passado com um olhar que as coloque somente como vítimas; são “metade vítimas, metade cúmplices, como todo mundo”, como menciona Simone de Beauvoir, citando Sartre, na abertura da segunda parte de seu *O segundo sexo*. A história das mulheres é também a história da própria repressão internalizada por elas mesmas, repressão essa que provavelmente não é apenas algo externo a elas, mas tem a dizer sobre a forma pela qual a própria civilização se constituiu, na atuação conjunta, ainda que desequilibrada, de ambos os sexos. É um engano acreditar que a mulher participe ativamente do *mistério* da criação, e dele tenha uma noção única, somente compartilhada por suas semelhantes. Assim como o homem, ela o observa chocada, como algo externo a si mesma. A consciência humana não permite a reduplicação e nem a intuição mágica do outro; termos como esses servem para disfarçar o fato de que a

¹⁴ Nesse sentido, Roswitha Scholz observa, comentando os tempos atuais: “Com a precariedade crescente das condições de trabalho e a erosão das relações tradicionais de família, o homem não possui mais a função de provedor da família. No entanto, não desapareceu de maneira alguma o modelo hierárquico da relação de gêneros. Apesar de todas as diferenças que é preciso ter em conta, hoje isso é mundialmente válido”. Ver, da autora, “A teoria da cisão de gêneros e a teoria crítica de Adorno”. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (orgs.) **Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 171.

própria vida, tanto quanto a morte, é um horror solitário. E é esse fato um dos principais culpados pelo ódio à mulher que permeia todas as relações sociais, de forma velada: ela é vista erroneamente como o principal vetor da vida e da fertilidade (dada a forma mais evidente pela qual o processo da reprodução se manifesta em seu corpo) na superfície dos discursos, mas no fundo é contrariamente também o vetor da desgraça e do grande mal: a continuação da humanidade, tida como maldição por causa da desigualdade que transforma as relações entre os homens em formas diversas de guerra, e pela própria existência da consciência, forçada a se defrontar constantemente com a realidade de sua finitude, que se inicia justamente no momento da gestação. A mulher que espera um filho sabe da consciência dele tanto quanto os outros ao seu redor; ela não partilha da vida da criança a não ser em seus aspectos físicos: a gravidez é a presença de um corpo estranho dentro de outro. Não há fusão das consciências nessa que é a forma mais íntima e ao mesmo tempo mais estranhamente distante de contato humano. A proximidade física não alivia a tortura da separação que nos desune, e que faz da morte de cada um de nós um mistério intransferível; não há fusão possível que alivie o peso da existência. Esse estranhamento em relação à própria continuidade da vida, compartilhado por homens e mulheres, talvez seja capaz de explicar porque ambos os sexos muitas vezes sustentam uma posição agressiva em relação à mulher – parte mais fraca de um processo civilizador baseado na força bruta, ela é o bode expiatório da própria vida que nela se manifesta.

Enfatizar o “silêncio” das mulheres é endossar por outras vias sua opressão, é separá-las da “história dos homens”. Elas também criaram o presente, cada uma à sua maneira, em sua determinada situação social, sem nenhuma “essência” ou mistério que as una, ou melhor: a essência desse mistério, para usar os termos esotéricos do discurso usual sobre a mulher, é a sua opressão histórica, a dependência econômica em relação aos homens, que persiste assim como a pobreza, pois nunca é demais lembrar que não há lugar para todos no mundo capitalista; isso quando a miséria não as degrada ao ponto de viverem à mercê da natureza; não é por acaso que a “emancipação” feminina continua a ser um privilégio, e muitas vezes é confundida com apenas uma de suas faces – a liberdade sexual. Pensando na mulher que escreve, podemos lembrar ainda o que disse Virginia Woolf: para que uma mulher se torne escritora é necessário que ela tenha aquilo que já foi conquistado há muito tempo pelos escritores: um “teto todo seu”.

A pequena obra literária de Patrícia Galvão, composta por dois romances e alguns poemas, fala de uma grandeza solitária marcada pela desilusão política. Oriunda de uma família pequeno-burguesa e situada socialmente à margem dos escritores modernistas mais notórios, boa parte deles pertencente à oligarquia latifundiária abalada pela revolução de 30, escreveu uma obra mais ligada às exigências de uma vida empenhada pela igualdade, na vanguarda da ação política, do que em uma tradição literária à qual devesse reagir, como fizeram os modernistas de 22. É esse um dos motivos pelos quais *Parque industrial* e *A famosa Revista* despontam solitários em meio à literatura da época, até hoje ignorados por nossa historiografia literária. O primeiro, escrito em 1933 – ano importante para nossa cultura, no qual se publicam obras como *Casa-grande e senzala*, *Cacau* e *Doidinho* – traz, em pleno momento de crença numa modernidade ainda por vir (basta lembrar o desfecho esperançoso de *Raízes do Brasil*, de 1936), uma visão negativa da modernidade, na qual o ritmo das máquinas, ditando o da cidade, consome os personagens, brutalizados, alienados de antemão pela escravidão e agora pelo trabalho industrial, em fábricas e ateliês que devoram sua existência frágil e incapaz de conscientização política. Em comparação com a visão desencantada do novo presente em Pagu, nota dissonante em meio à positividade, ainda que crítica, das movimentadas sátiras de Oswald de Andrade, ou em relação à São Paulo arlequinal e contraditória da *Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade temos, em *Parque industrial*, um ponto de vista próprio e bem mais soturno que o de Mário e Oswald sobre a formação e o futuro de nossa classe operária, esboçado no desfecho do romance. Já *A famosa Revista*, romance que Patrícia Galvão escreveu com Geraldo Ferraz é, em sua prosa poética, uma reação à comunicabilidade do romance proletário de 1933, malgrado em seu projeto de conscientização proletária através da literatura. Composto como protesto ao dogmatismo do Partido Comunista Brasileiro, vinculado ao soviético, do qual Pagu se desligou, a obra mistura alegoria e autobiografia de forma pouco equilibrada, o que acaba entregando a ausência, naquele momento, de uma unidade política autoconsciente, nacional, que se opusesse ao Estado Novo, esse o alvo secundário da crítica do romance.

A chamativa Pagu, que passeava pela Praça da República com maquiagem forte no rosto e respondia à altura aos gracejos dos rapazes mais ousados, estudou na Escola Normal dessa mesma praça, assim como a pacata romancista Maria José Dupré, autora de vasta obra. Em seus oito romances e uma novela, escritos em sua maior parte nas décadas de 40 e 50 (além de uma autobiografia, mais tardia), destacam-se *Éramos seis*, de 1943, bastante

conhecido em decorrência de suas adaptações televisivas, e *Gina*, de 1947. Híbridas entre o romance realista do século XIX e o folhetim, há em suas obras um descompasso entre a forma convencional e os temas tratados, como ocorre em *Gina*, romance sobre a prostituição e a família no qual o realismo da primeira parte, ao esclarecer os caminhos que levam uma moça pobre à prostituição, não se equaciona bem com o moralismo familiar da terceira parte, que ignora o processo social de degradação pelo qual passou sua protagonista, moralizando sua trajetória. O “realismo doméstico” de *Éramos seis*, por sua vez, é uma inovação narrativa capaz de dar conta dos detalhes da vida e do trabalho da dona-de-casa, e se articula bem ao tema folhetinesco da “desgraça pouca é bobagem”, pois o equilíbrio do romance ocorre às custas de seu fechamento ao entorno social; como não há mudança de classe radical, como ocorre em *Gina*, a narrativa se mantém organicamente articulada, sem deixar de representar uma instabilidade típica de nossa classe média e de seus dramas em relação à conquista de um lugar social, simbolizado pela casa própria. A obra de Dupré formaliza, em sua conciliação falsamente positiva de temas contemporâneos e formas antigas, uma modernização negociada.

A figura da prostituta, já presente em Corina, uma das personagens centrais de *Parque industrial*, é retomada no capítulo sobre Dupré de forma mais detida, com o intuito de introduzir a discussão do romance *Gina* e pôr em relevo um assunto geralmente esquecido e evitado, mas crucial para o entendimento da condição social da mulher, principalmente em um contexto periférico como o nosso. O trabalho alienado presente no romance de Pagu também ressurgiu, de outra forma, em *Éramos seis*: é no interior da família, nos serviços domésticos da incansável Lola, a narradora e mãe viúva de quatro filhos que luta para terminar de pagar as prestações de sua casa, que se manifesta o peso do esquecimento de uma vida obscura e sem descanso. Lola narra sua história isolada em uma pensão de freiras, abandonada pelos filhos, consumida por um trabalho ingrato e pouco reconhecido.

Se o fim dos dias de Lola é o quartinho de pensão, no qual foi esquecida como algo já sem serventia, é de sua sina de “despejada” em meio à cidade que crescia, expulsando a classe média de Higienópolis, atropelando a Iracema do samba de Adoniran Barbosa, erguendo o imponente e norte-americanizado edifício Altino Arantes e formando suas primeiras favelas à beira do Tietê, que Carolina Maria de Jesus vai realizar sua obra, cuja parte mais conhecida é o *best-seller* dos anos 60, o “diário de uma favelada” *Quarto de despejo*, mas composta também por outros diários, uma autobiografia, romances e poemas. Quase esquecida nos dias

de hoje, essa obra é exemplo raro em nossa literatura, pois representa uma pobreza que tem voz própria – fenômeno que se impõe como grupo mais ou menos homogêneo de escritores somente em nossos dias, dado o pouco e lento alcance da educação e da democracia no país. Acusada de “incoerente” pelos críticos da época, que não queriam ver que seus “defeitos” brotavam da própria condição social da literatura no Brasil, ela não conseguiu permanecer na lista de mais vendidos pois negou-se a escrever mais relatos sobre o cotidiano da favela. Queria se dedicar a uma literatura que, como seu romance *Pedaços da fome*, formaliza as incoerências de nossa modernização de modo surpreendente, realizando ainda uma reflexão sobre a escravidão e nossa tradição literária. Carolina fez o milagre de criar toda uma obra a partir do lixo, e seu trajeto social, cujo fim é a desilusão e o isolamento, expõe sua falta de lugar no sistema literário da época e na crítica literária, até hoje.

Espécie de sùmula crítica de muitas das questões presentes nas escritoras anteriores, a obra de Zulmira Ribeiro Tavares dá mais uma volta ao parafuso do ponto de vista do narrador realista e derruba aquilo que Lukács chama de a “positividade” do romance, ou seja, sua busca pelo sentido da vida. Sua linguagem irônica, consciente das limitações de quem narra, transfere a positividade para o próprio poder revelador de que a análise é capaz. Além disso, Zulmira é uma escritora consciente da tradição que a antecedeu: sua ironia, derivada da autoconsciência narrativa de Machado de Assis, com o acréscimo satírico de Oswald de Andrade e a minúcia autocrítica de Paulo Emílio Sales Gomes, é uma resposta ficcional ao regime militar, sobre o qual sua obra só aparentemente silencia. Consciente dos abismos de um discurso que não abria mão da palavra “democracia” mesmo nos momentos de maior repressão, ela incorpora a desconfiança moderna na comunicabilidade da linguagem a uma visão radical de nossa história – toda ela, um *acordo entre senhores*, no qual a modernidade surge deformada, violenta e esmagadora. Na contramão dos rumos da ficção atual – ou o realismo exacerbado que repete clichês da violência urbana ou a prosa de citações sem fim – Zulmira constrói sua obra a partir de um ponto de vista que não poupa sequer a posição social do próprio escritor. A consistência crítica dessa obra, oriunda do ensaísmo de cunho filosófico, dá conta de boa parte da história do século XX brasileiro e oferece, se não um caminho, uma alternativa para a falta de rumo predominante na ficção contemporânea.

Creio que o estudo de Pagu, Dupré e Carolina pode sugerir uma reflexão sobre nossa historiografia literária, que as marginalizou por diversos motivos, e as próprias lacunas dessa historiografia, inclusive críticas. Seja por causa de sua posição social, pelo inusitado da forma

ou pela popularidade e mediania dos romances, o fato é que o esquecimento mais ou menos relativo dessas escritoras indica uma cultura que homenageia e estuda sempre as mesmas figuras, muitas vezes sem reavaliá-las de modo verdadeiramente crítico, considerando o que elas têm a nos dizer hoje. Como fica claro durante a leitura de *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, uma literatura se forma com escritores médios, sem os quais é impossível enxergar com nitidez suas linhas evolutivas e suas relações com a história e o pensamento brasileiros. Além do que, quando estudados, muitos desses escritores não se mostram tão “médios” quanto parecem. Espero que a passagem do leitor pelas páginas a seguir revele e sugira, aos poucos, as ligações entre essas quatro mulheres, saídas da multidão de uma cidade bela e hostil, cruel para a maioria de seus habitantes. E se, durante o trajeto, o leitor chegar a se perder nessas ruas sujas e gastas, não há problema: como diz Walter Benjamin, essa é a melhor forma de conhecer os caminhos de uma cidade – e quem sabe, os descaminhos de nossa modernidade.

2. Modernismo às avessas

Tenho muita força. Onde irei empregar esta força? É preciso dar esta força.¹

Sobre a mesa, dois retratos de Patrícia Galvão². No primeiro, de 1928, uma moça jovem e forte protege os olhos do sol de janeiro e observa o horizonte da Praia do Gonzaga, em Santos. Com a outra mão, segura uma saída de banho, com listras horizontais. O gesto, o sorriso, os cabelos úmidos de mar, a amplitude da paisagem transmitem uma sensação boa de futuro e liberdade, ausente da segunda foto, tirada oito anos depois. O olhar da Pagu de 1936 é abatido, as feições estão cansadas, e o rosto fala da experiência da prisão e da desilusão do Partido Comunista. Os olhos se perdem vazios, sem direção; a mulher de 1936 não protege mais a vista da luz excessiva para enxergar com nitidez as distâncias a serem percorridas. Há dois mundos separando esses retratos; o segundo é certamente mais próximo do nosso, pobre de utopias, marcado pelas mais diversas formas de totalitarismo. São duas imagens bastante diversas da mesma mulher, do mesmo modo que os dois romances que Patrícia Galvão escreveu, *Parque industrial*, de 1933, e *A famosa Revista*, de 1945, revelam duas visões de mundo bastante distintas, mas ligadas em seu anseio por ver as coisas com clareza, captado pelas câmeras fotográficas na intensidade de um olhar que nunca descansou.

Numa passagem de *Os Buddenbrooks*, de Thomas Mann, há uma certa reflexão sobre o mar. Ao inverter a imagem positiva do primeiro retrato de Pagu, o trecho também fala metaforicamente de sua biografia:

Que espécie de homens são esses que têm uma predileção pela monotonia do mar? Parece-me que são aqueles que lançaram olhares excessivamente longos e profundos na confusão do mundo interno para poderem exigir do externo outra coisa a não ser, pelo menos, simplicidade... É apenas um detalhe se, na montanha, a gente faz subidas audaciosas, enquanto na praia descansa tranqüilamente na areia. Mas eu conheço o olhar com que se presta homenagem a ambos. Olhos confiados, impávidos, felizes, cheios de ânimo empreendedor, firmeza e vitalidade, vagam de cume em cume; porém na vastidão do mar, cujas ondas flutuam com esse fatalismo místico e atordoador, repousa sonhando um olhar velado, desalentado e consciente que, em qualquer parte e época, mergulhou demasiado fundo em tristes perturbações... Saúde e enfermidade, eis a diferença.³

¹ GALVÃO, Patrícia. **Paixão Pagu**. São Paulo: Agir, 2005, p. 77.

² Para os retratos mencionados, ver o **Anexo I**.

³ MANN, Thomas. **Os Buddenbrooks: decadência de uma família**. (Tradução de Herbert Caro). 2º volume. Rio de Janeiro: Bruguera, s/d., p. 292.

Nos croquis elaborados por Pagu fim dos anos 20⁴, o gesto de olhar ao longe corresponde ao desenho de perspectivas de montanhas, que muitas vezes parecem nuvens, e vice-versa. Os jovens preferem as montanhas: elas são desafios a serem vencidos, incitam à ação. Já os velhos ou cansados prematuramente preferem o mar, espriado, plano, convidando ao abandono de si nas ondas. O poema “Natureza morta”, publicado pela escritora em 1948, traz, entre imagens surrealistas que figuram a impotência, olhos inertes e a falta de sentido de uma vida (e de um mundo) recém-assolados pela barbárie, a imagem do mar, sempre o mesmo e sem história, símbolo do cansaço, que reaparece em *A famosa Revista*: “Puseram um prego em meu coração para que eu não me mova/ Espetaram, hein? a ave na parede/ Mas conservaram os meus olhos/ É verdade que eles estão parados./ Como os meus dedos, na mesma frase./ As letras que eu poderia escrever/ Espicharam-se em coágulos azuis./ Que monótono o mar!”⁵.

Nuvens ou montanhas, é necessário enfrentá-las. E é como forma de ser reaceita no Partido Comunista e sob o incentivo de Oswald de Andrade, seu companheiro no início dos anos 30, que Pagu escreve, sob o pseudônimo Mara Lobo, o “romance proletário” *Parque industrial*. Inserida no contexto da crise social e econômica desencadeada em 1929, momento em que o preço do café despensa levando junto consigo muitas fortunas e terras de famílias tradicionais paulistas, a obra aparece em meio à grande vertente do romance social de 30, como o *Cacau*, de Jorge Amado, publicado no mesmo ano. Narrativa sobre a mobilização dos trabalhadores na zona cacauera de Ilhéus, *Cacau* se questiona todo o tempo sobre seu caráter de “romance”, hesitante em seu engajamento. Em Jorge Amado a relação próxima entre patrões e empregados, distante da impessoalidade industrial que já se esboçava no Sudeste, abre espaços de conciliação entre classes que não são vistos de forma crítica, além de estabelecer um certo maniqueísmo entre os personagens: os trabalhadores são sempre bons, e os patrões, maus; trata-se de um quase folhetim, recheado com o conteúdo, novo para a época, da questão proletária, de modo que a complexa relação social entre o trabalhador e o explorador tende a reduzir-se a questões morais. Assim como acontece em boa parte dos romances do Nordeste dessa época, como o *Moleque Ricardo* de José Lins do Rego (muito mais rico na descrição das relações de trabalho do que Jorge Amado), as relações pessoais entre patrões e empregados, resquícios da escravidão numa região que não se industrializava ao ritmo do Sudeste, impedem a formação plena de uma consciência de classe autônoma, de

⁴ FURLANI, Lúcia Maria Teixeira (org. e texto). **Croquis de Pagu – E outros momentos felizes que foram devorados reunidos**. São Paulo: Cortez, 2004.

⁵ Para a versão integral do poema, ver a REVISTA ATRAVÉS n° 2, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978, p. 57.

modo que as reivindicações trabalhadoras são sempre apadrinhadas por políticos com senso de oportunidade, que as manipulam em prol de seus interesses. Em *Parque industrial* os obstáculos para a constituição da consciência operária são outros, mas remetem à mesma raiz dos problemas apresentados no romance nordestino: os percalços de nossa modernização conservadora.

Enquanto *Cacau* e boa parte dos romances “regionalistas” da década de 1930 possuíam ampla e generosa acolhida crítica, *Parque industrial* passou quase despercebido pelos comentadores da época, à exceção de um pequeno artigo elogioso de João Ribeiro, que notou a situação sem saída para os trabalhadores colocada no romance: “Bem se vê que a burguesia é imprópria para salvar o proletariado. E nem o proletariado, como na Rússia, pode salvar-se a si mesmo”⁶. Aquilo que levava o nome de “romance proletário”, gênero em voga naquele momento e ao qual *Parque industrial* se inscreve logo na capa, certamente possuía raízes em uma forma importada, mas a consciência de tal fato parecia ser pequena entre a maioria dos escritores de então, que classificavam como “proletário” todo aquele “romance que tematizasse a vida dos miseráveis”⁷. Esse ponto de vista cristalizado, centrado no tema e pouco preocupado com a forma, não encontra lugar em meio à ousadia formal de *Parque industrial*, nem em seus problemas de fatura essenciais. Abandonando o modelo realista-naturalista de enredo linear e personagens centrais⁸, vigente mesmo em alguns dos escritores mais inovadores da época, Pagu cria um romance coletivo mais ousado que *Suor*, narrativa de Jorge Amado em que se esboça a impossibilidade de conscientização e manifestação dos miseráveis moradores de um casarão senhorial transformado em cortiço, em Salvador. Em *Parque industrial* está ausente a dualidade campo-cidade presente na quase totalidade dos romances de 30; em vez desse problema, digamos, interno (mas que não deixava de refletir a questão mais geral de nosso atraso), o romance possui um internacionalismo comunista que irmana os explorados do bairro do Brás aos trabalhadores de todo o mundo, tratando de viés a questão local, que nele irrompe de modo contundente e ainda atual dada a base de vivência concreta e a inovação formal contidas na narrativa.

⁶ CAMPOS, Augusto de. **Patrícia Galvão, Pagu: Vida – Obra**. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 283.

⁷ Ver o livro de BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp – Editora da Unicamp, 2006, p. 168. É, aliás, de se notar a pouca atenção dedicada a **Parque industrial** nessa obra. Mais “pós-utópico” (para usar os termos do autor) que os livros de Jorge Amado publicados nessa mesma época, talvez a inclusão do romance de Pagu colaborasse com um traço dissonante no trecho em que o crítico o menciona, no qual comenta obras muito circunscritas ao momento histórico em que foram escritas. Além disso, Bueno não discorre mais detidamente sobre a questão da importação da forma ao falar do nosso “romance proletário”.

⁸ Para João Luiz Lafetá, o romance de 30 possui “um arcabouço neo-naturalista que, se é eficaz enquanto registro e protesto contra as injustiças sociais, mostra-se esteticamente muito pouco inventivo e pouco revolucionário”. Ver, do autor, “Estética e ideologia: o modernismo em 30”. In: **A dimensão da noite**. São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades, 2004, p. 70.

Sensível ao problema da importação da forma, Pagu, em um de seus artigos de crítica literária⁹, ao discutir nossa literatura “colonial-colonizada”, refere-se ao “romance proletário que importáramos”¹⁰, mencionando *Parque industrial*. Ligada então ao movimento antropofágico, ela parece ter deglutido os ditames do realismo socialista, transfigurando-os num pessimismo capaz de revelar muito sobre os trabalhadores que retratou. Se no realismo soviético (ou socialista) impera a fé cega numa modernização realizada a todo custo, valorizando o trabalho incansável que devia tirar a Rússia agrária do atraso, o “romance proletário” brasileiro, apesar de suas oscilações, não abraça a ideologia modernizante que, nas mãos de Stálin, transformou-se em horror. Exemplo desse tipo de literatura é o romance *Cimento*, de Fiódor Gládkov. Originalmente publicado em 1925 e editado uma única vez no Brasil, em 1933, o romance, ao que tudo indica¹¹, era bem conhecido entre os críticos e escritores da época. Seu enredo trata da reconstrução da uma fábrica que foi devastada pela guerra civil. Glieb, o “herói positivo”, é quem vai tocar para a frente o renascimento das máquinas, enfrentando a burocracia, os opositores do bolchevismo e todo tipo de obstáculo para alcançar seu objetivo. *Cimento* é uma grande apologia dos “trabalhadores obstinados, de dentes fortes, músculos bovinos, nervos sólidos”¹², uma obra que faz o elogio dos “nervos de aço” de Dacha, mulher que é o exemplo de militante ideal. Mesmo com uma filha que morre de fome numa creche, e tendo passado por torturas nas mãos de bandidos, além de ter sido assediada por um superior do Partido, ela nunca titubeia em sua firmeza bolchevique: tem a força que Pagu se exigia durante seu envolvimento com o Partido¹³. O fetiche da máquina, da modernização acelerada, perpassa todo o romance, no qual o personagem mais forte é aquele que sabe reprimir sua subjetividade. Não interessa mais o antigo lar do casal Glieb e Dacha, devastado pela revolução, mas sim o novo lar a ser construído, coletivo, soviético. Glieb, o indivíduo, some na multidão pulsante, saudável e trabalhadora, extasiada pela inauguração da fábrica, que acontece no quarto aniversário da Revolução de Outubro, o desfecho da narrativa.

⁹ Ver a crônica “Linha do determinismo histórico-literário do ano novo”, de 4 de janeiro de 1946, no anexo de CAMELO, Thelma Lúcia Guedes. **Revolução contra a literatura: Parque Industrial, de Patrícia Galvão**. 1998. 214 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. As crônicas contidas nesse anexo foram originalmente publicadas no jornal *Vanguarda Socialista*.

¹⁰ *Ibid.*, p. 184.

¹¹ Luís Bueno comenta a comparação equivocada, ocorrida na crítica literária dos anos 30, de **O Gororoba**, de Lauro Palhano, o primeiro romance brasileiro a ter um operário como figura central, a **Cimento**, de Gládkov, exemplo do esquematismo do realismo socialista: foi a partir desse comentário que tive a idéia de observar mais de perto o que ocorria no romance socialista. **Uma história do romance de 30**, pp. 118-119.

¹² GLÁDKOV, Fiódor Vassílhevitch. **Cimento: romance**. (Prefácio de Victor Serge). São Paulo: Unitas, 1933, p. 347.

¹³ “Mulher de ferro com zonas erógenas e aparelho digestivo”: assim ela se queria como militante do PC. Ver **Paixão Pagu**, p. 70.

Sendo um romance da reconstrução russa, e não do calor revolucionário, como o *Mãe*, de Gorki, escolhi *Cimento* para a discussão de *Parque industrial* porque nele já é possível encontrar uma certa fórmula e uma sedimentação ideológica ainda incipientes no romance de Gorki¹⁴. E a acusação que costuma recair sobre *Parque industrial* é justamente a de “lastro politizante que o carrega e historiciza”¹⁵, como aponta Augusto de Campos, e também a de “esquematismo e maniqueísmo” ou ainda “arcabouço tosco e datado”¹⁶, como observou Nelson Ascher. Observações essas que não procuram verificar exatamente *quais* elementos do realismo soviético ou da ideologia comunista estariam prejudicando a fatura do romance. Dois dos principais deles – o herói positivo e a crença cega na modernização – estão praticamente ausentes. Também não há o aspecto mítico do realismo socialista, com seu enredo que repete os esquemas de “aprendizado socialista”, cujos guias são Lênin ou Stálin, a iluminar os passos do personagem central¹⁷. Ligado a mitos oriundos da cultura popular russa (o “grande líder” Lênin acaba por reproduzir ecos da ordem patriarcal agrária) e constituindo uma espécie de fórmula de *Bildungsroman* no qual as tensões sempre se resolvem em prol do Estado – o herói, após muita luta, é acolhido pela coletividade, endossando a ordem “revolucionária” – a própria estrutura formal dos romances soviéticos revela o quanto a URSS, embora mantida pela ilusão de um novo sistema, estava inserida no mundo capitalista, ou seja, modernizando-se a um ritmo vertiginoso que não redundou na construção de um país socialista, mas sim naquilo que Robert Kurz chamaria mais tarde, ao analisar a derrocada dos países socialistas após a queda do muro de Berlim, de “capitalismo de Estado”.

As duas personagens que poderiam ser consideradas “guias” em *Parque industrial*, à maneira da doutrinação soviética, são Rosinha Lituana e Otávia. Mesmo que entre as duas exista um processo de conscientização – a imigrante Rosinha é o foco de consciência operária do romance, ao qual Otávia adere – a estrutura fragmentada do enredo, bem como os percalços que impedem a conscientização proletária, são um obstáculo para que a narrativa se estruture na forma fechada dos romances soviéticos. O romance se aproxima apenas

¹⁴ Enquanto *Mãe*, de Gorki, foi “um começo: muitos romances socialistas mais bem realizados possuem um enredo duplo, combinando uma versão do enredo de *Mãe* – o que eu chamo de enredo de ‘caminho para a consciência’ (ou maior consciência) – mais uma prestação de contas sobre como algumas tarefas designadas pelo Estado foram cumpridas”, *Cimento* é “um romance socialista completamente realizado”, pois muitos de seus valores tornaram-se marcas do etos stalinista que emergiu nos anos 30 e 40. Ver CLARK, Katerina. *The Soviet Novel: History as ritual*. Bloomington: Indiana University Press, 2000, pp. 65-70 (tradução minha).

¹⁵ Ver o poema de Augusto de Campos “Pagu: tabu e totem”, em *Patrícia Galvão, Pagu: Vida – Obra*, p. 16.

¹⁶ ASCHER, Nelson. Originalidade de Pagu supera sua militância: *Parque industrial* é superior à média do realismo socialista. *Folha de S. Paulo*, 10 de abril de 1994. Reproduzido no anexo da dissertação já citada de Thelma Camelo.

¹⁷ Katerina Clark observa que, no realismo socialista, a história se subordina à lenda, numa narrativa “mais retórica do que ficcional”. Ver, da autora, *Soviet Novel*, pp. 35 e 40.

tangencialmente de certos esquematismos do realismo socialista, que não chegam a comprometer seu compromisso com a substância vivida mais do que com a forma importada. A narrativa nasce justamente dessa junção entre experiência e doutrinação ideológica, ou seja, dos dias em que Pagu se “proletarizou” no Rio de Janeiro, a mando do Partido. É somente no plano mais generoso da utopia comunista que a obra se encontra com certos traços de linguagem típicos do comunismo da época; mesmo interessada em ser reaceita no Partido através do romance, Patrícia Galvão não abriu mão de sua liberdade artística ao escrever *Parque industrial*: pôs-se a serviço de uma ideologia mas não deixou de ver “a Verdade da miséria do mundo”, como uma vez assinalou Mário de Andrade ao discorrer sobre os deveres do intelectual, em 1932¹⁸.

No realismo socialista, a questão da formação do indivíduo não é mais central, como no realismo do século XIX; o conflito entre o indivíduo e a sociedade, a busca solitária pelo sentido da vida que Walter Benjamin discute em “O narrador” é substituída pela busca da totalidade, da harmonia social, cuja ausência por sua vez é um dos elementos que desencadeiam o processo de busca por sentido que está no horizonte da formação do romance burguês. Só que a busca pela harmonia social, no realismo socialista, pode facilmente transformar-se em má-fé ideológica, já que essa harmonia não se realizou (e nem se realizava) efetivamente nos países socialistas. O final apoteótico de *Cimento* esconde a miséria que um programa de aceleração econômico desumano custou, bem como as vidas perdidas e condenadas nesse processo. Na verdade, a busca do realismo socialista é bastante semelhante à do romance do século XIX, mas o gênero procura o equilíbrio não entre indivíduo e mundo, mas o da coletividade. Se for levada a sério, não rende finais otimistas e toca dilemas que o próprio romance burguês não conseguiu equacionar; e este é o caso de *Parque industrial*, ligado ao gênero pelo frágil fio da utopia social.

À maneira de John Dos Passos, escritor norte-americano que inseria notícias de jornal em seus romances cheios de personagens anônimos que se cruzam ao acaso pela cidade, Pagu inicia seu romance com uma “Estatística Industrial do Estado de São Paulo”¹⁹, de 1930, que, incorporando a voz da autoridade (um tal “Aristides do Amaral – Diretor”), nos informa sobre o crescimento vertiginoso das indústrias da cidade, terminando por mencionar a crise – uma situação em que o capitalismo treme nas bases e revela melhor suas contradições. Logo em

¹⁸ Ver a crônica “Intelectual I” de 1932. In: ANDRADE, Mário de. **Táxi e crônicas no Diário Nacional**. Estabelecimento de texto, introd, e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 516.

¹⁹ Esse trecho do romance, importante para sua compreensão, foi suprimido de suas duas edições mais recentes: a da Mercado Aberto/EDUFSCar, de 1994, e a da José Olympio, de 2006. Na cuidadosa edição norte-americana, traduzida por Elizabeth e Kenneth David Jackson, ele está presente. GALVÃO, Patrícia. **Industrial Park: a proletarian novel**. University of Nebraska Press, 1993.

seguida à estatística, temos, em caixa alta e sem assinatura, um aviso: a estatística escamoteia a exploração, que não está nos números do Diretor, mas nos seres humanos degradados, o conjunto de pessoas que “fala a língua deste livro”. Já está colocado, aí, um dos argumentos centrais do livro: no Brasil, o capitalismo se nutre diretamente da pobreza, de modo que proletariado e lumpen estão muito próximos um do outro. Embora a pobreza seja semelhante à que Engels descreve em *A situação da classe trabalhadora em Inglaterra*, a industrialização aqui ocorre de forma diversa, pois não dá conta sequer de explorar a maioria da população; não cria um exército de escravos que trabalham dezesseis ou mais horas por dia, mas marginaliza para se sustentar: por aqui, o capitalismo se alimenta por outras vias da mais-valia²⁰. De qualquer forma, tanto no Brasil dos anos 20 e 30 quanto na Inglaterra de meados do século XIX as reivindicações trabalhistas ainda não conseguiram se impor como leis – todas elas, aliás, conquistadas à base de muito suor e sangue pelos operários, como mostra E. P. Thompson em *A formação da classe operária inglesa*. No Brasil, as leis vieram mais de cima para baixo do que de baixo para cima, embora isso não tire o peso das mobilizações trabalhadoras que as antecederam, entre elas a grande Greve de 1917; *Parque industrial* fala justamente das dificuldades da formação de uma classe operária que, a despeito da presença imigrante, carrega nas costas séculos de escravidão.

O romance é ambientado, em sua maior parte, no Brás e na zona central de São Paulo, lugar do ateliê de costura onde trabalha Corina e da camisaria, na Rua Direita, onde Pepe é caixeiro. Em sua degradação e inconsciência, esses personagens irão fazer contraponto a Rosinha, Otávia e Alexandre, envolvidos na militância operária. Ao internacionalismo comunista do romance, que divide o mundo em exploradores e explorados, corresponde um ponto de vista totalizante, que articula os espaços de acordo com as classes sociais; assim, temos as ruas, os bondes e as fábricas, por onde circulam os trabalhadores; a Escola Normal e as casas burguesas, território da classe média (principalmente normalistas, alvo dos ataques de Pagu nas colunas de “A mulher do povo”; para a escritora, suas antigas colegas eram hipócritas em sua aparência recatada e católica que escondia suas escapadas às *garçonnières* dos rapazes ricos, de casamento vantajoso); e o Automóvel Clube, refúgio da elite. Entre esses espaços não há comunicação possível a não ser a que acontece através da exploração; quando os rapazes ricos vão ao Brás, no carnaval, é em busca da “carne fresca e nova”²¹ das meninas

²⁰ Ver, sobre o assunto, OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica da razão dualista/ O ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2003. Ali, o sociólogo demonstra a profunda ligação que existe, por exemplo, entre a economia da favela – em que cada um constrói seu barraco, durante o tempo livre – e a lógica perversa de acumulação de capital subjacente a fatos como esse, que geralmente passam despercebidos.

²¹ GALVÃO, Patrícia. **Parque industrial (edição fac-similar)**. São Paulo: Editora Alternativa, s/d, p. 42.

pobres, pois “Pruma noite, ninguém precisa saber ler”²². Contrariando a idéia de que no carnaval as barreiras de classe desaparecem²³, Pagu vê na festa os contornos de classe firmes e fortes em meio ao clima de alegria. Os personagens, bem como muitas de suas falas (como a do rapaz sobre a italianinha analfabeta) tendem ao *tipo*, são quase sem subjetividade, anônimos. Não há no romance a noção do indivíduo único e insubstituível, complexo, central no romance do século XIX e parodiado por Oswald de Andrade em *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. Em meio à voragem da cidade que vive ao ritmo do capital, os personagens tornam-se autômatos, guiados por impulsos instintivos, inconscientes de suas próprias ações, como Pepe e Corina. Como notou Kenneth David Jackson²⁴, a máquina aparece de forma negativa no romance, sem a simpatia modernista por buzinas, dinamismo e mudanças na cidade. No entanto, ao utilizar o “olhar de câmera” simultaneísta, que representa retalhos da realidade, a escritora *subverte* o olho frio do maquinismo, pois usa a objetividade desse ponto de vista para revelar cenas que abalam o leitor.

Muitas vezes, a narrativa em *Parque industrial* oscila entre a explicação – à maneira do realismo socialista, no intuito de converter ideologicamente o leitor – e a exposição crua de episódios, sempre atenta para a deformidade e a degradação. Esse anseio didático do romance, associado a seu caráter “antiliterário”²⁵, pode enfraquecer e tirar o peso da matéria ficcionalizada, oferecendo ao leitor uma elaboração do real limitada, pois pré-definida de acordo com uma certa ideologia. Mas, como essas coisas oscilam no romance, a força de suas imagens sobrepuja os momentos explicativos. Vejamos um exemplo de explicação e, em seguida, outro de narração. É de se notar como essa última tem mais vida, chegando até a não ter perdido seu poder de sugestão na atualidade; através dela podemos ver as pessoas que se abarrotam nos terminais de ônibus da cidade, como o Parque Dom Pedro II (só que hoje os bairros pobres são mais distantes), enquanto que a explicação limita as sugestões que poderiam ser provocadas por um texto mais enxuto:

²² **Parque industrial**, p. 43.

²³ Para Roberto DaMatta, o carnaval, momento de “comemoração cósmica”, é quando “nós, brasileiros, deixamos de lado nossa sociedade hierarquizada e repressiva, e ensaiamos viver com liberdade e mais individualmente”. Ver, do autor, **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 33.

²⁴ Para o crítico, que também notou a falta de lugar do romance em meio à literatura da época, a negatividade da obra vai na contramão do otimismo no progresso do primeiro modernismo: “A dialética negativa do parque industrial, contraposta a noções progressistas relacionadas às máquinas e à modernização, está contida em seu inventário da sociedade industrial em pensões, fábricas e nas ruas do Brás” (tradução minha). Ver o “Afterword” da edição norte-americana do romance, p. 145

²⁵ Thelma Guedes, em uma dissertação cuja leitura foi de grande importância na elaboração de nossos comentários, comenta o intuito inicial (e malgrado) do romance, que deveria ser leitura operária, e analisa detidamente a relação tensa que ele mantém com seu próprio estatuto literário, não indo adiante, porém, nas implicações sociais dessa questão e suas conseqüências formais para a obra. Ver **Revolução contra a literatura**.

1) Explicação/ descrição didática:

O Largo da Sé é uma gritaria. Voltam cansadas para os seus tugúrios as multidões que manipulam o conforto dos ricos. [grifo meu]

2) Narração (mesma cena):

O bonde se abarrota. De empregadinhas dos magazins. Telefonistas. Caixeirinhos. Toda a população de mais explorados, de menos explorados. Para os seus cortiços na imensa cidade proletária, o Brás²⁶. [grifo meu]

Embora não sejam exemplos “puros”, o trecho 1, com o uso do pronome relativo ao introduzir a definição das multidões, impede que a imagem fale por si, sugerindo no cansaço das pessoas o contraste com a vida descansada dos ricos. Já no segundo trecho, a noção da exploração surge engastada no fluxo da própria narrativa, sem precisar ser adicionada à frase, e não quebrando a força das imagens: o ritmo de “mais explorados, menos explorados” segue o da enumeração dos passageiros do bonde feita na frase anterior. À semelhança do Alcântara Machado de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, Pagu estava interessada em *flashes* do cotidiano, muitas vezes prejudicados em sua contundência fragmentária pela explicação que abarrota as frases e empata o ritmo narrativo. Mas esse traço da obra revela um de seus principais propósitos, que era o de romper barreiras de classe, buscando um público operário que se conscientizaria por meio de sua leitura; algo então inédito na literatura da época, de modo que *o realismo socialista se subordina, no romance, à situação local de uma classe trabalhadora que tem pouca consciência de sua situação*. Vejamos outro exemplo de explicação que enfraquece a expressão:

Pelas cem ruas do Brás, a longa fila dos filhos naturais da sociedade. [podia parar aqui, com a idéia de “filhos naturais” a ser melhor interpretada pelo leitor]. Filhos naturais porque se distinguem dos outros que têm tido heranças fartas e comodidade de tudo na vida.²⁷ [grifo meu]

Do mesmo modo o procedimento de contraste, presente em escritores naturalistas como Zola (principalmente em *Germinal*, no qual o luxo e a filha gorda e rosada do patrão dos mineiros se contrapõe à fome prolongada, causada pela greve, e ao negrume encarvoado dos trabalhadores), por vezes se torna repetitivo no romance, sem perder, no entanto, sua capacidade de chocar. Basta lembrar o exemplo das mulheres pobres no pavilhão de indigentes da maternidade e da criança rica, filha de burgueses. No vasto quarto das mães pobres, todos são estatística, apenas “mais um” sem voz, como frisa a abertura do romance:

²⁶ **Parque industrial**, p. 17.

²⁷ *Ibid.*, p. 4.

“[...] uma porção de camas iguais. Muitos seios à mostra. De todas as cores. Cheios, chupados. Uma porção de cabecinhas peladas, redondas, numeradas”²⁸. O casal rico, por sua vez, não cabe em si de satisfação (isso após a horrível cena do nascimento de uma criança sem pele, que discutiremos adiante): “Vê o nosso bebezinho, que maravilha! Que gorducho! Olha as covinhas... que saúde!”²⁹.

Um personagem central no romance é Corina, costureira – que pode lembrar, aqui, as costureirinhas que passam pela *Paulicéia desvairada*. Porém Corina não é somente parte da paisagem humana da cidade em *Parque industrial*. Seduzida por um rapaz rico³⁰, que acena com a promessa de mudança de vida, ela fica grávida, é abandonada num último encontro no Anhangabaú, cai na prostituição e dá à luz uma criança sem pele. Do corpo abandonado, vendido e aviltado, nasce um ser que representa a própria vulnerabilidade e desproteção da mulher pobre; a continuação da vida é inviável ao ser invadida pela bruta necessidade. Corina se prostituiu para comprar o berço da criança. Ela (note-se que seu nome inclui a “cor”) é uma mulata bonita, no estilo daquelas que aparecem em *Casa-grande & senzala*. Sua degradação, assim como a morte do operário negro Alexandre (ficcionalização do fato que marcou a entrada definitiva de Pagu na atuação política: o negro Herculano, militante, morreu em seus braços num comício no cais de Santos, baleado pela polícia), grande incentivador da mobilização operária e personagem igualmente importante para a nossa compreensão do romance, marca uma característica específica de nossa classe operária: a *continuidade da escravidão*, que nela se manifesta pelo estado de alienação brutal dos trabalhadores, já vistos como “coisas” bem antes de a ordem industrial se instalar por aqui. O nascimento de uma criança sem pele, desprotegida, antecipa não somente a morte injusta do esperançoso Alexandre, mas é também imagem da fragilidade de nossa classe operária naquele momento³¹ e uma continuidade do passado sob moldes aparentemente modernos, típica de nossa história. Pensando nos tempos atuais, parece que o amadurecimento de nossa classe operária ocorreu

²⁸ **Parque industrial**, p. 69.

²⁹ *Ibid.*, p. 72.

³⁰ É de se notar como um tema folhetinesco – a sedução da moça pobre, iludida e abandonada por um rapaz rico – irrompe no romance proletário de Pagu, que formaliza o tema batido com traços fortes e modernos, numa combinação insólita e realista, pois a mistura entre o horror da degradação máxima e os clichês da literatura de consumo do capitalismo oitocentista europeu acaba por revelar uma forma nova pela qual as relações sociais se articulam por aqui, surgida da mistura sinistra de escravidão *mais* capitalismo modernizante. Sobre o folhetim, ver o capítulo “Frívolos livros”, em MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

³¹ Para Thelma Guedes, “o natimorto bebê da mulata de *Parque industrial* parece estar lá como emblema desse proletário desprotegido, abandonado; e de sua consciência sem pele, impossibilitada da comunicação com a realidade que a cerca”. Apesar dessa interpretação certa do filho de Corina, Thelma não segue adiante em seus comentários sobre a situação da classe operária representada no romance, apenas destacando sua fragilidade, sem observações sobre o aspecto racial e histórico da questão. **Revolução contra a literatura**, p. 108.

de forma fragmentada e parcial, centrado em um núcleo de empresas automotivas do qual surgiu um grupo de trabalhadores que se mostrou bem adaptado ao histórico modo de funcionamento excludente do Estado brasileiro³². Não é que restem coisas e lugares a serem modernizados, como acreditava Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, de 1936, sendo a modernidade um processo gradual de ampliação positiva; o fato, cada vez mais gritante, é que a maioria pobre arca com os custos da modernidade das “ilhas de riqueza”³³ e o “moderno” se espalha como lixo *made in China* (esse, o novo “parque industrial” do mundo) e “flexibilização do trabalho” (leia-se perda salarial e de direitos). *Parque industrial*, escrito em um momento de crença no futuro do país, já é lúcido, descrente e, talvez sem querer, como consequência de seu ímpeto revolucionário, que insiste em dirigir o olhar para os cantos mais pobres e escuros da cidade, antecipador do que estava por vir.

O ritmo frenético da cidade, toda ela abarcada pelo imperativo da produção que o título sugere, empurra pobres e ricos para o abismo da alienação³⁴. Não há aqui o humor oswaldiano, capaz de atenuar e dar leveza ao mesmo tempo em que critica, nem o recurso à cultura popular presente em *Macunaíma*, capaz de conciliar, no plano da ficção, o erudito e todo um conhecimento popular que foi varrido pelo progresso. Não há escape para as situações criadas em *Parque industrial*; as meninas da Escola Normal do Brás, medíocres em seus limites de classe, só pensam em sexo, bons casamentos, dinheiro; Pepe e Corina, miseráveis e alienados, seguem seus instintos de sobrevivência. A escrita é séria, seca e pesada, ressaltando a deformação das coisas, que surgem sem sentido, como num quadro de Francis Bacon, no qual as entranhas humanas estão à mostra como em um açougue, e a agonia se brutaliza, muda. As cenas são arrepiantes, de pesadelo; a materialidade dos corpos é exacerbada com o intuito de ressaltar o peso das relações sociais: “Corina se vende noutro quarto. Tentáculos de um preto gigante enroscam o corpo deformado pela gravidez adiantada”³⁵. Dessa gravidez prostituída nasce um monstro, ao qual ela dá o nome do homem

³² Para Francisco de Oliveira, “É isso o que explica recentes convergências pragmáticas entre o PT e o PSDB, o aparente paradoxo de que o governo de Lula realiza o programa de FHC, radicalizando-o: não se trata de equívoco, nem de tomada de empréstimo de programa, mas de uma verdadeira nova classe social, que se estrutura sobre, de um lado, técnicos e economistas *doublés* de banqueiros, núcleo duro do PSDB, e trabalhadores transformados em operadores de fundos de previdência, núcleo duro do PT”. Ver, do autor, a já citada **Crítica à razão dualista/ O ornitorrinco**, p. 147.

³³ Ver o livro já citado de Francisco de Oliveira.

³⁴ Segundo István Mészáros, “A alienação caracteriza-se, portanto, pela extensão universal da ‘vendabilidade’ (isto é, a transformação de tudo em mercadoria); pela conversão dos seres humanos em ‘coisas’ para que eles possam aparecer como mercadorias no mercado (em outras palavras: a ‘reificação das relações humanas’); e pela fragmentação do corpo social em ‘indivíduos isolados’ (...) que perseguem seus próprios objetivos limitados, particularistas [...]”. Ver, do autor, **A teoria da alienação em Marx**. (Tradução de Isa Tavares). São Paulo: Boitempo, 2006, p. 39.

³⁵ **Parque industrial** p. 67.

que a abandonou, de modo que nem mesmo a experiência da solidão e do horror traz consciência à costureira. Mesmo quando a sátira irrompe no romance, como na crítica ao salão de Olívia Guedes Penteadado, mecenas do modernismo, a mordacidade é muito mais forte do que a graça gratuita, ausente na obra. “A multidão torna-se consciente, no atropelo e no sangue”³⁶. A única força capaz de conscientizar, tirar os personagens do embrutecimento causado pela exploração, é a ação coletiva. Mas mesmo essa é reprimida por uma polícia composta de pobres, como a massa operária, num fracasso de mobilização proletário que inscreve o romance fora dos clichês do realismo socialista que nele surgem de forma pontual.

Ao colocar-se à margem do modernismo de 22, de Mário e Oswald, Pagu escolhia uma forma de literatura revolucionariamente engajada, preocupada em abalar barreiras de classe que o modernismo, apesar de seus avanços, rompeu apenas parcialmente, pois essas barreiras iam muito além do plano literário – por isso, sua obra se constitui como uma espécie de avesso do modernismo hegemônico. Sua visão crítica dos modernistas da época, isolados em salões e perdidos em palavrórios vazios, é semelhante ao balanço franco e contundente que Mário de Andrade faz em 1942, em “O movimento modernista”, afirmando que este era “nitidamente aristocrático [...] pela sua gratuidade anti-popular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito”³⁷. Em 1947, na confusa crônica “Depois de amanhã Mário de Andrade”, que mistura lembranças pessoais (Pagu foi aluna do escritor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo) com admiração à seriedade intelectual e à coragem inovadora desse “perfil solitário”, há uma acusação:

Eu lhe acuso, meu poeta e professor, pelo melado de engodo em você, que podia condenar e corrigir, e varrer a chicote os vendedores ambulantes dos degraus daquela nossa casa, casa velha, arruinada, com inflação, eu lhe acuso – você é o principal responsável por essa massa falida. Se não era líder, por que dançou?³⁸

Esse “engodo” a que a escritora faz menção parece coincidir bem com o “conformismo acomodaticio” a que Mário alude em sua conferência. Injusta ou não, a acusação fala de um estado de coisas a que *Parque industrial* não se vinculou, em sua tentativa de “marchar com as multidões”, como aconselha o autor de *Contos de Belazarte* ao final de seu balanço. Não parece ser por acaso que *Café*, uma de suas obras de cunho mais fortemente social, tenha sido iniciada no ano de 1933 e passado por diversos problemas de

³⁶ Ibid., p. 104.

³⁷ ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo, Martins, 1974, p. 236.

³⁸ **Pagu, Patrícia Galvão: Vida-Obra**, p. 140.

formalização³⁹. Talvez essa dificuldade decorra do fato de que, para Mário, a forma da obra de arte, garantia de sua comunicabilidade e socialização eficaz, não deve ser sacrificada em prol do tema, e vice-versa. A busca por esse equilíbrio passa pela rejeição do excesso de experimentalismos de vanguarda, que prejudica a comunicação entre o artista e o público⁴⁰, e acompanhou todo um projeto intelectual ao qual ele se referia constantemente como o sacrifício de sua obra às exigências do tempo. No pensamento estético de Mário de Andrade parece existir a noção de que a arte, no Brasil, tem de passar *necessariamente* pelo questionamento de seu próprio lugar, sob pena de isolar-se, perigo esse que seria menor nos países centrais, dotados de um público mais homogeneamente formado e familiarizado com as diversas formas artísticas. O descompasso, em sua obra, entre a teoria estética que foi sendo desenvolvida por ele em cartas, conferências e ensaios e a sua produção especificamente literária, na qual muitas vezes os procedimentos modernos constituem obstáculo para o leitor médio, surge de uma situação social em que a arte encontra dificuldades para se democratizar. *Parque industrial*, a meu ver, problematiza a mesma questão, mas sob um viés diverso, digamos, mais intuitivo, bem menos consciente e consistente do que os questionamentos presentes na obra de Mário de Andrade. Para além dos ditames partidários, o que prejudica o romance é justamente esse anseio de comunicação irrealizado, problema formal que ganha voz no próprio enredo da obra, que trata de uma classe operária incapaz de se emancipar de sua brutal desumanização – portanto, incapaz de lê-la, de modo que a tentativa de tornar o romance acessível também acaba por se alienar. A acusação de Pagu a Mário trata de um problema que nem ela mesma pôde equacionar, e com que o escritor modernista iria se debater cada vez mais após seu desligamento do Departamento de Cultura de São Paulo, em 1938, momento no qual ele vê seu projeto de democratização da arte desmanchando-se no ar⁴¹.

Em relação a Oswald de Andrade, Pagu não somente foi influenciada como também exerceu forte influência. A militante comunista Mongol, personagem da trilogia de romances *à clef* que compõem *Os condenados*, pode ser vista como uma referência à figura da escritora. Se lermos essa trilogia como uma espécie de romance de formação e tomada de consciência social no qual o narrador e os personagens estão “em processo” (como exemplo, há a

³⁹ Para alguns dados sobre a composição acidentada de *Café*, ver o artigo de TONI, Flávia Camargo e MORAES, Marcos Antonio de. Mário de Andrade no *Café*. In: **Revista de Estudos Avançados** n° 13 (37). São Paulo, Edusp, 1999.

⁴⁰ Ver os ensaios “O artista e o artesão” (1938) e “Atualidade de Chopin” (1942), em **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins, 1975.

⁴¹ Para uma análise sugestiva desse momento da vida de Mário de Andrade, ver o livro de Eduardo Jardim, **A morte do poeta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

prostituta Alma, no início vista de forma romântica e no fim retratada como “vítima sangrenta do capitalismo”), vemos que através da paixão pela militante o narrador vê o mundo de outra maneira, num ponto de virada que marca o abandono da prosa decadentista de *Os condenados* e mostra lampejos do olhar crítico e satírico em relação à própria classe que Oswald apresenta no par *Miramar-Serafim*, momento de “superação” destrutiva da burguesia que desemboca, por sua vez, em *Marco zero*, obra dos anos 40 que guarda afinidades estéticas e ideológicas com *Parque industrial*. Não podemos esquecer que é também no mesmo ano de 1933, no prefácio a *Serafim Ponte Grande*, que Oswald vai observar, fazendo eco às idéias críticas (inclusive atacando a si mesmo) presentes em *Parque industrial*, que a literatura brasileira “de vanguarda” é provinciana, suspeita, reacionária e de fortuna mal-adquirida; além disso, acrescenta: “o parque industrial de São Paulo era um parque de transformação. Com matéria prima importada”⁴², numa percepção do atraso que faz eco ao desfecho do romance proletário.

O “realismo máximo” de *Marco zero* foge a qualquer literatice burguesa e apresenta um narrador consciente de suas limitações, pois organiza a narrativa de forma caótica. O romance se estrutura em dois eixos: o horizontal, no qual encontramos o relato objetivo das cenas, e o vertical, composto por observações críticas do narrador e recuos históricos, que muitas vezes não dão conta de amarrar o que foi exposto no eixo horizontal, negando-se à totalidade conciliadora de maneira semelhante a *Parque industrial*. Nele surge um Brasil agrário que se transforma num “moinho de gente”, para utilizar um termo caro ao antropólogo Darcy Ribeiro, cada vez mais moderno e eficiente; a maioria dos personagens pobres do romance morre, enlouquecida e esfomeada; enquanto isso, a esquerda sonha e se perde em devaneios teóricos, chama nosso caipira de “camponês” e obedece aos dogmatismos do Partido. Em outros momentos, surge uma certa crença no progresso e na industrialização, em contraste com o pessimismo exacerbado de algumas cenas; mas o romance escapa ao sectarismo justamente ao apresentar as cenas e deixá-las em suspenso, como num painel. Ao colocar os acontecimentos “em situação”, *Marco zero* se conscientiza das limitações impostas pelo próprio tempo histórico em que foi composto. O “naturalismo” do romance, visto por Antonio Candido como um defeito⁴³, é reação à cegueira modernista ao social, apontada por

⁴² ANDRADE, Oswald de. **Obras completas II: Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 133.

⁴³ Candido discute o romance, pela primeira vez, no ensaio “Estouro e libertação”; na “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, retoma o assunto e reformula algumas idéias, porém seu ponto de vista inicial sobre **Marco zero** não se modifica. Para o crítico, “Oswald conservou de maneira recessiva um veio naturalista que estufou no decênio de 1930, estimulado pela moda de literatura documentária e social então predominante”, de forma que “o peso do documento indigerido e a excessiva intenção ideológica atrapalhou **Marco Zero**”, romance no qual “o intuito cru da documentação derrapa num pitoresco bastante constrangedor”. Ver CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 94.

Mário em sua conferência. *Marco zero* redimensiona o “ufanismo crítico” de Oswald, indo na contramão da tendência dos primórdios do modernismo de “transformação dos antagonismos em contrastes pitorescos”, como observou Roberto Schwarz⁴⁴. No entanto, Oswald oscilava em sua relação com a modernidade, como mostram os textos reunidos em seu *Estética e política*; ora os tempos modernos são devastadores, ora anunciam a nova era, o retorno ao “matriarcado” paradisíaco de sua mitologia pessoal, que entrega suas origens sociais de homem da elite latifundiária dividido entre dois tempos. Já Pagu, nos anos 40, em suas colunas do jornal *Vanguarda Socialista*, tinha uma visão mais lúcida do pós-guerra, descrente do poder iluminista da modernidade.

Em sua forma aberta, lúcida e inconclusa (não há saída para o povo miserável em *Chão*, o segundo volume de *Marco zero*), o romance incorpora, em nossa literatura, mudanças que ocorriam na literatura ocidental daquele momento: abandono da narrativa linear e totalizante, busca por uma arte capaz de transmitir o frescor brutal dos acontecimentos, em toda sua complexidade. A obra demonstra claramente que o caminho literário seguido por Oswald passou por um desvio – Pagu – que de certo modo determinou todo o desenvolvimento posterior de sua obra. Se a influência de Oswald sobre Pagu é mais fácil de ser distinguida, pois aparece nitidamente na literatura e surge esclarecida na publicação recente de *Paixão Pagu*, a influência de Pagu em relação a Oswald é mais difusa, difícil de ser apreendida. Se nela a libertação pessoal precedeu a consciência política, como acompanhamos em sua carta autobiográfica, em Oswald ocorre o inverso: nele, a consciência política forja sua libertação pessoal, permitindo a compreensão de sua origem burguesa e patriarcal; justamente nesse momento, realiza-se o encontro dos dois.

Voltando a *Parque industrial*, há no romance, como pudemos ver, um problema de forma: ele oscila entre o didatismo ligado ao realismo socialista misturado a um anseio de democratização e mesmo negação de seu caráter “literário” (pois a literatura moderna pressupõe uma sociedade de classes) e uma descrição crua, com fortes traços modernistas (nos quais é clara a influência da linguagem sintética de Oswald), mais rica em sugestões. Se o que há de “realismo soviético” na obra surge em conflito com a *realidade degradada* brasileira, o anseio malgrado pelo leitor operário⁴⁵ é uma resposta a essa degradação já

⁴⁴ Ver “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 22.

⁴⁵ Como termo de comparação ao malogro total de **Parque industrial** em relação ao público operário, podemos pensar em **The jungle**, romance do norte-americano Upton Sinclair, de 1906. História da sofrida conscientização operária de Jurgis, imigrante lituano que perde toda a sua família, consumida pelo trabalho extenuante dos matadouros de Chicago, o romance, nunca traduzido para o português, agiu sobre o público leitor da época de outra forma que a esperada por seu autor: “Embora o objetivo principal de Sinclair fosse expor condições

embutida na própria forma do romance. Além disso, a tensão entre a forma importada e a nossa realidade coloca no centro do debate a formação de nossa classe operária. Terminasse nesse ponto, o romance penderia para o esquematismo, cedendo ao lugar comum soviético da morte revolucionária⁴⁶: “[após a morte de Alexandre] a bandeira vermelha desce oscila, levanta-se de novo. Para se levantar nas barricadas do amanhã”⁴⁷.

Mas o último capítulo, “Reserva industrial”, retoma o tema das estatísticas colocado na abertura, e mostra como, no Brasil, se constituiu a “classe operária”, bem diversa do modelo europeu descrito nas cartilhas do PC, cego às especificidades nacionais. Na contramão da morte grandiosa de Alexandre, o capítulo sela a degradação sem volta de Pepe e Corina, “vítimas da mesma inconsciência”⁴⁸. A imagem final de nossa classe proletária apresentada pelo romance não é composta de trabalhadores assalariados, mas de mendigos, prostitutas, miseráveis sub-empregados, à mercê dos altos e baixos do capital, sem carteira assinada nem garantias de sobrevivência para o dia seguinte. O capitalismo, ao se instalar por aqui em sua forma industrial, já encontra sua “superpopulação” formada: os escravos. Daí a presença forte dos negros no romance, seja no extremo da conscientização, como Alexandre, ou da alienação, como Corina. De qualquer forma, impossibilitados de se realizarem como cidadãos. Na mesma passagem de *O Capital* citada como epígrafe ao capítulo final do romance, encontramos as seguintes observações:

[...] a acumulação capitalista sempre produz, e na proporção de sua energia e de sua extensão, uma população trabalhadora supérflua relativamente, isto é, que ultrapassa as necessidades médias da expansão do capital, tornando-se, desse modo, excedente. *E ainda*: a população trabalhadora, ao produzir a acumulação do capital, produz, em proporções crescentes, os meios que fazem dela, relativamente, uma população supérflua.⁴⁹

Se aparentemente em *Parque industrial* não há o intuito de teorizar, nas entrelinhas do romance podemos ler uma elaboração impressionante de um momento de transição decisivo para os trabalhadores brasileiros, pouco afeita a esperanças de inclusão das massas oriundas

abusivas de trabalho, o público americano ficou mais horrorizado com as descrições de falta de higiene nos locais de processamento de carne” (tradução minha). Apesar de não ter atingido exatamente seu alvo, o romance teve impacto e provocou mudanças efetivas nas leis alimentares americanas. Sobre o romance, ver o verbete SINCLAIR, Upton. In: **Merriam Webster’s Encyclopedia of Literature**. Merriam-Webster Publishers, Springfield, Massachusetts, 1995, p. 614.

⁴⁶ “Um líder de grande potencial morre, mas isso não significa que ele morreu para a História. Mesmo a morte não pode deter o avanço histórico. O corpo do herói morreu, mas seu espírito vive: uma situação de morte transfiguradora” (tradução minha). Ver **Soviet Novel**, p. 181.

⁴⁷ **Parque industrial**, p. 136.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁹ MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política**. Livro I. (Trad. de Reginaldo Sant’Anna). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, pp. 733-734.

da escravidão na cidade industrializada. Como *Parque industrial* – cujo título é uma ironia com os dizeres orgulhosos dos bondes de então, que diziam ser São Paulo “o maior parque industrial da América Latina” – nasce antes da experiência vivida do que de um “ambiente literário” (e é por isso que a obra de Pagu já nasce moderna, escapando, por exemplo, ao ranço beletrista, convencional, da obra imatura de Mário ou Oswald), seu duro desfecho aponta para a permanência da miséria e da alienação na classe trabalhadora brasileira.

Deslocado dentro do modernismo, sem medo de criticar as damas paulistas falsamente emancipadas, dando forma à sujeira das calçadas do Brás, era de se esperar que o romance fosse esquecido⁵⁰. Hoje, quase oitenta anos após sua publicação, a deformação que ele denuncia só aumentou. Nas ruas do Brás, são os camelôs que, fugindo do “rapa”, vêm-se impedidos de trabalhar, em confrontos que lembram cenas de guerra; na rua 25 de março, há dias em que uma turba apavorada de vendedores ambulantes desce a rua, carregando as mercadorias como pode. A forma de arte dessas ruas é a música popular do momento em volume máximo, chamando clientes e espantando a tristeza que ronda uma vida precária. Na visada crítica sobre o modernismo contida no romance, bem como em suas letras grandes e linguagem chocante, ansiosa por abalar o leitor, coloca-se o desejo de uma arte genuinamente democrática, de uma literatura que não apenas represente mas nasça do povo e revolucione as formas existentes até então não de maneira acadêmica, técnica ou vanguardista, mas de modo vital, capaz de tocar aqueles em busca de uma consciência mais ampla da vida. Se a história de nossa literatura, para Antonio Candido, é a do desejo de ter uma literatura, o grande legado do modernismo foi a tentativa de democratizar essa mesma literatura, como o crítico assinala em outro momento⁵¹. Mesmo sob o pseudônimo exigido pelo PC, Pagu não falseou nossa realidade em *Parque industrial*. A lucidez do romance de 1933 segue outros caminhos em 1945, depois que ela passa pela linha divisória de sua vida: a desilusão do Partido Comunista.

* * *

⁵⁰ Enquanto Kenneth David Jackson encontra na negatividade do romance um dos principais motivos de seu esquecimento, David Foster, atento à sua ausência em nossa historiografia literária, relaciona o esquecimento à perspectiva feminista contida na obra, a qual, a nosso ver, não dá conta de explicá-la em sua totalidade. Mesmo assim, sua leitura provoca e faz pensar, levantando questões como a forte corporalidade dos personagens da obra. Ver o já citado “Afterword” e “The feminization of social space in Patrícia Galvão’s **Parque industrial**”, de David Foster.

⁵¹ Ver “A literatura na evolução de uma comunidade”. Nesse ensaio sobre a literatura paulista, Candido caracteriza o modernismo como um grupo que rompe a dependência de classe da literatura “e, quebrando as barreiras acadêmicas, faz da literatura um bem de todos”. In: **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 150. Para a observação anterior, ver, do autor, **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

Afinal, é na LIBERDADE de escolha que especificamente se alicerça a condição de SER.⁵²

Na carta autobiográfica que escreveu para seu companheiro⁵³ Geraldo Ferraz, Patrícia Galvão relata as humilhações a que foi submetida como militante comunista, num meio em que a atuação política feminina era associada, em seu caso, pelos membros do próprio Partido, à prostituição⁵⁴. O PC nunca compreendeu a atuação generosa e impulsiva de Pagu; sempre pairou sobre ela a pecha de “agitadora individual”, pois essa mulher que não se conformou com os limites estreitos da vida feminina burguesa⁵⁵ também não soube se adaptar à obtusidade doutrinária do Partido. Para muitos, pode parecer estranha a obstinação por permanecer no Partido de alguém que tanto prezava a liberdade; “Eu não tinha outra razão de vida”, “Lutaria até cair aos pedaços”, “Eu me deixava arrastar estupidamente e continuei”, ela confessa⁵⁶. Nos parece que para a escritora o Partido inicialmente representava uma *escolha* capaz de emancipá-la completamente de suas origens pequeno-burguesas, escolha na qual ela encontrou um lugar, uma forma de atuar decisivamente no mundo. Como membro do Partido, ela, mais do que como mulher “preso[a] à sua classe e algumas roupas”, como diz o poema de Drummond, acreditava constituir-se como *sujeito* de seu destino, algo que não podia exercer nem como filha-família à espera de um casamento, nem como a “mulher de Oswald”, vivendo em prol dessa união. Essa busca desesperada pela liberdade provoca não somente a saída tumultuada da casa dos pais mas também suas andanças ao redor do mundo, e nunca vai desaparecer de suas inquietações artísticas e intelectuais.

A fase em que lutava pelo ideal da igualdade entre os homens foi por ela considerada, mais tarde, mesmo após a desilusão com o Partido, como a mais feliz de sua vida. De fato, é um entusiasmo quase místico, no sentido de transcendência por meio da coletividade, o que

⁵² GALVÃO, Patrícia. **Verdade e liberdade**. São Paulo: Edição do comitê pró-candidatura de Patrícia Galvão, 1950.

⁵³ Ver **Paixão Pagu**.

⁵⁴ Em **Paixão Pagu**, num diálogo entre Patrícia Galvão e o militante por ela chamado de “CM11”, lemos, sobre a prostituição, ou seja, a troca de informações de adversários e inimigos por sexo, no trabalho de espionagem: “[...] eu acho que é exigir demais das mulheres revolucionárias. Eu não sou uma prostituta”, ela diz. CM11 responde: “Não se exige isso das mulheres revolucionárias. Exige-se de você, que é uma mulher excepcional” (p. 126). O aparente elogio esconde, aqui, o preço do comportamento sexual de Pagu, desvinculado da conduta feminina valorizada em sua época. Ao não “preservar-se”, criando uma couraça de moralidade e impassibilidade femininas que cairiam bem para uma revolucionária, ela criou as condições para que CM11 a visse como prostituta, pois era incapaz de compreender uma mulher ao mesmo tempo sexualmente livre e dona de sua vontade.

⁵⁵ Assim como em relação ao Partido, a rejeição da vida burguesa encampada por Pagu não ocorre sem ambigüidades. Podemos perceber, em sua carta autobiográfica, o desejo encoberto de constituir um lar “feliz” com Oswald, e a dificuldade em tolerar as traições do companheiro, num casamento aberto. Educada para o casamento e a monogamia, a mulher pequeno-burguesa, é claro, teria muito mais dificuldades para mudar seu comportamento do que Oswald de Andrade, que, além de ser homem, possuía origem social diversa.

⁵⁶ **Paixão Pagu**, págs 136, 134 e 131.

ela encontra ao protestar e viver junto com os trabalhadores, como se sua alma necessitasse se espalhar, viver nos outros, para se encontrar: “A alegria da vida nova circulava em meu corpo. Eu era imensa”⁵⁷; assim ela comenta sua reação à primeira reunião comunista que assistiu. Mas os tempos da militância terminam de forma amarga: além da prisão e da tortura, ela é aviltada em sua liberdade, em seu estatuto de sujeito, justamente aquilo que acreditou ter conquistado com seu envolvimento partidário, pois é instada pelo Partido a conseguir informações em troca de sexo, por exemplo. A guinada, nos anos 40, após ser libertada e sobreviver à doença e depressão provenientes do encarceramento, é política e artística. Influenciada pelo manifesto de Trotski e Breton, “Por uma arte revolucionária independente”, no qual é reivindicada “toda licença em arte” e a procura livre da formalização artística do mundo interior de quem cria, Pagu rejeita os ditames do realismo socialista aos quais obedeceu parcialmente em 1933, sem, no entanto, perder a ousadia formal que caracteriza *Parque industrial*, avesso à linearidade e aos mitos do romance soviético. De modo que *A famosa Revista*, romance publicado em 1945, é um balanço do autoritarismo comunista e do Estado Novo, uma obra escrita em meio aos estertores finais da Segunda Guerra e, de certa forma, uma resposta a *Parque industrial*, ao qual não se opõe completamente por manter-se fiel, como no romance dos anos 30, à verdade interior de Patrícia Galvão nesse momento de sua vida.

No panfleto *Verdade e liberdade*, de 1950, Pagu sela seu retorno à vida política. Dotado do mesmo ardor e estilo direto de *Parque industrial*, nesse texto Patrícia comenta a doutrinação política de seus colegas de prisão, ainda crentes no stalinismo, menciona o fiasco da Intentona de 1935 e dá testemunho de uma força que nem a tortura e a decepção foram capazes de eliminar: “Tenho muitas cicatrizes, mas ESTOU VIVA”. Essa frase é quase um emblema desse momento de sua vida. Pagu diz ter voltado à militância para “tocar com dedos de fogo na ferida que fez o cético: nessa doença do ceticismo”. Quer tirar os indiferentes, os descrentes, os hesitantes, da paralisia do pós-guerra, a famosa “evasão para o niilismo” sempre comentada por Otto Maria Carpeaux ao analisar a literatura dessa época⁵⁸. Na verdade, ela está também em luta contra a sua própria descrença, muito visível em poemas como o já comentado “Natureza morta”, de 1948, no qual crianças gritam, homens morrem, o dinheiro circula, namorados passam, ventres estouram, o lixo aumenta, tudo isso não representando sentido algum. O mesmo niilismo desesperado aparece em “Canal”, de 1960,

⁵⁷ **Paixão Pagu**, p. 81.

⁵⁸ CARPEAUX, Otto Maria. Literatura 1948. In: **Ensaios reunidos 1946-1971**. Volume II. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005, p. 303.

em que a imagem do duto que só serve como passagem, e não como fim para as coisas, simboliza sua generosidade e desesperança. Em “Nothing”, de 1962, ela diz: “existe só o nada”⁵⁹. Se o desabafo surgia nos poemas, muitos publicados sob pseudônimo ou póstumos, a figura pública que escreve o panfleto comove em sua defesa da esperança como um imperativo ético, ou seja, mesmo quando é impossível manter a fé no futuro, ela é necessária pois tem a capacidade de tirar o homem da cegueira presente, das relações reificadas, e fazê-lo sonhar, inconformado. O apelo humanista do texto, associado à sua exortação da liberdade, procura delimitar um programa de socialismo democrático, ligado ao projeto do jornal *Vanguarda Socialista*, de Mário Pedrosa, e ao Partido Socialista Brasileiro. Há nele também duras críticas a Getúlio Vargas, bem como a Prestes, Plínio Salgado, Adhemar de Barros (o Interventor que Pagu negou-se a cumprimentar na cadeia, sendo punida com mais seis meses de prisão). Getúlio é o “boneco”, o “mentecapto” que aumentou em 300% o custo de vida e oprimiu o povo com um paternalismo político à maneira de Mussolini e Stálin. Aliás, Pagu é um dos poucos intelectuais brasileiros que não contemporizou com o Estado Novo. A virulência de suas atitudes e de seu ataque revela uma situação social diversa dos escritores oriundos das elites latifundiárias que, com a queda da República Velha, encontraram abrigo no aparelho de Estado de Vargas; mesmo Graciliano Ramos, após o cárcere, acaba por recorrer a um cargo público, sob pena de passar dificuldades com o sustento de sua família⁶⁰. O editor de maior prestígio da época, José Olympio, mantinha relações amigáveis com Vargas⁶¹, chegando até a publicar suas obras, numa demonstração de como literatura, poder e política estavam ligados, naquela época, de forma muito próxima, inclusive pessoal. Não é por acaso que a ligação mais estável da vida de Pagu é com Geraldo Ferraz, intelectual autodidata e, como ela, localizado socialmente à margem do grupo modernista de Mário e Oswald⁶².

Antes de comentarmos mais detidamente *A famosa Revista*, tornam-se necessárias algumas palavras sobre seu co-autor, Geraldo Ferraz. Órfão ainda durante a infância, foi

⁵⁹ **Patrícia Galvão, Pagu: Vida-Obra**, p. 258.

⁶⁰ Em **Imagens negociadas**, além do comentário sobre Graciliano Ramos, há uma análise do retrato de Pagu feito por Portinari e reproduzido mais tarde em **Verdade e liberdade**. É notável o comentário de Sérgio Miceli, ao perceber a falta de lugar social de Pagu no ambiente artístico daquele momento – “um projeto existencial, político e artístico, sem condições sociais de se viabilizar naquele estágio do campo de produção cultural”. MICELI, Sérgio, **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 126.

⁶¹ Sobre um panorama não somente da editora como da vida literária da época, ver o livro de SOARES, Lucila. **Rua do Ouvidor: Uma história da Livraria José Olympio**. Rio de Janeiro: José Olympio/ Fundação Biblioteca Nacional, 2006.

⁶² Sobre a situação social do casal, ver o livro de NEVES, Juliana. **Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão: a experiência do Suplemento Literário do Diário de S. Paulo, nos anos 40**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2005, págs. 163 e 204.

criado pela tia solteira e a avó, em Pouso Alegre. Morou em porões e cortiços, trabalhou em farmácias, tipografias e, amante dos livros, lia à noite, após o expediente, na biblioteca da cidade. Admirador de Dostoiévski e Lima Barreto, ensaiou seu primeiro romance nas sobras de papel de uma tipografia em que trabalhou. Ao apresentar a obra a Monteiro Lobato, fracassa em sua tentativa de publicação, mas consegue um lugar na revisão da prestigiada *Revista do Brasil*, onde inicia uma carreira intelectual apoiada mais tarde por Oswald e Tarsila, impressionados com seu vasto conhecimento de arte moderna, quase todo haurido em livros. É ele o “açougueiro” da segunda dentição do Movimento Antropofágico, responsável pela diagramação da *Revista de Antropofagia*, encarte do *Diário de S. Paulo* de então. Sua autobiografia⁶³, narrada em terceira pessoa, parece funcionar em parte como a compensação por um reconhecimento ausente em sua trajetória de vida. Geraldo se preocupa em detalhar suas realizações, mostrando-se sempre como um espírito provocador, incompreendido e à frente de seu tempo, deixando pistas para a posteridade. Sua posição marginal em relação a boa parte dos escritores da época permite uma visada crítica daquilo que havia de superficial nos projetos de Oswald e da “sinhazinha dos Campos Elíseos”⁶⁴, como denomina Tarsila em certo momento. Por vezes, o ponto de vista do autor coincide com a crítica à elite modernista realizada em *Parque industrial*: “Oswald pertencia a esta superfície, da vida regalada dos fazendeiros de café, bem postos na vida, inconscientes ao drama das multidões anônimas, que se acotovelavam nos bondes da Paulicéia [...]”⁶⁵.

Do mesmo modo, faz a crítica às inconsistências do movimento Antropofágico, carente, a seu ver, de organização e base filosófica. Geraldo, incansável defensor das inovações artísticas, via, assim como Pagu, na escrita de *A famosa Revista* um projeto compensador de uma inserção literária dos dois que até ali não havia ocorrido plenamente; face àquilo que para eles representava uma “tradição” – justamente a produção literária do grupo modernista, que nos anos 40 se consolidava, menos inovadora – eles investiram numa atualização moderna mais desligada de nossa tradição local, afinada com a crítica do pós-guerra e o niilismo literário corrente nos países centrais. Enquanto Mário de Andrade via com bons olhos, nos mesmos anos 40, aquilo que ele chamava de “momento de construção do modernismo, em que a literatura alcançava sua estabilidade normal”⁶⁶, Ferraz e Pagu detectavam uma pasmaceira repetidora de fórmulas de sucesso e exigiam uma literatura em constante processo de renovação; esse é, aliás, um dos motivos pelo qual Patrícia Galvão foi,

⁶³ FERRAZ, Geraldo. **Depois de tudo: memórias**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

⁶⁴ **Depois de tudo**, p. 24.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁶ Ver “O movimento modernista”, p. 248.

mais tarde, recuperada por Augusto de Campos⁶⁷. Como crítico de arte, Geraldo defende o abstracionismo, que possuía muitos opositores na época, entre eles Sérgio Milliet; como escritor, o vanguardismo de Geraldo aparece em *Doramundo*, que chegou a ser publicado junto com *A famosa Revista*. A história da edição deste último é, aliás, um caso à parte. José Olympio negou-se a publicar o romance por causa do prestígio que a União Soviética desfrutava no pós-guerra; o romance sai, em primeira edição, pela pequena Americ-Edit, cujo editor, um francês, acreditava na boa fama que obras de vanguarda poderiam conferir à casa. José Olympio só vai publicar as duas obras, em edição única, em 1959, época em que seus negócios vão mal das pernas e em uma tiragem pequena, de mil exemplares, que nunca chegou a se esgotar.

Ambientado em Cordilheira – elaboração ficcional da vila de Paranapiacaba, em São Paulo – *Doramundo*, de 1957, é dedicado a Patrícia Galvão. Bem recebido pela crítica da época, também foi editado inicialmente em tiragem muito pequena, com a ajuda de amigos, entre eles Rubem Braga, admirador incondicional do romance. Dotada de um enredo oscilante e uma linguagem plástica e pouco convencional, entre o poético e o popular (um pouco à maneira de Guimarães Rosa, mas sem a profusão de invenção lexical e o misticismo epifânico), a obra conta a história de uma sucessão de mortes que começam a ocorrer num pequeno vilarejo ferroviário escuro, triste e cheio de neblina, localizado na beira da Serra do Mar. O narrador é “flutuante” e em primeira pessoa, se “encarnando” sutilmente em diversos personagens durante o romance, de modo que a narrativa dá conta de vários pontos de vista, com capítulos sempre iniciados com epígrafes compostas por versos populares licenciosos. O clima geral é de tormento espiritual, sexo e morte, vidas malogradas. Há uma simbiose soturna e tortuosa entre os personagens e o ambiente, que vivem numa pobreza que se entranha no ar, nas nuvens, na umidade das casas escuras de madeira. A vida em Cordilheira brutaliza e leva à introversão; seus homens jovens morrem a golpes de barra de ferro, caídos nos trilhos dos trens. A vila, para quem não a conhece, imita uma cidade inglesa, e serviu de moradia a trabalhadores da ferrovia que liga o porto de Santos ao planalto paulista. No romance, vira um cenário de pesadelo, no qual o progresso e a modernização não fazem sentido. A obra trata dos efeitos subjetivos da pobreza, conferindo profundidade existencial ao drama vivido pela população de Cordilheira. O único sopro de vida nesse ambiente tétrico surge na afirmação do amor entre Dora e Raimundo (daí o título do romance), capaz de romper o medo e a morte do mesmo modo que o amor de Rosa e Mosci, em *A famosa*

⁶⁷ Sobre o assunto, ver o livro de Juliana Neves, págs 149 e 163.

Revista: força redentora em um mundo onde o sentido se refugiou no plano interindividual. O estilo escorregadio, “neblinoso” da obra, que parece querer imitar o próprio local que representa, realiza a proeza de *unificar* as consciências dos personagens sem anular a subjetividade de cada um, formando uma espécie de “consciência coletiva” de Cordilheira, cuja evolução é também subjetiva: a redenção pelo amor presente no desfecho é um fruto inesperado surgido do problema do sexo, das traições e da brutalidade dos assassinatos, que tomam a maior parte do livro. Como aponta Adolfo Casais Monteiro, a obra se encontra na convergência entre romance social e poesia, sem se esquivar a problemas reais mas sem deixar de ser, também, obra de arte⁶⁸, num equilíbrio que, como veremos, encontra obstáculos para se constituir em *A famosa Revista*.

A mesma convergência entre prosa e poesia, particular e universal, está presente na obra de Patrícia e Geraldo, muito diversa de *Parque industrial* no plano do estilo. Um leitor desavisado sente-se, de início, perdido ao abrir o livro; o que era claro, acessível e direto no romance proletário torna-se agora obscuro, tortuoso, de difícil penetração. Nada resta do projeto de arte de contato com as massas, pois o discurso comunista petrificado transformou-se em barbárie. A escolha agora é por uma arte desconfiada do uso da própria linguagem, que precisa retomar seu poder de significação deturpado pelo Partido. Escrito como “sátira ao Partido Comunista, protesto político”⁶⁹, fica difícil compreender o romance sem o conhecimento da biografia de seus autores, que revezaram na composição dos capítulos e escreveram um de seus últimos trechos, “Chave”, em alternância de parágrafos, num processo dialógico. Podemos dizer grosseiramente que o romance se divide em duas partes: a primeira, predominantemente alegórica, em que se fala sobre a Revista (órgão que representa o PC) e seu funcionamento; e a segunda, que se inicia no sexto capítulo (“Compartimentos”), mais biográfica, aprofundando os dilemas existenciais de Rosa e Mosci. Separando essas duas partes, um “Intermezzo” (o quinto capítulo) lírico, que marca a desilusão definitiva de Rosa com a Revista e sua entrada no plano privado, mais biográfico, do romance.

Ambientada numa cidade indefinida, que por momentos parece ser Santos, por causa da presença do porto e dos estivadores, e por ser a cidade em que Pagu viveu com Geraldo Ferraz até sua morte, a narrativa transcorre num mundo massificado, administrado, tomado pela propaganda; nele “não há mais resistência em ponto algum”. Rosa retoma, em várias passagens, momentos da vida de Pagu: a viagem pelo mundo como jornalista, a necessidade

⁶⁸ Ver o prefácio ao romance. In: GALVÃO, Patrícia; FERRAZ, Geraldo. **Dois romances: Doramundo e A Famosa Revista**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. 143.

⁶⁹ Ver a entrevista de Geraldo Ferraz em STEEN, Edla Von (comp.) **Viver e escrever**. Porto Alegre: L&PM, 1981.

de dedicação total à Revista, negligenciando sua subjetividade, a desilusão ao ver crianças pobres mortas do outro lado do mundo (a União Soviética), a volta da viagem, a prisão, a doença. No hospital, ela recebe as visitas de Mosci, fazendo eco à aproximação amorosa entre Patrícia e Geraldo, bem como às cartas que trocaram enquanto ela estava presa⁷⁰. Rosa vive o dilema da desesperança num corpo que permanece vivo: hesita ao considerar o amor de Mosci, sente-se incapaz de dar-lhe um filho pois não confia mais no futuro. Para ela, “nada mais existe. Colocarão focinheiras nos filhos que você tiver. E os da nossa geração que não se conformarem passarão pelas correccionais, serão esterilizados, perderão a vida”⁷¹. Acentua-se no romance de 1945 um questionamento radical da própria *continuidade da vida* em meio a um mundo que a nega a todo momento. Esse pensamento passa pela própria noção da corporalidade feminina e sua situação social e já está presente em *Parque industrial*, quando Corina tem a criança sem pele. As imagens são impressionantes, estão presentes em toda a obra e acentuam o absurdo daquilo que Adorno chamaria de automatismo da autoconservação⁷², que leva ao abandono da razão (e vice-versa): “A deformada criatura vinha vindo a pontapé para a vida. Dentro em pouco será mais um cego diante da luz fraudulenta e viverá a agonia do primeiro sono de angústia”⁷³.

No quarto capítulo (“As cem páginas da Revista”) a Revista entra definitivamente no romance, e com ela a alegoria; os capítulos iniciais são uma espécie de introdução poética ao amor de Rosa e Mosci. A linguagem polissêmica do romance e a abertura relativa de interpretação proporcionada pela alegoria⁷⁴ permitem que a Revista seja vista não só como representação do Partido, mas como órgão no qual se processa a massificação das consciências, com traços do regime de Vargas. Se o propósito de *Parque industrial* era o de

⁷⁰ Há a reprodução de uma delas em FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. **Pagu, Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo**. Santos: Unisanta, 1999, pp. 63-65.

⁷¹ **A famosa Revista**, p. 126.

⁷² Ver a ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. (Tradução de Guido Antonio de Almeida). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 43.

⁷³ **A famosa Revista**, p. 127.

⁷⁴ Para Hegel, a alegoria se serve da exterioridade e seu significado deve surgir da maneira mais transparente possível; ele considera a alegoria “fria e rasa” por ser “uma coisa mais do entendimento do que da intuição concreta e da profundidade do ânimo da fantasia”. Walter Benjamin teoriza a alegoria de forma diversa, a partir do Barroco alemão e certamente não ignorando as alegorias modernas do mundo totalitário, como as criadas por Kafka. Para ele, “a alegoria mostra a *facies hippocratica* da história, como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica [a grande queixa de Hegel] de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo”. A formulação teórica de Benjamin tem maior afinidade com o uso que Patrícia e Geraldo fazem da alegoria, embora essa tenda, por momentos à frieza datada, principalmente se vista em contraste com os momentos líricos do romance. Ver HEGEL, Friedrich. **Cursos de estética II**. (Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle e consultoria Victor Knoll). São Paulo: Edusp, 2000, p. 126 e BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. (Tradução de Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 188.

atingir o máximo de leitores possíveis, *A famosa Revista* é de certo modo a continuação de seu desfecho pessimista e, dada a derrocada do projeto socialista, constitui-se como *resistência* (inclusive no plano da composição e da linguagem, e em relação ao leitor médio) a uma situação em que a imagem de Pepe e Corina, alienados e comendo pipoca, permanece: “A humanidade é cada vez menos exigente. Vai satisfeita. Sua curiosidade se enquadra em milhões de *Readers* sob milhões de estrelas”⁷⁵, se estendendo aos nossos dias. A ambição da Revista, com suas matérias padronizadas e repetitivas, é ser *total*, e para isso ela precisa do sacrifício absoluto de seus funcionários, como assevera o “homem de aço” Dacier, seu diretor, numa clara alusão ao nome de Stálin, que, em russo, tem significado semelhante.

Embora aconteçam reuniões constantes entre os empregados e a diretoria, Rosa sabe que a direção é quem manda na Revista: a aparência democrática é apenas um disfarce à dureza dos afastamentos e perseguições. À dedicação quase cega de Rosa opõe-se a jovem e rebelde Tribli, que pode ser lida como um desdobramento da figura de Pagu. Em meio a funcionários vigiados por espelhos (espécie primitiva dos circuitos internos de TV atuais, espalhados por todo canto), completos “idiotas da objetividade”, como diria Nelson Rodrigues, Tribli questiona os dogmas da Revista e não cede às propostas sexuais de Dacier, atraído por sua juventude. Mais tarde, após aproximar-se de Rosa, Tribli funda um órgão dissidente, a *Revistinha*; por causa dessa ousadia, será executada pelos membros de uma Revista já agonizante e sem leitores. Para Tribli, “o ideal sem a verdade morre”⁷⁶. Depois de sua morte, o idealismo persistente de Rosa começa a arrefecer de forma definitiva. A associação entre totalitarismo e crime, a doutrinação ideológica realizada por Dacier, que manipula os fatos sempre em busca de mais dinheiro para a Revista, o aviltamento que acompanha a radicalização das perseguições durante a crise da Revista, bem como a resistência de Rosa e Tribli, ao negarem sua degradação sexual, tudo isso está presente, de outra forma, na carta autobiográfica de Patrícia Galvão. Elaborado sob a noção de que “hoje a língua é uma só mas todas as palavras mudaram de sentido”⁷⁷, o romance por vezes entrega, à maneira do teatro épico de Brecht, os procedimentos de sua própria composição, como neste trecho: “o leitor que imagine o sopro que animou este diálogo, pois é ainda da boa técnica dar algum trabalho a quem compra o livro”⁷⁸. Vai se constituindo, assim, uma crítica não dogmática do totalitarismo, aberta, “em processo”, já que a alegoria, misturada à biografia, não se fecha em uma estrutura uniforme.

⁷⁵ *A famosa Revista*, p. 126.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 188.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 180.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 190.

Uma cena recorrente do romance envolve uma lembrança de Rosa: ao escalar uma montanha, quase morreu ao se apoiar em pedras pouco firmes. Quando percebe a degradação da Revista, ela se sente morrer e relembra aquele momento. Como deu tudo de si pela organização, tem a impressão de cair do despenhadeiro ao ser expurgada: não bastou sua força individual na escalada, era necessário também que as pedras da montanha estivessem firmes. A tragédia dessa figura de coração maior que o mundo é a de não se adaptar nunca de modo pleno aos limites da vida com Mosci, desprovida de um sentido amplo, coletivo, para o qual pudesse se doar. Enquanto Rosa despenca, Tribli, lembrando passagens de *O processo*, de Kafka⁷⁹, é procurada logo cedo em casa, por dois funcionários da Revista que a matam com pedradas na cabeça. A expulsão de Rosa e sua morte coincidem: as duas são na verdade uma só, representam a morte simbólica da moça que olhava o horizonte na foto de 1928. Rosa passa a viver o inferno de uma “verdade transformada em armadilha contra mim mesma”⁸⁰ e só após a desilusão reencontra definitivamente Mosci, no já mencionado “Intermezzo” surreal no qual a imagem de um argonauta niilista sela o fim da “Rosa dos Ventos”; só restam agora “os ventos melancólicos desencontrados sem norte”⁸¹.

Foi necessária a desilusão com a Revista para que Rosa aceitasse Mosci. Juntos, eles vivem um isolamento que é reação ao trauma pelo qual Rosa passou. Ela agora se crê “neutra e salva”, refugiada no espaço íntimo de seu quarto e suas coisas; ferida pelas experiências de desilusão, diz-se “velha” ao se unir a Mosci. E é perto do mar, num respiro de liberdade e descanso, que os dois vivem seu idílio. Como é impossível alterar o mundo exterior, eles querem, fechados, criar seu próprio mundo, numa renúncia que precisa ser entendida menos como absenteísmo burguês e mais como resposta, única chance de sobrevivência dada a perda da possibilidade de ação e realização significativas no âmbito coletivo. Aos poucos Rosa recupera sua saúde e engravida, atormentada em meio a imagens em que vê a criança deformada, “condenando-a com as cavernas dos olhos sangrentos”⁸². A esse trecho segue-se um pesadelo à luz do dia, em que ela vê crianças sacrificadas, numa lucidez dilacerante que se opõe à esperança de Mosci, incapaz de sentir sua insegurança. Agora responsável por uma pequena família, ele continua a escrever os mesmos textos sem sentido para o jornal em que trabalha, submetido aos propósitos e idéias da empresa. Não é só a Revista que oprime: aqui

⁷⁹ Em um artigo sobre o romance, Kenneth David Jackson nota ainda o existencialismo da obra, e a aproxima a escritores como Malraux e Silone, com os quais compartilha uma “descida ao desespero do romance político do século vinte, do ardor revolucionário à dúvida existencial”. Ver “Alienação e ideologia em *A Famosa Revista*”, In: REVISTA HISPANIA, (Universidad de La Rioja) vol. 74, n° 2, pp. 298-304, 1991.

⁸⁰ *A famosa Revista*, p. 211.

⁸¹ *Ibid.*, p. 212.

⁸² *Ibid.*, pp. 225-226.

se coloca a crítica à massificação geral do pensamento presente no romance, que põe em questão o próprio alcance da arte moderna num mundo em que a “uniformização da simplificação se prenuncia”⁸³, como escreveu Eric Auerbach na mesma década. O trecho, além disso, também remete à biografia de Geraldo Ferraz – autodidata e à margem dos círculos de poder político e literário, não teve tempo suficiente para se dedicar a uma obra mais vasta, sempre premido pela necessidade de sobrevivência.

A criança que Rosa espera nasce em meio à guerra; o trio forma um “abrigo da esperança” em meio ao “sangue das ruas demolidas”⁸⁴. A prosa poética e a ênfase na vulnerabilidade e força da corporeidade de personagens exilados podem lembrar o *Ulisses*, de James Joyce, mas *A famosa Revista* está longe de ser uma afirmação da vida em sua variedade intensa, como a obra de Joyce. Os horrores da guerra são entremeados ao cotidiano do casal, através de imagens expressivas que irrompem no meio do refúgio da intimidade doméstica; há a tentativa de criar uma ilha em torno do recém-nascido. Rosa e Mosci “realizaram o seu amor na ilha feliz. O menino está ali dormindo, é pena que não haja uma trégua assim em torno de todos os berços”⁸⁵. Há, nessa parte da narrativa, um novo encontro com Dacier, “Rei do Radium”, agora dono de um meio de comunicação mais eficaz. Ele ainda assegura, contumaz na mentira, que Tribli estaria viva e ainda chama Rosa de depravada. Como se vê, a “ilha” não é cercada de água por todos os lados; o projeto de Rosa e Mosci surge precário, ameaçado seja pelas bombas da guerra, seja pelo discurso de Dacier. “Tinham de fechar aquelas frinchas. O vento levantava a lona, desgarrava o acampamento, chovia e era noite”⁸⁶. Rosa e Mosci se esfalfam em encomendas de traduções e reportagens, e o dinheiro nunca é suficiente, “a cidade enorme punha trancas nas gavetas diante deles”⁸⁷. As cobertas, as janelas, as paredes, nenhuma proteção é eficaz pois junto com a lucidez a desilusão fria de morte invade, pelas frestas, uma sensibilidade exacerbada, ferida pela experiência do fracasso de uma utopia que era a razão de sua vida. O fim do romance vai adentrando cada vez mais no “túnel” do qual Pagu dizia ter saído; a voragem do desespero consome Rosa, desdobrada em Neja-Rosa e com idéias suicidas. Neja é o duplo distante, alheio às relações familiares de Rosa. É assustador ler essas passagens e lembrar das tentativas de suicídio de Patrícia Galvão mencionadas por Geraldo Ferraz em *Depois de tudo*. Ela ousou olhar para o abismo de seu sonho e dizer: “Neja quer morrer. Neja não tem Mosci, não tem o Menino. Neja quer ir

⁸³ AUERBACH, Eric. *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 498.

⁸⁴ *A famosa Revista*, p. 237.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 243.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 252.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 253.

embora. Sei que acabará tudo assim mesmo. Qualquer dia quando menos esperarmos”⁸⁸. Dado seu lastimável estado psicológico, Rosa é internada por Mosci em um hospício. Lá, a lembrança da Revista a persegue, e ela pede ao companheiro para sair dali. É a saída dessa internação que antecede o capítulo “Chave”, diálogo tenso e sincero entre os personagens, no qual Rosa nega que esteja traumatizada por causa da Revista. Quando Mosci pergunta se ela ainda o ama ela diz amar perdidamente “a solidão que ainda precisava conquistar”⁸⁹. Ele reconhece que a fé de Rosa morreu e diz que os dois deviam “viver pelo amor mesmo sem fé”, ao que ela responde: “Se pudéssemos nos encerrar, se pudéssemos abolir o mundo, sim”⁹⁰. Ela não consegue se isolar, insatisfeita com o amor sem fé, sufocada na falta de sua antiga independência e força que se engrandeciam na ação por um futuro comum. Mosci, por sua vez, defende o recuo, o isolamento, pois trata-se de plantar sementes para o futuro. Se o presente é terrível, o amanhã do Menino, que vai carregar consigo os valores dos dois, pode ser diferente. Como em *Doramundo*, Mosci crê na força transfiguradora do amor, capaz de romper a indiferença e a brutalidade. Mas o desespero de Rosa, grandiosa em sua lucidez, oscila todo o tempo com a fé de Mosci, de modo que essa parte do romance se constitui como “trechos vivos da nossa intimidade em meio às ruínas do mundo destroçado”⁹¹, levantando voz contra os anúncios dos mais variados produtos que “tomaram a aparência corajosa das ideologias” e erigindo um protesto contra “o engodo, a palavra dúbia”⁹², numa consciência da reificação da linguagem avançada para os anos 40, de domínio do romance realista urbano ainda bastante calcado, como os romances de 30, nos modelos novecentistas (Érico Veríssimo, Marques Rebelo, Maria José Dupré). Rosa amarga a lembrança dos tempos da Revista, em que confessa ter sido feliz, sozinha, com o coração cheio de ideal. “Time is life”, e não “money”, os personagens dizem, em coro, ao final do romance. “Enfrentando a treva”⁹³, uma treva feita da poeira da Segunda Grande Guerra e do Estado Novo que se encerravam mas não desapareciam do horizonte, travestidos em outras formas na atualidade. Ainda a treva.

⁸⁸ **A famosa Revista**, p. 260.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 269.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 269.

⁹¹ *Ibid.*, p. 272

⁹² *Ibid.*, pp. 272-273.

⁹³ *Ibid.*, p. 274.

Em um pequeno artigo⁹⁴ sobre *A famosa Revista*, Patrícia Galvão observa que o romance é “uma antecipação” em relação à literatura brasileira da época, assinalando o caráter autobiográfico da obra, definida por ela como um *protesto* dirigido ao Estado Novo e à ditadura vermelha. Demonstrando grande consciência crítica sobre o romance, reconhece que ele é uma tentativa de atingir uma obra-prima de vanguarda, de leitura difícil. Sérgio Milliet, em comentário crítico que serviu de prefácio à edição de 1959, estabelece uma oposição um tanto esquemática entre, por um lado, Rosa e Mosci, “românticos tentando permanentemente ‘realizar-se’, e os homens ‘positivos e políticos’”⁹⁵, os vencedores da história, contraste esse que não corresponde à modernidade estilística da obra, avessa a conclusões definitivas, e elidindo, de certa forma, o conteúdo ideológico do livro, menos centrado no “caráter” dos personagens e mais preocupado com o processo histórico do qual eles fazem parte. Não há oposição entre “puros” e “pragmáticos” no livro, como Milliet observa; há antes o fracasso de uma prática política igualitária que se concilie com a liberdade individual. Embora se trate de uma apresentação ao romance, logo, uma espécie de “interpretação autorizada” da obra, cabe vê-la aqui a partir de um terceiro ponto de vista, que leve em conta o malogro, em nossa atualidade, da pequena chama de utopia presente na narrativa. O crítico ainda aponta os excessos poéticos do livro, que comprometem sua comunicabilidade. Embora nunca use essa palavra, fica claro em suas considerações que ele lê *A famosa Revista* como um *romance alegórico*, no qual há “uma possível transposição do internacional para o nacional”⁹⁶ que ele não esclarece bem. A questão do nacional parece surgir, na obra, mais como reflexo da crítica à Revista; é secundária, pois o protesto central do romance se dirige à ditadura vermelha, mais ligada à trajetória individual de Rosa. Além disso, Patrícia Galvão via Getúlio Vargas como elemento de uma situação mundial, ainda presa a certos esquemas do internacionalismo comunista presentes em **Parque industrial**; isso fica bem claro na comparação realizada entre ele e Stálin, no panfleto de 1950: os dois são ditadores em nome do capital, e Pagu parece não atentar para a especificidade da ditadura brasileira.

Como pudemos ver, os planos autobiográfico e alegórico se entrelaçam na narrativa. Essa mistura não se equaciona muito bem, pois para o leitor desavisado o romance pode parecer obscuro e datado; há mesmo certos episódios que só alcançam maior ressonância quando lidos à luz das autobiografias de seus autores. O peso biográfico tolhe o

⁹⁴ Ver o “Depoimento inédito de Patrícia Galvão a Juarez Bahia (1960)”, reproduzido nos anexos de **Pagu, Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo**.

⁹⁵ *A famosa Revista*, p. 105.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 108.

desenvolvimento e a precisão da intuibilidade do significado⁹⁷ da alegoria contida na organização da Revista. No lugar de uma alegoria mais organicamente “fechada”, como a dos romances de George Orwell nos quais a fábula e a História correm em linhas paralelas, cabendo ao leitor estabelecer as relações de significado, em *A famosa Revista* a crítica ao totalitarismo se fragiliza em sua comunicabilidade pois não encontra uma forma coerente, capaz de dar acabamento ao enredo; constitui-se, assim, como uma “forma emparedada”, na qual não está ausente a alienação do artista em relação ao público, assim como acontece, de maneira diversa, em *Parque industrial*. Se por um lado isso representa um ganho – ao escapar daquilo que a alegoria pode ter de limitação e univocidade de sentido, o romance consegue realizar uma crítica ampla ao capitalismo do pós-guerra válida até os nossos dias, por outro lado essa abertura limita a eficácia narrativa de uma obra como a *Revolução dos bichos* ou mesmo a *Fazenda Modelo*, de Chico Buarque de Holanda. No caso da “novela pecuária” de 1974, uma sátira ao projeto modernizador do governo militar, com passagens que aludem claramente a episódios de nossa história, o equilíbrio de sua composição tem origem e respaldo em um movimento coletivo de protesto contra o regime, encampado por uma classe média que ainda se formava nos anos 40, integrada politicamente às oligarquias⁹⁸. Tem-se a impressão de que o desequilíbrio formal de *A famosa Revista* dá testemunho de um momento histórico em que a oposição ao regime de Vargas não possuía um meio social homogêneo no qual pudesse se realizar; até mesmo Luís Carlos Prestes, um dos maiores opositores do regime, foi atraído para o getulismo mais tarde. Como as nossas elites intelectuais mantinham uma relação ambígua com o Estado Novo⁹⁹, a crítica, sem ter amadurecido na voz de um grupo social, surge como caso isolado, assim como foi isolada a intensa vida política de Patrícia Galvão em meio aos escritores de sua época. A alegoria não se autonomiza pois nasce de uma experiência individual, sem eco coletivo, abafada pelas aparências democráticas e pela cooptação da ditadura de Vargas. O romance, em seu desequilíbrio solitário, acaba revelando, em surdina, um país sem unidade política autoconsciente, como definiu Mário de

⁹⁷ **Cursos de estética II**, p. 126.

⁹⁸ Segundo Décio Saes, “o percurso político das camadas médias urbanas, ao longo da história do capitalismo industrial brasileiro, define-se como uma curva que vai de sua integração política, a partir da industrialização e da crise oligárquica, à sua exclusão política, no momento da consolidação interna do capital monopolista. Se as camadas médias urbanas têm, ao nível político, algo em comum – e apenas neste sentido podemos referir-nos à ‘classe média’ brasileira – é porque elas foram integradas, no seu conjunto, ao sistema político a partir da transição capitalista da sociedade brasileira, de uma etapa agrário-exportadora a uma etapa industrial, e que foram, a seguir, no momento da consolidação da política do grande capital, excluídas do sistema político”. Assim, à integração das camadas médias durante o Estado Novo corresponde uma exclusão política que estabeleceu um certo consenso de oposição em certa parte das camadas médias durante a ditadura militar. Ver, do autor, **Classe média e sistema político no Brasil**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985, p. 22.

⁹⁹ Ver MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Andrade em 1932¹⁰⁰, tendo assim prejudicada a acessibilidade que uma obra como *Fazenda Modelo* ainda possui. Por mais que soe datada se lida por olhos que estão em busca de referências históricas, a alegoria tira sua força justamente desse fechamento provocado pela sutil variação de sentido: Juvenal, o boi-chefe da fazenda Modelo, representa não um presidente específico do período militar, mas sim o autoritarismo cego e cientificista que tudo mata em nome da produtividade, indo além do âmbito da crítica à ditadura militar. Já as figuras de Rosa, Mosci e Dacier, de contornos incertos e fluidos (dada a linguagem poética e os fluxos de consciência do romance) não encontram representação alegórica eficaz para além do contexto da obra; vimos como Sérgio Milliet simplificou as figuras ao tentar alegorizá-las fora da trama – em seu texto, ele lança mão de figuras da tragédia grega, Antígona e Creonte, para estabelecer a comparação entre “puros” e “pragmáticos”. O romance se ressentia da trama forte que só um coletivo empenhado pode engendrar, e desvela o comprometimento intelectual de boa parte dos escritores do momento com o Estado Novo mais profundo do que costumamos imaginar.

A “forma emparedada” de *A famosa Revista* e o impasse de *Parque industrial* põem em discussão, por sua vez, um problema central do nosso modernismo, mas pouco mencionado: o da *comunicabilidade da forma*, pressionada por duas forças contraditórias, a saber, a necessidade de atualização estética e a democratização da literatura que, no Brasil, ao contrário do que ocorre com as vanguardas modernistas dos países centrais, andam juntas. Não se trata de “chocar a burguesia” em *Parque industrial*, embora esse intuito não esteja totalmente ausente do romance, nem de criar uma forma que responda, na sua própria negação à fácil comunicação com o público, ao horror da sociedade que a constituiu; tampouco este é o único intuito de *A famosa Revista*, no qual há a tentativa de universalização através da alegoria. A preocupação de dar uma forma complexa ao conteúdo histórico do tempo coloca essas obras num impasse do qual também participam as obras mais conhecidas de nosso modernismo – basta pensar em *Macunaíma*, por exemplo. Mas este impasse é escamoteado pela própria canonização posterior de obras como a de Mário e Oswald e do próprio modernismo, que acaba por tornar abstrato o problema ainda vivo e premente de uma literatura cujo público leitor é quase inexistente. Não que o público leitor de obras modernas, nos países centrais, seja proporcionalmente muito mais vasto; o que queremos enfatizar aqui é que o problema da comunicabilidade da forma, em nosso modernismo, tem base antes *social* do que *estética*, pois o intuito de “democratizar” uma literatura de vanguarda surge num

¹⁰⁰ Ver as crônicas “Intelectual I” e II, em **Táxi e crônicas no Diário Nacional**.

contexto em que nem as formas já consagradas eram de conhecimento mais ou menos homogêneo entre o público leitor em processo de formação, que consome com mais avidéz gêneros com menor grau de elaboração estética e crítica. É o caso de Maria José Dupré, nosso próximo assunto.

* * *

Encontro outra foto de Patrícia Galvão. Junto a Geraldo, com o menino Geraldo Galvão Ferraz entre os dois, ela olha para o lado, fora do foco da câmera. Geraldo e o filho olham para a frente, concentrados. A sua foi uma história de liberdade; e também uma história de solidão.

3. A respeitável e prolífica Sra. Leandro Dupré

As condições brasileiras são propícias mais ao surgimento de literatos que de artesãos. Estes não podem dispensar a profissionalização; aqueles se contentam com o prestígio que sua arte lhes dá. Prestígio restrito, na maior parte das vezes, ao círculo de seus confrades, dos resenhistas de livros, dos professores de literatura e de um pequeno contingente de leitores mais ou menos espontâneos. [...] Numa cultura de literatos como a nossa, todos sonham ser Gustave Flaubert ou James Joyce, ninguém se contentaria em ser Alexandre Dumas ou Agatha Christie. Trata-se obviamente de um erro de perspectiva: da massa de leitores destes últimos autores é que surge a elite dos leitores daqueles, e nenhuma cultura realmente integrada pode se dispensar de ter, ao lado de uma vigorosa literatura de proposta, uma não menos vigorosa literatura de entretenimento¹.

Realismo doméstico

No dia em que vende a casa da Avenida Angélica onde morou por muitos anos, para com o dinheiro ajudar Julinho, seu filho comerciante, a dona de casa Lola olha, pela última vez, para o seu lar:

Depois que Carlos se fechou no quarto, fui então dizer adeus à casa. Reparei que quase todos os trincos estavam quebrados e muitas janelas sem vidraças. A pintura também estava descascada; sentei-me num caixão cheio de livros e recapitulei toda a minha vida. Olhei tudo: ali havíamos passado horas e horas todas as noites depois do jantar. Cada um contava o que tinha feito; ali conversávamos, e fazíamos nossos planos. Havia tanto de nós mesmos naquela sala; parece que um pedacinho de cada um ficava enterrado entre aquelas paredes. Passei as mãos por elas, mansamente. Por que ser sentimental? [...] ²

Este trecho de *Éramos seis*, publicado em 1943, consubstancia, no momento da lembrança da personagem-narradora, a casa e seus habitantes. Por um momento, os dois são uma coisa só, e as paredes *falam* sobre quem ali viveu; como mortos sepultados na terra, seus moradores estão enterrados dentro delas, e só a evocação é capaz de os fazer reviver. O olhar de Lola é marcado pela ruína. Ao perceber os trincos e pintura desgastados, ela já está se distanciando do espaço com o qual possuía tanta intimidade, pois normalmente não reparamos nos detalhes externos das coisas com as quais convivemos, marcadas pelo nosso uso. Esse afastamento permite que ela note os sinais do tempo, a aproximação da morte; não é à toa que ela se senta num *caixão*, e não num caixote, e evoca a imagem dos pedaços de cada um contidos nas paredes. A casa custou sacrifícios enormes, e quem a descreve é uma mulher

¹ PAES, José Paulo. Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado). In: **A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 37.

² DUPRÉ, Maria José. **Éramos seis**. São Paulo: Ática, 1987, p. 179.

pequeno-burguesa, interiorana, que pagou as suas últimas prestações fazendo doces por encomenda, ofício aprendido com sua mãe, pois enviuvou cedo, com quatro filhos para criar. Esse é o momento da derrota dela e de Júlio, seu marido, pois a perda da casa significa uma ascensão social malograda: não é mais possível morar na Av. Angélica, localização “fina”³, próxima dos parentes ricos, como a tia Emília, a quem devem tantos favores. Hoje, o trecho da Avenida no qual o romance foi provavelmente ambientado ainda possui uma e outra casa antiga, com jardim na frente, frontão de arcada circular e portão baixo; mas elas são, agora, estabelecimentos comerciais. O Elevado Costa e Silva esconde a beleza que a Praça Marechal Deodoro provavelmente um dia teve, e nas lojas de móveis antigos da Avenida São João é possível ver armários e espelhos velhos cheios de marcas e lembranças da imagem de quem um dia neles se mirou, e provavelmente já morreu.

O trecho também evoca os planos feitos em família, num tempo em que o grupo familiar acreditava poder prosperar como núcleo fechado frente às forças dissolventes da cidade⁴, que tende a isolar os indivíduos. Mas sabemos que a vitória, no romance, cabe à última: a família aos poucos se desfaz, numa derrocada que começa com a viuvez de Lola e termina com a partida de Julinho para o Rio de Janeiro, em busca de um futuro melhor, como empregado do mesmo patrão de seu pai, além do casamento de Isabel com um homem desquitado e a sentida morte de Carlos. As mãos que tocam as paredes selam também a queda simbólica delas. Lola vai viver o desterro após sair dali. Vai para uma casinha na Barra Funda, onde perde Carlos, e depois para um pequeno e sombrio quarto numa pensão de freiras, próximo a um jardim que traz sutis alegrias à sua velhice. Seus anos de sacrifício como dona de casa, até então raramente percebidos, irrompem com força justamente nessa passagem, que sintetiza o modo de o romance lidar com a memória. É quando o trabalho cessa que as lembranças surgem, como se o sentido das coisas, a percepção mais ampla e profunda do tempo e da vida, fossem abafados pelas mãos grossas e já pintalgadas de velhice da doceira Lola, que não paravam de trabalhar. A sala encerra as vozes, os rostos, as esperanças, assim como o espelho do armário na loja de móveis velhos fala, em voz cifrada,

³ Segundo o Sr. Amadeu, “Na minha infância o bairro fino mesmo era a avenida Paulista, avenida Angélica e imediações. Higienópolis nesse tempo ainda não era. Pra esse lado do Brás, Cambuci, Belenzinho, Moóca, Pari, aqui tudo era uma pobreza, ruas sem calçadas, casas antigas, bairros pobres, bem pobres”. A infância do Sr. Amadeu se passou nos anos 1920, a mesma época em que é ambientado **Éramos seis**. Note-se a pobreza dos bairros mais periféricos: é no Cambuci que Lola vai morar na continuação do romance de 1943, **Dona Lola**, o que demonstra bem a falência do seu plano de ascensão social. Para o depoimento, ver o livro de BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 132.

⁴ É por isso que, ao perceber a desagregação da família, Lola usa um termo de guerra: “Já não éramos seis, como um ano antes. Dois tinham *desertado!*” [grifo meu]. **Éramos seis**, p. 115.

da juventude esperançosa que em frente a ele se arrumou. O espaço doméstico e a luta da pequena burguesia para manter-se, talvez pela primeira vez em nossa literatura⁵, adquirem uma profundidade trágica que brota do mais cotidiano, do mais simples: vidraças de janela, pintura descascada⁶. Em outro trecho, é o abrir e fechar das janelas, na pequena copa onde a família se reunia para as refeições, que vai marcar o ritmo de uma lembrança que lamenta a perda dos filhos, quando só Lola e Carlos moram na casa:

E à noite, quando ele [Carlos] voltou, ficamos nós dois em silêncio, um na frente do outro, na pequena copa que durante anos e anos tinha reunido toda a família à hora do jantar. No verão, um dizia: “Abra as janelas, está fazendo calor!”. E no inverno outro pedia: “Feche a janela, está fazendo frio!”⁷.

Os filhos eram a razão de ser de Lola, que viveu em estado de fusão e harmonia com eles enquanto eram pequenos. Sua vida toda se desenrolou entre as quatro paredes da casa, ao contrário da de Júlio, muito mais ligado à rua, ao mundo dos negócios. Só uma mulher como ela poderia conferir tamanho grau de profundidade aos detalhes da casa; é sua imanência⁸ aprofundada, seu “tom humilde” condizente com sua condição, muito notado pela crítica⁹, que confere ao romance a pungência e a forte verossimilhança. Esse “olhar míope”¹⁰ vai ser

⁵ Segundo Luís Bueno, o que marca o romance de 30 é um “gesto de abertura para outros mundos marginalizados de nossa ficção”; isso ocorre principalmente através da investigação geral da vida proletária realizada na época, predominantemente masculina. A personagem feminina mais recorrente do romance de 30 é a da prostituta; uma figura como a Conceição de **O Quinze**, por exemplo, é exceção ao fugir da dicotomia namorada-prostituta que marca as obras dessa década. **Éramos seis** não se enquadra nem no romance intimista de uma Lúcia Miguel Pereira, por exemplo, preocupado com os rumos existenciais da mulher no fim da década de 30 (uma mulher que ousava rejeitar, como no romance **Em surdina**, a obrigação do casamento e assumia sua solteirice enfrentando a pressão familiar), nem na preocupação regional dessa mesma época; é antes uma investigação da vida e do trabalho da dona-de-casa, algo inédito até então. Ver, sobre o romance de 30, Rachel de Queiroz e Lúcia Miguel Pereira, o livro de BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp – Editora Unicamp, 2006, p. 283.

⁶ Creio que é nesse sentido que Otto Maria Carpeaux diz que “com impaciência estou esperando que um crítico da novíssima geração dedique trabalho de análise estilística às imagens da vida doméstica nos romances da Sra. Leandro Dupré”. Ver o ensaio “O crítico Augusto Meyer”, In: **Ensaio reunidos 1942-1978**, Volume I. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 852.

⁷ **Éramos seis**, p. 169.

⁸ Para Simone de Beauvoir, “o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro. [...] O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como o essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial”. Essa “inessencialidade” constitui a imanência, ou seja, a vida feminina limitada por seu caráter não-autônomo. Ver, da autora, **O segundo sexo**. (Trad. de Sérgio Milliet). São Paulo: Círculo do Livro, s/d, p. 27.

⁹ Enquanto Valdemar Cavalcanti nota que não há “nada de grandioso na estrutura de seu romance; nada de excepcional na fisionomia de seus personagens; nada de enfático na narrativa, feita em primeira pessoa”, Oliveira Neto assinala que **Éramos seis** “nada tem de profundo. É banal como a vida cotidiana”, mas “nunca se torna monótono porque possui o calor da vida e a vida sempre interessa profundamente”. A maioria dos críticos percebe sempre a adequação entre o tom da narradora e o material narrado. Para uma pequena seleção de trechos críticos sobre o romance, ver as páginas finais de DUPRÉ, Maria José. **Dona Lola**. São Paulo: Brasiliense, 1949.

¹⁰ O termo é de Gilda de Mello e Souza, e aparece no ensaio “O vertiginoso relance”, sobre **A maçã no escuro**, de Clarice Lispector. Ver, da autora, **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 79.

explorado de forma diversa em uma escritora como Clarice Lispector, que no mesmo ano da publicação de *Éramos seis* estreia com *Perto do coração selvagem*, e vai fazer mais adiante reflexões profundas que partem do método de uma dona de casa para matar baratas, por exemplo.

“Por que ser sentimental?” O tom de forte saudosismo, que marca o ponto de origem da narrativa, iniciada a partir da Lola exilada na pensão de freiras e que, num passeio pela avenida, vê da rua a casa antiga e nela penetra com os olhos da imaginação e da lembrança, se relaciona não só à velhice, mas a uma nostalgia já contida na jovem Lola do passado, a que é rememorada e atua na maior parte do romance. Além desses dois tempos, na narrativa das lembranças dois espaços se articulam: o da São Paulo dos anos 20, que cresce intensamente em meio aos bombardeios de 1924 e à Revolução Constitucionalista, e Itapetininga, a província natal de Lola e sua família, que de tempos em tempos lhe envia doces, além das visitas recíprocas. Os doces, por sua vez, são a nostalgia materializada. Feitos em grandes tachos, em porções generosas, tradicionais, remetem ao Brasil pré-industrial. É por meio da contagem dos tijolos de doce que são enviados a São Paulo que Lola vai tomando consciência clara da diminuição de sua família, até que, no desfecho do romance, ela recebe um pacote com apenas *um* pedaço de cada doce. *Éramos seis*: o saudosismo já está colocado na forma verbal do título. Em Itapetininga, todos se conhecem e a rede de parentesco é ampla; na capital, a família nuclear numerosa, meio-termo entre a grande família provinciana e a família urbana de classe média, com no máximo três filhos, se forma e se desmembra aos poucos, dando a dimensão de sua fragilidade. A cidade é ameaçadora, e uma noite faz desaparecer Alfredo, o filho mais rebelde, que fugiu de casa porque apanhou do pai, fazendo Júlio e Lola passarem a noite em claro. Nas praças, para o desgosto de Lola, passeiam homens “absurdamente” desquitados, entre os quais o futuro noivo de Isabel, Felício. Não será possível a Lola, como foi possível para sua mãe, viver perto dos filhos durante toda a vida, encontrá-los na vizinhança, contar com sua ajuda. Na Av. Angélica, os vizinhos são anônimos, com exceção da Dona Genu, figura inconformada com as diferenças sociais – o que vai levar os filhos de Lola a chamarem-na de “comunista” – e resquício de um tempo de sociabilidade mais ampla. Com o tempo, o anonimato da grande cidade ganha proporções enormes; a Lola já velha, ao andar pelo quarteirão da antiga casa, observa prédios novos que foram construídos ali. Os monstros de concreto sepultam e abafam, com sua sombra, a memória.

A dificuldade para manter-se em Higienópolis relaciona-se, também, com a condição de *primos pobres* de Lola e Júlio, principalmente de Lola. Quando vão ao casamento de uma das filhas da chique Tia Emília, as botinas de Júlio rincham, a maquiagem de Lola derrete, as barbatanas do espartilho torturam sua corpulência maternal. Para eles, é o ambiente pequeno-burguês, com meia e chinelo, roupão, jornal e tricô, a verdadeira delícia do estar à vontade. O romance não deixa de ser a história da luta para a manutenção desse ambiente, esforço que fracassa: no Brasil, ele parece não se constituir com a mesma estabilidade dos países centrais¹¹; num romance como *Os Buddenbrooks*, o mal irrompe de forças internas da própria família, desagregando-a através da doença; por mais que a ação fale de uma transição histórica, o cotidiano doméstico em si nunca é ameaçado de fora, mas degenerado por dentro; a mesma inviolabilidade do lar burguês vai participar dos tormentos de Emma Bovary, e o *Une vie*, de Maupassant, citado por Monteiro Lobato em seu prefácio sobre *Éramos seis*¹², embora fale também de uma derrocada social – a nobre Jeanne vai morar numa casinha burguesa por causa das imprudências de seu filho *bon vivant* – é um romance centrado na investigação da psicologia feminina, na realização da mulher insatisfeita através da maternidade, no tédio e nos enganos do casamento. Mesmo contando com a possibilidade dos empréstimos de Tia Emília – afinal, vêm dela muitas das encomendas de doces que ajudam Lola a pagar a casa – a situação social não se sustenta. Os sonhos de Carlos, que queria cursar medicina, fracassam. Ele vira bancário e morre, como o pai, de uma úlcera no estômago, como se não tivesse conseguido resistir à frustração e às pressões da vida moderna. Isabel se forma como professora, pela Escola Normal, graças a grandes sacrifícios da família; mas escolhe trabalhar como secretária, isso só até o casamento (em *Dona Lola*, temos a continuação de sua história, como veremos adiante); Alfredo, sempre tão atraído pelo mar e pela liberdade, larga o serviço de mecânico, se envolve com o comunismo, é perseguido pela polícia (na única alusão, bastante velada, ao Estado Novo, na narrativa) e foge, num navio, para os Estados Unidos.

¹¹ Embora trate de uma outra classe social, *Os Corumbas*, de Amando Fontes, narra também um fracasso familiar: unida no sertão, a família sergipana vive em Aracaju sua derrocada. As filhas operárias caem na prostituição, os filhos homens somem pelo mundo. De forma e em graus diferentes, é a mesma instabilidade que está presente em *Éramos seis*. Ver FONTES, Amando. **Dois romances: Os Corumbas e Rua do Siriri**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

¹² “Espécie de UNE VIE, de Maupassant – mas que encanto de livro! Que riqueza de vitaminas! Não chega a ser um romance. É um borrão, um croquis, um esboço de romance, feito ao galope da inspiração, para depois ser aperfeiçoado, descascado, despeliculado, repolido até ficar nacarino e beribérico – mas a autora, em vez disso, mandou-o ao prelo tal qual lhe saiu. Não teve paciência para estragá-lo, nem deixou que nenhum abelhudo o estragasse”. Ver LOBATO, Monteiro. “Prefácio”. In: DUPRÉ, Maria José. **Éramos seis**. São Paulo: Saraiva, 1966, p. 10.

Lutando para não cair na situação proletária e, ao mesmo tempo, almejando alcançar uma estabilidade plena (materializada geralmente na posse de um imóvel) que esconjure a ameaça do rebaixamento social, a classe média que surge no romance justifica seu sacrifício através do moralismo cristão de Lola que, como mulher, põe tudo e todos antes e acima dela mesma, vivendo devotada à família; de outra forma, esse equilíbrio delicado da pequena burguesia também surge no rancor de classe de Júlio, que sempre reclama do egoísmo de Tia Emília e dos ricos em geral, todos maus pagadores, segundo ele. Embora por vezes sustente o tipo do “pai soturno”, com mulher submissa e filhos aterrados, impondo sua tirania por qualquer motivo e chegando bêbado em casa, Júlio é, como Carlos, um homem consumido pelo trabalho; diferentemente do filho, é incapaz de se realizar no ambiente doméstico, chegando em casa de madrugada, com os bolsos cheios de notas de bebidas que pagou para os amigos. Como uma camisa de força, a família o prende, o constrange; isso não acontece com Lola, que se realiza nos filhos¹³ – e o desgaste dela ocorre de outra forma. A perda da família é a razão de ser da narrativa, que pode ser lida como uma longa queixa. Essa mulher mansa, traço no qual a crítica viu uma virtude¹⁴ está, também, reclamando a seu modo, ao não omitir os sofrimentos pelos quais passou. Fica implícita, no livro, sua dor em relação à ingratidão de Isabel, ao abandono de Alfredo, às grosserias de Júlio.

O potencial folhetinesco da trama não é novidade¹⁵; adaptado para telenovelas diversas vezes¹⁶, a última versão televisiva do romance foi ao ar pelo SBT, nos idos de 1994. Nela, uma Irene Ravache de olhos meigos e vestidos recatados contracenava, na mesa de refeições da família, com um aterrorizante e mal-humorado Júlio, interpretado por Othon Bastos, tudo isso no horário das seis, enquanto as espectadoras saudosas preparavam o jantar,

¹³ Aqui, a comparação já mencionada de *Éramos seis* com *Une vie*, feita por Lobato, é certa: assim como Lola, Jeanne, a protagonista do romance, é submissa, sofre com o egoísmo e a mesquinhez do marido, vive em prol do filho e, mulher do campo, sente-se perdida em meio à cidade. O episódio em que ela, arruinada pelo filho, se despede da casa onde sempre viveu, lembra bastante a cena de Lola despedindo-se de sua casa. Ver MAUPASSANT, Guy de. **Une vie**. Paris, Librio, 2005, p. 164.

¹⁴ O crítico sueco Thorsten Nunstedt refere-se a “Dona Lola, cuja imagem se grava em nossa memória, como o protótipo de milhões de mães, que lutaram, choraram, trabalharam e sofreram até morrer para o bem do lar e da família. Por isso se pode dizer com razão que *Vi Sex* é um romance épico das mães altruístas, um livro do lar e do amor”. Para Roberto Lyra, “ela é tudo, porque é mãe pobre, extremosa e resignada”. Ver a já citada seleta crítica ao final de **Dona Lola**.

¹⁵ Ao ser perguntada sobre o que causou emoção num livro lido ultimamente, uma das operárias entrevistadas por Ecléa Bosi responde: “**Éramos seis**: era uma família, quatro filhos, o pai e a mãe. O pai morreu, o mais novo deu para ladrão, a mãe ficava desesperada. Era uma história triste. Era *uma história que aconteceu mesmo, uma história comum*, por isso gostei”. [grifo meu]. Note-se o apelo interclassista do fracasso social contido no romance, uma das razões de seu sucesso – tanto a classe média como a classe operária passam pelas dificuldades vividas por Lola, de forma e em intensidades diversas. Ver, da autora, **Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias**. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 113.

¹⁶ **Éramos seis** é a novela mais regravada da TV brasileira nos últimos 50 anos. Entre suas adaptações, podemos mencionar a de 1958, na TV Tupi, a de 1967, na Record, outra de 1977, na Tupi, e a de 1994, pelo SBT.

entre uma e outra olhadela em direção à tevê. É que, por sob os recortes de memória da trama, que são espantosamente lineares (no que alguns podem ver uma falha de verossimilhança) e de fácil leitura – Lola recorda com seqüência cronológica clara, nomeando os anos com fatos significativos da família, como formaturas e casamentos – está um tema folhetinesco de grande apelo: o da “desgraça pouca é bobagem”¹⁷ que, além de entreter com a seqüência sem fim de tristezas, ameniza a dor de nossas desgraças reais e cria a figura do herói martirizado, um exemplo socialmente conveniente a ser seguido, além de cair como uma luva à trajetória social da maioria dos brasileiros, pobres ou remediados. Assim, junto a uma forma linear, que possibilita inclusive a “quebra” e o suspense entre os episódios (daí o sucesso das adaptações para telenovela), está o tema folhetinesco “atenuado”, mesclado ao ponto de vista inovador da narradora. O próprio nome de Lola – Eleonora – veio de um “romance empolgante”, como ela diz, um folhetim lido por sua mãe (quem sabe da autoria do espanhol Pérez Escrich?). Ao contrário da apagada Lola, a moça do romance seria uma exuberante espanhola, que Lola imagina ao ver cartazes coloridos na rua. O toque folhetinesco, além de discreto, é impressionante pois, ao não descambar nos exageros do gênero, torna-se extremamente verossímil. Temos, assim, uma espécie de híbrido bem sucedido entre o romance e o folhetim, sem deixar de lado o melodrama, como veremos adiante; em sua publicação pela Brasiliense (sempre em edições sucessivas, mostrando o sucesso da escritora na época), os romances de Dupré apresentavam capas¹⁸ com desenhos dramáticos, bastante folhetinescos; a capa de *A casa do ódio*, na 2ª edição, de 1951, é toda em tons de preto, roxo e amarelo, com uma casinha ao centro, cercada por montanhas e árvores fantasmais, que parecem ameaçá-la; as cercas e o portão estão tortos, as janelas parecem quebradas, sugerindo abandono, desunião e derrocada; a capa de *Dona Lola* (em sua primeira edição, de 1949), assinada pelo mesmo artista, o Lewy, mostra uma mulher sentada à sombra, no interior de uma casa, observando pela janela crianças que brincam de ciranda em torno de uma árvore; seu olhar transmite a nostalgia e a sensação de tempo perdido da protagonista da obra; na capa de *Os Rodriguez*, o

¹⁷ Para Marlyse Meyer, o sucesso do folhetim na América Latina, principalmente sob o gênero “desgraça pouca é bobagem”, bastante presente em um autor como Pérez Escrich, relaciona-se ao fato de que ele “tematizava sub-condições de vida e exacerbadas relações pessoais e familiares. Desenvolvia um paroxismo de situações e sentimentos mal e mal canalizados por uma mensagem conservadora que se desejava conciliadora mas não apagava totalmente seu valor de denúncia e cultivava uma forma de sobressalto narrativo a mimetizar o sobressalto do vivido, amenizando-o pela magia da ficção”. Além disso, a crítica dá a chave para entendermos a grande influência do folhetim em nossa literatura: “Brasileiro estômago de avestruz. Tudo é indistintamente consumido sob a etiqueta ‘melhores autores franceses’. É tudo novidade de Paris e, como tal, uniforme padrão de qualidade. ‘Altos e baixos’ de lá ficam erodidos ao atravessar os mares, dão aqui um igual que, devidamente absorvido, também levará à constituição de um outro que é nosso”. Ver, da autora, **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 382-383.

¹⁸ Ver o **Anexo I**.

tom dramático de Lewy dá lugar a um interior burguês com lareira e retrato na parede, da autoria de Dorca.

Essa forma literária um tanto convencional parece ter agradado bastante Monteiro Lobato, que, num prefácio pago¹⁹ a *Éramos seis*, elogia em Dupré sua escrita próxima da fala, ignorando (ou desprezando), em plenos anos quarenta, as conquistas de 22 e o romance de 30, como se a escritora inaugurasse uma nova linguagem em meio a um contexto de beletristas reincidentes, o que talvez fosse verdade para o panorama de escritores médios da época; mas Lobato, nesse caso, generaliza sem meios-termos. Mesmo assim, o autor de *Cidades mortas* enfatiza com acerto o caráter envolvente do romance (sem nunca tocar no termo “folhetim”), elogia o tom da fala de Lola e intui o novo olhar que ela contém: a obra, para ele, tem pitadas de gênio, intenso realismo e “ligeiros ‘close-ups’ da cor, do sabor e dos cheiros ambientes, pegados ainda vivinhos”²⁰.

O esquecimento sofrido por Lola, depois de velha, no quatinho da pensão, é a solidão de tantos velhos que trabalharam e, como coisas, “não servem mais”. Tudo, no romance, se aproveita da despreensão da autora para se enraizar no real, sem perder a atualidade pois fala de uma estabilidade burguesa que fracassa ao tentar se constituir. De fato, o que se estabelece como padrão de vida e habitação para a maioria das pessoas, no Brasil, está bem longe da privacidade, da segurança e do conforto da casa na Avenida Angélica. O sacrifício familiar, engolido pelo ritmo diverso da sociedade ao redor, também se relaciona a um modelo de sociabilidade privada que não é mais possível; no meio urbano, o modo de vida da família patriarcal entra em colapso. Num autor como Nelson Rodrigues, ele mesmo marcado pela transição da vasta parentela à família nuclear²¹, essa crise toma proporções folhetinescas e trágicas. Seus personagens agem através de um código moral que não possui mais o respaldo social de antes, obcecados pela pureza, pela virgindade, e isso amplifica suas ações até o patético; basta pensar nas mortes e desejos incestuosos de obras como o romance *O casamento* ou então o drama *Álbum de família*, de 1946; nessas obras, a família implode, como se os incestos cometidos no mundo patriarcal (os casamentos consangüíneos, por exemplo) irrompessem no seio da família nuclear, pondo a nu a perversão sobre a qual se baseia a formação da família no Brasil, ligada, como sabemos, à concentração da propriedade em mãos de poucos. O ponto de vista nostálgico, conservador, é por vezes capaz de perceber

¹⁹ O prefácio da obra foi pago por Leandro Dupré. Ver, da autora, a autobiografia **Os caminhos**. São Paulo: Ática, 1978.

²⁰ LOBATO, Monteiro. “Prefácio”. In: DUPRÉ, Maria José. **Éramos seis**. São Paulo: Saraiva, 1966.

²¹ Ver CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

com maior nitidez o impacto das mudanças históricas no plano individual e social do que o progressista; daí que o problema de Dupré é o de uma “intuição artística que se torna mais forte que as convicções conscientes do artista”²², e isso parece se aplicar também ao autor de *Vestido de noiva*: nele a não consideração da situação histórica, a ênfase na individualidade dos personagens, é o que permite a irrupção da tragédia; mas esta nos atinge e emociona justamente por tratar (não somente) da história, de algo comum a todos, de forma mediada; ela revela mudanças na estrutura da família brasileira, e não só no interior psicológico, supostamente isolado, das figuras²³.

O olhar nostálgico de Lola, limitado à doença das crianças, ao tricô, à arrumação da casa, desenha, através do pouco que vê, um movimento de desaparecimento gradual de toda uma forma de viver, mais lenta, com vizinhas trocando bolos recém-assados por entre os muros, o que certamente ainda existe nos subúrbios e periferias, mas desapareceu da Av. Angélica. Seu “realismo doméstico”, lento, gradual e minucioso, apreende por contraste o movimento da história e, de forma ambivalente, prega a resignação ao mesmo tempo em que registra as queixas, como já mencionamos. Era hábito de Dupré pôr dedicatórias em seus romances; *Os Rodriguez*, por exemplo, é dedicado a membros de nossa família real, o que faz pensar não só numa romancista entre o campo e a cidade, mas entre dois séculos, como veremos. *Éramos seis* é dedicado por sua vez às mulheres que trabalham, empenhado em mostrar o valor do trabalho feminino, menos visível que o masculino por não ser remunerado e se confundir, na ideologia dominante da época²⁴, com a própria essência da mulher. Nesse sentido, é uma homenagem não somente às donas de casa mas ainda às doceiras, cozinheiras, às mulheres que sustentam a família com o obscuro esforço de suas mãos: comida para encomendas, artesanato, porcelanas com flores, caixinhas, panos de prato, roupas de tricô, todas essas coisas que encontramos nos mercados e bingos de subúrbio. Em meio à cidade do “progresso

²² Ver o ensaio de Otto Maria Carpeaux, “O segredo de Balzac”. In: **Ensaio reunidos 1946-1971**. Volume II. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005, p. 109.

²³ Baseio-me aqui nas observações que Eric Auerbach formula sobre o drama clássico francês em “O santarrão”. No drama de Racine, por exemplo, a “pureza” dos sentimentos dos personagens, distante do realismo cotidiano e aparentemente dissociada da política, é, no fundo, política, pois indica uma separação de público e de gênero relacionada a um determinado momento histórico – o absolutismo. Embora não encontre paralelo social com o drama de Nelson Rodrigues, o capítulo nos ensina que mesmo a arte mais aparentemente isolada de seu meio social traz, dentro de si, a história sedimentada, como diria Adorno. Ver, do autor, **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

²⁴ Segundo Susan K. Besse, “Salientava-se que somente no casamento a mulher poderia encontrar a verdadeira auto-realização; mas era exatamente no casamento que suas necessidades e ambições pessoais eram subordinadas”. Além disso, ela era vista como a principal responsável pela harmonia do lar e pela criação dos filhos, e caso trabalhasse fora seu serviço não podia entrar em conflito com suas obrigações domésticas; idéias essas muito presentes no poema “Noivas de maio”, de Carolina Maria de Jesus, como veremos adiante. Ver, da autora, **Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil**. (Tradução Lólio Lourenço de Oliveira). São Paulo: Edusp, 1999, p. 87.

assustador”, como diz Lola, com automóveis aparecendo por todos os lados, é o trabalho das mãos que sabem o ponto das claras em neve, que costuram o pano e fazem o crochê, que se refugiam dentro de casa, trabalho sacrificado mas cheio do olhar de quem o fez, diverso do serviço alienado nas linhas de *telemarketing* atuais. A pintura do prato guarda o movimento das mãos do artista; os doces de Lola possuem o gosto de seu aprendizado em Itapetininga.

A casa é um *lugar social*; é porque pensa que a casa já pertence à família que o chefe de Júlio na loja de tecidos onde ele trabalha (a indústria têxtil foi o carro-chefe da industrialização brasileira, não custa lembrar) vai fazer-lhe a proposta de sociedade, que fracassa porque Tia Emília nega o empréstimo necessário. O “capital social”²⁵ dos parentes pobres não funciona aqui; a família nuclear, no seu início de autonomização, se vê desamparada pela parentela; talvez, se o empréstimo tivesse acontecido, os Lemos tivessem prosperado, como acontece mais tarde a Julinho, que o faz, no entanto, *ao preço da casa*: a perda do lugar social de toda a família vai garantir a ascensão isolada de um único membro, sendo que todos os outros permanecem na mesma classe (ou decaem sutilmente) e Lola fica abandonada à caridade das freiras. Ela sonhava com os bules de prata da rica Tia Emília: nos sonhos, eles criam pernas e correm, fogem da prima pobretona que acredita na ideologia do esforço pessoal deformada por uma moralidade que associa a pobreza ao caráter das pessoas. Lola compreende o comunismo de forma equivocada, e, à maneira dos boatos que correriam, muito depois, durante as eleições de 1990, acha um absurdo dividir a casa que conquistou com tanto esforço com gentilha como o genro “biscateiro” de D. Genu, caso o socialismo acontecesse. Trata-se de uma narradora que defende a teoria do “pequeno mundo”, tão cara à classe média, e que costuma vir à tona em situações nas quais a mesma se vê obrigada a dividir locais públicos. Ênfase na segurança, pânico do rebaixamento de classe, moralismo mais filisteu do que realmente cristão: está tudo aí, formando outra viga de sustentação da atualidade do romance.

Os conflitos entre irmãos, dentro de casa, ganham uma ressonância dramática que só o olhar da mãe pode captar. Apesar dos momentos de intensa profundidade trágica, como no exemplo em que a casa, ao falar da vida que se foi, propicia também uma reflexão sobre a morte, Dupré narra o cotidiano doméstico em forma de folhetim; em sua ficção, os acontecimentos exteriores predominam até na interioridade dos personagens, numa espécie de inversão curiosa da tendência esboçada, por exemplo, pelo romance de Virginia Woolf, no

²⁵ O termo é de Sérgio Miceli, muito usado para se referir à parentela pobre das famílias latifundiárias decadentes após a Revolução de 30 e suas relações sociais, capazes de remediarem sua situação marginal. Ver, do autor, **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

qual é a interioridade que toma conta da descrição – e já presente, de forma incipiente, no *Une vie* de Maupassant, preocupado com a psicologia da protagonista. Enquanto os escritores realistas sabiam claramente tudo sobre seus personagens, o escritor moderno perde a segurança objetiva de seus antecessores, e tenta se aproximar da realidade através de variadas impressões subjetivas de diferentes personagens. Para Eric Auerbach, essa atenção intensificada a acontecimentos insignificantes e casuais, típica do romance moderno, valorizando o instante comum do homem comum, indica um processo de equalização econômica e cultural da sociedade, que começa a se tornar visível já no início do século XX. É interessante notar que a atenção à vida cotidiana ocorre, em Dupré, *sem* a correspondente virada de ponto de vista: sua narração, *conciliando* a atenção moderna ao detalhe e o modo realista de narrar, permanece presa ao modelo narrativo do século XIX, que só será rompido por Clarice Lispector, mas, mesmo assim, numa perspectiva sempre preocupada com o *outro* – culminando em *A hora da estrela*, romance que mostra que a ficção moderna, no Brasil, não pode se esquivar do fato de que a uniformização social a que Auerbach faz menção em “A meia marrom”²⁶ aqui não se realizou de forma plena, ou sequer semelhante à que ocorreu nos países centrais.

Assim, discussões sem maior importância e brigas sérias aparecem na forma de diálogos tensos, nos quais a passagem da irmã por trás da cadeira de Alfredo, para pegar água, tem o valor de um gesto teatral, pleno de substância de memória, assim como o abrir e fechar das vidraças da janela evocava todo um ambiente que desapareceu junto com as pessoas que faziam as coisas se movimentarem. A despedida de Alfredo tem uma grandeza dramática capaz de revelar um pouco da intensidade poética de Lola, abafada pela vida que leva. O rosto do filho, visto no quintal por entre os muros de D. Genu, é “pálido com os reflexos do luar”²⁷. Como acredita que esta é a última vez que vai falar com ele, Lola diz: “senti um silêncio de morte e ouvi só as pancadas fortes do meu coração”. Para se resignar, ela volta para o quarto e vai olhar para a imagem do Cristo de marfim, deixada por Júlio. No momento da morte de Carlos, no hospital, a dor irrompe em promessas de nunca mais beber café para que o filho sobreviva, inserindo no ato mais banal e cotidiano – tomar café – o incomensurável das situações-limite. O ritmo folhetinesco privilegia a ação e é dela, da ação exterior, que brotam as reflexões contidas na obra; a mão que toca a parede, o sentar-se no caixão cheio de livros aparentemente inertes como a mulher velha mas que, ao serem abertos, reconstruem seu

²⁶ Ver o já citado *Mimesis*.

²⁷ *Éramos seis*, p. 144.

próprio mundo, como o poder da fala dos mais velhos²⁸. Não há aprofundamento psicológico, pois trata-se de uma narradora que, analogamente porém de maneira mais atenuada que os personagens de *Parque industrial*, foi constrangida pelo trabalho; Lola sofre de insônias e nelas ocorre uma espécie de monólogo interior, todo voltado, no entanto, para suas preocupações exteriores, que a oprimem até no momento de descanso. Enquanto ouve o incansável galo de D. Genu cantar, pensa nas contas da casa e em se deve ou não deixar Julinho ir para o Rio de Janeiro. Lola não possui vida interior consistente, e a narrativa elabora isso de forma coerente.

“Construa seu próprio mundo”, aconselha Carlos, fazendo eco aos conselhos da mãe ao conversar com o revolucionário Alfredo, que corre mundo sonhando com a construção de uma igualdade coletiva. Os sonhos de Alfredo se chocam com o pragmatismo de Lola que, enquanto se esfalfa fazendo seus doces, o aconselha a trabalhar e ser esforçado, defendendo a paz da “vida caseira e pacata”, assim como Carlos, que ergue trincheiras em torno de seu “bom sono burguês” e se alista em 1932, retornando da Revolução sem falar de política em nenhum instante. Alfredo, antes de seu envolvimento com os comunistas, vivia do dinheiro da mãe, almofadinha e perfumado; fazia castelos no ar, sonhando com a ascensão social que seu pai fracassou em alcançar, prometendo carros de luxo com choferes negros para Lola. Isabel, a outra filha rebelde, abandona a família e casa-se com Felício sem o consentimento da mãe. Como não podia deixar de ser, esse livro sobre a classe média é também profundamente moralista: aqueles que não dormem o “bom sono burguês” – que é, na verdade, as amargas insônias de Lola e a úlcera galopante de Júlio e Carlos – são egoístas, vaidosos, ingratos, como Alfredo e Isabel. O próprio romance é, ele mesmo, a tentativa de reconstrução desse pequeno mundo, em um equilíbrio formal que ocorre às custas de seu fechamento para a realidade ao redor da família, e tem força porque nele a nostalgia não encobre totalmente o sofrimento. Por mais que os “ingratos” surjam complexos em *Éramos seis*, é em *Dona Lola*, continuação da trama publicada em 1949, que o “narrador providencial”, à maneira do folhetim, vai “fazer justiça” e selar seus destinos: Isabel sofrerá a violência do marido, Felício; Alfredo voltará enlouquecido da guerra, e Lola fracassa em sua última tentativa de unir a família, pedindo para que Julinho arranje um emprego para Alfredo, que foge para sempre. Carlos, o bom filho, está morto. Lola reconhece que ele, entre todos, ao menos não sofre mais.

²⁸ Exemplos impressionantes desse poder são encontrados no já citado **Memória e sociedade** e no documentário **Morro da Conceição**, sobre os velhos moradores de um bairro do Rio de Janeiro que, milagrosamente, salvou-se da devastação modernizadora das últimas décadas. O filme, dirigido por Cristiana Grumbach, é de 2005.

Uma romancista entre o campo e a cidade

Paulista da região da antiga estrada de ferro Sorocabana, a família de Maria José Dupré pertencia ao ramo pobre dos tradicionais e quatrocentões Barros (daí venha, quem sabe, a mania de árvores genealógicas paulistas da Tia Emília, de *Éramos seis*, que não cessa nem à beira da morte). No ir e vir da decadência de sua família, a escritora nasce na pobre tapera de uma fazenda recém adquirida por seu pai no Paraná, onde ele vai plantar café e ser uma espécie de protetor dos caboclos que moram ali por perto, muitos deles foragidos da lei que marcam as mortes realizadas por eles no cabo de suas armas. O “tempo do sertão”, pouco vivido pela pequena Dupré mas bem conhecido através das histórias dos pais, vira uma época mítica para ela, e certamente idealizada pela família, pois, nesse momento, recuperam parte de seu prestígio social perdido, prestando favores para a vizinhança. Grandes leitores, envolvendo no cotidiano personagens e episódios de romances e folhetins²⁹, o gosto literário de seus pais explica a forma convencional de sua obra: os preferidos da casa eram Camilo e Eça, acompanhando o gosto do Tio Damião, personagem de *Dona Lola*. A metáfora da água, importante em sua obra, parece nascer da visão de um tanque de águas escuras e represadas da propriedade da família, no qual eram jogados os antigos instrumentos de suplício dos escravos, isso ainda na época do proprietário anterior daquelas terras; por isso a “água parada” Rosa, de *Luz e sombra*, tida como modelo de conduta e equilíbrio, e o inquieto Alfredo, louco pelo mar, depõem contra o próprio tom moralizador de seus romances e deixam escapar, por entre a riqueza de sugestões das imagens, uma sede de liberdade positivada e subterrânea em seus romances, distante do que o narrador parece apoiar explicitamente. Mas essa liberdade tem sempre um preço alto: ou a loucura, como acontece com Alfredo, ou a derrocada, ou então a “lição” que ensina humildade para os personagens orgulhosos.

Nascida em uma casa com duas criadas negras e muitos irmãos, Dupré foi a filha temporã da família, e essa solidão parece ter propiciado o desenvolvimento de sua

²⁹ O folhetim fazia parte da vida cotidiana da família. Dupré conta com saudades sobre as leituras noturnas realizadas em grupo, que lhe causavam sonhos com os personagens de Dumas. Na sua autobiografia o folhetim também surge como leitura de “gente importante”, corroborando aquilo que Marlyse Meyer diz sobre a mistura que ocorre, aqui no Brasil, entre os escritores europeus de segundo escalão e os grandes nomes do romance da época: “[...] o folhetim que vinha diariamente num dos jornais da capital era de Dumas: chamava-se ‘Vinte Anos Depois’. Meu pai lembrava: ‘O Colar da Rainha’ também fora escrito por ele. [...] Os Lopes de Sorocaba tinham biblioteca com livros do Alexandre. Gente importante, tinham brasão”. Ver, da autora, **Os caminhos**. São Paulo: Ática, 1978, p. 76. Em relação à influência da *forma* folhetinesca em sua obra, ela se encontra antes na linearidade da narração dos fatos, sempre clara e fluente, privilegiando a *ação*, do que no “suspense” e no extraordinário folhetinescos, pouco presentes em seus romances.

imaginação; boa parte de suas narradoras são mulheres solitárias. Com um quê de desbravamento bandeirante em seu título, a obra autobiográfica *Os caminhos* mostra que a parte mais interessante da obra de Dupré é justamente aquela que se liga à realidade de sua família decadente, situada entre o século XIX e o XX, entre o gosto por procissões e o casamento com um engenheiro de estradas de ferro, elemento propulsor da modernização. A proteção pelo favor também não está ausente; a avó da escritora, calada e seca como sói ser uma matriarca paulista, é sustentada e protegida por Tio Chico, o Barão de Tatuí, e Maria José, por meio desse parentesco, consegue a transferência como professora primária de uma cidade na qual a única pousada é uma pensão cheia de ratos que a apavoravam; em suas memórias, ao contrário do que acontece em *Éramos seis*, o “capital social” dos parentes pobres funciona, afastando os percevejos e as crianças pobres trazidos por uma decadência que a professora primária, apesar de gargantear coragem, não enfrentou.

A ascendência de Dupré inclui o Barão de Tatuí, os Barros; são nomes presentes nas ruas próximas à Av. Angélica de *Éramos seis*, sendo a tal Angélica também uma Barros. Educada em casa, Maria José completa seus estudos na Escola Normal da Praça da República, e exerce o magistério por pouco tempo: o casamento com o engenheiro Leandro Dupré é o que vai garantir sua vida como romancista; aliás, sem o apoio inicial do marido, talvez ela não se tornasse escritora. Ao notar na esposa a boa contadora de histórias, Leandro faz a sugestão de que ela escreva contos e romances, aceita timidamente por Maria José, ainda incerta quanto a seus dotes literários; seu primeiro conto, “Meninas tristes”, que fala justamente da relação entre a província e a cidade grande, sai sob pseudônimo, em 1939, no jornal *O Estado de S. Paulo*. Dupré se insere no contexto da produção intensa de romances que se inicia na década de 30, na qual um novo público começa a se formar, com gosto mediano³⁰, longe das pequenas rodas modernistas e sua sofisticação literária. Se agora quem dita as ordens é a oligarquia dissidente, acompanhada pela burguesia industrial, resta à antiga oligarquia latifundiária, à qual Dupré pertence, postos burocráticos no governo e profissões intelectuais; aí residem também os motivos da grande leva de romances da “decadência” nas décadas de 30 e 40. Apesar de ligada aos ramos tradicionais, Dupré oscila em seu ponto de vista, por vezes adotando um certo progressismo mal definido no retrato de mulheres contemporâneas e desorientadas de alguns de seus romances. A presença do folhetim em sua obra, por sua vez,

³⁰ Segundo Sergio Miceli, “O primeiro posto da literatura de ficção – e, nessa categoria, a predominância dos romances de amor, de histórias policiais e de livros de aventuras – deve-se em ampla medida à expansão da parcela de leitores recrutada nas novas camadas médias, que redundou no aumento da demanda por obras de mero entretenimento”. Ver **Intelectuais à brasileira**, p. 155.

fala da formação de um público leitor que toma a literatura de massa da Europa como alta literatura, plasmando formas populares de além-mar a conquistas no campo da linguagem herdadas do modernismo, como o coloquialismo que Lobato aponta no romance³¹. Tudo isso forma uma mistura palatável e altamente vendável. Leandro era sócio de Monteiro Lobato na Brasiliense, e isso facilitou muito a publicação dos romances de sua esposa; seu reconhecimento literário vai se dar através de Guilherme de Almeida e Sérgio Milliet, o primeiro um modernista de tendências estéticas mais moderadas. É Leandro quem deixa os contos na casa de Guilherme, é ele quem paga as despesas da publicação, é seu nome que vai para as capas dos livros, como chamariz publicitário³²; Maria José era a escritora “mulher do engenheiro”, e é assim que vai ser apresentada nas tacanhas rodas de nossa burguesia, pouco chegada a autores nacionais³³. Lobato, o grande incentivador do livro como mercadoria e da profissionalização do escritor em nosso meio³⁴, acolhe Dupré, e aí reside outro paradoxo dessa escritora entre dois tempos: ela, que escreve muito, num ritmo de mercado, não o faz, pelo menos no início de sua carreira, como profissional: vemos em sua autobiografia como para ela a literatura era mais fruto de um acaso, uma distração para a esposa do engenheiro, do que uma profissão. A boa contadora de histórias, relacionada ao meio rural, se realiza através das incansáveis rotativas da empresa de Lobato, pioneira na modernização do comércio e publicação de livros no Brasil.

Amiga de Yolanda Penteado, a quem dedica seu volume autobiográfico, Dupré, no entanto não comete o fiasco de *Tudo em cor-de-rosa* em *Os caminhos*. Se as lembranças de Yolanda carecem de consistência literária e são um cortejo de gente boa e bonita, entremeado a fotos da autora em todos os cantos do mundo e dando o testemunho de uma vida perfeita que só a mediocridade tem o privilégio de alcançar, as memórias, assim como toda a obra de Dupré, também se ressentem de mediania, mas esta é ao mesmo tempo uma qualidade. Se ela

³¹ No prefácio ao romance, encontramos a seguinte passagem: “Ah, se toda a gente escrevesse como fala, a literatura seria uma coisa gostosa como um curau que comi domingo no Tremembé. Esse Manoel de Almeida foi dos pouquíssimos entre nós que escrevia como falava...” “-Pois a Sra. Dupré é assim, disse Artur, radiante. Talvez esteja nisso o segredo de sua atração”. **Éramos seis**, p. 8.

³² Tudo leva a crer que a passagem da assinatura de “Sra. Leandro Dupré” para “Maria José Dupré” foi tardia, ocorrendo após a morte de Leandro Dupré e o fim do grande estouro literário da escritora, durante os anos 40 e 50. Assim, as primeiras edições, pela Brasiliense e Saraiva, trazem escrito na capa “Sra. Leandro Dupré”, enquanto que as memórias, as edições recentes e os livros de literatura infantil (a série **Cachorrinho Samba**) são assinados com o nome completo.

³³ Em **Os caminhos**, Dupré relata suas observações de uma festa grã-fina, onde foi apresentada como escritora: “ouvi muitas pessoas dizerem que nunca tinham lido livro de escritor brasileiro, o meu era o primeiro. Liam os livros franceses, alguns ingleses, mas brasileiros?” Ver DUPRÉ, Maria José. **Os caminhos**. São Paulo: Ática, 1978, pp. 243-244.

³⁴ Ver LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996, pp. 108 e 109.

é incapaz de se abalar profundamente com os momentos e questões cruciais da vida – vide o exemplo da morte lenta e dolorosa de Tia Augusta, que enche sua casa de cheiro de remédio e é amputada aos poucos, dando ocasião ao alívio indisfarçável de Maria José quando ela morre, sendo rapidamente esquecida – essa espécie de placidez egoísta de seu olhar apreende com amplitude os ambientes e suas linhas sociais gerais. Escritora intuitiva, como ela mesma reconhecia, sua obra possui um grau baixo de elaboração crítica e consciência de propósitos artísticos, mas as falhas que surgem daí são também significativas. Se a intuição de Dupré se afinava com a pequena burguesia de *Éramos seis* e *Dona Lola*, dando forma a esses mundos de maneira inovadora ao lançar mão do “realismo doméstico”, quando se trata da crônica de costumes da grande burguesia ela derrapa facilmente no moralismo esquemático que não está ausente dessa dupla de romances, mas neles não predomina. Parece que a escritora sentia-se mais confortável dentro do roupão e dos chinelos de Lola do que nos vestidos europeus de Teresa Bernard, a heroína de seu romance de estréia. Essas duas tendências de sua obra vão se encontrar em *Gina*, romance que mistura o realismo folhetinesco bem dosado de *Éramos seis* à pobreza de valores dos romances da “alta”. Por ora, vamos olhar mais de perto *O romance de Teresa Bernard*, que pertence a esse último time.

Bem recebido pelo crítico Sérgio Milliet, em 1941 é publicado *O romance de Teresa Bernard*, a estréia de Dupré, sem pseudônimo e sob o nome de casada. Nas suas memórias, a escritora explica a personagem, insinuando que a vê de maneira crítica e indicando a receita para um casamento feliz: “Teresa Bernard é a mulher inquieta da sociedade: rica, sem problemas financeiros, não sabe o caminho a seguir: pensa que é o marido e o troca por outro, mas tudo continua da mesma maneira”³⁵. Além disso, para Dupré a mulher deve seguir o conselho de André Maurois, “sempre dar e não procurar receber”, aceitando as condições impostas pelo marido para preservar a “sagrada” instituição.

Teresa Bernard é filha de uma família desmembrada, na qual o pai é ausente. A partir daí, já vai se formando a inadaptação da personagem, que cresce se sentindo isolada e diferente das outras crianças, encontrando refúgio na música e na literatura. Aos poucos, vai percebendo as mudanças nos costumes sociais, e as atribui à guerra: “Parece que a guerra transformou o mundo”³⁶. O equilíbrio das coisas, para Teresa, está no fato de homens e mulheres terem papéis sociais definidos: os homens, o mundo político, e as mulheres, o

³⁵ *Os caminhos*, p. 241.

³⁶ DUPRÉ. Maria José. *O romance de Teresa Bernard*. São Paulo: Saraiva, 1951, p. 44.

mundo doméstico. Mas os obstáculos sociais e familiares entre Teresa e a realização de seus desejos a levarão à rejeição do modelo feminino reinante em sua família. Aos poucos, ela vê a limitação do âmbito doméstico a que ela e as mulheres à sua volta estão destinadas. São constantes os discursos, nessa e em outras obras de Dupré, de homens e mulheres representantes da antiga geração, censurando e resistindo fortemente às novas formas de vida, vendo no passado um tempo de harmonia social. A tia de Teresa, Tianinha, é um desses personagens, mas sua voz solitária se contrapõe, sempre, às vozes de outros personagens, os que reconhecem em coro os benefícios das mudanças. Esses conflitos de gerações agem, nos romances de Dupré, como forças determinantes da forma, convencional e inovadora ao mesmo tempo, como vimos no caso de *Éramos seis*. Na constituição de suas heroínas, o conflito sempre se concilia num meio-termo, no qual se aliam a independência moderna e uma grande dose das idéias do passado; Lola, ao perder o marido, trabalha para manter a casa, mas isso não faz com que suas idéias acerca da família se modifiquem, tanto que aceitará a tirania de Felício, em *Dona Lola*, por ele ser um marido exemplarmente provedor, apesar de violento; Teresa, após um casamento frustrado com um homem igualmente egoísta e agressivo, irá projetar sua felicidade em outro homem, o médico Artur, mesmo prevendo o tédio futuro de sua vida com ele.

Surge de forma velada nesse romance uma divisão presente nas narrativas seguintes, no que diz respeito à relação das mulheres com os bens materiais: as personagens femininas preocupadas com dinheiro, na obra de Dupré, ou o fazem por necessidade e em prol dos outros – é o caso de Lola e, como veremos adiante, também de Gina – ou, ao ostentarem o dinheiro com ambição e egoísmo, como faz Luiz Alberto, o marido de Teresa, são duramente punidas no fim de suas vidas, como acontece com a Dora, de *Os Rodriguez*, que comentaremos em breve. O dinheiro em mãos femininas, quando não utilizado para o bem alheio, vira tabu.

Apesar da resistência da família, Teresa não desiste de seu desquite, mas nela prevalece a confusão. Teresa coloca a culpa de seu deslocamento ora em sua forma de pensar, pois “não podia viver a vida das mulherinhas vulgares, entre chazinhos, conversinhas, receitas, preços, amostras de tricô, coisinhas”³⁷, ora à sua beleza estonteante, suposta causadora de sua diferença em relação às outras mulheres, num raciocínio que remonta às suas ilusões de juventude, quando acreditava poder dominar os homens através de seus atributos físicos. Em outros momentos, ainda incorpora o pensamento de suas tias e inverte os

³⁷ **O romance de Teresa Bernard**, p. 135.

valores de suas ações, transformando em covardia sua escolha de guiar seu próprio destino, pois não possui a abnegação das mulheres de “outra têmpera” do passado.

Era inevitável que, ao enfrentar a família, Teresa se sentisse perdida, pois o fazia num momento em que ainda era considerado anormal, principalmente nas classes mais altas, desfazer um casamento; a questão do desquite está presente em *Éramos seis*, de forma também contraditória: Lola condena o casamento de Isabel, mas é na casa dela que tentará reunir a família, apesar de tudo. Também era de se esperar a procura de Teresa por apoio em outro homem, enquanto tentava se libertar do marido; para ela, confusa, seria duro enfrentar sozinha Luiz Alberto e sua família juntos. Malena, a filha desse casamento, morre num acidente estúpido, atropelada por um caminhão; se a perda vai causar uma virada na narrativa, parece não influir de modo decisivo na subjetividade de Teresa; temos a impressão que a menina, filha de um casamento perturbado e rejeitada pelo pai por ter nascido mulher, estava cruelmente fadada à morte desde o nascimento.

Para tentar se recuperar dessa perda, Teresa vai à Europa. Nesse ponto, o romance perde muito da tensão dramática que vinha mantendo até então; o que acompanhamos agora é a longa descrição dos dias de divertimento da grande burguesia provinciana, cuja vida se passa entre o exterior e o Brasil³⁸. A rotina de Teresa na Europa, cheia de passeios e novas amizades, é às vezes entrecortada por uma e outra lembrança da morte da filha, num contraste que acaba por revelar o vazio de sua vida e a leviandade dela e dos amigos. Continuam as polêmicas sobre os novos costumes na Europa, agora com interlocutores mais liberais mas não menos apoiados nas aparências, a discutirem temas como o casamento na União Soviética.

Teresa só viverá a experiência de caminhar por entre as multidões das grandes cidades em Paris, pois em São Paulo é sempre descrita dentro de casa ou em ambientes fechados, como as mulheres do mundo patriarcal. Ao contemplar a multidão, nela projeta o momento difícil pelo qual passa: “São como grandes rios pesados e silenciosos, cujas superfícies são mansas e enganadoras, mas levam dentro de si tormentas e desenganos”³⁹. Essa observação aparentemente banal, mascarada sob uma profundidade existencial barata, revela sem querer que o povo no Brasil é paisagem (pois a experiência da multidão não é possível na terra

³⁸ Nesse sentido, o romance lembra um pouco as narrativas de José Geraldo Vieira, sem a torrente de citações que o caracteriza mas com uma “precedência terrível e fatal do umbigo sobre o mundo” que vai se repetir em outra obra de Dupré, como veremos. Sobre o romance da “grande burguesia” e seu desligamento do Brasil, ver o ensaio de Antonio Candido, “O romance da nostalgia burguesa”. In: **Brigada ligeira e outros escritos**. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 36.

³⁹ **Teresa Bernard**, p. 268.

natal), e a multidão européia não fica muito atrás: é mero trampolim para reflexões “metafísicas”. A sensação do privilégio e da exceção acompanham Teresa em suas andanças pelo mundo, não importa onde esteja.

E assim é Teresa: uma mistura confusa de suas próprias idéias, leituras e desejos, e os conceitos de sua família. O tom crítico de Dupré em relação à sua personagem não dá conta de explicar o romance; embora continue superficialmente da mesma maneira, a desorientação de Teresa já é em si uma mudança; a proximidade da autora em relação à personagem (o romance é narrado em primeira pessoa) favorece a apreensão dessa indefinição que se repete em outras criações de escritoras dessa época e classe social⁴⁰.

Desenvolvendo o tema da desorientação familiar de *Teresa Bernard e Menina Isabel* (1965), *Vila Soledade*, de 1955, articula o assunto à idealização do campo, numa fuga ao passado que seria capaz de proteger a família que se desintegra (a família se desfaz, mas não a ideologia que a sustenta...). De trama arrastada, o romance narra a desorientação de Ana, mulher de meia-idade, ainda bela, rica, mas solitária e infeliz. Seu marido e filhos a desprezam, e a verdadeira dona de seu lar é a governanta alemã Elisabete. Incapaz da solidez das matronas do passado, a sensível Ana, assim como Teresa, dedica-se ao piano e à poesia, e para preencher o vazio de sua desocupação costuma ir à “Vila Soledade”, propriedade de Soledade e Arnaldo, seus cunhados. Localizada perto de Campinas, a pequena chácara de nome nostálgico é o único lugar onde Ana se sente à vontade, e é lá que conhece Otávio, homem que acaba se tornando seu amante. Cheia de sonhos e ideais, Ana coloca todas as suas expectativas de felicidade, até então sufocadas, em Otávio; ele, por sua vez, experimentado e perigosamente desquitado (basta ver o “caso Felício”), vê nela apenas mais uma mulher entre tantas que teve, e descobrimos isso só no fim, pois o romance é todo narrado a partir do ponto de vista de Ana; o narrador *adere* de forma empática⁴¹ à personagem, para fazê-la viver a

⁴⁰ As memórias de Rachel Jardim falam bem desse sentimento de transição na vida da mulher burguesa, descrevendo a desagregação da família, a mudança de valores, a repressão das mulheres no interior da família patriarcal e os traumas resultantes disso, colocados no diálogo entre duas mulheres, no fim do livro, que explicita fatos que o narrador não quis contar em primeira pessoa. Nos romances de Maria de Lourdes Teixeira, como **Raiz amarga**, de 1960, a emancipação feminina ocorre de forma mais afirmativa e solitária, mas isso dentro de uma forma que não consegue conciliar a história pessoal com a história social, mostrando o isolamento das tentativas de emancipação feminina na época, basicamente restritas a uma pequena elite de mulheres. Do mesmo modo, Cecília, a protagonista do **Em surdina**, de Lúcia Miguel Pereira, afronta a família ao defender seu direito de ser solteira mas não rompe definitivamente seus laços familiares e nem se define totalmente. Ver JARDIM, Rachel. **Os anos 40: a ficção e o real de uma época**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003; TEIXEIRA, Maria de Lourdes. **Raiz amarga**. São Paulo: Martins, 1960, e PEREIRA, Lúcia Miguel. **Em surdina**. São Paulo: Saraiva, 1949.

⁴¹ Essa “adesão empática” baseia-se numa atenção detida à personagem central, sempre vista de forma compreensiva e muito nuançada, “esférica”, enquanto que os outros personagens ao seu redor tendem a ser mais

lição que ficou inconclusa em *Teresa Bernard*: como reza o chavão “os homens são todos iguais”, Ana foi enganada, era melhor se resignar ao casamento fracassado, aderindo ao quietismo feminino do qual a admirada Tia Hortênsia, velhinha da época do Império, é a maior expoente: ela teria tido uma grande frustração amorosa em sua vida, não reagindo, todavia, contra sua família, que proibia o romance.

O que incomoda em *Vila Soledade* é que a adesão empática em terceira pessoa, espécie de passo adiante em relação à primeira pessoa de *Teresa Bernard*, pois permitiria maior margem para uma visada crítica (aqui, estamos pensando estritamente no caso de Dupré; a primeira pessoa pode ter rendimento crítico intenso, como em *Dom Casmurro*) parece, no romance, conservar certa inconsistência da obra de estréia: não sabemos até que ponto as futilidades de Ana, seu empenho obsessivo para parecer-se jovem, a banalidade do tema da “pobre menina rica” que, ao passar de carro por lugares pobres diz que “enquanto invejam meu belo carro brilhante eu os invejo sinceramente, profundamente”⁴², pois eles, em sua “ignorância”, teriam uma paz de espírito que falta a ela, enfim, tudo isso é manifestação da própria futilidade do lado “Barros” de Dupré ou seria, então, crítica? Dado o conservadorismo do ponto de vista, que não é uniforme mas é dominante, a última hipótese é pouco provável.

Ana conhece o amor com Otávio, mas, para além dos arroubos rejuvenescedores da paixão, não há nenhuma mudança significativa em sua vida; os personagens de Dupré talvez até intuem a profundidade, como Teresa ao contemplar a multidão parisiense, mas só conseguem ver a superfície, o movimento. A obsessão pelo homem era só mais uma forma de Ana ocupar seu tempo, esquivando-se do desprezo que sofria em casa. Ao desquite e ao adultério, à vida urbana na qual nada frutifica, contrapõe-se o idílio de Soledade e Arnaldo, “coisa rara hoje”⁴³, como se a vida isolada no campo fosse garantia de felicidade. No fim, é Albertina, a irmã rígida e intolerante de Ana, quem estava certa: Otávio enganou-a, o adultério não era o caminho para a resolução de seu casamento fracassado. Nem mesmo nessa ação transgressora Ana escapou de suas origens e valores familiares; tocava piano e sonhava com Otávio, justamente como uma mocinha romântica; via nele o sentido de sua vida, e não uma aventura; reproduz a dependência sob moldes mais modernos, assim como Teresa; só

“planos”, para usar a tipologia de E. M. Forster. Ver, do autor, **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1969.

⁴² DUPRÉ, Maria José. **Vila Soledade**. São Paulo: Saraiva, 1955, p. 74.

⁴³ **Vila Soledade**., p. 85.

que, à diferença dela, é forçada a se resignar à maneira de Lola; o “bovarismo” dessas personagens é antes marcado pela conciliação e resignação do que pelo suicídio.

E quando não há abnegação e a mulher é dominada pelo egoísmo, só pensando em seu conforto, vem a ruína, a solidão, a pobreza e a doença, enfim, quase as dez pragas do Egito. É o que acontece à Dora de *Os Rodriguez*, de 1946, romance que, à semelhança de *Éramos seis*, narra a dissolução de uma família. Mas as semelhanças param por aí: os Rodriguez são uma família rica, cuja desgraça é trazida por Dora, moça ressentida de sua origem pobre, espécie de “invasora” do lar burguês⁴⁴ que vai se transformar, depois de casada com um dos Rodriguez, numa mulher excessivamente avara, causando sua própria destruição. No fim das contas, a mensagem é: aos pobres e às mulheres, humildade. Se, por algum acidente do destino, houver ascensão social (pois ela nunca é possível pelo esforço individual), como acontece com a Gina do romance homônimo, a mulher nunca pode se sentir dona do que é do marido, buscando seus próprios prazeres. Deve devotar-se e sacrificar-se à família, dando tudo de si, se anulando. Dora, por sua vez, sente desconforto ao estar grávida, não se importa com os filhos, é consumida por uma vaidade realizada em roupas, jóias, encontros com as altas rodas da sociedade. Sua ambição, note-se bem, se dá entre quatro paredes, no ambiente doméstico, ao contrário dos projetos masculinos.

Dora pode ser vista como a antítese de Lola. Ao contrário do “amar, sofrer, esperar” pregados pelas damas patriarcais do romance histórico *Luz e sombra* e que define bem a fórmula quietista de Dupré, as ações de Dora são direcionadas por um trio bem diverso de palavras, a saber: “dominar, mandar, ordenar” – ações masculinas no universo de nossa escritora. Por trás dessas formulações está, também, a associação do amor feminino ao sofrimento e o masculino à dominação, repetindo o tema da fraqueza e pecado femininos e a predominância masculina do mito de Adão e Eva. Porém o que é mais curioso nesse romance é a mistura de dados biográficos de Dupré com a história de Dora, até mais ou menos a primeira terça parte da narrativa. Até esse ponto, Dora tem muito da jovem Maria José. Vive numa fazenda, que sofre um ataque de gafanhotos, como sofreu a do pai de Dupré; sua família é o ramo pobre de uma família rica. Tudo isso instaura uma contradição no livro, relacionada àquele movimento entre inovação e tradicionalismo que marca a vida e a obra de Dupré. Se,

⁴⁴ Segundo Marilena Chauí, “Se a nobreza não receava a mistura no interior da casa, pois as regras hierárquicas eram suficientes, em contrapartida a burguesia, para a qual todo mundo, em princípio, é igual, precisa da arquitetura para dizer que há desiguais. Salas de jantar e de festas ficam distantes dos quartos. Os maridos possuem o escritório, onde se fecham à chave. As esposas possuem o *boudoir*, antigo lugar de recepção dos amantes, transformado em sala de costura, leitura e música”. A essas observações podemos ainda acrescentar o isolamento da casa burguesa em relação ao espaço da rua, por onde circulam todo tipo de pessoas. Ver, da autora, **Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 131.

para quem não conhece *Os caminhos*, Dora é uma simples vilã folhetinesca, digna daquele desprezo secretamente admirativo que dedicamos aos vilões, o leitor mais interessado se depara com uma apropriação aparentemente insólita; se Dora é má, como é que o narrador, que prega a bondade cristã, se identifica a ela em algumas partes do romance, por que a desgraça que recai sobre ela em sua juventude é justamente a mesma que atingiu a família de Dupré? Essa ambigüidade oculta em *Os Rodriguez* fala novamente daquela “liberdade positivada” presente nas metáforas da água espalhadas por toda a sua obra, cujo preço é sempre amargo; de qualquer forma, em seus romances a resignação oculta e abafa o anseio por liberdade. Mas qual seria o motivo dessa variação entre primeira e terceira pessoas nas obras de Dupré? Em relação à mulher burguesa, com a qual ela se identifica de forma problemática, há uma oscilação: primeira pessoa em *Teresa Bernard*, terceira em *Vila Soledade* e agora essa mistura oculta em *Os Rodriguez*, romance que fala também de uma ascensão social; terceira pessoa na estrutura, no plano do conteúdo resvalando na primeira; as resignadas Lola e Rosa, a última a narradora de *Luz e sombra* surgem, sem titubeios, na primeira pessoa, assim como a pacata Constança, de *Angélica*; mas quando o assunto é delicado, como em *Gina*, por mais resignada que seja a protagonista, o decoro determina o afastamento da terceira pessoa.

O tal assunto delicado é a prostituição, que também surge em *Angélica* (1955). Mas, ao contrário do que veremos em *Gina*, aqui a pobreza e a prostituta são o *outro* que só pode ameaçar e destruir o lar burguês. Principiando com uma apologia da “magia da maternidade” eivada de clichês e narrado pela professora Constança, que incorpora em sua personalidade todo o significado de seu nome, o romance, assim como *Teresa Bernard*, é marcado pela perda da filha de Constança, a menina Liliana. Casada com Norberto, que também é professor, os dois vivem uma vidinha pacata, sempre igual; assim como Lola, “criaram seu próprio mundo”, no qual impera a ética da mediocridade segura: “Ser bom é melhor que ser sábio, que ser rico, que ser afortunado. É a felicidade mais segura entre todas”⁴⁵. Esse mundo será abalado pela adoção da menina Angélica, de pais pobres, loura e de aparência aristocrática, a ponto de a narradora se perguntar: “Quem sabe Marie [o nome anterior de Angélica] vem de uma grande família?”⁴⁶. Por vezes, como na passagem em que a Ana de *Vila Soledade* contempla os pobres de dentro de seu belo carro, Dupré não consegue conter a grande burguesia ciosa de sangue azul que fala por seus lábios, e diz que a menina, da qual se

⁴⁵ DUPRÉ, Maria José. *Angélica*. São Paulo: Saraiva, 1955, p. 32.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 44.

diz ter vivido os horrores da Segunda Guerra (não se sabe se Angélica é realmente estrangeira ou se isso é um golpe de seus pais para que seja adotada), “Nem parece filha de gente de tão baixa classe”⁴⁷.

A tal “baixa classe” de Angélica vai demorar algum tempo para se manifestar. Adolescente, ela não consegue esconder seu intenso rancor contra a pequena burguesia de que Constança e Norberto fazem parte, sendo duramente repreendida pelo último; nega-se a estudar, desprezando os ensinamentos do casal de professores, “incógnitos servidores da humanidade”; começa a se insinuar para Norberto, e olha com antipatia para Constança, agora uma estrangeira em sua própria casa, pois até Joana, a empregada, parece se divertir com a situação e ser cúmplice de Angélica; finalmente, Constança olha pelo buraco da fechadura do quarto da filha adotiva e a vê contemplando-se ao espelho, segurando os seios entre as mãos, fazendo caras e bocas lúbricas, numa “expressão canalha de luxúria”⁴⁸ que a professora jamais esquecerá. Norberto, cego de paixão, defende a menina, até que ocorre a revelação final: Angélica era prostituta, levava vida dupla, se divertia em seduzir o padrasto; por trás do nome e aparência aristocráticos e celestiais, havia “um demônio em figura de gente”⁴⁹, “viciado e depravado até o fim”, segundo Joana. Com a doméstica, a menina desabafava: “O meu padrasto Vaca e minha mãe são pobres, sujos, vivem brigando e se batem lá no porão. Prefiro viver como grã-fina”⁵⁰. Angélica traz em seu corpo a “lama das sarjetas”, é o mal encarnado, a hipocrisia, a sedução, o lado escuro da mulher, contraposta à suave e recatada Constança, que tem no nome justamente aquilo que faltou a Eva. Para terminar, há o reforço da doutrina cristã do sofrimento, com a professora citando a Madre Teresa: “Todo sofrimento humano se purifica e se transforma em vida”. Esse esquematismo, delicioso para o leitor que aprecia o exagero do folhetim, só vai ser superado em *Gina*, no qual há outra visão sobre a prostituição; mas *Angélica* fala, também, de alguns problemas presentes em *Éramos seis*, entre eles o da estabilidade do lar burguês, constantemente ameaçado no contexto brasileiro; Angélica é de origem pobre e é à empregada que ela vai se associar. Sem a humildade de se saber “menos” que os outros, não há a integração do pobre no meio burguês; o mesmo acontece com a orgulhosa Dora, que arruína a si mesma em sua tentativa de ser grande dama. Os professores particulares Constança e Norberto não chegam a ser “grandes burgueses”, como Ana ou Teresa Bernard, para quem a crise da família rica, longe dos pobres, que surgem

⁴⁷ *Angélica*, p. 51.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 152.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 191.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 191.

apenas como paisagem, é interna, é tediosa “crônica de costumes”; o casal remediado é diretamente ameaçado pela moça pobre.

A reclusão feminina aparece no único romance histórico de Dupré, *Luz e sombra*, de 1946. Acanhada e provinciana, a São Paulo do século XIX escondia, por trás das rótulas dos casarões, a vida das moças de família, destinadas ao casamento (geralmente consanguíneo) e à maternidade. Na rua, sozinhas, andavam somente as mulheres pobres, as negras com tabuleiros de doces, as prostitutas. O terceiro romance de Dupré, que sucede ao sucesso de *Éramos seis*, é narrado por uma moça solteirona, feia e triste, crescida em meio a irmãs belas e inteligentes. Ela diz, logo no início da narrativa: “nunca fui alguém na minha numerosa família”⁵¹. É a ela, à margem da vida como Lola estava à margem do tempo passado, que vai caber o olhar compreensivo do destino de suas irmãs, principalmente o da orgulhosa Maria Letícia, a única feliz a casar com o homem que realmente ama, o jovem Fernão. Num ambiente de repressão que mais parece o de *A casa de Bernarda Alba*, de Lorca, as irmãs que ainda não casaram – Francisca Miquelina e Rosa, a narradora – ardem de cobiça pelo noivo da irmã. Mas o destino das mulheres ricas, nessa época, raramente fugia da martirização e do sofrimento calado. Após um curto período de felicidade matrimonial, Maria Letícia vai sofrer os tormentos do ciúme, pois a vizinha, a exuberante e comunicativa Dona Deolinda, corteja Fernão de forma insistente. Espécie de beldade machadiana às avessas, ela circula com desenvoltura pelos salões, conversa com os homens, tem modos avançados para uma mulher de sua classe, tudo isso para o escândalo de Rosa e suas irmãs. Mas a ousadia feminina, em Dupré, liga-se ao mal: Deolinda maltrata sistematicamente seus escravos, e é a questão da escravidão que, de forma discreta, articula toda a trama do romance.

Depois de anos de tormento e culpa pela responsabilidade sobre a morte de Inocência, (uma escrava doente mental) Maria Letícia, contrariando os conselhos de toda a sua família, reabre o processo da morte violenta da escrava, que mandou seu marido para a cadeia, vai a julgamento e é absolvida aos olhos da sociedade; fica claro, assim que o problema era mais de aparência social do que de culpa moral, e estava mais relacionado ao desprezo que Maria Letícia sofreu de Fernão após o episódio do que à morte da escrava em si. Além disso, há a noção de que aos escravos não era necessária a liberdade, mas apenas um dono bondoso, e a caridade é praticada por Maria Letícia, que visita as senzalas e observa o modo de viver dos escravos, escandalizada com o rebaixamento deles ao nível dos animais, que surge no romance como algo sem solução possível. No plano mais superficial do enredo – que realiza

⁵¹ DUPRÉ, Maria José. **Luz e sombra**. São Paulo: Brasiliense, 1946, p. 8.

bem as descrições das festas nas fazendas de café da época, com tambores tocando ao longe, noite adentro, escutados nos quartos da casa-grande – o conservadorismo impera, junto a um reformismo tímido e respeitador da ordem. Estefânia, a mulata jovem, amante de Fernão, é também orgulhosa como a sinhá e logo morre, numa cena em que Maria Letícia, à beira de seu leito de morte, se torna magnânima, prometendo cuidar da filha que a escrava teve com seu marido; a generosidade escolhe o momento mais propício para se exercer, e assim se anula: Estefânia não é mais uma ameaça para sua dona.

Sub-repticiamente, assim como os atabaques da senzala que tocam ao longe, o romance tematiza a escravidão e a forma como ela permeia a totalidade das relações sociais, conformando um modo de vida que estabelece uma certa continuidade profunda entre a casa-grande e a senzala. Benedito, o escravo corcunda, deformado de tanto trabalhar, se reflete na menina Carola, a prima da família que, deformada como o escravo, exerce seu rancor de Ricardo III mirim beliscando e torturando os outros primos; a morte do filho de D. Deolinda, vingança da providencial autora contra os falsos testemunhos que ela armou contra Maria Letícia, é assistida pelos olhos espantados de duas negras doceiras que passavam pela rua, e vêem o cavalo bravo dilacerar o sinhozinho; Francisca Miquelina apanha como uma escrava do marido, Fernão é tomado de paixão violenta por Estefânia, cuja morte desconsidera; isso para não mencionar a morte de Inocência, um açoitamento brutal e narrado em detalhes, capaz de mudar o modo de ser de Maria Letícia. Há um clima, um *ciclo de violência* no romance, envolvendo senhores e escravos e inclusive permeando a vida social dos primeiros, que só cessa com a Abolição, presente em seu desfecho. A ruína econômica de Fernão, causada pela debandada dos escravos libertos, vai fazer com que ele reconheça novamente em Maria Letícia sua esposa, esperançoso por reconstruir sua vida.

Patriarcal como os doces de lenta e difícil elaboração das fazendas do Brasil Imperial, o narrador reconstitui o passado de forma carinhosamente nostálgica, sem pressa, atento aos detalhes. Mas o “realismo doméstico”, o grande achado de *Éramos seis*, está pouco presente nesse romance (aparece nas brigas entre as crianças, na curiosidade de Rosa ao andar pela casa perscrutando os ruídos de Estefânia e Fernão), no qual predomina a fatura folhetinesca e didática. Maria Letícia aprendeu uma lição no decorrer do tempo, e morre livre de seu orgulho, no auge da maternidade, reconciliada consigo mesma e com Fernão. Aliada ao moralismo, há a tentativa de redimir a história através de um recomeço que exclui a sombra da escravidão, conciliando o casal e pacificando a fazenda Santarém. Nos refolhos de tudo isso, a noção da deformação espiritual geral causada pela escravidão no relacionamento entre

as pessoas, que entra em contradição com a esperança depositada pelo romance no valor de recomeço da abolição: se a escravidão é eliminada com uma assinatura, sua presença na cultura e na sociedade não é tão simples assim de ser abolida. Dupré sentiu no ar a generalidade da violência; mas sua crença na ordem liberal-burguesa a impediu de ver a permanência de coisas que, por estarem no ar, são quase impalpáveis, mas sempre presentes. Se nesse romance se esboça de maneira muito incipiente uma espécie de contradição entre o realismo e o moralismo da autora, polarizados, grosso modo, como pudemos ver, entre *Éramos Seis* e *Dona Lola* de um lado e o restante de seus outros romances de outro, nos quais o enredo é dominado pela moral do narrador providencial, é em *Gina*, de 1947, que essas duas tensões constitutivas de sua obra entram em clara contradição, chegando a dividir o romance em duas metades; as fórmulas folhetinescas que comprometem o realismo da autora indicam uma espécie de colapso na forma, isso tudo num romance cujo centro é um assunto muito presente na obra de Dupré e central, como vimos, no *Parque industrial* de Patrícia Galvão: a prostituição.

Duas faces, uma só moeda

Não se passa um dia sem que muitos de nós ouçamos seu nome, seja na rua ou de nós mesmos, dito ou pensado para ofender alguém. Alguns a chamam de “a profissão mais antiga do mundo”, como se ela fosse parte inevitável dos alicerces de nossa “natureza”. O fato é que ela está mais presente em nossa vida do que supomos. A prostituição marca culturalmente a mulher de forma tal que é difícil entender o seu trabalho e sua situação na sociedade sem ela. Ao mesmo tempo tão presente, é assunto maldito, evitado, desprezado. Quando queremos ofender alguém, em nossa cultura, o termo “filho da puta” é um dos mais usados, agressivos e certos, seja a vítima do insulto homem ou mulher. Afinal, quem é o pai da criatura xingada? O alvo da ofensa é apontado como alguém que não possui origem legítima, um pária, marginal, deserdado socialmente; o *bastard* anglo-saxão indica bem isso. É alguém fora da ordem patriarcal e familiar padrão, sem pai e cuja mãe ainda por cima é tida como o ápice da degradação feminina.

Os palavrões podem indicar, sumariamente, como funcionam certos aspectos da ideologia que organiza os valores da prostituição e da família. Todo comportamento feminino desviante, ou seja, qualquer exagero na exibição da sexualidade é um sério risco à definição fatal, “puta”, enquanto que o exagero viril é sempre digno do louvor e da admiração de ambos

os sexos. Aliás, boa parte da educação da mulher burguesa e pequeno-burguesa se faz por contraste entre aquilo que seriam modos de “moça de família” e os trejeitos considerados vulgares da prostituta, a serem evitados com pavor. Afinal, como diz a frase conhecida, cabe à mulher “se dar o devido valor”, isto é, estabelecer seu preço correto – nem para mais, nem para menos, de acordo com a classe a que pertence – no mercado sexual.

O pressuposto da prostituição, para nos limitarmos à cultura cristã, é o de que o sexo e suas conseqüências são um sofrimento e uma maldição para o ser humano em geral, mas principalmente para a mulher, tida como o único vetor da perpetuação da espécie e seus tormentos. Por isso, seria um favor a ser concedido, pois pode trazer conseqüências desagradáveis: as dores do parto, o risco de morte, os incômodos da gravidez. E ao suplício do nascimento infligido a outro ser, já que para a consciência judaico-cristã existir nunca foi propriamente uma dádiva. Nesse contexto, a prostituição cai como uma luva para a mulher, pois somente traz à tona um mal que lhe é inerente: já que és desgraçada, vende a tua desgraça. Daí o esforço da “mulher honesta” em se diferenciar da prostituta – é tênue a fronteira que as separa, todas degredadas filhas de Eva.

A prostituição feminina ofende porque explicita o que a ideologia da sociedade patriarcal deve ocultar: a dependência econômica da mulher, tornada clara no ato do pagamento. O dinheiro do homem compra tudo, até amor; o da mulher não tem tanto poder de compra: a prostituição masculina é predominantemente homossexual. E quando os romancistas do século XIX se propõem a analisar o fenômeno, eles fatalmente o idealizam, pois idealizam a mulher. Podem existir esboços imprestáveis como o Vautrin da *Comédia humana* de Balzac, prostituídos até a medula, mas Esther e Corália, apesar de prostitutas, são mulheres de valor, capazes de amor e sacrifícios. Seu corpo se degrada, mas sua alma permanece numa redoma de pureza⁵². Punição fulminante recai, por outro lado, sobre a Naná, de Zola: insensível e animalizada, ávida por dinheiro e encantada com a beleza de seu corpo, ela terá um fim lamentável. Seu corpo, seu maior tesouro, se desfigura e apodrece por causa da varíola, cujos efeitos, bolhas e secreções são descritos em detalhes nos parágrafos finais do romance, como se toda a lama das ruas brotasse do corpo outrora forte e gordo da cortesã, numa revolta da Natureza contra aquela que degradou a essência feminina e ainda arruinou homens respeitáveis. Mesmo num romance italiano do século XX, o *La Romana*, de Alberto Moravia, no qual há um retrato existencial impressionante da protagonista, a prostituta

⁵² Ver BALZAC, Honoré de. **A comédia humana, Vol. IX. Estudos de costumes. Cenas da vida parisiense.** (Tradução de Casemiro Fernandes, Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira). São Paulo, Editora Globo, 1956.

Adriana, os clichês não estão ausentes: a generosidade é a marca maior da filha de costureira que, seduzida por um homem casado, cai na prostituição.

A prostituição é sustentada pela ordem familiar e pela sociedade de classes. Enquanto a última existir, existirão mulheres no ramo, forçosamente ou não, pois a inclusão completa das mulheres no mercado de trabalho formal é algo que o capitalismo não comporta, daí a força e a persistência teimosa da dependência feminina e dos valores culturais que ela carrega consigo⁵³. No Brasil, transição importante para a organização da família nuclear e da prostituição foi a passagem do escravismo latifundiário para a economia urbana. É aí que a prostituição, como hoje a conhecemos (um trabalho mais ou menos especializado, pois muitas mulheres têm dois empregos, mas *especializado* aqui no sentido de ser bem definido socialmente) se configura, pois antes, quem fazia as vezes de prostituta (para a mentalidade do colonizador europeu e do senhor de terras) eram, primeiro as índias, depois as negras. As primeiras se entregavam em troca de nada, pois pertenciam a outra cultura; as negras ou escravas, no estatuto de *coisa*, de *propriedade*, eram simplesmente usadas, e por vezes fonte de renda adicional para seus senhores, prostituindo-se nas cidades. A historiadora Margareth Rago⁵⁴ dedicou-se ao estudo do momento da implantação da prostituição “à européia” na cidade de São Paulo. No entanto, seu trabalho deixa um pouco de lado a análise da estrutura de classes e da dependência econômica feminina, vendo o mundo burguês do trabalho e o mundo da prostituição como esferas distintas, ignorando a profunda interdependência entre eles, talvez a base palpável do *fantasma* da prostituição, “que nos persegue a nós, mulheres, por muitas décadas”, como ela diz, e que permanece em forma de assombração pois a autora não consegue defini-lo. A discussão do assunto, daqui em diante, dialoga com alguns pontos desse trabalho.

A prostituta representa, ao mesmo tempo, os extremos da passividade e da atividade femininas. É passiva porque, grosso modo, está à mercê dos caprichos do freguês, e disposta a fazer tudo por dinheiro; é ativa pois *possui* sua própria sexualidade, e por isso a vende. A mulher de família burguesa nunca pode assumir abertamente sua sexualidade, praticando-a livremente como os homens: ela só é tolerada em casos de gravidez legítima, isto é, colaborando para a manutenção da família; de resto, se manifesta de forma apassivada e socialmente aceitável, quase sempre vinculada à maternidade. Além disso, a prostituta é

⁵³ Baseio-me na leitura da obra de SAFFIOTTI, Heleieth B. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. (Pref. de Antonio Candido). Petrópolis: Vozes, 1979.

⁵⁴ RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

também (dado o momento histórico em que ela se instala no Brasil) a “*figura da modernidade* [...] associada à extrema liberalização dos costumes nas sociedades civilizadas, à desconexão com os vínculos sociais tradicionais e à multiplicidade de novas práticas sexuais”⁵⁵. A historiadora esquece que, aparte o *glamour* das *cocottes* francesas, a prostituição por aqui significa mais do mesmo, a saber, a servidão sexual das mulheres pobres sob nova aparência, e que junto a essa modernidade permanece a marginalidade, principalmente de mulheres negras; as diferenças de classe também existem no interior do mundo da prostituição. Ao querer enfatizar os aspectos “positivos” do fenômeno, Margareth Rago acaba se esquecendo de que sua origem é, em si mesma, negativa (o que não anula a possibilidade de “positividades”, mas lhes dá outro peso, talvez mais transgressivo), pois se baseia numa situação de dependência econômica e conseqüente opressão da mulher. Por isso, há inconsistência na observação da autora ao dizer que a iniciação sexual dos rapazes da elite, realizada com prostitutas, era o “rito de passagem para sua abertura à alteridade”⁵⁶. Ora, o homem que procura a prostituta está interessado em sexo, não em descobrir e conhecer o ser humano que ela é⁵⁷; e o homem que se inicia sexualmente com ela já nega logo de início a alteridade da mulher, pois quem é pago está a serviço, é o mero meio de um determinado fim no qual a sua satisfação ou bem-estar é irrelevante, pois o pagamento é a compensação⁵⁸. Por esse motivo é questionável afirmar que “o mundo da prostituição não produz apenas a transgressão da norma e a inversão dos papéis convencionais sancionados”, nele se afirmando uma “diferença intensa, um modo diferente de funcionamento desejante”⁵⁹. Será? Uma continuidade forte entre os dois mundos fica clara quando observamos fatos cotidianos como o uso dos palavrões. Na verdade, a prostituição revela alguns aspectos ocultos do “mundo oficial”, e seu funcionamento diverso, seu clima exótico, com luzes vermelhas, néons e espelhos são pura fantasmagoria para disfarçar seu parentesco íntimo com o ambiente

⁵⁵ **Os prazeres da noite**, p. 37

⁵⁶ *Ibid.*, p. 168

⁵⁷ Por isso muita gente se comove com o desfecho de **Crime e Castigo**, de Dostoiévski, no qual a prostituta Sônia tem sua humanidade levada em conta por Raskolnikóv.

⁵⁸ Walnice Nogueira Galvão, em ensaio sobre o romance **Teresa Batista**, de Jorge Amado, analisa da seguinte forma o ato do pagamento na prostituição: “Lisonjeia aos homens pensar a prostituta como fonte de prazer sempre acessível e disponível; ela é a única mulher proibida de dizer não, detentora por isso do menor grau de liberdade possível no contato com o outro sexo. O gesto de dar o dinheiro, o ato do pagamento, introduz a relação mercantil e reduz a mercadoria o que é fruição. Ao mesmo tempo, da parte da mulher o recebimento é retribuição de trabalho, mas também é degradação: foi comprada, não escolheu. A degradação opera para ambos, já que o outro deseja algo que só obterá se recorrer à mais brutal e grosseira das persuasões, a do dinheiro. A sedução sexual percorre vários níveis, vai desde a utilização da posição de classe, que se revela em signos exteriores como o carro, a roupa, as boas maneiras, a conversa de pessoa viajada e instruída, até as conhecidas promessas de empregos e cargos, amor eterno e mesmo casamento”. Ver “Amado: respeitoso, respeitável”. In: **Saco de Gatos: ensaios críticos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 20.

⁵⁹ **Os prazeres da noite**, p. 195

burguês. Não há transgressão possível quando a venda do corpo, transformado em mercadoria, ratifica a opressão, quando a “liberdade sexual” se exercita às escondidas, pois caso contrário ameaçaria a própria família. Do mesmo modo que o luxo, para existir, depende da exploração, a prostituição, para se manter, depende do mundo burguês e da opressão da mulher. No exótico da prostituição se esconde o tédio da sexualidade burguesa.

Ao homem é permitido vender a alma em troca de posição social. É o caso de Luciano de Rubempré, da *Comédia humana*. Ele pode perfeitamente vender-se por um sobrenome ilustre e transitar tranqüilamente pelos salões de Paris, sendo inclusive invejado e desejado. A mulher não vende a alma pois não chega a ser um consenso social o fato de que a possua; culturalmente, foi sempre mais carne do que espírito, então vende o corpo, seu único bem. Mas depois disso está perdida: a vergonha e a opróbrio a perseguirão por toda parte, a começar pela consciência. *Esplendores e misérias das cortesãs* já coloca, logo no início, a vergonha de Esther, cortesã e protagonista do romance: feliz e apaixonada, dança escondida sob máscara e fantasia num salão, mas é logo reconhecida por homens da sociedade que sabem de seu passado.

A fantasia da mulher comum com a prostituição não é “libertação física e moral”⁶⁰, mas simplesmente a variação de um mesmo tema, o da dependência feminina: a tragédia de *Vestido de noiva* não é somente a repressão que atormenta Alaíde, mas o fato de que até em seus delírios ela não abandona os limites da dependência, pois vê em Madame Clessi o ápice da libertação feminina. A mulher que vê na venda de seu corpo uma forma de se realizar não vê nada para além das relações de compra e venda. Ela acredita que, mudando a forma de dominação mas não a eliminando, sua vida pode se modificar. Graças a essa mistificação, os romances escritos por mulheres sobre a prostituição, analisados por Margareth Rago, apresentam um universo “erotizado, saturado de energias pulsionais, explosão de fluxos desejanter”⁶¹.

Para Antonio Candido⁶², a família patriarcal é a base de onde evoluiu a moderna família conjugal, só podendo ser compreendida a partir dessa origem; ela guarda valores de épocas anteriores que influenciam seu funcionamento. O ensaísta aborda o problema a partir de um ponto de vista triplo: estrutural, funcional e moral. Desse modo, a estrutura da família patriarcal se organiza em duas esferas: o núcleo central, legalizado, composto pelo patriarca, a

⁶⁰ *Os prazeres da noite*, p. 219.

⁶¹ *Ibid.*, p. 225

⁶² CANDIDO, Antonio. *The Brazilian Family*. In: SMITH, T. Lynn (ed.). **Brazil, portrait of half a continent**. New York: Dryden Press, 1951.

esposa e os filhos legítimos, e a periferia, nem sempre bem delineada mas basicamente formada por escravos, mestiços e os filhos ilegítimos do chefe de família, a dominar absoluto sobre esses dois núcleos. O núcleo familiar funcionava, na sociedade patriarcal, como força estabilizadora, mas abrigando dentro de si a irregularidade. Por ser a organização social fundamental do período colonial, a família era basicamente um sistema econômico e político, e não de afeto e emocional; podemos ver a mistura desses aspectos no nosso presente, embora Candido não dê muita ênfase às continuidades, pois seu objetivo parece ser o de enfatizar as mudanças, numa apresentação didática para leitores estrangeiros. No entanto, ressaltando nosso “desenvolvimento muito desigual”, o crítico aponta para a sobrevivência de relações semi-patriarcais. Mesmo numa metrópole como São Paulo, a migração de italianos do sul, de forte tradição patriarcal, contribuiu para a manutenção de valores já enraizados em nossa cultura; as classes pobres das grandes cidades, formadas por boa parte de migrantes, também funcionam como força de preservação de alguns aspectos da família patriarcal, como o respeito aos mais velhos e a permanência de certos valores morais relacionados à união – e é interessante a maneira pela qual isso surge hoje na música popular, mais especificamente no *rap*. Na música “Sou + você”, dos Racionais Mc’s, o *rapper* pede, logo cedo, bênção somente à mãe, porque o pai, como acontece em boa parte das famílias de periferia, é ausente, não assumiu o filho. Surge, assim, uma espécie de “patriarcalismo às avessas” de grande força crítica, como nos versos “família brasileira/ dois contra o mundo” (a mãe e o filho), do *rap* “Negro drama”⁶³.

A partir da leitura do ensaio de Candido podemos, assim, ver que a prostituição surge como elemento indispensável à organização da moderna família brasileira, tendo se originado do vasto “núcleo periférico”, a saber, os escravos, mestiços e pobres que complementavam a família patriarcal e prolongando, dessa maneira, o seu *modus operandi*. Se a prostituição sempre esteve, no passado, mais ligada ao núcleo familiar, é somente no início do século XIX que ela se organiza como estrutura complementar à família, graças às mudanças trazidas por uma urbanização incapaz de integrar o núcleo periférico do país agrário. São as marcas do passado sem as quais fica difícil entender a prostituição, a família e a modernidade brasileiras, bem como o romance que analisaremos a seguir.

Da lama das ruas à glória do lar

⁶³ Esses *raps* fazem parte do álbum **Nada como um dia após o outro dia**, de 2002.

Gina (1947) é, entre os romances de Dupré, o único a tratar detidamente do tema da prostituição, que, como vimos, até agora só surgiu de forma episódica, maniqueísta e pouco desenvolvida em suas obras, embora sempre marcando presença na vida das mulheres pobres. A epígrafe inicial do romance, um trecho do Evangelho de Mateus sobre o bom e o mau caminho, dá o argumento central da obra. Gina, a protagonista, andou pelos dois caminhos – o da prostituição, mau, e o da família, bom, e teve a chance de mudar de lado durante sua vida. E esses dois caminhos estão estreitamente ligados no romance, sendo que a passagem de um a outro ocorre de forma natural, pois Gina, apesar de seu passado, é uma mulher virtuosa, uma escolhida de Deus, grande em sua generosidade.

O romance é organizado em três partes, que dividem as fases de sua vida entre a prostituição e a “vida honesta”. Na primeira parte, acompanhamos sua infância pobre no bairro do Bom Retiro, a prostituição de sua mãe, os sonhos e o trabalho do pai, um italiano que dá aulas de escultura no Liceu de Artes e Ofícios. A vida familiar de Pasquale e Julica, seus pais, é irregular. Julica tem como amante Giacomo, o melhor amigo do marido, e não se importa em esconder isso das filhas; ela chega a fugir com ele e as meninas, que presenciam as brigas violentas entre os dois, mas depois acaba retornando para Pasquale que, 25 anos mais velho que ela, logo morre, após uma internação num hospício, causada pelo abandono que sofreu. Pasquale é um daqueles sofridos artistas anônimos, homem de caráter a quem Gina sempre admirou; com relação a Julica, a filha tem sempre certa desconfiança pois a mãe prefere Zelinda, filha de seu primeiro casamento. Implicitamente, o narrador censura a “imoralidade” com que Gina teve de conviver desde cedo: além do relacionamento com Giacomo, depois do internamento do marido Julica começa a receber sistematicamente homens em sua casa, para cobrir o orçamento e criar as meninas. Nessa primeira parte do romance a prostituição surge como trabalho paralelo, fonte de renda adicional para algumas mulheres pobres, uma espécie de último recurso antes da queda na miséria. Mas o ponto de vista do narrador é sutilmente moralista em sua onisciência que desvenda as mentiras e artimanhas de Julica, mulher leviana e pouco preocupada com Gina e Zelinda – a última, a irmã de pouca beleza, invejosa e egoísta. Julica não está disposta a se sacrificar realmente por sua família, trabalhando honestamente; é esse o julgamento sutil do narrador, ao desvelar seus segredos e retratá-la como mulher pérfida.

Ao mesmo tempo, na primeira parte, o processo que leva à prostituição é representado como algo independente do caráter da mulher. O trabalho feminino não é levado a sério pelos empregadores, ainda mais quando se trata de moça de boa aparência. Gina e a irmã

conseguem serviço na Companhia Telefônica e ganham muito pouco. Lá, Gina conhece Pascoalina, moça pobre como ela mas que lhe paga sorvetes e chocolates-quentes pois ganha um “dinheirinho extra”, ou seja, se prostitui para não amargar uma pobreza cheia de privações. Ingênua, Gina acaba sendo demitida da Telefônica, pois brincava muito em serviço. E aí começa o seu périplo por vários empregos: vendedora de produtos de beleza, de cabides, de pudins em pó. Em todos esses serviços, é ostensivamente assediada pelos patrões, que perguntam a ela porque uma moça tão bonita insiste em trabalhar por tão pouco dinheiro. É a própria ordem legalizada do trabalho, assim, que a empurra para a prostituição, como se simplesmente sugerisse a Gina uma mudança de ramo, onde todos poderiam lucrar mais; também é interessante observar como ela, filha de imigrante, não se insere no esquema da prosperidade, tão apregoado pela ideologia do progresso paulistano. O dinheiro começa a faltar, pois ela foge dos assédios e não se fixa nos empregos. Para piorar, a decadência física de Julica traz ainda mais miséria para o quatinho da Rua Livre. Gina se vê entre o despejo, a fome e a venda de seu corpo, que pode trazer conforto para si e sua família. Dona Julica, mesmo na maior pobreza, insiste em manter certo orgulho decadente, falando de sua ascendência tradicional e escravocrata; moralista no discurso, é pragmática nas atitudes, e tem a mentalidade de quem perdeu os privilégios do passado mas não admite, embora tenha se adaptado à ordem urbana. Personagem relativamente plana, nela o passado é apenas pose, mais uma característica de sua maldade falastrona; ele não altera de forma decisiva sua visão da cidade, como ocorre com o saudosismo interiorano da Lola de *Éramos seis*.

É no fim da primeira parte que Gina decide procurar Pascoalina, a do “dinheirinho extra”, que agora mora numa pequena casa com uma criada negra e é sustentada por um homem casado que “não gosta da mulher”. Impressionada com o conforto da amiga, Gina é apresentada a uma caftina, o dinheiro logo aparece, e sua mãe e irmã, sempre grosseiras com ela, começam a tratá-la como amiga. Gina principia a ter o gosto do tipo de felicidade que o dinheiro pode proporcionar.

A segunda parte do romance é toda dedicada à sua bem sucedida carreira no mundo da prostituição, no qual ela entra com apenas 17 anos. Jovem e bonita, não encontra dificuldade para viver na fartura, sustentada por homens ricos. Ela é uma “mulher do mundo”, ou seja, uma “mundana”, expressão que, como sabemos, possui pesos bem diferentes para homens e mulheres. Quanto mais Gina ganha dinheiro, maiores são seus gastos. Sua família se transforma num grupo de parasitas insaciáveis. O intuito é mostrar que ela se prostitui por *sacrifício* aos outros, por pura generosidade; e é por isso que será perdoada, pois, em nenhum

momento, pensou em si ou em vingança (como a Naná de Zola, por exemplo) ao vender seu corpo.

Se o relato da pobreza e dos caminhos que levam à prostituição é bastante rico e complexo, depois que Gina passa a ter dinheiro parece que o mundo se torna mais suave; há um certo edulcoramento em torno de sua prostituição. Apesar das brigas ocasionais com os amantes, a impressão que temos é a de que ela passa por muito menos humilhações como cortesã de luxo do que como mulher pobre. Pensando melhor, o retrato da situação pode não ser tão inverossímil quanto parece.

É ainda na segunda parte que começa a despontar a ironia contida no romance, da qual provavelmente a autora não estava consciente: a única forma disponível para Gina ascender socialmente, tornando-se uma respeitável mãe de família, é a entrada no mundo da prostituição. É num jantar oferecido por seu amante, um maestro ilustre, que ela conhece Fred, moço de família por quem se apaixona e quase se casa.

O namoro de Gina e Fred reproduz, no interior do romance, o enredo de *A Dama das Camélias*, de Dumas Filho. Mesmo muito apaixonada pelo rapaz, que é de família importante, e tendo a oportunidade de casar-se com ele (a contragosto da família dele, que a despreza), Gina renuncia ao amor de Fred, após uma discussão com o pai dele na qual se faz referência à obra de Dumas. Quando o pai de Fred lhe oferece dinheiro para que ela se afaste de seu filho, Gina se sente humilhada, decidindo-se a abandonar a prostituição e viver como moça pobre novamente. Matricula-se num curso de datilografia, aluga um quarto numa pensão barata e passa os domingos nas praças do centro de São Paulo, entre velhos e mendigos. Ela está purgando o erro de sua ousadia. Gina, que se auto-denomina “a flor dos charcos”⁶⁴, respeita a instituição familiar, como faz a Margarida de Dumas. São os valores da família que ela coloca entre ela e Fred. Ela é, como a heroína romântica, “uma cortesã sofrida, dócil e triste”⁶⁵, capaz de renunciar ao amor por amor, mas sem morrer, pois é salva pela ética cristã da romancista, que quase sempre põe o mundo nos eixos, de forma conciliadora.

O mérito do romance de Dupré, porém, está no fato de que ele não cai totalmente na falácia moralizante de *Lucíola*, de Alencar, o nosso grande romance do século XIX sobre a prostituição, e nem derrapa no fatalismo um tanto esquemático do romance de 30, no qual, em geral, não há meio-termo entre a esposa e a prostituta⁶⁶. Dupré deslinda, mesmo que seja para depois moralizar, as relações estreitas entre o trabalho feminino e a prostituição, bem como a

⁶⁴ DUPRÉ, Maria José. **Gina**. São Paulo: Brasiliense, 1947, p. 166.

⁶⁵ Ver DE MARCO, Valéria. **O Império da Cortesã**. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 131.

⁶⁶ Ver a já citada **Uma história do romance de 30**.

imprecisão das fronteiras entre a família e o mundo das cortesãs. Ela não “denuncia a prostituição como trajetória individual e acidental, ocultando sua relação com o trabalho”⁶⁷, como faz Alencar, mas recai na mesma resignação e recato da Lúcia que tenta se redimir, ou na generosidade e abnegação de Margarida Gautier. É como se o romance revelasse, por um instante, o funcionamento real dos mecanismos sociais que levam à prostituição, para logo em seguida ocultá-la com véus e arminhos de dama recatada.

Depois de sofrer a decadência novamente, numa jornada pelo lago do Cambuci, praça da República e quartinho de pensão, Gina finalmente encontra a felicidade, pois já pagou o preço de seu atrevimento. Casa-se com o Dr. Fernando, homem mais velho, desquitado e com dois filhos, com quem vai viver um idílio interiorano. O casamento marca o início da terceira parte do romance, a maior e menos movimentada de todas. Se a segunda parte foi dedicada à ascensão e queda de sua vida como prostituta, na terceira parte ela finalmente envereda pelo “caminho que guia para a vida” mencionado na epígrafe da obra. O casamento é o destino “último, definitivo, o melhor de todos”⁶⁸; ele traz alívio e segurança, pois é o índice de sua entrada definitiva na sociedade, ainda mais aos braços de um “doutor”. E Gina tem todo direito a ele, pois, de acordo com a ética do narrador, a pureza ou a impureza das pessoas está no coração, e é inabalável – não se altera nem com o dinheiro, nem por causa de um passado fora dos valores morais familiares. Os caminhos que Gina percorreu não a contaminaram, pois ela sempre foi generosa. E parece que ela foi feita, mesmo, para a vida doméstica. Rapidamente se transforma numa mulher madura e serena, que se envergonha com os modos “vulgares” (leia-se de mulher pobre) da irmã, que nunca perde a oportunidade de atormentá-la com seu “olho gordo”, e com as inconveniências da mãe, que gosta de beber. Além disso, Zelinda e Julica são incômodas pois trazem de volta um passado que ela quer esquecer.

Zelinda, além de irmã invejosa e pessoa indiscreta nas rodas familiares de Pinheiral (a pequena cidade onde Gina e o marido se instalaram), é uma mãe desleixada. Ela, que sempre foi a antagonista de Gina, tem um destino trágico: adoece de câncer, e se suicida (não custa lembrar que, para o cristão, o suicídio é tido como uma verdadeira afronta a Deus), deixando a filha, Gracinha, desamparada. A menina acaba sendo protegida por Gina e, diversamente do que aconteceu a Zelinda, consegue bom casamento, com moço de família distinta, pois não tem os modos espalhafatosos da mãe.

⁶⁷ **O Império da Cortesã**, p.188.

⁶⁸ **Gina**, p. 188.

O narrador dos romances de Dupré está, como vimos até agora, de terço na mão e braços dados com a justiça divina, que atinge infalivelmente aqueles que não se adaptam a seus padrões de conduta. Se não, vejamos. Zelinda gostava de provocar o padre de Pinheiral, com perguntas inconvenientes, e não se conformava com o tédio da vidinha pacata da irmã. Em certo momento, diz o seguinte sobre as amigas de Gina (as mesmas que, futuramente, ao saberem de seu passado como prostituta, cortarão relações com ela):

- São todas umas idiotinhas assanhadas, umas burguesinhas. Portam-se bem porque não têm remédio. Não podem. Águas paradas. Mas se pudessem...
Gina ficou vermelha de raiva:
- Não diga bobagens. E você o que é? Grande dama?[...] ⁶⁹

Não é por acaso que Zelinda morre de câncer no seio: é como se, nela, a maternidade se degradasse – exatamente como acontece com a prostituta, para os valores cristãos e conservadores de Dupré. Mas aqui as fronteiras são mais fluidas: há perdão para a prostituição, que é *parte do trajeto* para a vida familiar, que não aparece como sonho distante ou irrealizável. E enquanto Zelinda apodrece por dentro, consumida por seu egoísmo tal como uma Naná tupiniquim, Gina tem filhos, está no auge de sua fertilidade. A vingança é divina e, por que não dizer, ginecológica. Nesse ponto do romance a justiça é feita e cada irmã recebe o que o narrador acha que merecia. Mas o tormento de Gina, o castigo pelos seus pecados, ainda não terminou. Pinheiral toda fica sabendo de seu passado e as famílias passam a evitá-la com medo de serem contaminadas pela “lama”. Depois de serem desprezados, ela e o marido, homem influente que conhece o Presidente do Estado, recebem um pedido de ajuda para que o esposo de uma das vizinhas que a evitou não seja demitido: aí Gina tem a chance de demonstrar sua superioridade e seu perdão, saindo da cidade um pouco menos humilhada. O episódio lembra um pouco aquela canção de Chico Buarque, “Geni e o Zepelim”, que, aliás, também recorre à generosidade para redimir a prostituta, assim como acontece, por sua vez, no conto “Bola de sebo”, de Maupassant; o procedimento parece ser uma espécie de lugar-comum artístico quando o tema é a redenção moral da prostituta.

A única carreira plenamente aceitável para a mulher é a maternidade⁷⁰; até as brincadeiras das meninas envolvem sempre esse assunto. E a vida em família e a religião andam de braços dados, como Gina explica à filha Helena:

⁶⁹ **Gina**, p. 221.

⁷⁰ Toda a apologia da maternidade presente na obra de Dupré não é gratuita. Os anos 40 e 50 foram marcados pela diminuição da força de trabalho feminina empregada. A idéia da mulher como um ser exclusivamente destinado à família era um forte auxiliar para o equilíbrio do mercado de trabalho, ocupado por um grande contingente de mulheres no início do século XX, por serem mão-de-obra barata num período de grande

Pela primeira vez na minha vida, me senti com firmeza, como se visse diante de mim uma estrada plena e limpa, sem atalhos, sem pedras, sem tormentos. E nessa estou até hoje graças a Fernando. Fiquei conhecendo Deus e contei aos meus filhos a história de Jesus. Dei-lhes o que nunca tive; um lar sólido, carinho, religião, amor. Dei tudo. Vivi para eles e para meu marido desde o primeiro dia e posso dizer que acertei. Venci! [...] E foi porque Deus entrou tarde no meu coração que escolhi o caminho mais fácil, minha filha. Foi por isso. Naquele tempo, só sabia que aquele que lutasse mais arduamente, venceria. E de que forma lutar? Pobre de mim! Não tinha ninguém a não ser eu mesma.⁷¹

Esse diálogo, bem como toda a terceira parte, anula boa parcela do peso da parte inicial do romance, na qual ficam claros os motivos concretos que levam Gina à prostituição. Ao atribuir os acontecimentos de sua vida pregressa à ausência de Deus em seu coração, ela ratifica mais uma vez a epígrafe do romance e põe a nu seu desequilíbrio de forma, pois a *explicação religiosa da terceira parte não dá conta da concretude social da primeira* – afinal, o leitor se pergunta: estava longe do Deus de Dupré a moça que se prostituiu para sustentar a família? A narração de sua vida *naquele momento*, na primeira parte, destaca, pelo contrário, sua generosidade, o caráter que permanece “puro” mesmo em meio às piores dificuldades. Narrador beato, sim, mas com um olho no altar e outro espiando curioso a porta da igreja, interessado no movimento da rua. O moralismo de Dupré colide, nesse romance, frontalmente com seu realismo, comprometendo-o, mas também entregando a dualidade que marca sua ficção. Se em *Éramos seis* e *Dona Lola*, centrados no drama de uma única classe social, o realismo impera, equilibrando a composição e se abrindo a um novo modo de representação do ambiente doméstico, em *Gina* o problemático trânsito entre classes revela a contradição da própria autora, dividida entre a velharia da pregação moral e a novidade de um olhar desprevenido e atento aos meandros da vida feminina. Aqui, o melodrama⁷² quase perde o prumo, e põe a nu o esqueleto da obra de Dupré: ela representa uma *modernização negociada*. Escapando do impasse da literatura de Patrícia Galvão, que fracassa em sua tentativa de

acumulação e investimento industrial, e reocupada pelos homens em meados do século, quando a indústria se estabiliza. O trabalho feminino remunerado na sociedade de classes tem sempre a natureza de mão-de-obra de reserva, força secundária nos casos de investimento e acumulação inicial de capital ou quando os homens estão ausentes, durante uma guerra, por exemplo. Ver, sobre o assunto, PENA, Maria Valéria Junho. **Mulheres e trabalhadores**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

⁷¹ *Gina*, pp. 296-297.

⁷² Para Ismail Xavier, o maniqueísta melodrama, tão limitado, é no entanto presença imbatível na ficção moderna, constituindo sua modalidade mais popular. Sua função é a de oferecer matrizes sólidas da avaliação da experiência num mundo instável, papel que, como vimos, ele realiza com muita eficácia nos romances de Dupré. Gênero irmão do folhetim, existem melodramas de vários espectros políticos: ambos são simplificadores, apelam para os sentimentos e opõem autênticos a hipócritas. Esse “teatro da moralidade” é, segundo Xavier, o lugar ideal das *representações negociadas*. Ver, do autor, “Melodrama ou a sedução da moral negociada”. In: **O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

comunicação com o público, Dupré, ao escrever uma ficção de forte apelo comercial, escamoteia a realidade e cede à ideologia conservadora de sua época, discreta em *Éramos seis* mas capaz de datar o romance em *Gina*. A sua “modernidade” é menos rompimento ou reelaboração crítica de formas antigas – o folhetim e o melodrama, no caso – do que *contemporização* com essas formas, ou seja, ela cede na superfície, pois toma como assunto os dilemas das mulheres de seu tempo, mas conserva a estrutura moralizante de explicação do mundo, cuja incapacidade de dar conta da realidade é escamoteada pela sedução do falatório moralista de suas narradoras. Essa precedência do moralismo sobre a representação das contradições sociais – um pouco o inverso do que ocorre em Balzac, por exemplo, no qual a complexa movimentação social dos personagens surge à revelia do conservadorismo do autor – desequilibra o conjunto da obra de Dupré. Se formos pensá-la em comparação com Pagu, não se trata de “dois tipos” de literatura, uma moderna e de público restrito, a outra regressiva e com maior número de leitores; trata-se de *dois momentos* da mesma literatura, um com capacidade de revelação sobre o outro; a representação conciliadora de nossa modernidade tem, afinal, maior alcance de público e conseqüentemente maior impacto representativo do que a denúncia da miséria realizada por Pagu, mostrando bem que o processo histórico também escolhe para si os testemunhos mais convenientes disponíveis: a forma contemporânea da telenovela é um exemplo disso. Retomando a epígrafe que abre o presente capítulo, parece que há uma certa tendência a considerar tudo o que tenha uma certa amplitude de público como “não literatura” ou literatura de segundo escalão. Não interessa aqui questionar a utilidade da existência de um cânone e sua importância, inclusive como parâmetro de hierarquização estética, mas de mostrar que, no estudo da literatura, os, digamos assim, “momentos não decisivos”, desprivilegiados, têm o que dizer sobre os momentos centrais e também demonstram, a seu modo, sua formação. A própria alergia da crítica à “literatura de massa” isolando-a num compartimento estanque e negando-se a analisar com cuidado cada uma de suas manifestações, como se o rótulo homogeneizasse as mais variadas formas de expressão literária, parece se ligar mais, em nosso contexto, a um desprezo por formas de cultura que bem ou mal se democratizaram, aliado a um incontestável fascínio por teorias do estrangeiro, para as quais talvez essas categorias, em seu contexto, façam sentido, do que a qualquer outro problema justificável. Rotuladas e separadas, essas obras (assim como a categoria da “história das mulheres” mencionada na introdução de nosso trabalho) perdem muito de seu poder de revelação sobre alguns aspectos do processo de formação de nosso sistema literário, no qual predomina uma visão conciliadora do processo histórico da

qual nem a crítica está imune: cultivava-se um “cânone” estudado *ad infinitum*, no qual a linearidade criada entre os grandes nomes pode acabar por negligenciar aspectos importantes da relação entre literatura e sociedade, muito mais dinâmica do que a calma das alturas em que pairam os grandes gênios da literatura, e inclusive capaz de revelar que essa altura não é tão imune assim aos movimentos aqui da terra. É esse também o caso de Carolina Maria de Jesus, que vai questionar, “em negativo”, assim como Patrícia Galvão, não apenas o nosso modernismo e o processo de formação de nossa classe operária, mas aspectos mais profundos e recuados no tempo de nossa literatura e sociedade.

4. A literatura em pedaços

A pobreza, dorida e ardente,
Sempre rebelde, não repousa
E diz sempre coisas mordentes:
Ou ao menos pensa, se não ousa.
François Villon, “O Testamento”¹

Para quem não se lembra, ou nem sequer ouviu falar, Carolina Maria de Jesus foi a escritora e catadora de papel da favela do Canindé, em São Paulo, que vendeu milhares de livros nos anos 60, as edições de *Quarto de despejo*, o “diário de uma favelada”. Ela foi provavelmente a primeira escritora pobre a tratar do tema da favela no Brasil, acompanhada pelo jornalista Audálio Dantas, o descobridor e editor de seus diários. O sucesso de *Quarto de despejo* tirou sua autora da favela e livrou-a da fome, mas o triunfo literário de Carolina foi de curta duração. Já o segundo livro, *Casa de alvenaria*, que trazia os diários de seu tempo de fama, vendeu pouco. Os livros seguintes foram custeados pela própria autora, que finalmente consegue publicar, agora longe da tutela de Audálio, uma obra de ficção (*Pedaços da fome*, de 1963) e um livro de aforismos (*Provérbios*, 1963). Esquecida já em vida, Carolina passou do plano de fenômeno literário ao lugar isolado e pobre em que morreu, um pequeno sítio em Parelheiros, Zona Sul de São Paulo, o refúgio para uma fama que muito a atormentou.

Apesar da pobreza, fome e precariedade vividas por Carolina, ela deixou vasta obra, ainda muito pouco explorada. Além dos manuscritos dos diários, que formam um volume maior do que os trechos publicados, ela escreveu três romances, contos, peças de teatro e correspondência. No entanto, de sua obra a parte de ficção e poesia é a menos valorizada. Isso já ocorria em vida, pois foi de um conjunto de cadernos nos quais estavam presentes vários gêneros de literatura que Audálio escolheu os diários, para ele mais interessantes por retratarem, documentalmente, a realidade da favela. O jornalista selecionou e editou, assim, os trechos considerados importantes, e com eles montou o conjunto de entradas do diário de Carolina que hoje conhecemos como *Quarto de despejo*, e que vai de 15 a 28 de julho de 1955, na primeira parte, e de 2 de maio de 1958 a 1º de janeiro de 1960, na segunda parte.

Mais do que servir à anotação de estados da alma, ou de acontecimentos da intimidade, como costuma acontecer com o gênero do diário nos países centrais², o diário de

¹ VILLON, François. **Poesia**. (Trad. De Sebastião Uchoa Leite). São Paulo: Edusp, 2000, p. 115.

² Um exemplo brasileiro de “diário íntimo” é o de Couto de Magalhães, homem rico do fim do Império que, morando na Inglaterra, e em meio à falta de ocupação propiciada por uma fortuna ganha através de especulação financeira, medita sobre máximas de Horácio, anota detalhadamente o funcionamento de seu corpo e registra em

Carolina, enquanto ela está na favela, serve mais como arma de denúncia pública e caderno de anotações de gastos cotidianos³, mostrando que o dinheiro nunca pára em suas mãos. Nas folhas encontradas no lixo e transformadas em diário, a escritora fala consigo mesma e tenta dar sentido e ordem à sua vida, numa linguagem acessível, pouco imaginativa, centrada na concretude das coisas e preocupada em dar conta das ações significativas do dia inteiro, todas elas marcadas pela luta para sobreviver.

Carolina vive em uma economia à margem do mundo formal, legalizado; ela se alimenta dos restos desse mundo e não é nem sequer estatística, como os operários de *Parque industrial* – no qual já se coloca, aliás, a questão da formação de nossa classe proletária e o subemprego. O dinheiro existe para a escritora somente enquanto moeda de troca para o estritamente necessário, e não há a possibilidade de poupá-lo para tentar mudar de vida. O que o diário registra é a economia dos restos da cidade, e um cotidiano do qual não há quase nada a aprender; em meio à miséria, as ações humanas dos que cercam Carolina não possuem ressonância e sentido mais profundo, anedótico ou moral, como ocorre em outro diário de nossas letras, o de Helena Morley⁴. Nessa fragilidade da reflexão sobre os fatos nele registrados – já que as condições de vida não possibilitam um exercício mais livre do pensamento – o diário é *em si* precário, e a reflexão mais consistente acaba surgindo justamente da objetividade do registro, pois a *materialidade* de seu conteúdo é grande. Como se precisasse fincar bem os pés no chão para não cair de cansaço, Carolina dá o nome, o valor, o peso exato das coisas em seu texto. O centro espírita tem endereço acoplado ao nome, é o “Centro Espírita da Rua Vergueiro 103”, as pessoas têm nome e sobrenome registrado, o trajeto do dinheiro é narrado em detalhes. Essa necessidade de *registrar* tudo é forma de reação a um cotidiano considerado pela sociedade como sem valor e já fadado de antemão ao esquecimento. Daí a necessidade de Carolina enraizar sua existência social, colocando por

códigos sonhos de teor homossexual. Ver MAGALHÃES, José Vieira Couto de. **Diário Íntimo**. Org. Maria Helena P. T. Machado, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

³ A história da palavra “diário” se liga ao registro cotidiano de contas ou tarefas. Assim, temos o “diário de classe”, o “diário de bordo”. Na língua francesa, a palavra revela uma função prática do diário, que só após a Renascença vai começar a se distinguir entre público e privado: “A palavra [*journal*], que surge na Idade Média como adjetivo, subsiste como tal em *diário livre*, registro onde um comerciante inscrevia cotidianamente suas contas. *Diário* se substantiva no século XIV para significar o ‘livro de registro de atos’ (1319) e o ‘livro de tarefas cotidianas’ (1371). Somos assim conduzidos desde os inícios da Renascença ao senso de ‘relação cotidiana dos atos de cada dia’. O diário se distingue progressivamente em diário público e diário privado”. Ver SIMONET-TENANT, Françoise. **Le journal intime: genre littéraire et écriture ordinaire**. Paris: Téraèdre, 2004, pp. 15-16 (tradução minha). O diário de Carolina retoma características, digamos, “arcaicas”, do diário, pois, como veremos, nele o plano da intimidade burguesa não se estabelece plenamente.

⁴ Para uma análise importante e abrangente dessa obra, ver SCHWARZ, Roberto. Outra Capitu, In: **Duas Meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

inteiro no diário o nome do médico que a operou, o nome das ruas onde cata papel; seria possível até compor um mapa de sua andança diária a partir de suas anotações.

Escrever é uma maneira de se diferenciar do ambiente da favela e desabafar sem precisar brigar. A escrita se relaciona, em Carolina, ao domínio de si mesma, a um *controle sobre a vida* cuja falta é, para ela, uma das causas principais da pobreza. A “formação do caráter” passa pelo controle dos impulsos, ligado à escrita que, ao objetivá-los, os domina, atuando assim como força civilizadora. A escrita também se relaciona à sua independência; ela sustenta três filhos sem depender de caridade e sem ter um companheiro, pois não aceitou as condições impostas pelos homens que passaram por sua vida. Ao comparar-se às vizinhas que apanham todos os dias dos maridos, preza seus momentos de paz e solidão, nos quais se entrega à música: “A noite enquanto elas pede socorro eu tranqüilamente no meu barracão ouço valsas vienenses. Não invejo as mulheres casadas da favela que levam vida de escravas indianas”⁵. Isolada em seu barracão, Carolina não bebe, cria os filhos com mão de ferro e ocupa todos os seus dias com trabalho, desde que acorda – geralmente às 4 ou 5 da manhã – até dormir, quase sempre às onze ou meia-noite. Isso num meio em que as pessoas, desesperadas com a miséria, caem no alcoolismo, no crime, na vadiagem.

À mulher pobre cabe geralmente a responsabilidade total pelo sustento dos filhos. É como se na pobreza ficasse explícito o sentimento mais ou menos geral e inconfessável de que os filhos são problema da mulher, porque nascem de seu corpo, como se o fato de os ter gerado determinasse a responsabilidade total por sua existência. Na privação, esgarçam-se as aparências de racionalidade. Acontece o mesmo com outra escritora pobre, Francisca de Souza de *Ai de vós*: seus filhos são problema unicamente seu; o pai some no mundo sem dar maiores satisfações. Azar de quem os gerou, a responsabilidade maternal sobre os filhos relaciona-se de certa forma ao mito edênico, como se a mulher fosse a única culpada de trazer mais gente a esse mundo, num irracionalismo baseado na evidência corporal da gestação; afinal, como diz o ditado, “Quem pariu Mateus que o embale”.

A escrita é, também, forma de *sair da favela*. Trata-se de denunciar a favela para livrar-se dela, usando a degradação da pobreza em proveito próprio (mas também com o intuito de denúncia), num mundo regido pelo “salve-se quem puder”. Até que ponto tal intenção pode ser julgada? A condenação e a cobrança costumam ser sempre maiores sobre quem quer sair da pobreza do que sobre quem já vive bem e ambiciona mais; “natural” entre

⁵ JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Ática, 1993, p. 14. (Transcrevo, em todas as citações, a escrita de Carolina tal como foi reproduzida na edição de suas obras, mantendo as características ortográficas e sintáticas de seu texto).

os escritores consolidados, a ambição de Carolina pode ofender muitos dos que idealizam e romantizam a pobreza. A denúncia era a única forma de ascensão social, de modo que o diário é ele mesmo uma *prova* da imobilidade social dos negros e pobres naquele momento, atrelados como hoje ao passado da escravidão. Contrariando as previsões esperançosas de Florestan Fernandes, que via na ampliação da modernização chances, mesmo que remotas, de integração em massa do negro à “sociedade inclusiva”⁶, formaram-se blocos enormes de pobreza, as favelas, que são *parte* do capitalismo brasileiro⁷, e não uma anormalidade a ser incluída no esquema “moderno”, falando, assim, de uma característica do capitalismo global – aquele que cria os sujeitos monetários sem dinheiro, e que cria a miséria como parte essencial de sua sobrevivência.

O próprio fato de Carolina *expor* sua intenção de denúncia no diário, no qual registra ter dito às vizinhas que ia descrever suas cenas de escândalo e, através delas, sair da favela, já problematiza a questão em outro nível, pois mostra que não há manipulação oculta (ao contrário da exposição da pobreza geralmente feita pela indústria cultural) em sua literatura, pelo menos no que diz respeito a seu intuito particular. Expor a vontade de sair dali por meio da denúncia já confere uma dimensão crítica ao relato, no qual não há cálculo, ou seja, o diário contém em si mesmo as intenções, digamos, “pragmáticas” de sua escrita, que não são escamoteadas, mas fazem parte da narrativa; exemplo disso é a narração das brigas com os vizinhos; Carolina transcreve ali as acusações que recebe de ser uma espécie de “traidora” entre os favelados. O registro que faz dos vizinhos tem também uma finalidade de equilíbrio para sua subjetividade; ela geralmente condena moralmente as ações de pessoas dominadas pelo álcool, ressaltando sempre, por contraste, o fato de que a eles não se integra, se opondo como *individualidade*, tosca porém real, num mundo de sujeitos degradados pela pobreza, de subjetividade dilacerada e corrompida. Carolina *resiste*. Mesmo assim, o projeto de denúncia dos favelados permanece ambíguo. Ao expor o preconceito com que eles são vistos, muitas

⁶ Mesmo reconhecendo que a ordem social competitiva se expandiu, no Brasil, como domínio exclusivo dos brancos e que nossa modernização manteve, paradoxalmente, as diferenças raciais e o preconceito, o quadro esboçado pelo sociólogo no seu trabalho sobre a integração social do negro é de indefinição e confiança na democracia como forma de correção da desigualdade racial, sem ignorar, entretanto, que ela depende dos caprichos da instável ordem competitiva. A esse panorama de uma “nova era”, ainda incerto nos anos 50, responde o horror genocida atual, no qual balas trocadas entre a polícia e o tráfico matam a esmo crianças pobres, entre outros episódios lamentáveis e cotidianos. Ver FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. Volume 2: No limiar de uma nova era. São Paulo: Dominus/ Edusp, 1964, pp. 389, 392 e 393.

⁷ No Brasil, as formas arcaicas, não-capitalistas de economia – por exemplo, o mutirão em favelas, que constrói casas que deviam ser custeadas pelo Estado – contribuem para a acumulação capitalista. O atraso faz parte do capitalismo brasileiro; sem ele, a pujança da bolha desenvolvida não se mantém. Ver OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista/ O ornitorrinco**, (Pref. de Roberto Schwarz). São Paulo: Boitempo, 2003, pp. 84 e 118.

vezes reitera, por outro lado, o conceito que boa parte das pessoas da “cidade” possuem sobre a favela. Ao ser perguntada por um homem sobre o que escreve, Carolina, enquanto espera na calçada suas roupas secarem, responde: “Todas as lambanças que pratica os favelados, estes projetos de gente humana”⁸. O dia seguinte a este, em que foi *notada* por um homem da cidade, é de animação e trabalho para ela; era importante ser vista, por pessoas de fora, fazendo o que gostava. Os livros, constantemente louvados no diário, junto com a escrita, são seu modo de existir, de não submergir em meio à indeterminação dos barracos da favela, que nem endereço oficial possuíam.

Acordar, trabalhar e dormir: essa é a forma constante das entradas de *Quarto de despejo*. Carolina encara seu trabalho de catadora de papel como uma *profissão*, na qual é a chefe de si mesma; dá valor à disciplina, à honestidade, ao trabalho sério. Esse puritanismo *sui generis*, baseado na livre iniciativa pessoal, faz dela uma criatura deslocada não só dentro da favela, mas fora dela. Depois do sucesso de *Quarto de despejo*, vai entrar em conflito com Audálio, pois, como ela mesma dizia, não suportava ser “teleguiada” e vê que o mérito pessoal não é exatamente o elemento principal a ditar as regras da “sala de visitas”, a parte rica da cidade, contraposta ao “quarto de despejo”. De qualquer modo, a ordem *fixa* do diário traduz a necessidade de manter uma rotina, num mundo em que é fácil desandar, ainda mais quando se é o chefe de si mesmo. Muitas vezes essa ordem é cortada pela edição de Audálio, que além de ter simplificado a imagem da escritora, evitando suas ambigüidades e contradições⁹, também parece ter privilegiado, na seleção de trechos, os acontecimentos mais escabrosos (o que vai ficar mais claro com a análise dos manuscritos, adiante), dando o tom sensacional que parece ter existido em torno da “favelada escritora”. Além disso, não podemos esquecer que a segunda metade do diário é escrita sob o conselho de Audálio, que ao visitá-la incentivou a continuação de sua escrita, de modo que a primeira parte parece ser menos atenta ao horror das cenas da favela, registrando mais suas figuras humanas, dominadas pelo álcool e pelo egoísmo. A vida na favela é um *inferno* para Carolina; ela se

⁸ *Quarto de despejo*, p. 20.

⁹ Para Elzira Divina Perpétua, Audálio promoveu, nas reportagens sobre Carolina e no diário, uma imagem “homogênea” e “monovalente” da escritora, obscurecendo sua imagem de editor e personagem dos textos – o que é visto como escamoteamento e dissimulação por Elzira: “Junto com o obscurecimento de sua imagem [de Audálio], apagar-se-á a parte mais importante da sua atuação como agente literário, responsável não somente pela adaptação dos manuscritos a uma forma publicável dos diários, mas também pela promoção da própria escrita do diário e de sua recepção. Assim, ao mascarar seu rastro na gênese do diário, Audálio vai promover também a dissimulação de sua atuação junto aos mecanismos de recepção que preexistiram ao lançamento do livro”. Ver, da autora, **Traços de Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de *Quarto de despejo***. 2000. Tese (Doutorado). FALE/UFMG, Minas Gerais, p. 226.

sente melhor andando pelas ruas, conversando com as pessoas de fora. Há hostilidade entre ela e os moradores, e o conflito passa pelo ato da escrita:

... Sentei ao sol para escrever. A filha da Silvia, uma menina de seis anos, passava e dizia:
- Está escrevendo, negra fidida!¹⁰

Há a noção, na favela, de que escrever é excentricidade, não é coisa para Carolina. “Nunca vi uma preta gostar tanto de livros como você”, diz o seu João¹¹.

“É preciso conhecer a fome para saber descrevê-la”¹², diz Carolina. Nessa afirmação está contido um ponto de virada involuntário em nossa literatura. O pobre começa a falar de sua experiência e a *forma* como o faz é reveladora; a própria linguagem de Carolina, de seu ritmo sem fôlego até os erros de ortografia, está encharcada de sua experiência; suas incoerências no plano das idéias nascem da precariedade de sua condição. Seu pensamento é fragmentado, colado às circunstâncias, e por isso encontra dificuldades ao tentar elaborar uma consciência histórica e essa característica de seu pensamento é, por sua vez, um imperativo de sobrevivência; não há longo prazo para quem não tem a comida do dia garantida; nesse sentido, Carolina pode responder questões sobre a autoconsciência dos pobres no Brasil. A própria escolha da forma do diário como um de seus meios de expressão fala dessa instabilidade – o diário costuma ser o gênero dos inseguros, socialmente ou subjetivamente¹³. Inconcluso, aberto aos reveses da vida, atento ao fortuito, ao pequeno, em Carolina ele adquire uma materialidade impressionante, capaz de revelar e compreender o mundo de forma contundente e bastante avançada para uma mulher que vivia em suas condições. Ao não possuir o olhar “de cima” que preside às memórias, e nem se fechar em uma totalidade, o diário é a forma por excelência do precário, do passageiro¹⁴. Não é por acaso que a obra de Helena Morley se restringe à adolescência, e que as memórias de Carolina, o *Diário de Bitita*,

¹⁰ **Quarto de despejo**, p. 24.

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

¹² *Ibid.*, p. 26.

¹³ Em **Memorial de Aires**, ocorre quase o oposto: no romance de Machado, o diário surge como forma de desfaçatez e perversão. Aires, herdeiro da escravidão, se refugia no diário para exercitar seu solipsismo; Carolina, no outro extremo do sistema, acaba também se isolando em seu diário, num movimento que revela a “solidariedade de vícios entre senhores e escravos”, comentada por Joaquim Nabuco em **O abolicionismo**. Devo essa valiosa observação ao Prof. José Antonio Pasta Jr. (Pensando na literatura mais recente, podemos mencionar a relação entre diário e desfaçatez presente em **Três mulheres de três PPPês**, de Paulo Emílio Sales Gomes: ali o diário, duplo, serve para mascarar a realidade ao sabor do capricho de quem o escreve, numa duplicidade que trai um comportamento de classe que comentaremos no ensaio sobre Zulmira Ribeiro Tavares).

¹⁴ Ver, sobre o assunto, os ensaios de GIRARD, Alain. *Le journal intime et la notion de personne*. In: **Le journal intime**. Paris: Presses Universitaires de France, 1963; GUSDORF, Georges. *Le journal: dire ma vérité*. In: **Les écritures du moi**. Paris: Odile Jacob, 1991; DIDIER, Béatrice. **Le journal intime**. Paris: PUF, 2002.

só surgiram no momento em que ela se sentiu relativamente estável em sua casa de alvenaria¹⁵.

A visão que Carolina tem dos negros oscila entre a consciência aguda do preconceito e da exclusão e a valorização do trabalho, que pode libertar, além de uma vinculação forte à dependência tradicional em relação aos brancos. Ela está dividida entre o tradicionalismo patriarcal e o puritanismo moderno do negro que quer ascender¹⁶, pois sua própria vida se divide entre esses dois tempos: em Sacramento, Minas Gerais, trabalhou quase como escrava no campo; em São Paulo, deparou-se com a “terra das oportunidades”, terra essa que no entanto só lhe deu a oportunidade de um barraco em meio à lama das margens do rio Tietê. No dia 13 de maio, Carolina escreve: “Que Deus ilumine os brancos para que os pretos sejam feliz”. Ao mesmo tempo, convive com essa idéia a noção de que a escravidão não acabou: “E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome!”. A fome perturba os nervos, faz pensar na morte, e o humor varia segundo a disponibilidade de comida, numa situação de penúria extremada. Tal realidade mal deixa o sonho, o devaneio, se esboçarem; sonhar muito alto vira exotismo: “A noite está tépida. O céu já está salpicado de estrelas. *Eu que sou exótica* gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido. Começo ouvir um brados. Saio para a rua. É o Ramiro que quer dar no senhor Binidito. [...]”¹⁷[grifo meu].

Como se não bastasse a fome, que por si só já turba a clareza do pensamento, a quase economia de troca em que Carolina vive (“Estou escrevendo até passar a chuva, para eu ir lá no senhor Manoel vender os ferros. Com o dinheiro dos ferros vou comprar arroz e lingüiça”¹⁸) facilita o ocultamento da exploração – pois é, digamos, uma extração de mais-valia em segundo grau¹⁹ e dá espaço para a visão da pobreza como uma fatalidade, um problema moral, como aparece diversas vezes no diário.

¹⁵ Esta é apenas uma hipótese: como veremos adiante, não se sabe ao certo a época em que suas memórias foram redigidas.

¹⁶ Se o padrão de comportamento tradicionalista exige a submissão do negro ao branco, mantendo os esquemas da escravidão, o anseio de inserção social dá origem a um comportamento oposto ao do estereótipo do negro indolente, malandro ou dependente. Assim, “muitas manifestações do puritanismo do ‘negro que sobe’ são puras e íntegras. Elas traduzem um anseio muito forte de ‘ser gente’, de ‘igualar’ ou de ‘superar o branco’, de participar intensa e lealmente das esferas conspícuas da cultura e da vida em sociedade”. Ver **A integração do negro na sociedade de classes**, Vol. 2, p. 246.

¹⁷ **Quarto de despejo**, p. 28.

¹⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹⁹ Para Francisco de Oliveira, “o ‘anárquico’ do crescimento urbano não é ‘caótico’ em relação às necessidades da acumulação”, de modo que “uma operação que é, na aparência, uma sobrevivência de práticas de ‘economia natural’ dentro das cidades, casa-se admiravelmente bem com um processo de expansão capitalista, que tem uma de suas bases e seu dinamismo na intensa exploração da força de trabalho”. **Crítica à razão dualista**, p. 59.

Entre 1955 e 1958, Carolina parece mudar. Fica mais amarga e triste, passa mais fome. No enterro de uma conhecida, Dona Maria José, ela fala da “amargura que envolve os corações dos favelados”²⁰, e assim como não crê em feitiçaria (numa passagem anterior, diz que “o feitiço que invade a família Mathias é o álcool”²¹), descrê do respeito que possa existir entre as pessoas: “Não vejo ninguém bêbado. Talvez seja por respeito a extinta. Mas duvido. Acho que é porque eles não tem dinheiro”²². A escrita vai deslindando as aparências, e daí para a desilusão é um passo. A necessidade leva Carolina a pensar o mundo em termos de causas e efeitos materiais, e mesmo ao elaborar imagens seu pensamento é revelador, sintetizando, numa linguagem econômica e direta como a necessidade, a tensão social oculta no governo do presidente bossa-nova, e que iria desaguar no Golpe de 64. A escritora compara Juscelino Kubitschek a um sabiá numa gaiola de ouro: “Cuidado, sabiá, para não perder esta gaiola, porque os gatos quando estão com fome contempla as aves nas gaiolas. E os favelados são os gatos. Tem fome”²³.

A diferença entre os dois pedaços do diário, o de 1955 e o de 1958-60, reflete uma piora na situação geral dos favelados. Pelo visto, sai o governo populista de Getúlio, que não resolvia a pobreza mas, se acreditarmos em Carolina, pelo menos a amenizava um pouco, e toma impulso um projeto de modernização – o de Juscelino – feito sem contemporizações com os mais pobres. “Antigamente, isto é de 1950 até 1956, os favelados cantavam. Faziam batucadas. 1957, 1958 a vida foi ficando causticante”²⁴. É o outro lado da idade de ouro da classe média, do “Chega de saudades”, da voz melodiosa que canta o amor pela morena à beira-mar. Até hoje, a imagem dominante desse momento de nossa história é a de prosperidade. Mas não foi o mundo dos poetas do amor bossa-nova, do “bim-bom”, o que permaneceu. Embutido na ideologia do Brasil moderno, já estava o “processo de modernização passavelmente sinistro” de que fala Roberto Schwarz²⁵.

Carolina só encontra descanso e harmonia na contemplação da natureza, que surge como um escape fugaz da realidade social. Só olhando para o céu, mesmo, dá para adorar o

²⁰ **Quarto de despejo**, p. 29

²¹ *Ibid.*, p. 24.

²² *Ibid.*, p. 29.

²³ *Ibid.*, p. 30.

²⁴ *Ibid.*, p. 32.

²⁵ Ver, do autor, o ensaio “Pelo prisma da arquitetura”, na passagem em que Schwarz discute Brasília. Quase todos os ensaios de **Seqüências brasileiras**, aliás, abordam, de uma forma ou de outra, o tema de nossa modernização, captando o fio histórico que vai da crença progressista na modernidade de um Sérgio Buarque de Holanda, passa pela euforia dos anos 50 e encontra, nos anos da ditadura, uma modernização atrelada à desigualdade, para desaguar nos tempos atuais, de descrença e império do fetiche do capital. In: **Seqüências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 200.

Brasil, com rima e tudo: “contemplava extasiada o céu cor de anil. E fiquei compreendendo que eu adoro o meu Brasil”. De certo modo, ela questiona, a partir de um ponto de vista ambíguo, singular e solitário, toda a herança romântica, patriótico-ufanista (que se mantém viva até hoje na MPB, por exemplo) de uma literatura que foi sempre privilégio de poucos. Enquanto cata papel, as seguintes idéias surgem: “pensei no Casemiro de Abreu, que disse: ‘Ri criança. A vida é bela’. Só se a vida era boa naquele tempo. Porque agora a época está apropriada para dizer: ‘Chora criança. A vida é amarga’”²⁶.

Ao lidar com o lixo, a escritora percebe que ela mesma foi descartada, daí a metáfora do “quarto de despejo”. Ela contém uma consciência ampla da reificação, que não se reduz à condição favelada. As pessoas que moram na cidade e vêm para a favela rapidamente perdem os modos, se degradam; mas não deixam de ser *objetos* (e não sujeitos) da “casa” que é a cidade: “Transformam-se em objetos que estavam na sala de visita e foram para o quarto de despejo”. Não existem aí os “50 anos em 5”. O mundo involui, “esta retornando a primitividade”²⁷. Enquanto cozinha o macarrão que seu filho catou no lixo, registra, numa lucidez que antecipa os acontecimentos de 1964: “A democracia está perdendo seus adeptos. [...] A democracia é fraca e os políticos fraquíssimos. E tudo que está fraco, morre um dia”. E este panorama não exclui a perspectiva de uma revolta geral: “Quem governa nosso país é quem tem dinheiro, quem não sabe o que é fome, a dor, e a aflição do pobre. *Se a maioria revoltar-se, o que pode fazer a minoria?*”²⁸ [grifo meu]. Há a consciência incômoda de que a democracia brasileira *não resolve* o problema social, cuja atualidade permanece gritante. Há também a denúncia de um sistema democrático mais nominal do que real, pois no diário os políticos aparecem sempre associados à riqueza. Se eles são ricos e frágeis, São Paulo por sua vez é uma rainha desconjuntada, como a Virtude no conto “Igreja do diabo”, de Machado de Assis, cujo rico manto tem uma barra de algodão que pode desfiá-lo todinho: “Oh! São Paulo rainha que ostenta vaidosa a tua coroa de ouro que são os arranha-céu. Que veste viludo e seda e calça meias de algodão que é a favela”²⁹.

As associações inusitadas no cotidiano criam imagens e vão formalizando a experiência em fragmentos, como é próprio do diário. Mas em lugar do registro dos movimentos da alma, temos a escrita dos movimentos do corpo faminto e da busca por comida, numa subjetividade aviltada mas ainda resistente, de que o diário é ele mesmo prova

²⁶ **Quarto de despejo**, p. 32.

²⁷ *Ibid.*, p. 34.

²⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁹ *Ibid.*, p. 37.

palpável. O negro do feijão alude ao sofrimento do pobre, e a natureza é *bela* porque é *regular*, “o astro rei sempre pontual para despontar-se e recluir-se”³⁰, ao contrário dos sobressaltos da vida social, marcada pelos aumentos repentinos dos mantimentos. O diário, em sua ordem fixa (registrando o dia em sua seqüência linear), procura imitar a regularidade da natureza para contrabalançar a incerteza do mundo dos homens.

Nelson Rodrigues, em seus tempos de pobreza, passava fome sempre; mais tarde, descreveu esse período, no qual se sentia dominado por uma apatia brutal e desinteressado das coisas mundanas³¹. Em Carolina, a fome, bem mais intensa, leva a tremedeiras, desânimo, idéias suicidas. “Será que eu arranjo dinheiro hoje?”. É uma vida semelhante à dos animais, que dependem dos caprichos da natureza para sobreviver. Não é só a cidadania que foi para o brejo, mas a própria *civilidade* – e por isso são constantes as narrativas dos casos de incesto e morte de crianças na favela. Trata-se de um cotidiano que ultrapassa o verossímil, daí a necessidade de se nomear as ruas por onde anda e colocar até o número do R.G. no diário. “...Há de existir alguém que lendo o que eu escrevo dirá... isto é mentira! Mas, as misérias são reais”. Cozinhar feijão é uma alegria tal que “Parece até um sonho”, e contra o cheiro podre da penúria, só o *kitsch* carregado de seus sonhos com colibri, abelha, flor e vestido rosa parece funcionar. Junto à descrição da fome, ainda há uma análise atenta da economia da favela, marcada “pela ganância dos homens que espremem uns aos outros como se espremisse uma laranja”³². Há os que fazem barracões para morar, outros para alugar ou vender, por mais que o dobro do preço; há a cobrança indevida da luz, e o tormento da única torneira de água, em torno da qual ocorrem brigas e fofocas. Por isso, “Quem vive na favela deve procurar isolar-se, viver só”; o senso de comunidade inclui o de degradação e anomia; Carolina não acredita na força por meio da união e da consciência coletiva, como se a distância entre ela e os vizinhos fosse intransponível. Se tal fato é um alibi para a ação isolada de sair da favela através da escrita, também é testemunho de uma degradação tão grande que não permite o diálogo entre os vizinhos e Carolina; a relação entre eles é marcada pela hostilidade

³⁰ **Quarto de despejo**, p. 39.

³¹ Ver, do autor, as memórias de **A menina sem estrela**. Nelson, aliás, tinha suas opiniões sobre Carolina. Considerava-a, equivocadamente, uma negra que tinha complexo de sua cor; no equívoco, entretanto, há uma pitada de verdade: o autor de **O anjo negro** intuiu a dualidade entre modernidade e arcaísmo na escritora, bem como a desmobilização negra da época, dada pelo preconceito do negro em relação a si mesmo: “Claro que todos nós falamos em democracia racial. Gilberto Freyre afirma que somos uma democracia racial. Mas está de pé a pergunta de Sartre: - ‘E os negros? Onde estão os negros?’ [...] Mas a Carolina Maria de Jesus é uma Maria Antonieta. Não há na terra ninguém mais só do que o nosso preto. Um esquimó tem a companhia de meia dúzia de outros esquimós. Mas a solidão do negro brasileiro não tem a companhia do próprio negro”. Ver as crônicas, de 1968, de **O óbvio ululante**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 185.

³² **Quarto de despejo**, pp. 41 e 42.

generalizada no ambiente da favela; “não há consideração mútua”³³. Em vez de surgir um pensamento que preze a coletividade dos favelados, o que há é a absorção da ordem competitiva que, sem a infra-estrutura da “sala de visitas”, fica ainda mais crua e cruel.

Ao cotidiano violento, Carolina contrapõe a força de suas palavras, que “ferem mais do que espada” e enfrentam os valentões do pedaço. Muitas vezes, ela é o elo entre o Canindé e a cidade, pois vai à polícia denunciar as brigas e crimes que ocorrem na favela, atuando assim como uma estranha representante da ordem e do trabalho, pois também se ocupa com livros, uma excentricidade amalucada aos olhos dos vizinhos. Sua disciplina se relaciona a uma esperança de ascensão social, e seu projeto não é totalmente individual, pois inclui a crença de que a denúncia da pobreza poderia ser capaz de eliminá-la. Carolina acredita que as pessoas devem lutar para melhorar o país. Não havia, em seu tempo, o beco sem saída dos nossos dias (nos quais as favelas são verdadeiras cidades), talvez porque o descalabro social urbano não fosse tão grande a ponto de parecer incontornável, e disfarçado principalmente por meio de uma propagandeada e quase impossível “inclusão” num mundo do trabalho cada vez mais alienante, competitivo e cruel³⁴.

A naturalização das relações sociais serve, muitas vezes, para desnudá-las. A escritora se revolta com os comerciantes que “em vez de vender barato, guarda esperando alta de preços”³⁵ e, quando a comida estraga, jogam-na no lixo. Carolina não se conforma com a irracionalidade mesquinha do capitalismo, cega para as necessidades humanas. Na natureza, há comida para os animais. Na sociedade, há fome. Na periferia da periferia do capitalismo, ela vive a contradição extrema da civilização. Ao comprar bifês, pensa na “desventura da vaca, a escrava do homem”³⁶. A recorrência de associações entre a exploração e os animais revela o grau de animalização a que ela e os favelados estão submetidos. Eles estão quase no estado de natureza, ou seja, daquilo que é explorado *indiscriminadamente* pelo homem, como o conjunto do lixo, no qual os objetos perdem sua diferenciação. Se na exploração do trabalhador há uma ordem e um método, que ele conhece e do qual participa, de alguma forma, ainda como sujeito (ao menos aparentemente), a exploração do favelado que vive do lixo é externa ao seu arbítrio, vai contra a dignidade humana, como a escravidão, que *submete sem acordo*. A fome age do mesmo modo: submete o corpo à necessidade imperiosa. E o que

³³ **Quarto de despejo**, p. 43.

³⁴ Para um estudo sobre o crescimento das favelas em âmbito mundial, ver o livro de DAVIS, Mike. **Planeta favela**. São Paulo: Boitempo, 2006. Sobre as falácias do discurso da “inclusão”, que se esquia de assuntos como mudança radical e Revolução, acreditando que ainda possa existir chance de “modernização” e “desenvolvimento”, ver o livro de ARANTES, Paulo. **Extinção**. São Paulo: Boitempo, 2007.

³⁵ **Quarto de despejo**, p. 54.

³⁶ *Ibid.*, p. 63.

é submetido sem acordo, tendo seu livre-arbítrio ignorado, aproxima-se do nível da natureza. Não há acordo entre o fazendeiro e o boi de corte; há a pura e simples exploração das potencialidades naturais. Não há acordo entre Carolina e a sociedade, que nem suas potencialidades quer explorar, de modo direto, como na escravidão; o *descarte* dela e dos outros favelados é herança histórica de uma exploração que já ocorreu e agora não interessa mais. São vidas improdutivas, retalhos do mundo do trabalho, peças sobressalentes – mas, paradoxalmente, fundamentais para o processo de acumulação de capital brasileiro, como demonstrou Francisco de Oliveira³⁷. Carolina faz, quase que milagrosamente, dessa marginalidade uma maneira de ter controle sobre sua vida; o trabalho como catadora de papel é autônomo, permite a ela uma relativa flexibilidade de horários (muito relativa aliás, pois é limitada pela fome) e principalmente sua solidão e liberdade de pensamento. Sua obra é testemunha dessa subjetividade que nasce como uma flor, não no meio do asfalto, como a de Drummond – mas no meio do lixo.

Ao falar da exploração da vaca (que, como vimos, remete à exploração do homem), a escritora se coloca à margem da história, concluindo sua observação de modo a explicitar a continuidade existente entre a ordem escravocrata e a ordem moderna: “Enfim, o mundo é como o branco quer. Eu não sou branca, não tenho nada com estas desorganizações”³⁸. Conformista à primeira vista, o trecho revela uma noção da *permanência da marginalização do negro*, constatada diversas vezes na obra já citada de Florestan Fernandes, que não ignorou o drama de nossa escritora³⁹. A sociedade inclusiva não foi capaz de dar conta do contingente negro, largado à sua própria sorte após a abolição, pois a modernização branqueadora importou trabalhadores europeus ao mesmo tempo em que construía jardins afrancesados no centro da cidade.

Para os marginalizados, conseguir dinheiro com o suor do próprio rosto exige esforços sobre-humanos. Ao entardecer de um dia em que foi a uma festa de um político que só ofereceu pão seco e propaganda aos pobres, que votam em troca de favores, aparece na favela um homem que acabou de casar e distribui os sanduíches que sobraram de sua festa aos

³⁷ Não somente brasileiro: embora esse seja um movimento comum à acumulação de capital, o importante aqui é frisar como, em nosso contexto, tal fato se revela, e de que maneira específica. É a partir de uma experiência local, aparentemente anômala, que se pode compreender o funcionamento mais geral do sistema, e inclusive conhecer seus passos seguintes.

³⁸ **Quarto de despejo**, p. 63.

³⁹ Sobre **Quarto de despejo**, o sociólogo observa o seguinte: “As cenas descritas no ‘diário de uma favelada’ sugerem, dramaticamente, que a fome, a miséria, a doença e a desorganização social, com suas variadas conseqüências sociopáticas, continuam a ter plena vigência para uma vasta parcela da ‘população de cor’”. **A integração do negro...** Vol. 2, p. 167.

favelados, que à vista de comida perdem o controle e invadem seu carro; são então xingados por ele, que vai embora. Como Carolina não comenta a cena, nela o desespero causado pela fome fica sem saída, como se o contato entre a cidade e o quarto de despejo, mediado pela caridade e não pelo diálogo e pela política, fosse absurdo. De um lado, temos a “falta de modos” dos favelados. De outro a fome, inevitável, que a justifica. No meio disso tudo o homem que foge, com raiva e assustado: a penúria é tanta que compromete até o ato da esmola. Os seres humanos mostram-se tão brutalizados que não sabem receber com calma, o que desperta raiva em quem dava por pena; os rapazes vão embora dizendo que vão jogar a comida no *lixo* – esse, sim, o meio de “comunicação” legítimo entre a cidade e a favela.

O leitor de Carolina não é, certamente, morador da favela como ela. Ao aceitar a recomendação de Audálio, a escritora tem em mente o público da “sala de visitas”, possivelmente mais esclarecido, e do qual o jornalista seria o representante mais próximo. Por vezes, ela se refere ao leitor, principalmente ao avaliar questões de conduta própria ou alheia. Como evita beber, em uma das passagens diz preferir empregar seu dinheiro em livros do que em pinga, pedindo logo em seguida a aprovação e opinião do leitor, mas dizendo ao mesmo tempo que não deve satisfações a ninguém. Há, assim, ao lado da intenção de sair da favela a partir da leitura e aceitação pelas pessoas da cidade, uma relutância em aderir totalmente a essa imagem do leitor branco e intelectualizado; uma das virtudes do diário é justamente o fato de que Carolina esquece, na maior parte das vezes, esse leitor, e fala consigo mesma. O leitor virtual é um peso em sua obra, mas não chega a comprometer decisivamente seu ponto de vista; isso fica mais claro em *Casa de alvenaria* e nos diários subseqüentes, como veremos adiante.

Quarto de despejo se divide basicamente em dois eixos narrativos. O primeiro é o do cotidiano individual de Carolina, defendido a duras penas e marcado pela fome, pelo trabalho e pela vigilância dos filhos. O segundo abrange o cotidiano da favela, quase sempre retratado de forma opinativa e moralizante, cheio de brigas e violências causadas por sua vez pela mesma fome que tortura a existência individual da escritora. O diário se constitui como a tentativa concreta de construção de um âmbito privado, que tenta se isolar do público por meio da escrita, mais um elemento que pode justificar a hostilidade dos vizinhos, que notaram seu desejo de diferenciação. Apesar do isolamento da escritora, comentado por muitos que conviveram com ela⁴⁰, ainda havia a possibilidade do *encontro* em sua vida, sempre, no

⁴⁰ Num dos depoimentos mais ricos e compreensivos sobre a escritora, a assistente social do Canindé, Marta Teresinha Godinho, descreve Carolina como uma pessoa de poucos relacionamentos, discreta, tensa e

entanto, de forma passageira, na rua; Carolina costuma oferecer comida para mendigos em situação pior que a sua, repara na pobreza de seu “concorrente” de catação de papel nas ruas e com ele não compete. Entretanto, não há como manter vínculos de confiança duradoura, pois o comportamento dos outros moradores parece oscilar mais violentamente que o de Carolina, de acordo com circunstâncias que envolvem fome, sexo e bebida. Na favela, a falta de eixos de nossa modernidade fica aparente, e o surrealismo à brasileira não produz imagens belas ou artísticas, mas se revela um pesadelo de lixo e desrazão com lógica própria (geralmente a do mais forte), muito firme no real. “Onde é que já se viu um homem de 48 anos desafiar uma criança de 9 anos para brigar?”⁴¹ Como as crianças morrem em grande quantidade, num episódio os malandros aproveitam e usam o dinheiro, que diziam ser para o enterro de uma criança, para beber. Num ambiente tenso desses, não é de se estranhar que Carolina possuísse um temperamento forte e nervoso, pois precisava estar sempre pronta para se defender; as queixas de Audálio sobre seu gênio desconsideram o fato de seu deslocamento na cidade, na qual ela, sempre falando o que lhe vinha à cabeça, desprovida da variedade de disfarces que possuímos, muitas vezes se prejudicava em meio à sutil hipocrisia geral.

A “revolta surge das agruras”. A consciência de que são as condições materiais de vida que determinam a existência é muito forte em todo o diário, funcionando como força desmistificadora da realidade. Quando o Frei Luiz, que costuma ir à favela aconselhar o pessoal a casar e ter filhos, prega a humildade e a resignação, Carolina não aceita: “se o Frei Luiz fosse casado e tivesse filhos e ganhasse salário mínimo, eu queria ver se o Frei Luiz era humilde”⁴². A essa percepção crítica das ideologias une-se uma atenção às contradições do real que confere à obra grande valor sociológico, sendo esse o prisma principal através do qual a obra de Carolina vem sendo estudada⁴³. O plano conteudístico da obra, embora muito rico, se restringe, em superfície, à denúncia; é na própria incoerência e fragmentação de seu pensamento, revelada em uma forma de diário única, por não ser íntimo nem testemunhal por

distanciada; os filhos “tinham uma certa vida própria: próximos da mãe, distantes da favela e livres no mundo [...] Era um núcleo muito fechado dentro da família e em torno da mãe”. Ver MEIHY, José Carlos Sebe Bom; LEVINE, Robert. **Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994, p. 117.

⁴¹ **Quarto de despejo**, p. 70.

⁴² *Ibid.*, p. 76.

⁴³ Os poucos exemplos de comentário mais analítico e interpretativo da obra literária de Carolina que conhecemos são o artigo “Sobre Carolina Maria de Jesus, o *Quarto de Despejo* e a *Casa de Alvenaria*”, de Simone da Silva Aranha, publicado nos CADERNOS DO IFCH nº 31 do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, 2004, ainda um começo de pesquisa e mesmo assim não na área específica da literatura, o artigo de Carlos Vogt, “Trabalho, pobreza e trabalho intelectual (O *Quarto de despejo* de Carolina Maria de Jesus)”, que comentaremos adiante, e os trechos do livro de Maria José Motta Viana dedicados à sua obra. Ver, da autora, **Do sótão à vitrine: memórias de mulheres**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1995.

completo, registrando as dificuldades para a constituição do sujeito autônomo em nosso contexto, que se revela a densidade social e histórica da obra, ainda mais geral e atual que as denúncias do diário, quase todas elas ainda pertinentes mas restritas ao tempo dos acontecimentos relatados. Trata-se de uma forma que, ao trazer à luz as condições de possibilidade do que é considerado “literatura”, tem algo a dizer sobre a formação de nossa literatura, remetendo por sua vez à formação da sociedade brasileira.

Algo claro no diário é que a favela, naquele momento, era ainda vista como *passagem* para boa parte dos que ali estavam⁴⁴, não como ponto final, como é hoje. Quem estava lá queria sair, e talvez por isso o senso de “comunidade”, forte hoje entre os moradores de favelas, ainda não houvesse se formado entre o pessoal do Canindé. *Quarto de despejo* fala de um tempo em que era possível não só sair da favela (o que dependia, por sua vez, das condições do morador: Maria Puerta, a vizinha cujos planos eram deixar a favela, era casada e tinha a ajuda do marido trabalhador), mas causar mal-estar e estranhamento com o relato das coisas que ali aconteciam. Não que hoje a denúncia da pobreza não choque, mas parece também ter variado seus usos mercadológicos: seja a violência em ritmo de videoclipe de *Cidade de Deus*, filme que aposta de maneira inverossímil na iniciativa individual como forma de solução para a barbárie geral, ou de *Tropa de elite*, filme fascistóide que critica de forma moralista o próprio moralismo da classe média (que faz passeatas por abstrações como “Paz” ao mesmo tempo em que se esquiva de sua responsabilidade pelo estado geral das coisas), apostando na “honestidade” policial, outro valor abstrato, como saída para o país, ou mesmo certo ramo da ficção contemporânea, dado a repetir chavões de nossa realidade degradada. Pensando melhor, pode ser que *Quarto de despejo* inaugure a exploração literária da pobreza no Brasil. O diário é, antes de qualquer coisa, um produto da indústria cultural, e parte de seu sucesso pode ser atribuída a um voyeurismo de classe perverso, louco para olhar por entre as frestas dos barracos de madeira. Não é à toa que Audálio, nas ocasiões em que Carolina se apresentava em público, parecia sempre insistir para que ela contasse as histórias mais escabrosas do diário, como a do menino que comeu carne podre e morreu inchado⁴⁵.

⁴⁴ Esse ponto de vista fica muito claro no depoimento de Dona Maria Puerta, vizinha de Carolina no Canindé. Além disso, seu testemunho fala de uma Carolina muito séria, “direita e educada”, esforçada e sempre atenta aos filhos, destoando bastante da mulher histérica e descontrolada insinuada por Audálio em seu depoimento. Ver **Cinderela negra**, p. 113.

⁴⁵ Esse fato é mencionado por Elzira Divina Perpétua, na tese já mencionada, em outro contexto, sem a intenção de relacioná-lo à idéia de “espetáculo” que, justamente com o tema da indústria cultural, não é explorado pela autora. Porém, no cotejo entre os manuscritos e as edições finais ela observa que “Privilegiar a ação em detrimento da reflexão, assim como privilegiar a narração em detrimento da descrição é um dos pontos mais marcantes na caracterização do texto que o editor vai dar a conhecer ao público”. **Traços de Carolina Maria de Jesus**, p. 183.

Além disso, seu surgimento também se liga ao contexto vigente nos anos 60, de “onda de ternura paternalista pelo povo sofredor”⁴⁶, expressa principalmente no âmbito da música popular e de protesto, na qual a classe média mal das pernas contempla o degrau abaixo, apoiada na vaga esperança do “dia que virá”⁴⁷. Mas é preciso não ver as coisas só por um lado: a produção dos CPCs, o samba de Vinícius, não se resumem ao paternalismo, embora a ele se relacionem. O mesmo ocorre com o surgimento de Carolina. Nesse contexto de sua imagem como produto, como foto em vitrine de livraria e destaque da revista *O Cruzeiro*, ela importava menos como sujeito, como escritora, e mais como simples *meio* através do qual a realidade da favela se objetivava na escrita. Essa dimensão do processo não é ignorada por ela, que começa a perceber o que aconteceu com sua imagem já em *Casa de alvenaria*. Aliás, o mesmo *O Cruzeiro* iria editar, em 1963, o *Diário de um candango*, escrito por José Marques da Silva. Goiano, ele foi trabalhar na Brasília que prosperava e recebia migrantes, principalmente do norte. No seu diário, escrito em 1961, ele relata seu cotidiano de dono de bar na Vila Planalto, um dos bairros pobres que cresceram em torno da Brasília recém-inaugurada. Além da consciência do contraste entre a modernidade da nova capital e a pobreza de seus trabalhadores – presente também num curta-metragem da época, o *Brasília – contradições de uma cidade nova*, de Joaquim Pedro de Andrade – Marques anota os gastos e ganhos do dia em seu diário, retomando o uso “arcaico” que Carolina faz do gênero, e menciona, numa única passagem, a autora de *Quarto de despejo*, com quem seus amigos o comparam, de modo que o diário parece ser um derivado da onda de escrita da pobreza que o sucesso comercial do relato de Carolina pode ter suscitado, por um curto e esquecido espaço de tempo. Apesar da insistência e repetição das reclamações sobre a dura vida de candango, que por vezes podem soar pouco espontâneas – não sabemos ao certo os detalhes da produção da obra, se foi feita por encomenda ou não – Marques, solitário e católico, tem o olhar atento para as crianças e os sofrimentos da Vila Planalto e registra de maneira sensível seus raros momentos de paz e beleza, tudo isso em meio à falta de descanso de sua vida, dividida entre o tormento de ratos enormes que ameaçam seu pequeno negócio e as dívidas nunca saldadas de seus fregueses. Há nesse diário, também, traços da mesma nostalgia da vida no campo e do fascínio pela modernização, presentes na obra de Carolina, bem como uma atenção especial

⁴⁶ TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1975, p. 230.

⁴⁷ Para uma análise das canções de protesto dessa época, ver o ensaio de Walnice Nogueira Galvão, “MMPB: uma análise ideológica”, no qual ela afirma: “A canção da MMPB resulta, portanto, numa evasão à implicação pessoal de cada um na história. Em primeiro lugar, ela oferece a perspectiva do DIA; em segundo lugar propõe-se a si mesma como solução. É uma canção que faz da canção um mito. Por isso, cantar é a única proposta que a canção da MMPB ousa fazer”. Ver **Saco de gatos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 104.

aos fatos políticos da época. Ao contrário da obra da escritora, o *Diário de um candango* parece ter sido totalmente esquecido.

Escrever é sempre uma tarefa árdua na favela. Carolina quer fazer um quartinho para seus livros com algumas tábuas que ganhou, mas fica só no projeto; diversas vezes tenta escrever, mas é interrompida ou pela necessidade de sair atrás de comida, ou pelos afazeres domésticos, ou ainda pelas brigas dos vizinhos. Muitas vezes acorda bem cedo, ainda no meio da madrugada, para escrever sossegada – hábito que mantém mesmo quando hospedada, em hotéis luxuosos, após a fama. Num ambiente em que boa parte das pessoas já entregaram os pontos, ela se mantém firme em seu cotidiano solitário. Mas diz: “eu penso as coisas de um jeito e corre de outro”⁴⁸. Esforçada, ela só consegue sair da favela pelas mãos de um homem branco, membro da elite intelectual, ou seja, através do *favor*. Se este favor é *de fato* de mão dupla, sua aparência é de predominante unilateralidade pois, embora Carolina fosse também de grande interesse para Audálio, a maior visibilidade de sua mudança de classe e o próprio desconhecimento inicial da escritora acerca das vantagens que poderia representar para o jornalista escamotearam a troca de interesses existente entre os dois, como se ela fosse a maior devedora. De modo que a sua posição, a impossibilidade de juntar dinheiro para sair da pobreza, revela uma sociedade na qual não há *mobilidade social* para pessoas como ela. Por isso essa mobilidade surge atrelada à idéia do “milagre”: o repórter que por acaso a descobre, no meio da inauguração de um parque; o menino que joga bola na periferia e é descoberto por um olheiro; mesmo os músicos de *rap*, mais organizados, conscientes e generosos em sua relação com o sucesso, também buscam melhorar de vida através da arte, pois por outros caminhos a mudança de classe legítima (sem recorrer ao crime) encontra-se vedada; há uma grande maioria condenada ao ostracismo, ao barraco 2 x 2m e é isso o que há de desesperador e muito atual em *Quarto de despejo*; não fosse o *favor*, que a ergueu e derrubou, não haveria saída, de modo que na verdade não há saída que não seja pela exceção, e essa é tão ínfima que não conta (mas reverbera bem na mídia, criando a ilusão de ser geral...)⁴⁹. Só nos nossos dias parece que a voz dos pobres e favelados começa a se erguer de forma mais autônoma,

⁴⁸ *Quarto de despejo*, p. 93.

⁴⁹ Como que a demonstrar a continuidade contemporânea da lei da exceção as memórias de Valdeck Almeida de Jesus narram a pobreza num ritmo em que a lembrança reproduz a vivência, pouco sedimentada em forma de experiência, dados os limites impostos pela vida de quem escreveu, e manifestam uma crença forte no esforço pessoal, na boa administração do dinheiro, no caminho “certo” para a ascensão social. O livro termina, significativamente, com um “Roteiro para quem quer vencer na vida”. O autor ignora seu próprio caráter de exceção, e reproduz a ideologia dominante não apenas nos conselhos que oferece no livro, mas na irreflexão com que conduz sua vida: sinal dos tempos. Ver JESUS, Valdeck Almeida de. **Memorial do inferno: a saga da família Almeida no Jardim do Éden**. São Paulo: Giz Editorial, 2007.

consciente, crítica; é o caso de Ferréz⁵⁰ e Alessandro Buzo, por exemplo, ou de Paulo Lins. Mesmo assim, permanecem no plano da “exceção que deu certo”, e principalmente Ferréz luta no sentido de não ser exceção, de espalhar suas idéias entre todos os seus, junto com o gosto pela literatura. Também não podemos esquecer que a recente onda de literatura do cárcere foi inaugurada pela voz de um homem bem situado socialmente, o Dr. Dráuzio Varella, e não pela voz de um presidiário. Embora não se trate de favor, nesse caso temos a voz do médico validando, “dando fé”, como se diz em cartórios, ao horror do presídio. Será que *Estação Carandiru* teria o mesmo sucesso e aceitação se fosse o relato de um presidiário?

Nas relações pessoais, de trabalho e sociais, o comportamento de Carolina se destacava por sua *repulsa ao favor*, nem sempre constante mas muito presente. O senhor Manoel, pai de um de seus filhos que parece ainda gostar dela, paga bem os ferros que Carolina lhe vende. Ela costuma ficar desconfiada e perguntar se ele não deu dinheiro a mais, pois não quer dever nada a ninguém. Numa briga em que voa longe a carteira do português tripeiro, malvisto por Carolina por causa das obscenidades que fala e por trocar carne por sexo com as mulheres da favela, a escritora toma partido do português e pede que devolvam seu dinheiro. Essa crença na ordem burguesa-liberal, na autonomia do indivíduo, nas relações impessoais⁵¹ faz de Carolina um ser deslocado na favela, e vai fazer dela também uma criatura estranha na “sala de visitas”. Ela só se permite o descanso depois da missão cumprida: “Depois que eu trabalho e ganho dinheiro para os meus filhos, vou descançar. É um descanso justo”⁵². Seu plano de resistência é esse. Encarar a catação de papel como um trabalho regular, não deixar que a incerteza sobre a comida abale seus nervos em demasia, a

⁵⁰ Em “Terrorismo literário”, prefácio ao volume *Literatura marginal*, que congrega vários autores, Ferréz afirma, em tom de manifesto: “Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de ‘excluídos sociais’ e para nos certificar de que o povo da periferia/favela/gueto tenha uma colocação na história, e que não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, a literatura marginal se faz presente para representar a cultura de um povo, composto de minorias, mas em seu todo uma maioria”. Nessa literatura, a linguagem e a forma trazem em si a marca da pobreza de quem fala. Assim, antes de condenar academicamente o texto, tachando-o logo de “ruim”, trata-se de saber por que ele seria (ou não) “ruim”, e o que isso tem a dizer sobre nosso processo histórico e social. Ver FÉRREZ (org). **Literatura marginal: talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 9.

⁵¹ Para Francisco de Oliveira, “Só quando você tem um diálogo entre indivíduos – uma conquista da modernidade – é que a desigualdade aparece como sinal de dominação de classe. Enquanto isso não ocorre ela fica escondida ou mascarada. Portanto no Brasil não se trata nem de desigualdade. O indivíduo moderno criado pela racionalidade burguesa não foi formado no Brasil”, e ainda: “A periferia não formou mercados e portanto não formou o lugar da autonomia. Essa é a grande falha na construção dessa sociedade. Você não tem autonomia no mundo do escravo. Depois, durante todo o Império, você tem um balbuciar de autonomia, uma possibilidade de via liberal que é sempre abafada. O lugar de uma força de trabalho livre é muito recente na sociedade brasileira. Daí as marcas que ficaram de um processo que se repete sempre”. Ver “Entrevista: Francisco de Oliveira”. In: VINTÉM: TEATRO E CULTURA BRASILEIRA. São Paulo, Editora Hedra, ano II, nº 2, 1999, págs. 4-11.

⁵² **Quarto de despejo**, p. 105.

ponto de paralisá-la. Mas o espírito calmo depende de um corpo alimentado: “Eu estou procurando aprender viver com o espírito calmo. Acho que é porque estes dias eu tenho tido o que comer”⁵³. “Se a gente trabalha passa fome, se não trabalha passa fome”⁵⁴. Carolina quer crescer, mas não consegue, como a rã da fábula, que explode. “Ontem eu li aquela fábula da rã e a vaca. Tenho a impressão que sou rã. Queria crescer até ficar do tamanho da vaca”. Ela *estranha* sempre sua condição degradada; por meio da escrita, observa a si mesma e nesse movimento se humaniza, superando por momentos o trauma causado pela vida no lixo. “Eu já estou tão habituada com as latas de lixo, que não sei passar por elas sem ver o que há dentro”⁵⁵.

No Brasil, “os editores [...] não imprime o que escrevo porque sou pobre e não tenho dinheiro para pagar”⁵⁶. Por isso, manda seus manuscritos para a *Reader's Digest*, nos Estados Unidos. Parece ficar subentendido que lá seria o mérito, e não o dinheiro, o critério para publicação. Essa independência, em busca dos meios justos de se realizar, associada à solidão e à lucidez, cria uma aura grandiosa em torno da escritora. No recente curta-metragem sobre Carolina dirigido por Jefferson De, há uma imagem em que ela anda, ativa e bem vestida, em frente ao Teatro Municipal e no Viaduto do Chá, em meio à multidão. Íntegra, a figura de Carolina impunha respeito e se destacava, como observaram muitos dos que a conheceram; talvez como a igualmente grandiosa Estamira, do documentário de Marcos Prado⁵⁷, Carolina afrontasse, a partir do lixo, um mundo que a excluiu, mantendo heroicamente uma subjetividade capaz de transfigurar o real. Carolina, assim como o Judas de Thomas Hardy, é a artista que *não pôde ser*, e esse é o caráter trágico e revelador de sua existência. Não é que a subjetividade do pobre seja degradada pelo meio; ela simplesmente *não existe*, o povo, como vimos, é paisagem para boa parte das pessoas da pequena e confortável “sala de visitas”. O esquecimento sofrido por Carolina a manteve em seu lugar, em sua imobilidade. A natureza, no diário, por vezes não era fuga da miséria, mas tradução de seu conteúdo mais profundo, transgredindo as convenções paisagísticas reinantes em nossa literatura, mostrando um mundo sem escapatória: “Contemplei a paisagem. Vi flores roxas. A cor da agrura que está no coração dos brasileiros famintos”⁵⁸, ou então: “Cato tudo o que se pode vender e a miséria

⁵³ *Quarto de despejo*, p. 108.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 115 e 114.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁷ Esse filme, exibido nos cinemas em 2006, foi produzido em 2005, sob a direção de Marcos Prado. Sua locação é no Lixão do Gramacho, no Rio de Janeiro, local de trabalho de Estamira e no qual ela realiza boa parte de suas reflexões.

⁵⁸ *Quarto de despejo*, p. 123.

continua firme ao meu lado [...] Nós já estamos predestinados a morrer de fome!”⁵⁹. Ou a metrópole e a fome, ou a semi-escravidão do mundo rural. Mesmo o Manoel, “o homem mais distinto da favela”⁶⁰, que trabalha para os Matarazzo e nunca brigou nem foi preso, “bem remunerado”, não saiu dali, o que dá noção do limbo social que paira como uma nuvem negra sobre o Canindé.

Quando vai ao centro espírita receber donativos de Natal, Carolina põe em ação sua língua afiada, numa passagem que bem lembra certos comentários de Helena Morley. Passa um senhor, que olha os favelados e diz:

- Será que este povo é deste mundo?
Eu achei graça e respondi:
- Nós somos feios e mal vestidos, mas somos deste mundo [grifo meu]

Entre a menina do século XIX e Carolina há em comum a percepção aguçada das contradições, as observações penetrantes, a crença e o orgulho no valor do trabalho; mas em Carolina há a incoerência, originada da pobreza, o que também é significativo. Se para Helena o atraso nas relações pessoais surgia como algo digno de anedota, para a escritora do Canindé a história anda para trás, *involui*. Se os cristãos, no tempo do Império Romano, eram perseguidos pela fé, “o César da atualidade supera o César do passado. Os outros era perseguido pela fé. *E nós, pela fome!* Naquela época, os que não queriam morrer deixavam de amar a Cristo. *Mas nós não podemos deixar de comer*”⁶¹ [grifos meus]. A brutalização é extrema, pois a perseguição não é religiosa, ou ideológica; não há nem sequer o lustro de civilização que disfarce a barbárie. A sensação de comunidade amena, que dá o tom do diário de Helena, é substituída aqui pelo olhar do negro, que deixa de viver a dor da chibata para viver o suplício da fome – o que já se esboçava na Diamantina dos Morley.

Nem sequer o dinheiro de Carolina é capaz de comprar tudo. No açougue, não há carne nem banha para ela, mas para os outros há. “Então o dinheiro do favelado não tem valor?”. No seu mundo, nem o liberalismo mais elementar parece ter se consolidado. Ela então chama a funcionária do açougue Bom Jardim de “ordinária” no diário, que serve para quase tudo: não só para denunciar os horrores da favela, como queria Audálio, mas tudo aquilo que Carolina considera errado, em geral; uma das forças da obra é justamente não ter se moldado à fórmula da denúncia estereotipada. Ao retratar a si mesma e seu comportamento

⁵⁹ Podemos encontrar uma observação semelhante a essa no rap “Vida Loka II”, dos Racionais Mc’s: “programado pra morrer nós é”, cantam em coro os rapazes que compõem o grupo, num verso arrepiante que revela a política de extermínio disfarçada que existe em relação aos pobres no Brasil. O rap encontra-se no álbum **Nada como um dia após o outro dia**, de 2002.

⁶⁰ **Quarto de despejo**, pp. 126 e 127.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 128 e 129.

diferente, a escritora põe em relevo o contraste entre sua ética, aferrada à autonomia do sujeito, e a “falta de caráter” de um contexto que não se restringe à favela, vinculado às contingências e ao arcaísmo das relações e revelando, por sua vez, a imobilidade social.

No plano sentimental, sua conduta também não se adapta à irregularidade. Quando se apaixona por um cigano, fica incomodada com as emoções que começa a sentir: “O cigano está perturbando-me. Mas eu vou dominar esta simpatia”⁶². Aos poucos, ela vai descobrindo quem é Raimundo. O cigano anda armado e mora com uma menina de 14 anos; chama Carolina de “boba”, ao ouvir dela que não dorme com ninguém perto dos filhos, causando nela um furor oculto, que a leva a fazer planos de apresentá-lo à “Dona Lei”. Apesar de ser uma “despejada”, como ela mesma diz, acredita na justiça, no *poder público*; o próprio fato de escrever o diário sob incentivo do jornalista se relaciona a isso. Carolina segue a tendência assimilacionista dos valores da sociedade inclusiva do negro que deseja ascender socialmente⁶³, *ao mesmo tempo* em que por vezes demonstra um furor revolucionário de curta duração: “O povo não sabe revoltar-se. Deviam ir no Palácio do Ibirapuera [a Prefeitura, na época] e na Assembléia e dar uma surra nestes políticos alinhavados que não sabem administrar o país [...]”⁶⁴. Além disso, o diário também serve como meio de vingança, de justiça pessoal, numa situação de injustiça crônica vivida pela autora; na falta de uma ordem pública instituída na favela, os problemas devem ser resolvidos pelos indivíduos, fora dos meios oficiais. Depois que se torna conhecida, pessoas na rua pedem para que ela registre injustiças por ela testemunhadas em seu cotidiano, como se o diário fosse um palanque de reclamações; de fato, por momentos ele quase se coletiviza e, mesmo quando não há pedidos, Carolina faz questão de registrar e censurar o que considera errado. Numa tarde de autógrafos, no Rio Grande do Sul, um menino negro pede para que ela coloque em seu diário que também há preconceito racial no Sul; a queixa é registrada em *Casa de alvenaria*. Em relação ao pai de Vera, sua caçula, o diário funciona como uma leve ameaça, que Carolina faz questão de não concretizar. Um dia ele aparece no barraco do Canindé, provavelmente atraído pela fama crescente⁶⁵ de Carolina, e diz: “Te agradeço porque você me protege e não revela o meu nome

⁶² **Quarto de despejo**, pp. 133 e 134.

⁶³ Paradoxalmente, “Integrar-se à vida social significava, para o negro e para o mulato, aceitar passivamente as regras do jogo, estabelecidas pelo e para o ‘branco’. O que equivalia a admitir e reconhecer sua condição submissa, dependente e de ‘gentinha’”. Ver **A integração do negro à sociedade de classes**. Volume 1: O legado da “raça branca”. São Paulo: Dominus/Edusp, 1965, p. 223.

⁶⁴ **Quarto de despejo**, p. 114.

⁶⁵ Antes de **Quarto de despejo** ser publicado, Audálio preparou o terreno com reportagens, nos jornais e na revista **O Cruzeiro**, de grande circulação na época. Ver, sobre o assunto, **Traços de Carolina Maria de Jesus**.

no teu Diário”⁶⁶. Apesar de ter dinheiro, deixa só uma pequena quantia para Vera. O relacionamento de Carolina com os homens é ambivalente, de modo que classificá-la como “submissa”, como faz um de seus comentadores⁶⁷, pode ser deveras simplista. Por vezes muito avançada – não condena as moças solteiras, que para ela podem andar livremente de “mão em mão”, não se deixa dominar por Manoel, que sempre vem lhe oferecer dinheiro – em outros momentos é muito conservadora, como no romance *Pedaços da fome*, no qual prega a orientação da mulher pelo homem. Em *Quarto de despejo*, no entanto, passa noites esporádicas com Manoel sem que ele interfira em sua vida, e a certa altura registra: “Dormi com ele. E a noite foi deliciosa”⁶⁸, numa espécie de feminismo que, se não se deixa dominar pela autoridade financeira masculina, cai em contradição ao se misturar ao fascínio pela cor e pela origem dos homens: os pais de todos os seus filhos são brancos e estrangeiros, sendo que ela costumava declarar ter orgulho de sua cor. É muito difícil classificar sua postura como mulher; mesmo assim, a independência predomina em sua trajetória.

Quando a reportagem de *O Cruzeiro*, que antecede e de certa forma anuncia *Quarto de despejo* é finalmente publicada, no dia 10 de julho de 1959, Carolina sai na rua avisando a todos os conhecidos. Mas na favela seu comportamento e seu diário são vistos como traição de classe; é sob pedradas e xingamentos que ela vai deixar o Canindé, pois, para as vizinhas, Carolina desmoralizava a favela. Atrelada à sua denúncia da pobreza, há uma condenação moral cega para a degradação de alguns companheiros de infortúnio, principalmente daqueles com quem ela não se dava bem; pedir mais que isso talvez seja injusto com a escritora. O fato é que, após essa reportagem, que é uma espécie de prévia do sucesso vindouro, Carolina é vista como uma ameaça à privacidade dos vizinhos, que vêem nela uma espécie de espiã da sala de visitas. É nesse momento que surge o confronto com Orlando Lopes, o manda-chuva da luz e da água na favela, que passa a persegui-la com cobranças indevidas. Como acredita no “mundo oficial”, Carolina não aceita o poder interno da favela, que considera abusivo. Sua situação se complica consideravelmente após a reportagem. “Estou tão triste! Se eu pudesse mudar desta favela! Isto é obra do Diabo”⁶⁹. Sua intenção é defender as mulheres da favela dos abusos de Orlando, mas elas não entendem, e falam mal dela para ele, numa demonstração de incompreensão que se liga à questão da imobilidade social. Como o projeto

⁶⁶ *Quarto de despejo*, p. 149.

⁶⁷ Em “Um olhar brasileiro”, Meihy observa: “De feminista Carolina tinha pouco [...] a submissão aos homens era tão nítida que aparece como críticas centrais [*sic*] nos jornalistas que a apoiaram”. Ver *Cinderela Negra*, p. 230.

⁶⁸ *Quarto de despejo*, p. 148.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 154.

de Carolina é *solitário* – só ela vai sair da favela graças ao livro, sendo o “fator denúncia” algo que só pode modificar a situação dos favelados a longo prazo – não há perdão para ela nesse momento. Ao conversar com outros catadores de papel, ouve queixas semelhantes às suas, de uma vida estagnada pela fome, que não se realiza⁷⁰: “Já foi o tempo que a gente podia guardar dinheiro. Eu sou um infeliz. Com a vida que levo não posso ter aspiração. [...] O nosso mundo é a margem. Sabe onde estou dormindo? Debaixo das pontes. Eu estou doido. Eu quero morrer!”⁷¹

Carolina, por sua vez, costuma dizer que “não há coisa pior na vida do que a própria vida”⁷². É a cultura frágil dos desvalidos, cuja própria existência é posta em xeque pela sociedade; aqui, a “crise existencial” do diário íntimo burguês – basta lembrar, por exemplo, Amiel – tem chão histórico literal, o chão das calçadas no qual tomba o corpo exausto. Além disso, o “Brasil bom”, que parte das esquerdas e da classe média associam ao entrecho democrático, *nunca existiu* para pessoas como Carolina (mas, não fosse a democracia desse período, ela nunca existiria como escritora): “Dizem que o Brasil já foi bom. Mas eu não sou da época do Brasil bom”⁷³. O que vem à tona em sua obra é a linha esquecida que demarca a continuidade da miséria, o som grave, profundo, constante e proposadamente ignorado no decorrer de nossa história, cada vez mais alto conforme o tempo passa e a pobreza aumenta. A própria edição do diário dá um desfecho ao livro que sugere a *continuidade* da pobreza, numa irresolução que, naquele momento, era real para o coletivo do Canindé. Mas para a escritora as coisas iriam mudar. Seu próximo diário, ainda mais esquecido do que *Quarto de despejo*, faz a crônica da vida na “sala de visitas”, partindo de um ponto de vista inusitado até então.

Os frágeis alicerces da *Casa de alvenaria*

Eu ainda não habituei com este povo da sala de visita – uma sala que estou procurando um lugar para sentar.⁷⁴

⁷⁰ Para Carlos Vogt, no diário a escrita surge “como uma forma de experimentação social nova, capaz de acenar-lhe com a esperança de romper o cerco da economia de sobrevivência que tranca a sua vida do dia-a-dia do dinheiro-coisa”. Apesar de mencionar o “mundo fechado” da pobreza representado no diário, Vogt não o relaciona às peculiaridades de nossa formação histórica, vendo a exclusão de Carolina como mera consequência de “mecanismos eletivos, presentes nas relações de trabalho fortemente hierarquizadas”. Ver, do autor, “Trabalho, pobreza e trabalho intelectual (O *Quarto de despejo* de Carolina Maria de Jesus)”. In: SCHWARZ, Roberto (org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 210 e 212.

⁷¹ JESUS, Carolina Maria de. **Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s/d., p. 161.

⁷² **Quarto de despejo**, p. 145.

⁷³ *Ibid.*, p. 153.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 66.

Um dos motivos mais presentes em *Quarto de despejo* era o da inadaptação de Carolina à favela, onde vivia relativamente isolada. Embora seja apresentada como a “história de uma ascensão social”, no prefácio de Audálio Dantas, o que *Casa de alvenaria* tem a mostrar é a falta de lugar da escritora na tão almejada sala de visitas. E, salvo engano, a apresentação que o jornalista faz ao livro justamente se encerra com um apelo para a escritora *manter-se em seu lugar*, colocando inclusive entre aspas aquilo por ela considerado como sua obra literária, e insistindo no tema do *deslumbramento*, que será desmentido pelas atitudes da escritora ao longo de todo o livro:

Conserve aquela humildade, ou melhor, recupere aquela humildade que você perdeu um pouco – não por sua culpa – no deslumbramento das luzes da cidade. Guarde aquelas “poesias”, aqueles “contos” e aqueles “romances” que você escreveu. A verdade que você gritou é muito forte, mais forte do que você imagina, Carolina, ex-favelada do Canindé, minha irmã de lá e minha irmã aqui.⁷⁵

O diário cobre o período de 5 de maio de 1960 até 21 de maio de 1961, e começa com a escritora ainda na favela, para depois narrar sua mudança, a vida na casa provisória em Osasco e a tão sonhada compra da casa de alvenaria. Se em *Quarto de despejo* o movimento é de ascensão, em *Casa de alvenaria* ele é descendente, mas ainda de forma muito leve; em meio à fartura, ao luxo dos hotéis e à beleza de sua casa, Carolina se sente confusa, desorientada e principalmente *insegura*, como se o que vivesse não fosse real. O espanto dessa fase vai resultar na amarga desilusão dos trechos publicados no póstumo *Meu estranho diário*, que cobrem o fim de 1961 e partes de 1962 e 1963, de modo que Carolina continuou a escrever o diário, mesmo que ele não interessasse mais a Audálio e à editora. *O hábito se manteve*, demonstrando que a motivação do diário não prescinde mas vai bem além de questões práticas, seja a de sair da favela, seja a de permanecer no mercado editorial, o provável intuito de Audálio Dantas⁷⁶ ao publicar *Casa de alvenaria*. Durante a pobreza, o diário era uma forma de organizar a vida e desabafar a revolta; após a fama ele se sustenta porque o lugar social da escritora é frágil, de exceção, mantido por um fenômeno de publicidade passageiro. E esse caráter de *exceção* vai persegui-la todo o tempo, seja em forma de preconceito, ou então nas pessoas que a procuram em busca de dinheiro – como se Carolina, negra e pobre, não tivesse o direito de ter uma vida confortável e, além disso, fosse uma espécie de justiceira social num país em que a ordem é a injustiça para a maioria – e

⁷⁵ *Casa de alvenaria*, p. 10.

⁷⁶ Ver a entrevista com Audálio Dantas, no **Anexo II** de nossa dissertação.

ainda nos debates da TV, nas perguntas das entrevistas ou mesmo no modo pelo qual é tratada por Audálio e o Dr. Lélío, esse último o editor de sua obra na Francisco Alves.

Ainda no prefácio de Audálio a *Casa de alvenaria*, há por vezes um tom de generalização moralista que abstrai a origem social do conteúdo do diário, com frases do tipo: “De alegrias e tristezas é a vida, na favela ou na alvenaria”⁷⁷, ou mesmo a alegação de que o dinheiro é, desde o início dos tempos, motivo de alegria e discórdia entre os homens; tais sentidos comuns afastam as situações vividas por Carolina de seu contexto. Embora tenha sido Audálio⁷⁸ quem revelou a escritora – talvez, sem sua atuação, ela morresse anônima e esquecida, como tantos artistas frustrados pela pobreza – e também tenha sido ele quem a protegeu dos espertalhões interessados em seu dinheiro, é necessário matizar a compreensão de sua posição, na qual também está presente o favor e uma tutela – já dada de início por seus prefácios, nos quais a voz do jornalista “autoriza” o conteúdo dos diários⁷⁹ – que vai incomodar cada vez mais Carolina, sempre ciosa de sua independência. A opinião dela sobre o repórter oscila entre a enorme gratidão por ele ter valorizado seu talento e a tirado da favela, e a fúria contra a intromissão dele em sua carreira, pois se tratava de uma parceria literária em que a imagem dos dois estava implicada; Carolina chega a ver nessa relação resquícios da escravidão: “Fiquei furiosa com a autoridade do Audálio, reprovando tudo, anulando os meus projetos. Dá a impressão de que sou sua escrava”⁸⁰. Se em *Casa de alvenaria* a postura de Carolina em relação a seu descobridor oscila o tempo todo, em 1962 e 1963, quando surgem problemas financeiros, ela vai se transformar em hostilidade aberta. Ela vai chegar a ter de vender sua máquina de escrever para comprar a comida dos filhos, indo em seguida pedir dinheiro na casa de Audálio, onde é mal recebida pela sogra dele. Dois parecem ser os motivos da escassez de dinheiro. O primeiro se relaciona à dificuldade de um escritor para

⁷⁷ *Casa de alvenaria*, p. 6.

⁷⁸ Repórter social, Audálio Dantas tem uma carreira jornalística marcada pela preocupação com a pobreza, além de ter tido participação importante no episódio Vladimir Herzog, como presidente do Sindicato dos Jornalistas. Seus textos geralmente possuem qualidade literária e constituem um relato engajado. Alguns deles, entre os quais se destacam “Restos”, de 1957, sobre pessoas que comem os restos de comida de um restaurante paulista, “O circo do desespero”, de 1963, sobre um cruel concurso de dança no qual os pobres se esfalfam dançando durante todos os dias do carnaval, sem parar, por um prêmio em dinheiro, “Joaquim salário mínimo”, de 1971, sobre a vida miserável de um homem que sobrevive com apenas um salário, e “O prédio”, interessante crônica sobre a vida do Edifício Martinelli nos anos 70, estão recolhidos no volume **O circo do desespero: coleção de reportagens**. São Paulo: Editora Símbolo, 1976. Além disso, esses artigos dão a ver a coerência de sua trajetória profissional.

⁷⁹ Embora não investigue os motivos especificamente sociais da necessidade dos prefácios de Audálio, Elzira Perpétua observa: “o prefácio alográfico assinado por Audálio Dantas legitima não apenas o diário, mas também a existência de sua autora, sob o ângulo que quer dar a conhecer das imagens de Carolina [...] o prefácio alográfico de Audálio Dantas vai persuadir o leitor, entre outras coisas, da veracidade do texto e da existência civil da autora”. **Traços de Carolina Maria de Jesus**, p. 73.

⁸⁰ *Casa de alvenaria*, p. 27.

viver de direitos autorais no Brasil, que atormentava uma escritora como Clarice Lispector e tantos outros que escreviam em jornais e revistas para sobreviver; Carolina não estava preparada para enfrentar esse fato, pois, além de sua “imaturidade” intelectual (tomando aqui como base a intelectualidade da época, que dominava gêneros como crônica, conto, romance, com facilidade, tendo um público já formado e conhecendo seus gostos), pouco sabia dos meandros do meio editorial e intelectual do país. Segundo, ela ajudou muitas pessoas que vinham procurá-la, tornando-se vítima de sua própria generosidade, capaz de acolher qualquer um que necessitasse de auxílio dentro de sua casa. Carolina não tinha muito apego ao dinheiro; ela o via antes como um *meio* para ajudar a si e ao próximo, um meio para *fins humanos*, do que como um fim em si mesmo; além de traço de caráter, essa característica também pode estar ligada à economia de troca em que sempre viveu, imediata e na qual não existia a idéia de poupança. De qualquer forma, Carolina *agia* conforme o que escrevia; nunca se conformou com o egoísmo e a ambição (“Se a natureza é coletiva, porque é que o homem há de ser egoísta?”⁸¹). Exemplo disso é sua atitude com um rapaz negro que procura sua ajuda. Ele está inválido, pois sofreu um acidente de trabalho. Carolina propõe auxiliá-lo a montar uma banca de jornais, e registra em seu diário: “o patrão inconsciente que só dá valor ao homem quando o homem pode produzir. É desumanidade deixar um operário acidentado abandonado. Ofereci almoço ao jovem. Dei-lhe 90 cruzeiros”⁸².

E não se pense que a fome desaparece em *Casa de alvenaria*. Ela está presente como lembrança na mente da escritora que, nos momentos de maior alegria e fartura, vai sempre lembrar da fome dos favelados (“Eu saí da favela. Tenho impressão que saí do mar e deixei meus irmãos afogando-se”⁸³), desmentindo o entorpecimento com o sucesso, sempre mencionado por Audálio Dantas. Num jantar com Jorge Amado, Zélia Gattai e Jurema Finamour, a escritora registra:

Pensei: se todos pudessem comer assim? Estamos na época que alguns comem e outros não. [...] A época do sofrimento deixa cicatriz na mente. Tem hora que relembro a voz angustiada de Dona Maria Puerta, lá da favela:
- Estou com vontade de comer um pedacinho de carne.
Jamais hei de olvidar que existe fome.⁸⁴

Ao ver, através das reportagens em jornais e revistas, que o sucesso é iminente, Carolina manifesta o desejo de ser cantora, artista de rádio. Quem sabe num meio mais

⁸¹ *Casa de alvenaria*, p. 103.

⁸² *Ibid.*, p. 176.

⁸³ *Ibid.*, p. 86.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 171.

popular, entre sambistas e músicos, se sentisse menos deslocada. Talvez quisesse ser as duas coisas, cantora e escritora. Mas o que o desejo revela é a forte ligação entre aquilo por ela considerado como a verdadeira parte de sua literatura – a poesia (além dos romances e peças) – e a música popular⁸⁵. Num país de semi-analfabetos, ela é mais forte do que se supõe; a modinha, gênero que guarda afinidades com boa parte da produção poética da escritora, nasce entre o povo, na boca de um mulato, e flerta com o romantismo e nossos poetas cultos⁸⁶. Carolina tateava, em busca de seu lugar. Mas vai ser repreendida pelos colegas de profissão de Audálio, que a aconselham a obedecê-lo, e ainda: “o repórter disse-me que escritor não pode cantar. Que as profissões são divididas – cantor é cantor, escritor é escritor”⁸⁷. Estranho: Vinícius de Moraes podia cantar, escrever e ainda ser diplomata... O direcionamento da figura de Carolina buscou encaixá-la nos moldes do escândalo fenomenal, restringindo, nesse sentido, sua carreira artística – como se a ela não fosse possível desviar do caminho já traçado por Audálio. A cavalo dado...

É também estranho o fato de que, após a publicação do livro, Audálio não providencie a retirada de Carolina da favela. Como vimos, conforme aumenta a notoriedade sua vida ali vai ficando cada vez mais arriscada, tanto por causa do dinheiro que ganha, quanto por causa das hostilidades crescentes dos vizinhos. É uma terceira pessoa que vai propor a Carolina a saída da favela, que ocorre sem a presença de Audálio, muito sentida pela escritora: “Pensei: será que ele não queria que eu mudasse da favela?...”⁸⁸. A mesma pergunta será repetida em Osasco, onde ele não aparece para visitá-la. Como se no Brasil as oportunidades fossem abertas a todos, Carolina, após ser libertada dos grilhões da fome, é largada à própria sorte,

⁸⁵ Carolina também compôs sambas, como o “Vedete da favela”, no qual faz graça sobre sua própria situação (“Ela pensa que é a tal/ Ficou muito vaidosa/ Saiu seu retrato no jornal”), “Malandro” e “Marcha do pinguço”. Ao contrário dos poemas, o tema dos sambas não era elevado, retratando o cotidiano da favela de forma pitoresca e bem humorada. Esses sambas foram interpretados por Verônica Ferriani, Rolando Boldrin e Trio Sabiá, no programa **Sr. Brasil** nº 15, Fundação Padre Anchieta, TV Cultura, 2005. Agradeço a Alessandra Cristine Reis pela informação.

⁸⁶ Sobre a modinha e seu “pai”, o mulato Domingos Caldas Barbosa, ver a já citada **Pequena história da música popular brasileira**, p. 14. É interessante notar que também não está ausente da literatura de Carolina o preciosismo no uso da linguagem, ligado ao semi-analfabetismo dos compositores das modinhas: “Esse conceito que liga o falar difícil à conquista de cultura em nível erudito (responsável pela forma de discursadores empolados como Rui Barbosa, e até hoje vigente entre os compositores de escolas de sambas, como se verifica pelas letras dos sambas de enredo) chegava já no fim do século XIX a provocar o aparecimento de modinhas como a intitulada *A mulher*, cujo autor anônimo fazia cantar: ‘A mulher, esse dragão da humanidade/Que a obra mais perfeita maculou/Não é dado do crime abstrair-se/Pois ferrete fatal a indigitou’.” (p. 25).

⁸⁷ **Casa de alvenaria**, p. 31.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 47.

num trajeto que pode soar familiar⁸⁹. Ou, no limite, não haveria interesse em que a “favelada escritora” deixasse a favela, pois assim se perderia o cenário e o escândalo de seus relatos.

O *senso das contradições* do capitalismo tampouco diminui em *Casa de alvenaria*, encontrando agora mais terreno para a reflexão. Se na favela ela não se conformava com os que negavam até o lixo aos favelados, agora, da janela do avião, não se conforma com a imensidade das terras sem cultivo. Também não entende a elevação dos preços dos mantimentos, já que as colheitas, feitas com máquinas e não à mão, são mais fáceis. Ao dar dinheiro a duas lavadeiras esqueléticas, esfalfadas pelo trabalho, pensa: “Ah, dinheiro... invenção diabólica que escravisa o homem e liberta o homem”⁹⁰. O teor de esclarecimento oriundo da experiência da pobreza, forte em *Quarto de despejo*, permanece em *Casa de alvenaria*; o diário é arma pública para dar voz a quem não tem, o que a faz dizer coisas do tipo: “Quem cata algo no lixo não está roubando”⁹¹, e a explicar reiteradamente a origem da favela, remontando ao trabalho quase escravo no campo e à concentração de terras. No aeroporto, ao voltar de uma das viagens para promover o livro, seu olhar vai direto numa “mulher de cor parda conduzindo uma menina pelo braço e chorando. Os ricos não preocupavam com as lágrimas da mulher mal vestida”⁹², com quem ela vai conversar para saber qual é o problema, auxiliando-a com uma passagem aérea. Fica chocada também com as madames que desperdiçam comida no restaurante. Como o *ponto de vista* não se altera, a integridade de Carolina faz dela um “extraterrestre”, um “ser de outro mundo”, como ela se define ao aparecer bem vestida. A escritora também está sempre atenta à luta dos negros e às histórias que eles têm para contar, sentindo-se orgulhosa ao conversar com aqueles que se esforçam como ela. Mas a questão da raça, como vimos, também oscila em Carolina; fica entre o servilismo que agradece aos brancos o 13 de maio e a revolta contra o “sinhô Dantas”. Sua incoerência se revela até mesmo no plano lingüístico. Se na ortografia Carolina varia na acentuação e grafia das palavras sem critérios fixos, sua sintaxe é clara, límpida, raramente deixando espaço a obscuridades. A essa *oscilação*, que comporta às vezes até no mesmo parágrafo a incoerência – é o caso em que ela opina sobre o casamento, primeiro expondo a submissão feminina para depois culpar a mulher independente pela dissolução da família – corresponde a *forma* do diário, gênero que acolhe bem as mais díspares “mudanças do

⁸⁹ Logo no início de **A integração do negro...**, Florestan Fernandes afirma: “a sociedade brasileira largou o negro ao seu próprio destino, deitando sobre seus ombros a responsabilidade de reeducar-se e de transformar-se para corresponder aos nossos padrões e ideais de homem, criados pelo advento do trabalho livre, do regime republicano e do capitalismo”. Volume 1, p. 5.

⁹⁰ *Casa de alvenaria*, p. 61.

⁹¹ *Ibid.*, p. 71.

⁹² *Ibid.*, p. 109.

espírito”. Só que em Carolina o espírito é bem menos volátil do que o de um Amiel, perdido nas brumas filosóficas de uma solidão aristocrática. Seu pensamento desconjuntado, presente em toda a sua obra, se liga à experiência histórica da escravidão, marcada pelo *desenraizamento*, pela *descontinuidade*, pela violência brutal e *desmembradora*, mas também por uma resistência prodigiosa, capaz de fazer brotar uma lucidez generosa como a sua em meio à fome. Mesmo em meio às incoerências, sua postura única frente ao favor e aos políticos (“não tenho prestígio com os políticos porque não os bajulo”⁹³) é um avanço considerável, tão incongruente no contexto da época que acabou por levá-la ao isolamento. Ir para a “sala de visitas” não se confunde com adular os ricos. Por isso surge, em alguns trechos de *Casa de alvenaria*, o receio de melindrá-los, pois contra eles não teria defesa, como teve em relação aos favelados: “Não estou tranqüila com a idéia de escrever o meu diário da vida atual. Escrever contra os ricos. Eles são poderosos e podem destruir-me [...]”⁹⁴. Qualquer deslize é pretexto para que Carolina seja *desqualificada totalmente*; há de se tomar cuidado com as palavras no novo meio. O registro dos *pensamentos* é freqüente em *Casa de alvenaria*, e o registro do que é *dito*, dos diálogos combativos, muito presente em *Quarto de despejo*, é bem menor. Como diz o *rapper* em “Negro drama”⁹⁵, ao negro pobre não é permitido o erro; num trecho suprimido de *Quarto de despejo*, ela alega que os brancos no Brasil continuam a escravizar os negros, e completa: “eu procuro não errar para não ser dominada pelos brancos”⁹⁶.

Casa de alvenaria revela um pensamento político alinhado aos planos de reformas que foram atropelados pelo regime militar. Carolina foi esquecida porque também não interessava ideologicamente; seu pensamento se direcionava cada vez mais para a esquerda, o que na voz de uma favelada podia soar duplamente ameaçador, por dar a impressão de representar uma coletividade mais ampla que a da classe média engajada de então. “Porque é que o governo não distribui as terras para o povo? [...] Eu penso isto, mas não digo porque se eu disser isto os capitalistas vão dizer: - A Carolina é vermelha. É ignorante e semi-analfabeta”⁹⁷. Exemplo de seu envolvimento político, além das constantes visitas e participações em festas de associações negras, é sua ida ao Rio Grande do Sul, onde é recebida pelo governador Leonel Brizola. Lá, a presença da escritora é menos televisiva e mais atuante. Brizola pede para que

⁹³ *Casa de alvenaria*, p. 84.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁹⁵ *Rap* do álbum dos Racionais Mc’s, *Nada como um dia após o outro dia*, de 2002.

⁹⁶ JESUS, Carolina Maria de. *Meu estranho diário*. (Org. José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert Levine). São Paulo: Xamã, 1996, p. 84.

⁹⁷ *Casa de alvenaria*, p. 85.

ela visite algumas favelas, dizendo aos favelados “que eles precisam e devem estudar”⁹⁸; ela também participa de um debate na câmara dos vereadores, no qual expõe seu ponto de vista sobre a condição dos favelados. Recita uma versão diferente de “O colono e o fazendeiro”, com desfecho que remete não à morte, como no poema presente em sua *Antologia pessoal*, mas pede indiretamente a “proteção” das autoridades: “Se o fazendeiro falar:/ Não fique na minha fazenda/ colono tem que mudar/ Pois não há quem o defenda”⁹⁹.

Apesar de nunca rejeitar os convites de reuniões de associações negras, Carolina vê limites para as reivindicações raciais, e se irrita com o discurso que presentifica a escravidão: “Pensei: ate quando esta polemica de pretos e brancos? [...] O homem tem o dever de educar a sua mentalidade para o bem. O belo e o puro. E não cultivar o rancor contra os semelhantes”¹⁰⁰. É como se a educação fosse capaz de promover, de forma quase automática, a harmonia geral. Carolina via unilateralmente na alfabetização a razão de sua ascensão social, sem notar muito bem que era fenômeno de mídia, inserido na indústria cultural – e cabe aqui observar que essa sua “inserção” também podia servir como compensação à exclusão de tantos outros como ela, ao encenar o teatro da mulher que sobe pelo próprio esforço¹⁰¹. A percepção mais nítida do “fenômeno” que se criou em torno dela só se formula de forma menos explícita, mas demonstrativa de sua lucidez, nos casos em que percebe ser também ela um *objeto* da “sala de visitas”, mas agora um objeto com preço, com *valor*. Valor esse que, no entanto, oscila ao capricho das listas de livros mais vendidos, ou então na forma de pressentimentos como o seguinte: “Com todas as manifestações que venho recebendo eu estou inquieta interiormente. Tenho a impressão que sou ferro banhado a ouro. E um dia o banho de ouro esmaece e volta a origem natural – o ferro”¹⁰².

O senso de *totalidade* social é fraco em Carolina, e essa falha em sua formação faz com que seu comportamento político seja um tanto inconsistente, guiando-se pelas circunstâncias; estratégia de quem tem a vida incerta mas que, sem a desculpa da pobreza, se transforma em canalhice nos estratos mais altos da sociedade. Assim, ao ver que Kubitschek

⁹⁸ *Casa de alvenaria*, p. 90.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 88.

¹⁰¹ Dada a grande presença da escritora em programas de TV, podemos pensar que, naquele momento, ela satisfazia uma “demanda simbólica”, mas nesse caso principalmente das classes dominantes, num esquema de inserção midiática capaz de aplacar culpas e dominar um assunto obscuro e cada vez mais emergente – a favela, além da tensão social da era João Goulart, também notada por José Marques da Silva em seu *Diário de um candango*. Para uma análise da TV e da indústria cultural no Brasil (na qual programas populares dos anos 80, como *Chacrinha* e *Silvio Santos*, são vistos como mecanismos de inserção simbólica das classes baixas), ver MICELI, Sergio. *A noite da madrinha e outros ensaios sobre o éter nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

¹⁰² *Casa de alvenaria*, pp. 99-100.

está canalizando água no Nordeste, passa a admirá-lo e pede desculpas pelas “alfinetadas” de *Quarto de despejo*. Por um ato isolado, julga e absolve o conjunto da ação política de Juscelino, que sempre criticou. O mesmo acontece com Jânio Quadros. Impressionada com a “beleza” do candidato e o bom tratamento que este lhe dispensa, ela apóia sua campanha, depois de ter duvidado de seu governo durante muito tempo. Mas a inconsistência tem limite: Getúlio Vargas e Adhemar de Barros eram adorados incondicionalmente por Carolina; em relação ao primeiro, ela manifesta um saudosismo indisfarçável no primeiro de maio¹⁰³; já Adhemar é sempre calorosamente defendido por ela, que ao mesmo tempo não deixa de registrar as reclamações do povo a seu respeito nem de revoltar-se com o aumento da passagem de ônibus durante sua gestão. Os dois são políticos mediadores de um Brasil antigo e outro moderno, de grande apelo popular, verborrágicos e paternalistas em relação à pobreza, sem deixarem de lado a generosidade com os ricos, enquanto Juscelino se alinha a uma figura mais moderna de governante, empreendedor e ajustado aos grandes centros, e de Jânio fica a lembrança do moralismo classe-média que patinava basbaque entre os dois pólos da Guerra-Fria. Carlos Lacerda, por sua vez, é odiado acerbamente. Ele é “nogento [...] tem a língua maior que o pensamento”¹⁰⁴, e devia ser espancado pelos operários. Carolina o compara muitas vezes às mulheres fofoqueiras da favela, colocando a política no plano de sua vida cotidiana.

Algo que Carolina sempre fez foi o anúncio das reportagens e da publicação do livro, na rua, a todos os conhecidos. Ela também escrevia, por vezes, ao ar livre, como se quisesse ser identificada por todos os que passassem por ela. Após a fama, item importante em sua conversa com desconhecidos é o momento do *reconhecimento* dela como pessoa famosa, sempre descrito no diário. Temos a impressão de que, além da vaidade, esses episódios revelam a necessidade que Carolina tinha do constante reconhecimento público para se sentir segura, *confirmada em seu papel de escritora*, em seu *lugar* social. Novamente, aqui é fácil confundir deslumbre com insegurança. Para ela era importante a aprovação, inclusive a de seus antigos vizinhos. Ao voltar ao Canindé, a imagem de sua partida sob pedradas se relativiza: é observada com admiração, e se comporta como alguém capaz de “dar o exemplo”. Sua relação com os negros é ambivalente, pois inclui elementos de individualidade competitiva e estratégias de inserção social de grupos negros que passam pela venda de sua

¹⁰³ Esse mesmo getulismo caloroso se manifesta nos depoimentos do Sr. Amadeu e do Sr. Ariosto, operários que viveram a criação das leis trabalhistas e seus benefícios. Já o sr. Abel, mais quatrocentão, pouco se entusiasma com o getulismo. Ver BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

¹⁰⁴ **Meu estranho diário**, p. 70.

imagem. É o que acontece quando Osvaldo, do jornal negro *O Ébano*, quer que ela faça propaganda de sabão para, com o dinheiro, editar o jornal. Audálio veta o projeto, Carolina se sente *confusa* – sentimento esse, aliás, que permeia todo esse diário, como se faltasse chão embaixo dos pés da escritora nessa fase de sua vida. Por outro lado, como a ascensão social é uma quimera para os negros, as reações vão da admiração dos negros esforçados ao ódio daqueles que depositam seu rancor em quem conseguiu o que a eles permanecerá sempre inalcançável¹⁰⁵: “Fui sentar ao sol, passou um preto. Cumprimentei. Ele não respondeu-me e olhou com desprezo. Xinguei o preto de tudo quanto existe neste mundo. Parece que o preto não está contente com o meu sucesso”¹⁰⁶.

Quando os repórteres querem fazer matérias sobre Carolina, é na favela que vão fotografá-la, como se sua existência de escritora estivesse atrelada àquele espaço. Não interessa a figura em si da escritora e o que ela tem a dizer, o que interessa é explorar a imagem da pobreza junto com a da *self-made woman* de pés de barro, mostrando que “é possível vencer” mesmo sob as piores agruras. Mesmo “inserida” socialmente, Carolina não possuía autonomia, sua voz era frágil e temerosa, seu posicionamento nas festas de escritores era tímido e deslocado. De onde ela, sozinha, iria tirar forças para se impor, superar os complexos? A solução para o impasse do deslocamento vai ser, para Carolina, a vida isolada, ela que era suspeita de ser “louca” e “desequilibrada”. É, aliás, interessante a ligação entre pobreza, arte e loucura. Em Artur Bispo do Rosário e na catadora de lixo Estamira, temos a impressão de que o conteúdo forte e vigoroso de sua expressão artística e filosófica, ao encontrar dificuldades para tomar forma (dadas as deficiências de formação, condições de vida e o próprio temperamento arredo dos artistas) se externa em obras marcadas pelo acúmulo aparentemente desorganizado¹⁰⁷, como é o caso dos bordados de Bispo, ou mesmo no discurso só superficialmente ilógico de Estamira, cujo senso da *materialidade* das coisas e pessoas, embora diverso e bem mais radical, tem afinidades com o pensamento de Carolina, com quem compartilha uma necessidade aguda de independência.

¹⁰⁵ Para Florestan Fernandes, “O individualismo cego, ultra-egoísta e para-predatório, preponderante na orientação geral dos ajustamentos mais freqüentes, representava o produto inevitável de uma herança sócio-cultural imprópria à adaptação e à integração do estilo de vida imperante na cidade”. O autor ainda destaca a “funesta interação de forças contraditórias, as quais excluía o negro e o mulato da expansão do mundo urbano ao mesmo tempo que os condenavam a padrões de vida social deteriorados”. **A integração do negro...**, Vol. 1, p. 178.

¹⁰⁶ **Casa de alvenaria**, p. 114.

¹⁰⁷ E nesse sentido Carolina diz: “Não deixo de escrever porque o escrever para mim é tão essencial devido a fusão de ideias que promanam no meu cérebro. Quando vejo uma cachoeira despreendendo água em abundância e o céu superlotado de estrelas penso tudo que da natureza é em profusão e assim são os versos que povoa o meu cérebro”. **Meu estranho diário**, p. 160.

Se Carolina é “exemplo”, numa sociedade aberta a todos, como dá a entender o título do prefácio de Dantas, por que é então que sua casa se transforma numa espécie de “central reparadora de injustiças”, chegando ao ponto de inviabilizar sua nova vida? “Será possível que eu tenha que solucionar todos os problemas que aflige o povo do Brasil? O meu prazer é auxiliar os que sofrem, mas eu sou impotente”¹⁰⁸. Como a ascensão não é possível, é a exceção que carrega nas costas o fardo de minimizar a desigualdade através de favores – que vão de dinheiro a indicações editoriais. Ao pagar o preço de sua anomalia, Carolina prejudica a si mesma, o que mostra o caráter instável da exceção em meio a uma sociedade fechada.

Mesmo por vezes se mostrando ingênua, e não pensando no futuro – “Eu consegui enriquecer com o meu livro. O meu livro foi uma fada que transformou-me de gata borralheira a princesa”¹⁰⁹ – há uma certa autonomia espiritual e planejamento na trajetória de Carolina. Ela não é simplesmente uma “vítima das circunstâncias”, totalmente desorientada pelo brilho do sucesso. Em *Casa de alvenaria*, já anuncia o desejo de não trabalhar mais com Audálio, que é um “detetive” em sua vida, e isso efetivamente acontece após a publicação do livro. Mesmo o fato de se isolar em Parelheiros revela sua coerência de conduta, que sempre se manteve: Carolina nunca abandonou os planos de ter um pedaço de terra só seu, para plantar e colher, revivendo o curto período de fartura de sua juventude, registrado no *Diário de Bitita*.

Casa de alvenaria é uma obra marcada pela incerteza. “Tem hora que aborreço, tem hora que agradeço esta transformação na minha vida”¹¹⁰. Audálio é ainda visto como alguém que, apesar de tudo, suporta seus “nervos excitados”. “Ele tolera os meus caprichos com paciência de Jó. Tem dia que sou insolente com ele. Não é minha culpa”¹¹¹. Ela tenta se ajeitar dentro da nova casa, mas não consegue. Fica muito irritada com as observações feitas pelo jornalista, de que estaria gastando muito. “Ninguém tem nada com a minha vida. Eu vou dar seis mil cruzeiros a Dona E., uma preta. Ela é casada. Tem 8 filhos e o esposo... é daquele gêito”¹¹². Ajudar a quem sofre como ela sofreu está acima de qualquer coisa, assim como ter uma casa reformada, boas roupas. Mas viver de acordo com seus próprios conceitos era um luxo fora do alcance de Carolina; como pessoa “favorecida” por Audálio, devia seguir suas instruções. Seu “erro” (!) foi acreditar numa possibilidade de autonomia, que ela só pôde ter plenamente longe do pessoal da “sala de visitas”, isolada em seu sítio.

¹⁰⁸ *Casa de alvenaria*, p. 136.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 122.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 149.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 157.

¹¹² *Ibid.*, p. 165.

Em consonância com o tom do prefácio, o desfecho desse segundo diário, também editado por Audálio, dá a sensação de que Carolina permanece em seu lugar: após um debate que se seguiu à encenação da peça *Quarto de despejo*, ela volta para casa sozinha.

Ilusões perdidas

Não gosto de falar com o Audálio. Ele critica-me muito. Reclama o favor que me fez.¹¹³

Publicados sob o título de *Meu estranho diário* – que remete à desvalorização dos diários aos olhos de Carolina, que se considerava “poeta” – e organizados por Robert Levine e José Carlos Sebe Bom Meihy, os excertos selecionados do diário de Carolina, na íntegra e sem os cortes de Audálio Dantas, abrangem os períodos de 30 de outubro a 4 de dezembro de 1958, contidos em *Quarto de despejo*; de 27 de outubro a 19 de novembro de 1961, período que se segue diretamente à publicação de *Casa de alvenaria*, inédito, e os também inéditos diários de setembro, outubro e novembro de 1962, e janeiro e dezembro de 1963.

O tom geral desses manuscritos, excetuada a parte relativa a *Quarto de despejo*, é de amargura em relação ao sucesso e à literatura. A transcrição integral dos trechos também permite observar as alterações formais provocadas pelos cortes de Audálio. Nos manuscritos o ritmo dos acontecimentos é mais lento, a verossimilhança é mais firme. Carolina aparece menos isolada, as outras pessoas da favela estão mais presentes no diário, que registra um cotidiano menos “espetacular” e violento que o da versão editada, cuja tendência era excluir os nexos entre os acontecimentos. Também é possível ver o método “proverbial” de Carolina em ação, sintetizando os acontecimentos; trata-se de procedimento presente em toda a sua obra, e merecedor de um livro só para seus *Provérbios*. O provérbio é uma forma econômica de condensar sabedoria originada pela experiência cotidiana, também funcionando muitas vezes como elemento ideológico que dá forma moralista e imutável a relações de classe¹¹⁴. Primeiro, Carolina relata o acontecimento:

[...] fui na sapataria conversei com o senhor Sebastião sobre os aumentos e o custo de vida. Ele disse-me que esta doente. Com a pressão 7 devido trabalhar em excesso. Que pensa muito e dorme pouco.

¹¹³ *Meu estranho diário*, p. 260.

¹¹⁴ Para Antonio Candido, no contexto do romance *Os Malavoglia*, de Giovanni Verga, “o provérbio anula a iniciativa e impõe uma norma ideológica eternizada”. Em Carolina, o provérbio constitui-se como paradoxo, pois afirma a iniciativa pessoal, contrapondo-se à ideologia coletiva; por meio de seus provérbios, ela fixava sua interpretação do mundo e normas de conduta. Ver “O mundo provérbio”, In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades/ Ouro sobre azul, 2004, p. 103.

Em seguida, descreve sua reação ao que viu e ouviu:

Ouvindo isto fiquei com receio porque eu também penso muitos e durmo pouco.

Da experiência comum entre ela e o sapateiro, surge então a síntese, que generaliza os acontecimentos particulares:

parece que a onda do pouco atinge o Brasil – come pouco dorme pouco – Dupla que nos conduz a sepultura.¹¹⁵

O “pensamento poético” de Carolina, como ela mesma dizia, faz com que ela crie seus próprios provérbios, alguns deles carregados de um inconformismo ausente de boa parte dos ditos populares brasileiros, como se inconscientemente respondessem a essas formas tão presentes no cotidiano. Alguns são pessimistas e melancólicos – “não há nada pior na vida do que a própria vida” – outros marcados por uma materialidade reveladora de sua condição, como “o ideal é a roupa da alma”. Já na orelha de *Provérbios*, ficamos sabendo do cotidiano de Carolina em Parelheiros, local em que ela se isolou e morreu. Lá ela ajudava os pobres que contratava para cultivar seu sítio, remendando e lavando as roupas deles, “vivendo o que proclama”, segundo E.M., as iniciais que assinam o pequeno texto, apresentação a um livro cuja publicação foi paga pela escritora e que traz a foto de Carolina na capa, com colar e turbante de estilo africano, olhando fixamente o leitor. Nessa obra ela manifesta uma crença forte no valor do trabalho honesto, numa adesão à ética burguesa como forma de ascensão, que já observamos estar presente nos diários. Hoje, tal fé na honestidade soa ingênua pois a realidade escarnece (talvez de forma ainda mais intensa do que na época de Carolina) do esforço do trabalhador pobre. Além disso, se todo enriquecimento se baseia na exploração do trabalho alheio, no Brasil o enriquecimento “desonesto”, ou seja, ilegal, é de praxe, assim como o uso da condição financeira favorecida para humilhar os mais pobres. Carolina percebe não somente isso em seus aforismos, como também o fato de que a riqueza, no Brasil, costuma andar de braços dados com a ignorância: “Um sábio pobre é criticado pela turba. Um rico estúpido é aclamado”¹¹⁶. Há também muito senso comum em suas máximas, junto a um julgamento sem matizes que divide o mundo entre heróis trabalhadores e crápulas vadios, incultos ricos (fel) e cultos ricos (mel), oriundo de uma experiência da pobreza que, por sua intensidade, constituía um obstáculo para qualquer pensamento mais matizado. Afinal,

¹¹⁵ **Meu estranho diário**, p. 56.

¹¹⁶ JESUS, Carolina Maria de. **Provérbios**. São Paulo: Gráfica Luzes, 1963, p. 12.

segundo ela, numa reelaboração de uma das frases de seu diário, “Não existe algo mais pesado na existência do que a própria existência”¹¹⁷.

Também ressurgem forte nos provérbios a oposição entre a natureza (mundo criado por Deus) e a sociedade (mundo criado pelos homens), sendo que esta última é o lugar do perigo, indiferença e arbitrariedade geralmente associadas ao sentimento que o homem tem frente à natureza. Se a civilização se constitui como o domínio dos perigos da natureza, em Carolina encontramos o oposto: é a sociedade que surge em sua obra como ameaça hostil, invertendo completamente os eixos do pensamento civilizador e revelando sua realização, ou melhor, sua *perversão* completa na periferia: “Deus criou o mundo, o homem criou a desigualdade”¹¹⁸; “A lei da natureza nos beneficia, enviando a chuva e o frio na época oportuna. Só a lei dos homens nos esmaga como um rolo compressor”¹¹⁹. Há, por entre o moralismo estreito de alguns aforismos, verdadeiros achados: “Um leigo mau, é tolerável. Um intelectual mau, é insuportável”. “As ações concretas têm muito mais valor do que os discursos banais”¹²⁰, que esboçam uma certa tendência “materialista” do pensamento de Carolina (a diferença entre o leigo e o intelectual “maus” denota a diferença de formação e oportunidade de ambos, que não permitiria, no intelectual, o mau caráter, tornando-o absurdo), atenta para a distância, tão comum no nosso contexto, entre o *discurso* e as *ações*. A escritora também fala de si através dos provérbios – “O mundo modifica para os que reagem” – e aposta no valor intrínseco do homem: “O homem não nasce nu, nasce vestido com o ideal”; “O homem tem asas: o pensamento”¹²¹. Mesmo assim, não escapa ao racismo inconsciente que associa a cor negra ao mal e o branco ao bem, para negar paradoxalmente o racismo: “Negro é aquele que pratica má ação, não aquele que tem a pele negra”¹²², num provérbio muito representativo de nosso racismo disfarçado. Apesar da boa quantidade de idéias feitas, o idealismo maniqueísta também entra em conflito com a experiência nos *Provérbios*. Após afirmar diversas vezes que os bons e honestos têm sempre boas recompensas, no fim do livro Carolina anota: “Neste mundo, se somos maus sofremos, se somos bons sofremos”. E ainda: “O mundo se transformou num covil de oportunistas uns explorando os outros”¹²³, para fechar a obra com “Noivas de maio”. O poema, sem título, é apresentado como provérbio metrificado, conselho final de Carolina para a boa moça casadoira.

¹¹⁷ **Provérbios**, p. 15.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 23, 25.

¹²¹ *Ibid.*, p. 32, 42, 41.

¹²² *Ibid.*, p. 54.

¹²³ *Ibid.*, p. 55, 50.

Junto a tanto convencionalismo, o apego de Carolina à imagem oposta, do “poeta maldito” não é só anacronismo: é forma enviesada de expressar sua condição maldita, na qual o ideal não pode nem sequer ser cultivado com tranqüilidade. “Quem é que não sorri quando consegue o que deseja? Talvez seja por isso que o poeta não sabe sorrir, porque não consegue o que deseja”¹²⁴. Não só a publicação de seus diários ocorre por intermédio de um homem bem situado socialmente, mas a própria definição de sua vocação é dada por Willy Aureli, o primeiro jornalista a publicar uma matéria sobre Carolina. Ele, ao chamá-la de “poetisa”, dá outro estatuto àquilo que não tinha nome entre os pobres, que confundiam o talento literário de Carolina com loucura. A revelação, o “ser poeta” é, no entanto, motivo de tristeza, por ser mais um peso a ser carregado, impossível de se realizar plenamente. Só muito tempo após sua morte é que os poemas de Carolina serão publicados. “O dia que o senhor Vili Aureli disse-me: Carolina, você é poetisa, naquele dia eu sepultei alegria que acompanhava-me igual a minha sombra [...]”. O trabalho, com sua regularidade, serve por sua vez como controle para o excesso de imaginação acumulado, que não consegue encontrar formalização adequada: “deixe-me bem catando papel porque estou sempre andando [...] eu iduquei imensamente o meu cérebro [...] não deixei as idéias dominar-me”¹²⁵.

Além da mudança do ritmo narrativo, a leitura dos manuscritos mostra que as repetições, apontadas por Dantas como elementos suprimíveis da obra, não cansam o leitor. Ao contrário, a maneira de Carolina narrar o cotidiano dá ao assunto sempre um interesse renovado, devido a seu senso crítico atento às contradições dos episódios mais corriqueiros. Temas polêmicos e que revelam a consciência racial e de classe de Carolina também tenderam a ser suprimidos, como a passagem em que ressalta a continuidade da escravidão. A imagem da escritora foi simplificada, sim¹²⁶, mas é necessário investigar o sentido dos cortes realizados. Nos parece que eles vão na direção de cortar o desenvolvimento temporal de acontecimentos que culminam em cenas violentas, de forma que essas parecem brotar do nada, na favela. O conteúdo privilegiado pela edição de Audálio, da qual não está ausente o afã da denúncia, dá preferência a cenas em que a violência e a miséria surgem de forma mais crua; tal fato acentua o escândalo, que costuma se dar tão bem nas listas dos livros mais vendidos.

¹²⁴ **Meu estranho diário**, p. 67.

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 83 e 84.

¹²⁶ Para Elzira Divina Perpétua, “Muitas das supressões parecem ocorrer em razão de extirpar da escrita a tonalidade agressiva que muitas vezes os registros de Carolina adquirem” (181), de modo que os cortes em **Quarto de despejo** “acabam por subtrair informações importantes à coerência do discurso de Carolina e sobretudo à construção de sua imagem”. **Traços de Carolina Maria de Jesus**, p. 179.

Nos meses de outubro e novembro de 1961, as queixas começam a aumentar. Mesmo após conhecer os confortos propiciados pelo dinheiro, a idealização do campo não some da mente de Carolina. “Já fui lavradora, doméstica, catadeira de papel, e agora sou escritora. Mas o quadro melhor de minha vida foi quando eu era lavradora. Morávamos na roça. Havia solidariedade entre os colonos”¹²⁷. Nesse momento, Carolina tem a impressão de estar entre “milhares de Judas”, se incomoda ao ser contrariada, pensa a vida de um jeito e ela continua a correr de outro. Nos manuscritos dessa época surge de forma mais dramática a impossibilidade real de sua ascensão social. Ela aparece sem rumo, “teleguiada” como dizia. O preconceito é uma sombra que faz pouco de seu esforço: “o desgosto que eu tenho é que por eu ter morado na favela pensam que sou vagabunda. E eu não sou”. E ainda: “Quem escreve precisa sossêgo e eu não tenho”¹²⁸. Fica desencantada com o trabalho intelectual, que começa a lhe trazer aborrecimentos; ao olhar para operários trabalhando, diz: “Estes é que são homens limpos. Viver com os produtos do seu trabalho. Não são cafagestes. Não são homens de duplas personalidades”¹²⁹, contrapondo-os à hipocrisia e vadiagem do mundo “semi-culto”, como dizia, que a acolheu de má vontade. Ao mesmo tempo em que desejou ardentemente a fama (fato que nega com ênfase no último parágrafo do manuscrito de *Quarto de despejo*), Carolina era apegada a valores rústicos (“Tem hora que eu penso: porque é que eu não fiquei lá no mato plantando lavoura?”), constituindo-se num paradoxo ambulante, muito representativo da situação do negro na época, como tentamos demonstrar.

Amostra de como a imprensa tratava a escritora é dada por Sílvia Donato, que era, segundo Carolina, a repórter premiada do *Jornal do Brasil*. A jornalista aparece em sua casa e Carolina enumera suas tristezas para ela, falando de sua desilusão, do fato de ser “teleguiada” (mais adiante, vai lembrar com saudades de sua independência como catadora de papel) e da vontade de sair de Santana. A jornalista se faz de surda e insiste em assuntos como “amor” e “macumba”, estereotipando sua imagem; falta apenas um passo para que o “cretino fundamental” de Nelson Rodrigues irrompa na repórter laureada. Em seguida, ela pergunta sobre dinheiro, retomando o assunto “amor”. Finalmente perde a paciência frente à discrição da escritora e vai direto ao assunto: “Carolina, e o teu problema sexual? Com tantos jornalistas assediando-te...”. Carolina desconversa. As perguntas e o nível da jornalista são prova de que o desgosto de Carolina não era infundado, fruto de um “mau gênio” qualquer. É uma cena repulsiva, na qual não há nenhuma menção a seu trabalho literário. O tormento da

¹²⁷ *Meu estranho diário*, p. 140.

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 145 e 146.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 143.

escritora, por sua vez, se funda em uma situação social que passa a ser vivida por ela como mentira, pois a experiência da pobreza, que embota o espírito de tantos, nela serviu como fator de desenvolvimento da generosidade. “O Audálio diz: Você não tem que se queixar da vida. Você tem de tudo. Aquele *você* fica na minha mente. *E os outros?* [grifos meus]¹³⁰”. Como não havia cálculo que visasse o futuro em suas atitudes, entre empréstimos, viagens, dinheiro que, segundo ela, sumia já dentro da editora, os lucros de *Quarto de despejo* foram se dissipando. Além disso, nessa atitude, pesa para Carolina o despreparo do espoliado socialmente para lidar com os bens materiais e o dinheiro (“não tenho muito amor aos bens materiais. Sou preta. E o preto tem ambição limitada”¹³¹), associada à prevalência do valor da liberdade, essencial para quem traz no passado sua negação total: “O meu temperamento, é de ser livre igual a brisa”¹³².

A visão desencantada do progresso, tão presente em *Quarto de despejo*, não se modifica quando Carolina passa a usufruir suas benesses. “Até as aves têm horror do progresso. as andorinhas fugiram dos aviões, e o homem daqui uns tempos há de fugir da bomba atômica”¹³³. As aves, aliás, são criaturas constantes em sua obra. Além da noção de pureza e delicadeza, geralmente associada a elas, em Carolina as aves parecem incorporar com força a idéia de liberdade irrestrita, pois se movimentam no espaço de forma quase ilimitada, contrapondo-se aos grilhões do passado e da pobreza.

Em 1962¹³⁴ não há mais o louvor irrestrito aos brancos, que em geral “são muito bons e da oportunidade aos pretos para desinvolver-se”¹³⁵. Carolina agora separa-os em “nobres” e “incultos, medíocres e oportunistas”, chegando à conclusão que “tudo que existe no mundo, é imposto pelos brancos. Eles é quem cultivam o preconceito”. A associação entre alfabetização e bom caráter começa a perder força: “Há os homens que aprendem ler e ficam vaidosas e orgulhosas e não se educam”¹³⁶. Vai a uma festa na casa de D. Carmen Dolores, em homenagem ao prêmio que Clarice Lispector recebeu por *A maçã no escuro*, onde fica visivelmente deslocada. Além das constatações freqüentes de que “é o branco o dono do mundo”¹³⁷, nesse momento o diário adquire um tom moralizante, no qual sua filosofia de vida

¹³⁰ **Meu estranho diário**, pp. 159 e 160.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 263-264.

¹³² *Ibid.*, p. 168.

¹³³ *Ibid.*, p. 177.

¹³⁴ Essa divisão dos manuscritos é intitulada “No sítio” mas, a nosso ver, está equivocada, pois nesse período Carolina ainda mora em Santana.

¹³⁵ **Meu estranho diário**, p. 181.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 202.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 205.

surge como uma mistura de certa “ética protestante” (ligada certamente à ideologia varguista do trabalho) acrescida de ensinamentos bíblicos, além da idealização da cultura e dos livros, estes “o combustível da alma humana”¹³⁸. Os ditos proverbiais, nesse período, falam de honestidade, retidão, equidade e prudência, como se o diário tivesse um papel de aconselhamento do leitor e da própria escritora, que assim reforçava e reafirmava seus padrões de conduta num momento de agravamento da insegurança. A cidade, como também surge no romance *Pedaços da fome*, é lugar de “falsos prazeres”. “O que observo na cidade são os descasos humanos uns mata os outros para roubar”¹³⁹. Essa visão moralizadora da cidade resulta da ética rústica em choque com a urbana, que permanece, muitas vezes transformada em forma de resistência – por propor outro padrão de sociabilidade – nas manifestações artísticas (não só) negras até nossos dias. “Em São Paulo, Deus é uma nota de 100”, dizem os Racionais, no mesmo *rap* em que manifestam o desejo de ter um pedaço de terra e sossego¹⁴⁰.

Em Santana, a vida vai se transformando num “calvário”. É acusada pelo roubo de um cachorro da vizinhança, por um rapaz branco a quem emprestou dinheiro. A jornalista finlandesa Eva Vastari, que se hospedou em sua casa durante um bom tempo, acusa seus filhos de terem roubado seu dinheiro, humilhando-os e chegando ao ponto de dar ordens a Carolina e aos meninos. A reação da escritora é fraca, destoando do enfrentamento constante com os favelados. Além da solidão no novo meio, o que pesa nesse caso é o complexo de inferioridade, como demonstra o seguinte comentário feito por ela, ao ver o filme sobre sua trajetória: “Eu disse ao Paulo Dantas que havia visto o meu filme. E que fiquei parecendo macaco. Se você for vê-lo, leve uma espingarda”¹⁴¹. A piada sem graça revela a auto-agressividade oculta de Carolina, que devia amplificar os tormentos vindos de fora. Aos poucos sua confiança vai ficando abalada, pois é mal recebida na livraria, chegando a ter de pedir, diariamente, dinheiro para comprar comida ao Dr. Lélío ou a Audálio. A essa tendência de abdicação da luta no plano pessoal, há também uma certa idéia de que seria impossível ir contra os interesses das classes conservadoras no Brasil: Jânio, em sua opinião, “fez bem em fugir. Não devia continuar no poder e morrer como Getúlio”¹⁴².

Nesse período Carolina também está doente dos rins. Além do inferno da vizinhança, a ausência de Audálio a deixa insegura, e a oscilação dos sentimentos em relação a ele começa

¹³⁸ **Meu estranho diário**, p. 197.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 205.

¹⁴⁰ O *rap* é “Vida loka II”, do álbum já citado.

¹⁴¹ **Meu estranho diário**, p. 254.

¹⁴² *Ibid.*, p. 246.

a pender para o lado do ódio. O jornalista não dá a ela a cópia dos contratos e continua a censurar seus gastos, o que vai levá-la a comprar o terreno em Parelheiros sem avisar ninguém. Por todos acharem que está rica, não consegue emprego. A tudo isso se acrescenta a fúria contra a burguesia miúda e medíocre, que não suporta sua presença em Santana. “Uma mulher por ter uma carinha bonita casa com um homem rico e podem comprar tudo que quer, ficar jactanciosos e deshumanos”¹⁴³. Ressaltando a “ordem” impressa em nossa bandeira, põe o dedo nas contradições sociais que vê, apresentando, nesses diários inéditos, uma visão mais ampla e madura da realidade social da época do que a presente em *Quarto de despejo*. A escrita fica mais consistente e objetiva nas reivindicações que contém – reivindicações essas que, se soam batidas aos nossos ouvidos por terem sido apropriadas por quase todas as tendências e discursos políticos a favor do “social”, à esquerda e à direita, na época, ditas por uma mulher negra e pobre, deviam soar bastante incômodas. Esse amadurecimento já é visível em *Casa de alvenaria*, no qual há a insistência no tema da reforma agrária e suas implicações históricas. Do mesmo modo, a consciência racial da escritora progride muito de *Quarto de despejo* ao diário de 1962. Antes confusa, agora é mais certa e contundente, lastreada pela experiência e por dados históricos. “Os nossos brancos são cômodos. So se preocupam com eles. [...] A desorganização do Brasil é criada pelos portugueses que educavam seus filhos em Coimbra e não educava o filho do escravo. No balanço da Independência do Brasil com Portugal o saldo que Portugal nos legou foi uma manada de homens analfabetos. É agora que o Brasil está se preocupando com a cultura”¹⁴⁴ [grifo meu]. Esse “agora” faz menção a uma situação que se esboça após 1930, quando muda o eixo oligárquico dominante e surge um projeto mais amplo de democratização do ensino no país¹⁴⁵. A essa mudança corresponde uma diversificação na imprensa, que passa a se pautar por modelos norte-americanos de reportagem, objetivos, dinâmicos e sensacionais, e não mais pelo jornalismo “literário” de influência francesa. A irrupção de Carolina no meio literário brasileiro deve-se a essa mudança que, no entanto, não foi radical a ponto de alterar a composição geral do meio intelectual, atrelado às autoridades políticas oligárquicas: não é à toa que os grandes escritores e poetas brasileiros do século XX são funcionários públicos em sua maioria¹⁴⁶. Muda a

¹⁴³ **Meu estranho diário**, p. 251.

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 260-261.

¹⁴⁵ Ver o ensaio de Antonio Candido, “A revolução de 30 e a cultura”, In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

¹⁴⁶ A diferença é que, nesse momento, a cultura, no regime Vargas, transforma-se em “negócio oficial”, caindo por terra o seleto grupo de anatolianos que viviam de literatura e política. O Estado compensa a queda da oligarquia do café: “O ingresso no serviço público permitiu aos herdeiros dos ramos empobrecidos da classe

superfície, mas os móveis profundos – o favor, as “panelinhas” de privilégio – permanecem. Como Carolina foi fenômeno dessa “superfície”, desapareceu de nossa literatura e crítica.

Em dezembro de 1963, o diário volta a possuir, surpreendentemente, sua função de “tábua de salvação” de uma condição precária, como se nada fosse capaz de modificar a condição de origem da escritora: “passei o dia em casa, cortando as roupas dos filhos e escrevendo o meu Diário. Enquanto escrevo vou olvidando que não tenho o que comer”. E essa condição é encarada como fatalidade, dada a impossibilidade da ascensão efetiva: “o mundo há de ser sempre negro, para o negro”. A dependência dos editores fica crítica; não há controle nem conhecimento claro do dinheiro que ganha com os livros. Ouviu conversas – “Um dia o Miller disse para o Audálio que não devia me dar muito dinheiro porque ela é favelada, está habituada a viver de qualquer jeito”¹⁴⁷; sente-se roubada e enganada, anunciando que deixou de ser ingênua. Atribui seu “medo da vida”, sua insegurança, ao autodidatismo. Audálio deixa de ser o herói a quem tudo devia e vira “o mocinho do estojo de viludo”¹⁴⁸. A situação é delicada, pois temos a impressão de que as queixas de Carolina coincidem com um momento em que o dinheiro gasto por ela mesma, sem prudência, começa a escassear; por outro lado, parece ter ocorrido certa negligência por parte de Audálio e de seus editores pois, ao que tudo, indica, não tiveram muita paciência para orientar a escritora sobre a vida na “sala de visitas”. No entanto, como orientar alguém de temperamento e independência fortes como os de Carolina? Fica o impasse de uma mulher que não se adaptou aos padrões da sociedade de classes, o que é secundário, pois seria logo resolvido se seu sucesso literário tivesse vida longa. É o caráter de “fenômeno” da indústria cultural, traço do Brasil moderno que naquele momento se constituía, que causa sua ascensão e queda violentas. Carolina não possuía lugar no sistema literário da época simplesmente por não ser considerada escritora. Ela calculou errado seu lugar, acreditando ser reconhecida por aquilo que se considerava ser, sem atinar com o papel de exceção passageira que representava. Eis o que ouve de uma conhecida: “porque é que eles não fazem assim com a Raquel de Queiroz, Lia Fagundes Teles Dinah Silveira de Queiroz Helena Silveira. *Mas estas são brancas*”¹⁴⁹ [grifo meu]. Brancas, “de família”, bem alfabetizadas...

Um Brasil para os brasileiros

dirigente resgatar o declínio social a que se viam condenados assumindo diferentes tarefas na divisão do trabalho de dominação”. Ver MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 200.

¹⁴⁷ **Meu estranho diário**, pp. 272, 273 e 274.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 277.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 278.

Publicadas sob o estranho título de *Diário de Bitita*, em 1986, as memórias de Carolina foram nomeadas originalmente com o título de *Um Brasil para os brasileiros*, que, além do tom nacionalista comum na época, também remete à representação de uma coletividade ampla de que se imbuem os escritos de Carolina. Quem são “os brasileiros”? Certamente não são a elite alinhada a valores estrangeiros, que discute política européia enquanto os escravos são castigados, como nos romances de Maria José Dupré. *Bitita*¹⁵⁰ é a tradução de uma edição francesa de mesmo título, publicada também na década de 80; assim, tem-se o indício do pouco caso, no Brasil, com a parte da obra de baixo impacto de “escândalo” da escritora. Além disso, essas reminiscências destoam de nossa tradição memorialística, toda ela ligada às recordações de “doutores” do panteão político ou literatos relacionados às classes dominantes, e também das memórias femininas da primeira metade do século XX, muitas delas redigidas por moças de família e cheia dos suspiros de “como era bom o meu jardim”; é o caso de *Os caminhos*, de Dupré¹⁵¹. A única obra semelhante às memórias de Carolina de que temos conhecimento é *Ai de vós*, testemunho da doméstica Francisca de Souza, prefaciado por Pedro Nava – mesmo assim, é uma obra transcrita pela patroa de Francisca, Ivna Mendes de Moraes Duvivier, que gravou seus depoimentos.

Diário de Bitita não possui prefácio, e não se conhece seu editor. Nos diários de 1962, Carolina faz alusão à obra *Reminiscências*, concluída naquele momento e datilografada por Eva Vastari, de modo que podemos supor que *Bitita* foi escrito durante o período de maior sucesso da escritora, com certa segurança financeira e conforto. A memória como gênero literário exige um olhar que apreenda o passado de maneira abrangente e a partir de um ponto socialmente estável, geralmente mais amadurecido, da trajetória de quem a escreve, sem a fragmentação do diário e seu apego ao presente, mas mesmo assim costuma se associar a escritores que não foram reconhecidos em vida e, nas memórias, eternizam-se a si mesmos para a posteridade¹⁵²; as grandes famas costumam possuir biógrafos.

¹⁵⁰ Quem discorre sobre a obscura história editorial dessa obra é Maria José Motta Viana: “pobre, esquecida e doente, repórteres franceses a encontram [Carolina] e obtêm dela dois cadernos manuscritos que compõem o **Diário de Bitita**, conforme nos informa a contracapa do livro [a edição francesa]. Surpreende-nos o fato de a editora brasileira precisar adquirir os direitos autorais das Éditions A. M. Métaillé, da França, para trazer ao Brasil a história das origens, da infância e da adolescência que abriram a Carolina Maria de Jesus a porta do “quarto de despejo”, contrariando seu desejo antigo de encontrar em São Paulo o caminho da “casa de alvenaria” (...).” Ver, da autora, **Do sótão à vitrine**, p. 80.

¹⁵¹ Para maiores detalhes sobre o memorialismo feminino do século XX, ver, de Lílian de LACERDA, **Álbum de leitura: memórias de vidas, histórias de leitores**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

¹⁵² Ver **Intelectuais à brasileira**.

O que Carolina procura realizar em suas memórias é o mapa dos momentos decisivos de sua vida, compreendendo as linhas gerais de sua formação de maneira um tanto fragmentária; *Bitita* se compõe de episódios e não possui um “eu” caudaloso, que se compraz no registro das agitações da alma e no estudo sofisticado do funcionamento da memória, como costuma ser usual nesse gênero tão propício ao deslindamento dos meandros mais recônditos da subjetividade burguesa; tampouco há a obsessão de registrar todos os ramos genealógicos familiares na falta de um passado histórico nacional digno de ser contado e explicitando a importância da família em nosso quadro social, como fazem certos personagens de Maria José Dupré e Zulmira Ribeiro Tavares, ou mesmo Pedro Nava em *Bau de ossos*.

Bitita explica a obra de Carolina, em muitos aspectos¹⁵³. No relato surge, gigante, a figura de seu avô, um homem “resignado com a sua condição de soldo da escravidão”, que agoniza lentamente, como um patriarca bíblico, entre a família, dando conselhos, falando sobre honra e honestidade, ele que se orgulhava de nunca ter sido perseguido pela polícia, a algoz maior dos negros livres, nada justa e muito violenta. O avô admirava as idéias igualitárias de Rui Barbosa, defensor da educação e inserção social dos negros; a figura desse avô, correta, progressista em relação à raça e conservadora no plano familiar, será essencial na formação de Carolina. Outra figura de relevo é Manoel Nogueira, o oficial de justiça mulato que lia *O Estado de S. Paulo* para os conhecidos, declamando com ardor os artigos do Rui, que também pregava a necessidade de os estados cederem terras para o cultivo dos negros; Manoel encorajava os negros ao seu redor citando José do Patrocínio e Castro Alves. Quando pequena, Carolina é desaconselhada pela mãe a ouvir as leituras de Manoel, que a estariam enlouquecendo. Mas ela não se interessa por bonecas, e queria ser homem para ser independente: “O homem que trabalha ganha mais dinheiro que uma mulher e fica rico e pode comprar uma casa bonita para morar”¹⁵⁴. Quando exorbitava, fazendo perguntas e pensando demais, além de apanhar era chamada de “louca” e “cadela” pela mãe.

Além de fazer a crônica da situação do negro ainda durante a República Velha, numa “época em que apenas a minoria recebia instruções”¹⁵⁵, as memórias também dão conta do panorama político do tempo, dando noção de como parte do povo pobre via a figura dos

¹⁵³ Ainda segundo Maria José Motta Viana, **Bitita** “convida-nos a seguir passo a passo o movimento do texto, que nos conduz ao entendimento mais profundo das causas, principalmente sócio-econômicas, que levaram a autora àquela condição de vida e a seu modo de enfrentá-la, descritos em seus diários. Paradoxalmente, na fragmentação que eles encenam, Carolina Maria de Jesus entrega-nos uma unidade constante e coerente que a inscreve e identifica. [...] Espécie de livro epílogo, fechando sua produção literária, revela feições mais fortes de um prefácio para a vida e para a obra de Carolina Maria de Jesus”. Ver **Do sótão à vitrine**, p. 81.

¹⁵⁴ JESUS, Carolina Maria de. **Diário de Bitita**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 15.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 42.

presidentes. Para Carolina, o catastrófico Arthur Bernardes, desprezado pelos poderosos, “foi a muleta de ouro da classe pobre”. Mas “se os ordenados eram elevados, os pobres continuavam sempre pobres”¹⁵⁶. No contexto de substituição da mão-de-obra, os negros ficam sem lugar social; esse deslocamento vai ser sentido por Carolina até o último dia de sua vida. Os italianos vão para o comércio e faltam braços nas lavouras. Os negros tornam-se colonos, mas não podem plantar nem criar animais: são escravos, agora, do empório do fazendeiro¹⁵⁷. Não comem direito, pois o dinheiro nunca é suficiente. Só os italianos podem plantar no meio do cafezal. Nessas circunstâncias, os negros vão para a cidade, morar nos porões dos italianos ou em barracões. A trajetória de Carolina no livro vai falar bem dessa *falta de lugar crônica*. Ela anda, quando jovem, de uma cidade a outra, em busca de tratamento para uma ferida na perna. Para viver, se emprega em um e outro lugar como doméstica, sendo geralmente mal remunerada (os patrões pagavam bem abaixo do combinado) ou simplesmente não recebendo nada por seu trabalho e revivendo, de certo modo, a escravidão.

É sob a ótica da desigualdade que os acontecimentos vão se delineando para o leitor. Mesmo no âmbito familiar Carolina era preterida; a mãe gostava do filho homem e mais claro. Se aos homens restava a lavoura ou o barracão, as mulheres pagavam alto preço para se inserirem socialmente, trabalhando exaustivamente nas cozinhas das famílias brancas, como Carolina faz durante algum tempo, não se adaptando, porém, à vigilância exercida sobre sua vida, cuja conduta deveria ser exemplar, condizendo com o propalado “decoro” das famílias, isto é, sem liberdade para sair à noite; é estranho esse contrato de trabalho que dispõe da autonomia do sujeito, como na escravidão. As cozinheiras estão condenadas à imobilidade: “trabalhavam o ano todo e, no fim do ano, se fossem dar um balanço nos seus ganhos, não tinham nada”¹⁵⁸. Mesmo as escolas, em 1925, já aceitando alunos negros, discriminavam as crianças e as professoras as ensinavam de má vontade.

Em meio a esse imobilismo social – a *anomia* de que fala Florestan Fernandes – restavam o alcoolismo ou o crime como alternativas para uma situação em que “ter uma pele branca era um escudo, um salvo-conduto”¹⁵⁹. Nesse sentido, a intolerância de Carolina em relação ao roubo, ao ignorar as necessidades que podem estar por trás dele (“Se o homem rouba, é porque ele é canalha”¹⁶⁰), demonstra a importância de opiniões bem marcadas para

¹⁵⁶ *Diário de Bitita*, p. 49.

¹⁵⁷ Essa situação também aparece em *Usina*, de José Lins do Rego.

¹⁵⁸ *Diário de Bitita*, p. 41.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 54.

manter a conduta num meio no qual a ilegalidade é forma de sobrevivência¹⁶¹. Para ela, assim como para o sociólogo, “os brancos, donos do Brasil, nada fizeram pelos negros”¹⁶². As idéias anti-conformistas das histórias do avô e das leituras do Sr. Manoel vão colocando as coisas em seu devido lugar. Carolina não se conforma com o título de Barão que seria dado a quem matou Zumbi, história contada pelo avô: “Mas onde é que já se viu um homem que mata assalariado receber um título de nobreza! Um nobre para ter valor tem que ter cultura, linhagem”¹⁶³. A escritora viveu num meio que se antecipou, de certo modo, ao progressismo dos movimentos negros dos anos 30, 40 e 50, eminentemente urbanos, daí sua capacidade de revelar a dinâmica das relações sociais que observa.

A veia artística de Carolina viria do pai que ela não conheceu, um “poeta boêmio” que seduziu a mãe cantando – provavelmente as modinhas que depois a filha transformará em poesia. Mesmo antes de nascer, a vida foi incerta para a escritora. A mãe tentou o aborto, pois na época vivia com outro homem. “Não fiquei triste, nem revoltada, talvez seria melhor não existir”¹⁶⁴. Por observar desde cedo o que passavam as mulheres, não idealiza romanticamente a figura feminina. Se ela oscila em suas opiniões sobre a família, o avô por sua vez acreditava firmemente que o homem devia ser o chefe da casa, e espanca sua companheira, Siá Maruca, ao ver que ela comprou farinha sem o seu consentimento. Para Carolina, seria melhor então “ser meretriz, ela canta, vai aos bailes, viaja, sorri [...] e não precisa obedecer a ninguém”¹⁶⁵. O tio Joaquim herdou o apego pela ordem e o autoritarismo do avô; é trabalhador e espanca o irmão de Carolina para que ele trabalhe. Só um excesso parece ser capaz de compensar o outro: à desorientação e desregramento causados pela abolição, o negro “ordeiro” respondia com a mesma brutalidade branca que obrigava ao trabalho, incorporando-a e exercendo domínio sobre os outros. Como presenciava a tudo isso ainda muito criança (com quatro, cinco anos de idade) Carolina amadureceu precocemente. A convivência com as prostitutas é próxima; elas têm prestígio e são admiradas, como Emerenciana, patroa de sua mãe. Os bailes dominam os planos dos negros durante toda a semana; são a chance de uma existência social.

A vontade de ser homem revela um desejo de emancipação total, que por sua vez se

¹⁶¹ Após a Abolição, “diante do negro e do mulato abrem-se duas escolhas irremediáveis, sem alternativas. Vedado o caminho da classificação econômica e social pela proletarianização, restava-lhes aceitar a incorporação gradual à escória do operariado urbano em crescimento ou abater-se penosamente, procurando no ócio dissimulado, na vagabundagem sistemática ou na criminalidade fortuita meios para salvar as aparências e a dignidade do *HOMEM LIVRE*”. *A integração do negro...* Vol 1, p. 12.

¹⁶² *Diário de Bitita*, p. 56.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 58.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 70.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 81.

fundamente à ascensão social moderna, misturando ao idealismo abolicionista o desejo de consumir: “Queria ser igual ao José do Patrocínio, que ajudou a libertar os negros e ainda comprou um Ford”¹⁶⁶. A cidade grande surge como um “outro país” para os tios de Carolina; é motivo de admiração fervorosa do prefeito de Sacramento, e entre os negros mais inseridos socialmente é vista como lugar de menos preconceito e maior autonomia, pois mesmo o negro bem sucedido é mal visto na cidade. Quase todos os “causos” contados pela escritora envolvem situações de exclusão racial, que por vezes terminam em morte, loucura e alcoolismo. Essa violência irrompe num episódio de morte que ela nunca vai esquecer: ao ouvir voz de prisão, um preto da roça se assusta e foge. O soldado o mata, e se envaidece de sua pontaria. Não há sequer a chance de vingar-se do soldado amarelo, como no *Vidas secas* de Graciliano Ramos. Essa morte gratuita vai retornar à sua memória na época de *Quarto de despejo*. “O ser humano é descartável no Brasil, como modess usado ou bombril”, vai cantar outro negro, muitos anos depois¹⁶⁷. O homem foi sepultado como se nada tivesse acontecido.

A base oral das memórias, que a organiza em episódios, privilegia assim a percepção da desigualdade. Oral é também o conhecimento transmitido pelo avô, o “Sócrates africano”, como ela o chama. Enquanto agoniza, os sinais da exploração em sua mão rústica são observados pela neta que lamenta o fato de que ele, sendo tão inteligente, não teve acesso à educação. Não há, em suas memórias, a visão romântica da vida popular, marcada por aquela condescendência superior que vê inocência e ingenuidade quase infantis na arte e nos dizeres do povo, como se elas não fossem expressões tão humanas e profundas quanto as da arte dita “cultura”. Tudo, em *Bitita*, é pensado em termos de injustiça social. Ao entrar na escola, Carolina tem sete anos e ainda mama; rusticidade que é motivo de riso para os outros alunos. Assim como foi chamada de “poetisa” por um jornalista branco, é por intermédio da professora que ouve pela primeira vez seu nome completo, pois até então era chamada de “Bitita”. É nesse momento que surge o gosto pela leitura, ligado ao interesse pela escravidão, pelas suas origens; *A escrava Isaura* é um romance que vai marcá-la por toda a vida. Mais adiante, ela lê Henrique Dias e Luiz Gama.

Os estudos de Carolina duram pouco porque sua mãe se envolve com um homem da roça, e as duas vão para a fazenda onde ele trabalha. Pode-se dizer que aí começam as suas andanças pelo mundo, que só vão ter parada no Canindé. É nesse momento, na fazenda Lajedo, perto de Uberaba, que ocorre a época de ouro de sua vida: a fome não existe, pois a

¹⁶⁶ *Diário de Bitita*, p. 94.

¹⁶⁷ Verso do rap “Diário de um detento”, dos Racionais Mc’s, presente no álbum **Sobrevivendo no inferno**, de 1998.

terra produz com fartura. Para completar o idílio, no campo “não tinha a polícia nos nossos calcanhares”¹⁶⁸. Depois de quatro anos nessa vida, são expulsos da fazenda pelo dono ganancioso; agora Carolina vai ter de conviver com a fome por um grande espaço de tempo. Nas outras fazendas, o trabalho é semi-escravo (e vem daí o poema “O colono e o fazendeiro”). Não há saída para o negro pobre: ou ser espoliado nas fazendas, ou viver em meio à lama das favelas. A modernização agrícola marginaliza ainda mais os negros, desvalorizando um trabalho que já tinha pouco valor aos olhos do branco. Parece existir um acordo implícito entre os brancos: o de que o trabalho negro não precisa ser remunerado. O mesmo princípio rege a aparente caridade das mães de família com as “negrinhas de criação”, que desde cedo eram exploradas nos serviços domésticos. Enquanto a mãe se resigna, temerosa dos patrões, a revolta de Carolina aumenta. Doente, vai parar num asilo de São Vicente de Paula. Ao olhar a imagem de Cristo na cruz, não se resigna. Pensa: “É horrível ser pobre! Como é que Cristo teve coragem de nascer na pobreza!”¹⁶⁹. Ainda no mesmo asilo, vemos, nas memórias, uma passagem em que as caridosas irmãs dão a Carolina a tarefa de lavar as roupas de 30 pessoas; suas pernas estão em carne viva, mas as irmãs parecem ter nojo de enfrentar o tanque...

A Revolução de 1930 é vivenciada menos como um acontecimento histórico e mais como um tempo de “vacas gordas” para o povo, que recebe os bônus revolucionários como maná caído do céu. Carolina mostra um povo que não age conscientemente, engajado em alguma ideologia; antes, trata-se de aproveitar os benefícios e fazer conjecturas, pois o povo não é sujeito da revolução. Os moços pobres, que viraram soldados e foram para São Paulo, conseguiram emprego por lá, enquanto cidades como Sacramento não saem do lugar. Carolina fica confusa; se por um lado acha que Getúlio é o primeiro presidente do país a realmente se importar com o povo, por outro vê que “quem estavam fazendo aquela revolução eram os ricos”¹⁷⁰. As memórias vão se organizando assim entre o imperativo da sobrevivência e o senso agudo das contradições.

Finalmente curada das pernas, é num quatinho de empregada, entre caixotes empoeirados, que Carolina se reencontra com os livros; entre eles, o *Dicionário prosódico*, de João de Deus, que a auxilia na leitura de *Os Lusíadas*. Em Sacramento, todos pensam que o enorme pai-dos-burros é um livro de feitiçaria – e por aí se tem uma noção de quanto as pessoas pobres estavam distantes das escolas. O boato vai crescendo, uma intriga é criada

¹⁶⁸ *Diário de Bitita*, p. 131.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 149.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 159.

contra Carolina, acusando-a de ter falado mal da polícia, além de atuar no feitiço. Absurdamente, ela e a mãe são presas. Ficam sem comer, obrigadas a carpir o terreno em frente à delegacia. Ao tentar defender a filha durante uma surra, sua mãe tem o braço quebrado; o carcereiro as acusa de vagabundagem. A polícia se esmera em reproduzir o navio negreiro e a senzala, “mostrando serviço” em quem não pode se defender, na falta de algo melhor para fazer.

Solta sob fiança, Carolina decide deixar Sacramento e a mãe. Tem planos de ir para São Paulo, “a cidade favo de mel”, o “paraíso para os pobres”¹⁷¹. Antes disso, porém, ainda vai trabalhar como doméstica em Franca, no interior paulista. Permanece a paralisia social – “Para mim, a minha vida era semelhante a uma pedra que eu não podia erguer”¹⁷² – associada à andança sem fim, num desenraizamento que a faz se sentir um refugio. A ambição é a nota dominante das memórias, já indicada no desejo de ser homem, presente logo em seu início. No horizonte dos desejos, há sempre o plano de ir para a metrópole – e *Quarto de despejo* é a narrativa dessa experiência dramática. Carolina vê o mundo nos termos das diferenças que a excluem dele. “Eu tinha a impressão de que estava sobrando neste mundo”¹⁷³. Mundo a cujos apelos ela não tem força para resistir: ao conseguir um bom emprego na Santa Casa de Franca, como cozinheira, realiza o seu sonho, tem a sua “hora da estrela”: gasta suas economias num belo vestido e vai ao cinema, na ânsia de diversão e reconhecimento social. Reconhecimento esse que, como mostra esse episódio, tem origens mais profundas do que a mera vaidade, relacionando-se à busca por uma existência efetiva num país onde os pobres vivem “como se fossem estrangeiros”¹⁷⁴ na própria terra. Cansada de uma vida na qual os patrões se aproveitavam de sua precariedade para explorá-la, vai em busca de condições melhores de trabalho em São Paulo, levando na memória a experiência de milhões.

Apesar de tudo, poesia

Era como *poeta* que Carolina via a si mesma. No entanto, o gênero literário de maior prestígio sempre esteve fechado para ela. Apesar de suas tentativas, seus poemas, como dissemos, só serão publicados muito tempo após sua morte, e mesmo assim em uma edição praticamente restrita ao meio acadêmico, em 1996, e organizada pelo historiador José Carlos

¹⁷¹ *Diário de Bitita*, p. 177.

¹⁷² *Ibid.*, p. 191.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 194.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 201.

Meihy. Trata-se de uma antologia elaborada pela própria Carolina, duplamente prefaciada: por José Meihy e Marisa Lajolo, respectivamente. O que se nota, logo de início na poesia da escritora é seu forte fundo popular, com predomínio da redondilha maior e das rimas regulares, associando formas poéticas a formas musicais, como a modinha. Além disso, a dificuldade de individualização do “eu lírico”, que para Marisa Lajolo, é sinal de “uma cidadania dilacerada em todos os territórios”¹⁷⁵, se associa à fragmentação dos diários, em sua narrativa da luta pela manutenção de uma autonomia pessoal, e à exterioridade das memórias, baseadas em “casos” e pouco envolvidas nos “movimentos interiores” de quem narra. Também surgem, nesses poemas, a oscilação entre um eu lírico feminino (nas composições mais pessoais) e outro masculino (nos versos de amor, menos individualizados), o que demonstra que Carolina associava o gênero a prestígio social – do mesmo modo pelo qual, em sua infância, queria ser homem para ter independência.

Para fins de análise, podemos dividir, grosso modo, os poemas de Carolina em nove categorias¹⁷⁶: os *políticos*, nos quais exalta os líderes que admirava; os *românticos*, que formam a maior parte do conjunto e possuem alto grau de idealização e presença de lugares-comuns, relativos principalmente à família e ao amor; os *ideológicos*, nos quais o Brasil surge como terra de harmonia social e belezas naturais, como “Meu Brasil”, ou defendem pontos de vista próprios de Carolina, como “O expedicionário”; os *romântico-ideológicos*, que misturam idealização a projetos de equilíbrio familiar, educação e trabalho. Nos poemas *narrativos*, geralmente é a experiência de Carolina que está oculta, e as conclusões sobre o que é narrado são reveladoras de seu trajeto social, como em “O infeliz” e “Maria Rosa”.

Os poemas *autobiográficos* formam o segundo maior conjunto de sua Antologia, e é nesse grupo que está aquilo que consideramos os melhores momentos de sua produção poética, como “O colono e o fazendeiro”, “Sonhei”, “Quadros”. Neles, como veremos, Carolina alcança o equilíbrio entre sua experiência particular e o âmbito mais geral, histórico, do país. O mesmo dificilmente ocorre no grupo dos poemas *moralizantes*, geralmente esquemáticos mas reveladores, por isso mesmo, de certas forças ocultas nas incoerências da escritora. Já os poemas *alegóricos* conseguem equilibrar bem a experiência pessoal e a histórica, como “O prisioneiro”, e alcançam feitura exemplar em “A velhice e a mocidade”,

¹⁷⁵ LAJOLO, Marisa. “Poesia no quarto de despejo, ou um ramo de rosas para Carolina”. In: JESUS, Carolina Maria de. **Antologia pessoal**. (Org. José Carlos Sebe Bom Meihy, Revisão Armando Freitas Filho). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 59.

¹⁷⁶ Certamente essas “categorias” não dão conta da variedade da poesia de Carolina; são utilizadas apenas como instrumento auxiliar nessa passagem, com o intuito de analisar a poesia de Carolina *em si*, e não como mera curiosidade que não possua um pensamento próprio e relevante, tendência sempre presente quando o assunto é a chamada literatura “marginal”.

talvez o poema mais bem realizado formalmente do conjunto (provavelmente por ser mais proverbial, excluindo a temática pessoal e social). O único caso de poema puramente anedótico parece ser “O turco e o lampião”, talvez baseado em uma história ouvida pela escritora.

Entre os poemas *políticos*, temos elogios ao Dr. Adhemar de Barros, à sua esposa D. Leonor, a Washington Luiz, Getúlio Vargas e até mesmo Kennedy. Além de se ligarem diretamente à condição precária da escritora, como aponta Marisa Lajolo¹⁷⁷, os versos também parecem revelar uma condição popular mais geral de dependência, manifesta por exemplo em sambas-enredo, estes por sua vez ligados à coerção ideológica do regime Vargas. A louvação, ao exorbitar o plano nacional e incluir Kennedy, é também uma maneira de a escritora se incluir literariamente, de maneira um tanto ingênua e atrapalhada, como se falar de grandes figuras fosse uma forma de, junto com elas, também ser relevante; mas não há como negar que nessa postura há uma perspicácia mais funda: a de que a literatura se liga, embora geralmente de maneira problemática, ao poder, o que no Brasil de Vargas (e não só aí) é real: basta pensar nos nossos grandes poetas funcionários públicos. Como se falasse em nome do povo, Carolina elogia em Getúlio a iniciativa, a força e a proteção dos mais fracos, sempre vulneráveis em sua poesia; é o caso de “O colono e o fazendeiro”, o poema mais recitado por Carolina em ocasiões públicas. Nele, surge um colono indefeso, no cenário de uma escravidão sem fim. Ele não tem os direitos do trabalhador da cidade, pois a modernização foi fragmentária: não chegou ao campo, ou melhor, chegou na forma de permanência do atraso¹⁷⁸. O desfecho do poema lembra uma certa passagem de *Morte e vida severina*, só que nele, diversamente do que ocorre na obra do autor de “O cão sem plumas”, a morte ressalta a desimportância do homem, ao invés de conferir-lhe, irônica e criticamente, ao menos um pedaço de terra, a cova rasa no latifúndio do poema de João Cabral: “O colono é obrigado a produzir/ E trabalha diariamente/ Quando o coitado sucumbir/ É sepultado como indigente”¹⁷⁹. Sem os idealismos de sua poesia romântica, o poema dá conta de uma situação geral, que não deixou de existir, e é um feito ao registrar o momento de tomada de

¹⁷⁷ Para a crítica, “o mecenato não podia estar longe dos horizontes de Carolina, sempre às voltas com um orçamento minguado, cujas pontas não emendavam”. Ver o ensaio já citado, p. 55.

¹⁷⁸ “A manutenção, ampliação e combinação do padrão ‘primitivo’ com novas relações de produção no setor agropecuário têm, do ponto de vista das repercussões sobre os setores urbanos, provavelmente maior importância. Elas permitiram um extraordinário crescimento industrial e dos serviços, para o qual contribuíram de duas formas: em primeiro lugar, fornecendo os maciços contingentes populacionais que iriam formar o ‘exército de reserva’ das cidades, permitindo uma redefinição das relações capital-trabalho, que ampliou as possibilidades da acumulação industrial, na forma já descrita”. Ver *Crítica à razão dualista*, p. 46.

¹⁷⁹ *Antologia pessoal*, p. 149.

consciência do “objeto”, do assunto do poema de Cabral – o pobre, o colono. *Só que essa consciência surge como exceção, de forma individualizada, entregando a impossibilidade de uma consciência mais geral, dada a precariedade que o próprio poema denuncia.*

A fratura entre a parábola moralizante, que generaliza facilmente, e o conteúdo histórico contemporâneo à escritora, demonstra não apenas a dificuldade de formalização da experiência da pobreza na forma poética – vista por Carolina, muitas vezes, como o lugar do “belo universal” – mas também uma tática de sobrevivência em meio à pobreza e injustiça cotidianas, que consiste em transferir as peripécias do destino para um plano onde reina a ordem divina. É mais ou menos o mesmo princípio do orador bíblico fervoroso em meio à Praça da Sé, que anuncia uma justiça distante, a se realizar no fim dos tempos, mas alentadora para os espíritos daqueles que se colocam à sua volta, que vivem a injustiça do tempo presente. Assim, na “Súplica do mendigo” o homem pede o auxílio de Deus, pois não tem ambições e só quer ter o que comer, e é atendido. A súplica, generalizante como uma parábola bíblica, é rompida em sua universalidade no último verso, que repete uma frase dita por um político dos anos 50 (e repetida em *Quarto de despejo*): “Como é sacrificada/ A vida do trabalhador:/ O salário sobe de escada/ Os preços de elevador [grifo meu]”¹⁸⁰. A última estrofe lastreia a parábola no cotidiano, num poema que, como “O infeliz”, mostra o sofrimento injusto de um homem trabalhador e honesto, mas que não tem o que comer; vem à tona, novamente, a questão da imobilidade social, pois o descarte de pessoas é mostrado de forma não moralista – a pobreza surge, aqui, não como questão de índole, de “esforço pessoal”, como costuma ser vista por aqueles que acreditam no potencial infinitamente inclusivo da sociedade de classes. A “cidadania dilacerada”, como diz Marisa Lajolo, nem por isso deixa de possuir uma subjetividade resistente, isto é, uma reflexão própria sobre a pobreza.

Além da forma da parábola moralizante, encontramos estratégias de mascaramento e disfarce em alguns poemas. Assim, em “O prisioneiro” um pássaro injustamente preso consegue se libertar por meio do esforço. “Não violei a retidão/ Eu mereço a liberdade”¹⁸¹. Que pássaro é esse, que grades são essas? Serão as da pobreza? Ao voltar ao seu lar, ele não encontra nem a casa, nem os amigos de outrora; volta para a gaiola e emudece, revendo seu passado e chegando à seguinte conclusão: “Eu perdi a liberdade/ Por causa da minha voz”. O poema é uma alegoria da trajetória da escritora, que se liberta das grades da pobreza mas não

¹⁸⁰ **Antologia pessoal**, p. 138.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 175.

encontra um lar em Santana, voltando à pobreza em Parelheiros, por não ter emudecido, se anulado, enquanto foi a escritora “fenômeno”. Se a injustiça social surge escancarada, a pessoal aparece de forma um pouco mais dissimulada.

Enquanto na “Súplica do mendigo” a fratura formal é sutil, em “Um caipira” ela é exposta. O poema é rachado em duas metades. Na primeira, temos a voz de um caipira que não gosta de São Paulo, pois os carros são uma ameaça à sua vida de pedestre. Na mesma estrofe, o eu lírico muda e temos uma voz que relata a experiência da escritora no meio intelectual. O tema da ameaça à vida de um forasteiro se funde com a desilusão de Carolina com o novo meio, mostrando a pequena distância existente entre suas alegorias e a poesia mais confessional. Diz ainda o caipira, em alternância com a voz da escritora: “Eu aqui nesta cidade/ Não tenho tranqüilidade/ Corro mais que um veado/ Tenho que tomar cuidado/ Para não ser atropelado./ Ao sair da favela, cantei/ Sentindo um prazer interno,/ Mas foi depois que eu notei/ Não era o céu, era o inferno”¹⁸². A fratura entrega a precariedade e a dificuldade de formalização do eu lírico e dá a medida de seu sofrimento, pois foi essa mesma precariedade que se chocou contra o violento mundo de interesses da cidade. “Sonhei” e “Tristeza” se aprofundam no tema da frustração. O primeiro revela um desejo de morte no qual, em vez de flores, estão livros na mão da poeta. Ao fecharem o caixão, ela sorri e desperta – como se só após a morte, em outro mundo que não esse, tivesse o direito de se dedicar aos livros. “Tristeza” condensa o lamento presente em toda a sua obra, como um *blues* carregado de dor e revolta. Onde está o “final feliz” da “Cinderela Negra”?¹⁸³

“Quadros” é o poema mais extenso da *Antologia*. Resume muitos temas da poesia de Carolina, misturando, de forma moderna e inconscientemente “cubista”, queixas de amor, provérbios, conselhos e protestos, que formam os “quadros” do poema, e vão compondo um retrato *gauche* da escritora, que ao final deseja a loucura para se livrar da amargura de sua vida. Transformada em elemento formal consciente, a fragmentação surge como meio de equilíbrio no poema, ao contrário do que vimos em “Um caipira”. Em “Quadros” há também menção aos românticos Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu: Carolina diz que seu amor pela poesia é maior do que o deles, como se, à maneira de um repente, os desafiasse. A influência romântica é forte em Carolina; no caso da poesia, ela se revela na inversão peculiar que ela

¹⁸² *Antologia pessoal*, p. 215.

¹⁸³ Para José Carlos Meihy, o auto-isolamento da escritora em Parelheiros foi a realização de uma “utopia de solidão”, e ela teria “mexido no juízo da cultura nacional” (*Meu estranho diário*, p. 314). A vida no pequeno sítio foi a única solução para uma situação insustentável, em que não era reconhecida como escritora e sofria preconceito no bairro de Santana; quanto ao seu impacto na “cultura nacional”, ou “cultura acadêmica”, boa medida é observar o modo predominante pelo qual sua obra até hoje foi estudada: história e sociologia, excluindo-se o aspecto literário.

realiza com a modinha, gênero musical de origem mestiça e popular¹⁸⁴. Se, no tempo dos poetas românticos, a influência ia no sentido da poesia à música, o que Carolina faz é transformar os lugares-comuns sentimentais da modinha em poesia, como em “Inspiração”, na qual um eu lírico masculino derrete-se em promessas de amor eterno, vida conjunta, tudo isso em meio à contemplação da beleza da amada. Num meio social no qual o analfabetismo é a regra, a escritora, ao inverter a passagem, não só entrega a origem popular de sua inspiração poética, mas ambiciona inserir-se no meio literário, assim como os poetas românticos desejavam incorporar a cultura popular em seus versos. Também não é à toa que a temática escolhida é a da modinha, e não a do lundu, por exemplo, que abarcava temas negros; o gênero modinha, apesar da origem popular, foi branqueado, e é como música de salão, com pretensões poéticas, que ele parece ter interessado à escritora. Mas a idealização vaga do amor (e da virtude política) não se realiza sem obstáculos: ela deve permanecer no plano da conjectura verbosa, pois, caso contrário, o equilíbrio romântico se rompe, como em “Lua de mel”, no qual o amor, ao passar para o plano da realidade, deixando para trás as promessas de “Inspiração”, se rompe, revelando contradições da vivência da escritora. É por isso que o conservador “Noivas de maio” (que era também constantemente recitado em público) não sai do plano do conselho de mãe, que orienta a filha a ser esposa submissa. Trata-se de criar, nos poemas românticos, um outro mundo, frágil bolha de sabão nas alturas, como aquele dos sonhos delirantes com castelos cor-de-rosa em meio à fome da favela; a poesia eleva sua experiência de vida, dando a ela significados grandiosos; era por isso que Carolina se considerava poeta, no sentido de criadora, chocando-se com um mundo que reifica os seres humanos e personifica os objetos.

Em “O infeliz” o senso de injustiça da “Súplica de um mendigo” reaparece. Temos aqui “um homem honrado” que perdeu a esposa, teve um filho ladrão que está preso, já viveu bem mas agora vaga, pobre e sujo, pelas ruas, pedindo a Deus a morte. Há uma tensão dramática forte no poema, de estrofes marcadas pelas repetições dos versos iniciais “Vejam, tenho os cabelos grisalhos/ Já passei tantos trabalhos”, que reiteram o cansaço e a velhice do eu lírico. Mas se a pobreza não é questão moral, ela surge aqui como fatalidade, que pode atingir a qualquer um, dando ao poema, simultaneamente, um caráter esclarecedor e resignado: a pobreza não escolhe caráter, mas contra ela não há o que se fazer, pois não possui explicação lógica. Talvez esse tom fatalista do poema se deva à forma pela qual o favelado que cata lixo é explorado, sobre a qual discorremos anteriormente: indireta, sem a presença de

¹⁸⁴ Ver, na **Pequena história da música popular brasileira**, o capítulo “A modinha”.

um patrão ou feitor, a exploração dessa pobreza pode dar a impressão de ter “caído do céu” (ou subido dos infernos).

A forma romântica e grandiloqüente serve também para narrar momentos de desilusão e principalmente de perda, temas constantes na poesia e na vida de Carolina. É o caso de “Súplica de mãe”, no qual compõe, com três vozes diferentes, o canto da perda de um filho; a voz da mãe, de início, anuncia as flores que traz ao jazigo da criança, pois sonhou com ela; a voz do filho surge em seguida, pedindo para que ela não lamente sua morte; por fim, o eu lírico narra a dor da mãe, que morre para unir-se ao filho. Se nesse poema a indefinição universaliza o assunto, permitindo até a fusão consoladora entre mãe e filho, em “Minha filha” a experiência é formalizada mais diretamente: Carolina realmente perdeu uma filha, que morreu numa maternidade da rua Frei Caneca (será a mesma na qual a Corina, de *Parque industrial*, tem a criança sem pele?); como o peso do real é maior, o poema se fecha de modo pesado e inconcluso, sem solução para a dor: “A mãe nunca esquece/ O filho que fenece”¹⁸⁵. No mundo do ideal reina a igualdade, não há separação nem desarmonia; entre as aves, existe o “reino da amizade”¹⁸⁶; como em *Quarto de despejo* e *Provérbios*, a natureza e o mundo humano se contrapõem, para prejuízo do último; entre os pássaros, não há perda, somente cuidado, inocência e serenidade. Nos poemas menos idealizados, predomina o esquema que vai da situação boa à perda, ao desequilíbrio; nesse sentido, importa menos o assunto, pois o que eles encenam é a *instabilidade* que sempre marcou a vida da escritora. A profusão de clichês, por sua vez, fala não somente de uma poesia ligada a modelos do passado que já se integraram à cultura popular, mas também de uma subjetividade que encontra dificuldades para se constituir e formar sua própria expressão, criando a partir dos materiais disponíveis, como quem trabalha com sucata.

Segundo Marisa Lajolo, ninguém contou a Carolina sobre a poesia moderna¹⁸⁷. Poderíamos adicionar: ninguém contou, porque não havia ninguém minimamente letrado por perto. Talvez um dos incômodos em relação à produção poética e ficcional da autora esteja no fato de que ela entrega de forma gritante, na precariedade da forma, não só o real alcance da educação, mas de movimentos artísticos cuja eficácia não parece ter ido muito além dos limites de classe da burguesia letrada. Embora de pretensões nacionalistas, democráticas e

¹⁸⁵ *Antologia pessoal*, p. 86.

¹⁸⁶ Ver o poema “As aves”, na *Antologia*.

¹⁸⁷ “ninguém contou a Carolina que a poesia que se queria Poesia tinha rompido com o lirismo-bem-comportado-com-livro-de-ponto-expediente-protocolo-e-manifestações-de-apreço-ao-senhor-diretor. E, porque ninguém tinha contado, Carolina não podia saber. E, porque não sabia, perpetrou borbotões de tais raquíticos espécimens líricos”. “Poesia no quarto de despejo...” p. 53.

progressistas, tendo significado enorme avanço em sua época, influenciando escritores até hoje, graças aos grandes talentos que possuiu, o fato é que, em nosso caso particular, o modernismo deve ser redimensionado levando-se em conta o que ele significou para Carolina e o que ele significa hoje, tempos nos quais são pessoas como ela, e não a elite culta e europeizada de 22, que são maioria significativa e potencialmente criativa, emergindo pela primeira vez em nossa história cultural como grupo que fala por si. Se o modernismo democratizou a literatura em seu tempo, hoje já realizou seu papel; o Brasil cresceu e a literatura (assim como a leitura) permanece prática de poucos. Aquela reunião de artistas sofisticados no Teatro Municipal não existiu para a doméstica de Sacramento; ao mesmo tempo, sem o rompimento modernista da linguagem e sua visão esclarecida das mais variadas formas de arte – presente principalmente no pensamento crítico de Mário de Andrade – seus escritos provavelmente nem sequer teriam sido considerados literatura, uma literatura que é moderna¹⁸⁸ a seu modo; basta ler “Quadros” ou o romance que ela publicou sem o intermédio de Audálio e com seu próprio dinheiro, *Pedaços da fome*. Para melhor ressaltar a especificidade de sua literatura, compararemos a seguir esse romance ao drama *A moratória*, de Jorge Andrade, esse um autor reconhecidamente “moderno”.

Da decadência ao lixo

Jorge Andrade, como muitos escritores de sua época¹⁸⁹, era membro de uma família latifundiária decadente, homem culto que tematizou em grande parte de sua obra seu processo de formação como artista, entrelaçado ao processo de constituição da sociedade bandeirante, cafeeicultora, com todas as suas contradições. Carolina, como vimos, destoa completamente do quadro social dos escritores de destaque de sua época, inclusive pelo fato de que para ela a

¹⁸⁸ “Moderna” aqui, no sentido de se configurar como uma resposta original a uma situação social sem tradição consolidada, a do ponto de vista literário do pobre, do marginalizado, do negro. Carolina, apesar de seus procedimentos que tentam ser tradicionalistas, como o uso preciosista do vocabulário ou o apego à literatura romântica, é moderna à sua revelia, pois incorpora os resíduos de práticas literárias convencionais a uma forma nova, que atende a seus anseios de criação. Para Alfredo Bosi, o que estaria vivo do modernismo seria “o princípio da emancipação da escrita literária de todos os resíduos de uma prática convencional”. Embora a literatura de Carolina não se emancipe totalmente desses resíduos, nessa impossibilidade de emancipação está colocada a tensão entre práxis social e artística – outra herança atual do modernismo que Bosi comenta no fim do mesmo ensaio. Ver, do autor, “Mário de Andrade crítico do modernismo”. In: **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003, pp. 237 e 242.

¹⁸⁹ Ver o quadro de escritores modernos presente em **Intelectuais à brasileira**.

literatura não é atividade ligada à decadência ou à feminização¹⁹⁰, mas representa, pelo contrário, uma forma de ascensão social.

Tanto *Pedaços da fome* quanto *A moratória* possuem relação bastante próxima com a biografia de seus autores. Na peça de Jorge Andrade temos a história de uma família que perde suas terras com a crise de 1929, o que força os filhos de Joaquim, o patriarca decaído, a trabalharem em profissões que o envergonham, pois não condizem com o destino social a eles reservado: bacharel e moça casadoira. Lucília, a filha, passa a costurar para manter a família (como Guiomar, a irmã de Maria José Dupré que inspirou *Éramos Seis*); Marcelo, seu irmão, encontra serviço em um frigorífico. Para Joaquim, esse “não é lugar para um homem decente trabalhar”¹⁹¹, e o melhor para Lucília seria não manter contato com “costureirinhas”. A família de Joaquim se sente deslocada no meio urbano; como nota Marcelo, vivem num mundo “onde o nome não conta mais”, e no qual imperam as relações monetárias; à ordem patriarcal e personalista segue-se a impessoalidade das relações urbanas, mediadas mais pelo dinheiro do que pelo favor, sem deixar de misturá-los muitas vezes. Joaquim, no entanto, é irredutível em suas crenças e valores ligados ao passado rural, e o choque entre sua mentalidade e a realidade que pressiona a família – proporcionado pelo efeito de distanciamento que a justaposição de tempos dá à peça, como observou Sábato Magaldi¹⁹² – dá o tom trágico da obra, que tem como desfecho a perda do processo judicial que poderia recuperar as terras às quais Joaquim está ligado pelo sangue. É a nostalgia uma das marcas mais fortes de *A moratória* (característica que a aproxima da obra de Maria José Dupré, na qual, porém, não há o distanciamento consciente da própria classe), e não é à toa que a peça se encerra com uma conversa escapista e tchekhoviana entre os personagens, entretidos com o plantio, a colheita, a vida no campo enquanto tudo rui ao seu redor. Como o velho casal de *O telescópio*, que olha para o céu imutável evitando ver o caos que fermenta dentro da família e leva à dissolução os valores antigos que a mantinham, o travo amargo de um tempo que se perdeu não serve para inspirar a Quim um olhar mais lúcido e pragmático do meio urbano, mas sim a um isolamento melancólico e saudosista, indicado na própria forma da peça. São dois tempos que não se misturam, que correm paralelos, por vezes se chocando, mas nunca se integrando – indicando aí os entraves da mudança histórica, bem como a necessidade da

¹⁹⁰ Ver **Intelectuais à brasileira**, p. 176 e ss.

¹⁹¹ ANDRADE, Jorge. **A moratória**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1975, p. 48.

¹⁹² “Na simultaneidade retratada, uma cena de hoje tanto pode sugerir o acontecido há três anos e mostrado cronologicamente no palco, depois, como a esperança vã de ontem encontra superposto o comentário irônico de agora”. Ver o ensaio “Um painel histórico: o teatro de Jorge Andrade”. In: **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

consciência da diferença que separa esses tempos para estabelecer um diálogo entre eles, sem a tentativa de conciliação formal presente em Dupré, por exemplo. É o retrato da “agonia de uma sociedade em vias de transformação”, como aponta Décio de Almeida Prado, vista sob o ângulo irônico, crítico e moderno de um de seus membros, como também indica o crítico¹⁹³. É essa capacidade de distanciamento¹⁹⁴, aliada ao senso histórico do dramaturgo, o que confere à peça seu alcance mais amplo, capaz de dar conta da totalidade específica de um processo social que permeia boa parte da literatura brasileira escrita na primeira metade do século XX.

Pedaços da fome, por sua vez, é, como já dissemos, o pouco conhecido romance de Carolina, e foi um fracasso editorial. Assim como para Quim a posse da terra era essencial, a autora de *Quarto de despejo* sonhou a vida inteira com um terreno para plantar. Em seu sítio em Parelheiros, já esquecida, ela volta a catar papel, e some, durante semanas, embrenhada no meio do mato. Carolina morreu quase anônima e cercada de livros, lembrando um pouco o fim melancólico de Lima Barreto, narrado por Francisco de Assis Barbosa¹⁹⁵. *Pedaços da fome*, sua última obra publicada em vida, é a narrativa folhetinesca das peripécias do destino de Maria Clara, filha de um coronel poderoso do interior paulista. Num de seus passeios pela praça da pequena cidade onde vive, ela conhece Paulo, por quem se apaixona. O moço, que dizia ter dinheiro e boa família, é na realidade um pobretão: mentiu para conquistar Maria Clara. O momento da descoberta aconteceu em São Paulo, onde chegaram cheios de esperanças e planos de vida nova. A desilusão com a cidade grande coincide, assim, com a revelação da personalidade de Paulo (o nome da cidade sem o “São”), homem inadaptado e excluído do mundo do trabalho. Ele não tem “instrução, nem ação, nem resolução”¹⁹⁶; e por ter sido “sempre preterido”, passando a “infância dormindo em casas abandonadas”¹⁹⁷, nunca conseguiu um bom emprego. Maria Clara, moça rica e desacostumada do trabalho manual, conhecerá então todas as agruras da pobreza, e de forma bem mais radical que Lucília. Ela acaba indo parar num cortiço, sendo obrigada a rever seus preconceitos de filha de coronel para sobreviver e sofrendo privações junto ao marido desempregado que é chamado de “malandro” por seu pai. Mas Paulo não deu propriamente um golpe em Maria Clara, pois ele

¹⁹³ **A moratória**, p. 118.

¹⁹⁴ O distanciamento liga-se à experiência social da decadência, pois as “experiências de intimidação social a que estão expostos os ramos declinantes [...] são de molde não apenas a desgastar as relações que esses futuros escritores mantêm com seu ambiente de origem mas também a suscitar uma tomada de consciência da heterogeneidade de interesses e da diversidade dos móveis de luta no interior de sua própria classe, primeira condição para que se possam objetivar as relações de sentido e as relações de força entre os grupos sociais”. **Intelectuais à brasileira**, p.163.

¹⁹⁵ BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Belo Horizonte: Itatiaia/ Edusp, 1988.

¹⁹⁶ JESUS, Carolina Maria de. **Pedaços da Fome**. São Paulo: Editora Áquila, 1963, p. 126.

¹⁹⁷ **Pedaços da fome**, p. 103.

nada ganhou com o casamento; a mentira foi apenas um subterfúgio para ter a moça junto de si. Como não há ascensão social em sua manobra, o personagem de Paulo se torna complexo, pois se por vezes é retratado como alguém que tem motivos para não encontrar trabalho – não teve acesso à educação e sofre com a pobreza desde jovem, não suportando os desmandos e arrogâncias do coronel, que ele chama de “sinhô” – em outros momentos é simplesmente tachado de vagabundo e malandro, por Maria Clara e pelo pai dela (com uma sutil ênfase do narrador), que vem em busca da filha no fim do romance. Ela retorna à família arrependida de seu erro e feliz de se ver livre da pobreza que viveu em São Paulo, cidade onde seu nome também “não conta mais”.

Como pudemos observar até aqui, Carolina, diferentemente de Jorge Andrade, teve poucas chances de estudo: apenas dois anos do primário. Mas sua família dava valor à leitura e havia, em seu meio, um influxo de idéias progressistas e de emancipação que nunca abandonou. Também vimos que uma de suas leituras mais marcantes foi a do romance *A escrava Isaura*, com o qual *Pedaços da fome* se relaciona de forma peculiar. Maria Clara, durante vários momentos, se auto-denomina “escrava” do marido, dos filhos e da pobreza. A moça rica e branca se vê rebaixada à condição de escrava urbana, invertendo o enredo da obra de Bernardo Guimarães. Nele, temos uma virtuosa escrava branca que, através do casamento com o homem que ama, consegue se emancipar da escravidão, após inúmeras provações; na obra de Carolina, a moça rica e petulante, por meio do casamento por amor, decai socialmente, vive a pobreza e perde a arrogância: no fim, lição aprendida, ela volta à riqueza junto do pai. No popular romance romântico trata-se de fazer justiça a uma moça de méritos, apesar de escrava; em *Pedaços da fome*, o objetivo é corrigir moralmente a protagonista, fazendo com que ela viva a escravidão da pobreza, um *leitmotiv* de toda a obra de Carolina. A falta de dinheiro é capaz até de mudar a cor da pele de Maria Clara¹⁹⁸ (por isso o nome, que alude à brancura), do mesmo modo que Isaura precisou ser branqueada para que as maldades que sofreu fossem consideradas injustiças pelos leitores brancos que a ela poderiam se identificar¹⁹⁹. Além disso, o enredo de *Pedaços da fome* é uma espécie de inversão do

¹⁹⁸ O dinheiro, essa “força galvanométrica da sociedade”, segundo Marx, tem poderes quase mágicos, de onde se pode depreender que sua ausência também seja capaz de gerar os efeitos inversos: “O que está à minha disposição por meio do *dinheiro*, o que posso comprar, ou seja, o que o dinheiro pode comprar, isso *sou eu*, o possuidor de dinheiro. O meu poder é tão grande como o do dinheiro. As suas qualidades são as minhas – do possuidor – qualidades e potencialidades”. Ver, do autor, **Sobre literatura e arte**. São Paulo: Global, 1980, p. 65.

¹⁹⁹ Para Antonio Candido, a cor de Isaura seria tributo inconsciente ao preconceito e arma polêmica, mostrando a que extremos poderia chegar a escravidão. Ver “Um contador de casos: Bernardo Guimarães”. In: **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

“romance da vítima”²⁰⁰ folhetinesco, no qual a moça pobre é seduzida e abandonada pelo inescrupuloso galã rico. A promessa de felicidade sentimental e ascensão social, nesse tipo de trama, vira pesadelo: abandonada, resta à mulher a loucura, o aborto, a criação do filho na pobreza, isso quando ela não foi violentada pelo homem rico, que pensa ter direitos também sobre seu corpo. No caso de *Pedaços da fome*, temos a sedução de uma moça rica. A inversão é de classe, mas permanece a figura da mulher como vítima, cujas implicações discutiremos mais adiante.

Apesar de ter que se preocupar com a sobrevivência na maior parte de seu tempo, Carolina era leitora voraz e heterodoxa²⁰¹: parte de seu material de leitura e escrita era composto por aquilo que ela encontrava no lixo, e foi em cadernos achados na rua que ela escreveu sua obra – alguns deles, cadernos de contabilidade de firmas comerciais, nos quais ela fazia também, ironicamente, a contabilidade de seu trabalho como catadora de lixo. Se a maior parte da literatura brasileira da primeira metade do século XX fala da pobreza sem que seus autores a tenham vivido plenamente, Carolina é um exemplo raro da pobreza que começa a falar por si – daí as fortes contradições de sua obra, que são fruto de uma condição social marcada intensamente pela penúria, pela fome. Como hipótese, um de seus antecessores parece ter sido um carpinteiro pobre e escritor, o mulato Teixeira e Sousa, tido por alguns críticos como o pioneiro do romance brasileiro e representante pleno do romantismo folhetinesco no Brasil²⁰²; em sua obra, há o predomínio da peripécia mirabolante – nada é estável em seus romances, e a imprevisibilidade da vida se veste de um classicismo exclamativo-romântico (“Oh! tudo... e tudo passará! só a lousa do sepulcro é eterna!”²⁰³) que pode, quem sabe, apontar uma falta de estabilidade narrativa em embrião que vai surgir de forma madura e bem arquitetada em Machado de Assis – e da lógica do “causo”, que preenche com inverossimilhanças uma ficção nascida de uma estrutura social pobre, dividida entre senhores e escravos em meados do século XIX. Em *O filho do pescador*, apesar dos excessos, exclamações e viravoltas do enredo, o mau caráter da vilã-heroína surge associado ao fato de ela não ter sido bem educada, ao contrário do herói; a essa explicação que esboça um rompimento com o esquema de fatalidades inexplicáveis e taras hereditárias que costuma reger os folhetins, nos quais os caracteres tendem a ser “bons” ou “maus” ao excesso, junta-se

²⁰⁰ Ver MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 241-245.

²⁰¹ Esse traço é freqüente em muitas escritoras. Na ausência de uma formação literária mais sólida e de uma roda social de leitores, as leituras vão ocorrendo de forma aleatória; em Clarice Lispector, isso certamente deve ter contribuído para a criação de sua prosa inovadora.

²⁰² Ver, na **Formação da literatura brasileira**, o capítulo “Sob o signo do folhetim: Teixeira e Souza”.

²⁰³ TEIXEIRA E SOUSA, Antônio Gonsalves. **O filho do pescador**. (Introd. de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira). São Paulo: Edições Melhoramentos, 1977, p. 66.

uma espécie de proto-feminismo que redime a heroína sedutora e assassina, lembrando que ela foi corrompida pelos homens, a quem a sociedade protege. Mesmo que a mulher surja, nesse romance, como alguém mais fraco moralmente, Eva incapaz de ceder aos apelos do mal, isso não anula totalmente a ênfase da obra na explicação lógica da formação de seu caráter, precária mas presente. O que nos parece é que o fato de Teixeira e Sousa por vezes abusar “do direito de escrever mal, sem alinhamento nem ordem, desprovido de qualquer sentido estético”²⁰⁴ se relaciona mais estreitamente à sua origem social; “a vida laboriosa que levou não permitia grandes cuidados com a forma”²⁰⁵, como lembra Antonio Candido, e leva a pensar até que ponto a prolixidade, a incoerência e a falta de cuidado dos romances de Teixeira e Sousa, muito lidos em sua época, podem ser significativos na medida em que a forma literária precária, aristotelicamente condenável, ressurgiu em Carolina, incoerente e romântica e, como em Teixeira e Sousa, tendo o que dizer sobre o próprio estatuto da literatura no país.

Publicado em 1963 – o mesmo ano de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de João Antônio, no qual a linguagem das ruas adquiria estatuto ficcional de alto valor artístico – podemos inserir *Pedaços da fome* num ambiente de tensões sociais cada vez maiores, que já aparecem em *Casa de alvenaria*; o país crescia, democrático e aberto ao capital estrangeiro, e ao mesmo tempo João Goulart voltava triunfante à presidência. No desfecho, os personagens aludem discretamente à renúncia de Jânio Quadros. Planos de reformas se esboçavam, e a grande massa de excluídos que hoje forma a periferia começava a se instalar em torno das metrópoles. A favela do Canindé, onde Carolina morou por muito tempo, foi uma das primeiras a surgir em São Paulo, de modo que a escritora pode ser vista como a precursora desconhecida, o “elo perdido” de muitas obras contemporâneas cujo tema é a pobreza: *Capão Pecado*, de Ferréz, *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, ou mesmo a obra de Luiz Alberto Mendes.

Embora não possua o distanciamento crítico de Jorge Andrade, o que, como vimos, conferiu à sua obra um alcance histórico bastante rico, na obra de Carolina de Jesus temos a formalização problemática de uma experiência social²⁰⁶, na qual encontramos tantas tensões e

²⁰⁴ **Formação da literatura brasileira**, p. 119.

²⁰⁵ **O filho do pescador**, p. 19. A observação é de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, na introdução ao volume.

²⁰⁶ Para Adorno, “A história é imanente às obras, não é nenhum destino exterior, nenhuma avaliação flutuante”. Desse modo, ao conteúdo de **Pedaços da fome** (que inverte a fórmula folhetinesca e a questão da escravidão, tal como ela surge no romance **A escrava Isaura**), corresponde uma formalização que denuncia, implicitamente, a incapacidade histórica de superação plena das contradições colocadas no plano do conteúdo, como veremos a seguir. Cabe ainda lembrar aqui que “forma” e “conteúdo” são separados somente para fins práticos, dado que “forma é conteúdo social sedimentado”, como ensina Adorno. Ver, do autor, **Teoria estética**. (Trad. Artur Morão). São Paulo: Martins Fontes, 1982, p. 215.

conteúdo histórico quanto na obra do dramaturgo, mas de forma diversa, pois é a “problematicidade”, digamos, da forma, que acaba sendo, para falarmos de acordo com Engels, uma “vitória do realismo” no romance²⁰⁷. Temos assim um mesmo assunto central nas duas obras – a passagem do campo para a cidade, a nostalgia e o choque entre dois modos de vida diferentes, que refletem por sua vez um processo histórico tratado modernamente por um membro da elite decaída, por um lado, e por outro de modo, digamos, *anacrônico* (o que por si só já é revelador) por uma herdeira histórica da escravidão, mulher oriunda da massa pobre feita daqueles “homens sem rosto, com o rosto de cada um”²⁰⁸.

Tanto em *A moratória* quanto em *Pedaços da fome*, a passagem para a cidade implica a noção de *decadência social*, associada a mudanças nas relações de trabalho. Os filhos de Joaquim tornam-se simples empregados, peças de uma engrenagem; o trabalho de Marcelo no frigorífico, além do ritmo de linha de produção que impõe, também simboliza um rebaixamento do rapaz ao nível do animal – é como se a cidade fosse um “moedor de carne humana”, numa imagem que não é incomum na fala cotidiana. Maria Clara, por sua vez, é obrigada a trabalhar como dona de casa e depois trabalha fora de casa, para manter a família, como a Lucília da peça. Só que no romance a decadência de Maria Clara pode ser lida de várias maneiras. Por um lado, é o castigo por ter desobedecido ao pai. Por outro, mostra como o desregramento no controle das emoções pode levar à ruína econômica, assunto muito presente em *Quarto de despejo*: o controle da vida amorosa da mãe solteira e pobre surge aí relacionado à sua subsistência e à dos filhos, pois os homens tendem a se aproximar para usufruírem de seu trabalho e dinheiro. Mas a triste saga da moça rica em São Paulo é principalmente uma espécie de *vingança*²⁰⁹ que o narrador impõe à personagem, como se quisesse mostrar a uma moça rica o gosto amargo da pobreza; a própria Maria Clara, que no início do romance acha que pobre “não presta”, “não tem valor”²¹⁰, chega depois à conclusão que “todas as pessoas que são ricas deviam conhecer a pobreza; haviam de ser mais

²⁰⁷ Para o “triunfo do realismo”, mais especificamente em Balzac, ver MARX, Karl. **Sobre literatura e arte**. São Paulo: Global, 1980, pp. 71-72.

²⁰⁸ Esse é o trecho de uma fala do personagem Vicente, da peça “O sumidouro”, de Jorge Andrade. In: **Marta, a árvore e o relógio**, p. 577.

²⁰⁹ Remeto aqui à idéia de *vingança* presente no ensaio de Antonio Candido sobre o **Conde de Monte Cristo**, “Da vingança”. Ali, o crítico ressalta o papel de Providência divina encarnado pelo vingador, que é capaz de decidir o destino de suas vítimas baseado no par contraditório “condenação moral” e “meios inescrupulosos”, inerentes ao arrivista. No romance de Carolina, que guarda, como vimos, ligações com o romantismo, podemos dizer que a vingança cabe às mãos providenciais do narrador, e a contradição, como veremos, se revela no enredo. Em Teixeira e Sousa, a providência também é moralizadora, pendendo sempre para os negros e mestiços, como se a literatura fosse, sutilmente, meio de compensação social. Ver CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese**, São Paulo: T. A. Queiroz, 2002 e **Formação da literatura brasileira**, p. 116.

²¹⁰ **Pedaços da fome**, p. 71.

humanas”²¹¹. Mas sua opinião só muda através da *experiência* dessa pobreza – aí o materialismo do narrador. No entanto, a penúria é também um castigo para quem narra; o cortiço é visto como o lugar das pessoas que são “acomodadas”, “preguiçosas”, que gostam (!) da pobreza. Há um conflito, assim, entre a experiência vivida pela autora, que exige uma reação – a vingança – e a “ideologia paulista do trabalho”, dominante, por ela interiorizada, na qual seria a iniciativa pessoal, tipicamente burguesa, o que falta aos pobres do cortiço, num descompasso que dá a medida da fratura social que surge no processo de modernização brasileiro. Tudo isso convive num mesmo plano, em um choque direto que ocorre dentro do romance, sem nenhuma mediação e afastamento crítico oriundo de tratamento formal como em *A moratória*.

Para quem decai, a cidade é espaço de degradação, de dissolução. Para quem vê na passagem do campo para a cidade uma chance de libertação da pobreza, a ideologia liberal do meio urbano e as condições de vida entram em choque. Se há chance de acomodação para os personagens de *A moratória*, no caso de Carolina (pois sua ficção está muito próxima de sua biografia) a acomodação era impossível (como se acostumar à fome?) e as chances de ascensão, mínimas e mediadas pelo favor: ela, como vimos, tornou-se uma escritora de sucesso pois foi “descoberta” e agenciada por um jornalista, Audálio Dantas, até hoje o detentor de seus arquivos. Esse limite social se revela na própria forma do romance, na qual o ponto de vista não se equilibra com o enredo. Gênero burguês por excelência, o romance é precário em Carolina porque não há aí uma formação completa do indivíduo burguês. Como criar uma obra coerente e pensar com justeza em meio à privação? A forma fica comprometida, precária como um barraco de favela que, apesar da fragilidade, se sustenta²¹².

Em *A moratória*, assim como em *Éramos Seis*, de Dupré, o espaço da casa se contrapõe ao da cidade, de onde os personagens trazem notícias. A casa mantém as ligações com o passado, é a depositária dos móveis antigos, e é também a testemunha imóvel da desagregação familiar, com o pai perdendo a posição de chefe e o trabalho feminino despontando como o sustento da família, fundado por sua vez no orgulho de Lucília, herdado do pai e que não deixa de ser um traço de classe que não é abandonado. Maria Clara também se sente mal, ao ver que tomou a dianteira da família: para ela (assim como para Carolina, em

²¹¹ **Pedaços da fome**, p. 90.

²¹² Nesse sentido, **Pedaços da fome** é um passo adiante e radical daquilo que José Paulo Paes chama de “romance de pobre diabo”, e a consideração do romance de Carolina transforma o sofrimento de Naziazeno, de **Os ratos**, ou do Luís da Silva, de **Angústia**, casos distantes e até atenuados em relação à penúria extrema refletida na obra de Carolina, na qual podemos ver talvez o limite máximo da degradação não apenas da interioridade dos personagens, mas do próprio narrador. Ver PAES, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. In: **A aventura literária**.

alguns momentos de seu diário), colocar dinheiro em casa é obrigação masculina, pensamento que entra em conflito com o próprio modo independente de vida da autora. Em *Quarto de despejo*, ela oscila entre a defesa de sua condição, dizendo claramente às mulheres que a indagam na rua que não é casada e nem quer casar, e ao mesmo tempo se sente incomodada ao ver que não faz parte do modelo familiar burguês padrão, cuja força ideológica era intensa na época, principalmente nos anos 50, durante o governo Vargas²¹³.

O distanciamento presente em *A moratória* pode nos ajudar a ler criticamente *Pedaços da fome* pois há, no romance, como em toda a obra de Carolina, pouco afastamento entre o narrador e os personagens, que encontram dificuldades para se *individualizar*, muitas vezes virando veículo das idéias da autora. Os três personagens principais do romance têm muito da Carolina que surge nas obras autobiográficas. As queixas de Maria Clara em relação à pobreza, a fala de Paulo, que busca em suas origens o motivo de seu fracasso social, e o moralismo conservador do coronel, todos esses valores estão presentes no diário. Essa relativa indiferenciação contraditória dos personagens é sintoma de uma condição social na qual a própria constituição do sujeito está em perigo, e o choque direto de idéias, por vezes num mesmo personagem, faz parte da estrutura profunda do romance.

Quando o coronel vem para a cidade em busca da filha, ele condena a desordem social que nela reina, lugar dos negociantes inescrupulosos, da pobreza bêbada que expõe suas idéias na Praça da Sé, do caos social. Seu ponto de vista coincide, em certa medida, com o de Joaquim, que exclama em *A moratória*: “Uma gatinha, que não sei de onde veio, tomou conta de tudo!”²¹⁴. O coronel, por sua vez, é mais extremado. Não tolera a São Paulo “com seus contrastes e confrontos. Uns ricos demais, outros pobres demais”²¹⁵, mas a solução que propõe é desequilibrada como a sociedade que ele observa: acha que deveria chover pólvora e fogo sobre São Paulo, para destruir a corrupção e os exploradores da cidade. No coronel não há o encanto do recém-chegado, o olhar extasiado de Maria Clara ao ver a Praça da Sé; há o olhar incoerente e revoltado de Carolina, que mistura no mesmo ódio um ímpeto revolucionário e totalitário – eliminar a exploração, mas com uma chuva de pólvora e fogo, que mataria a todos, indiscriminadamente – e a própria idéia de eliminação já carrega esse conteúdo ultraconservador, que vai se misturar ao populismo de iniciativa milagrosa num

²¹³ A ideologia da mulher como “rainha do lar” serviu para, entre outras coisas, afastar as mulheres do mercado de trabalho durante uma fase de relativa prosperidade econômica e industrial, o pós-guerra, e servir como força estabilizadora do Brasil que se urbanizava intensamente. Ver, sobre o assunto, BESSE, Susan Kent. **Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil**. (Trad. Lólio Lourenço de Oliveira). São Paulo: Edusp, 1999.

²¹⁴ *A moratória*, p. 163.

²¹⁵ *Pedaços da fome*, p. 203.

pequeno discurso político que o coronel faz dentro do romance, explicitando seu desejo de governar o país, como se, novamente, somente a iniciativa pessoal, isolada, fosse capaz de resolver os problemas sociais.

Depois de reencontrar a filha e aceitá-la de volta, o coronel patriarcalmente distribui dinheiro ao motorista e ao policial que o ajudaram em sua busca, e dá o tom do desfecho da obra, anunciando que vai escrever alguns livros sobre a experiência que viveu. Aí temos o ponto maior de sua aproximação com o narrador; fica sugerido que o romance seria, então, o relato do acontecido a partir *do ponto de vista do coronel*. E agora o conflito não é entre dois tempos que não se articulam organicamente – o rural e o urbano, como em *A moratória*, numa heterogeneidade temporal que pode ser índice de uma modernização em superfície – mas entre elementos estruturantes da própria obra, que carece do equilíbrio da peça de Jorge Andrade. Em *Pedaços da fome*, o *ponto de vista* não se sustenta com firmeza, e entra em choque com o *enredo*, no qual está contida a realização da vingança do narrador. Como é que um coronel, o pai, iria contar os sofrimentos da filha, explorada por um homem pobre da cidade, com o tom compreensivo em favor dos pobres que surge, diversas vezes, no romance?

Temos assim duas formalizações diversas: a distância crítica moderna de *A moratória* e as tensões internas de *Pedaços da fome*, que comprometem a coerência de sua estrutura – e que, no limite e feitas as devidas ressalvas, encontram raiz na existência social de seus autores, e por sua vez indicam uma cisão no conjunto de nossa literatura. Não há como ignorar que o problema formal do romance de Carolina se relaciona à sua própria formação, e esta formação problemática, por sua vez, representa uma enorme parcela da população que sempre permaneceu às margens da riqueza, no “quarto de despejo” da cidade, como ela mesma dizia, pois “no meio de tanta finura sonhada” o povo deve sumir “como se fosse prova de crime hediondo”²¹⁶. O distanciamento dá a medida humana e artística da queda da família de Quim e de toda uma classe, mas só consegue se distanciar de si quem pode esquecer de si mesmo: isso Carolina nunca pôde, sob pena de morrer de fome. Parte do mal-estar que pode surgir da leitura de obras como a sua é verificarmos como a falta de condições minimamente humanas de vida pode levar à aproximação com a ideologia do opressor (que vê a pobreza como problema pessoal), tomada como forma de inserção e quem sabe ascensão social para quem está excluído. Seu romance é a tentativa corajosa de elaboração e entendimento de sua existência, que fracassou e triunfou esteticamente, ao mesmo tempo. Se o fracasso é a

²¹⁶ Esta é outra fala de Vicente, em *O sumidouro*, (p. 563), e é um comentário de sobre como a aristocracia colonial tentou criar o país à sua imagem e semelhança.

incoerência que atinge a estrutura, seu triunfo é *a formalização dessa mesma incoerência, com poder revelador sobre a experiência da pobreza*. Não há como resolver no plano da forma o que ainda não possui solução na sociedade, e *Pedaços da fome* não cede ao falseamento das tensões que incorpora.

São dois os mundos de Jorge Andrade e Carolina de Jesus, mas passam pelo mesmo processo histórico. Um vê a decadência de sua classe, mas tem os meios para compreender e dar forma coerente ao que aconteceu; o outro não vê decadência nenhuma, pois sempre foi massa humilhada de trabalho, vendo a ordem agrária ruir aos poucos e o mundo urbano, supostamente mais aberto, livre e inclusivo, acenar com suas promessas coloridas de ascensão e riqueza, que não se cumprem para a grande maioria. Por ser de superfície e não suportar mudanças drásticas, temos assim a imagem de uma modernidade selvagem, que exclui e tolera as favelas, que acha que pode resolver a tensão social atulhando gente em presídio, como se fosse quarto de despejo. A consciência de que a pobreza leva à revolta e ao crime *convive*, em *Pedaços da fome*, com o ponto de vista da pobreza como consequência de vagabundagem. Nesta confusão Carolina viveu, morreu e foi esquecida, e na época os críticos não perdoaram sua “incoerência”, incapaz de pacificar o inconciliável, incapaz de oferecer um ponto de vista mítico e conciliador da realidade social como, por exemplo, o Jorge Amado dos anos 50 e 60. Parece ser só agora, na literatura da pobreza feita em nossos dias, que quem vive a privação consegue começar a elaborar uma visão mais madura e coerente de sua experiência que, no entanto, continua a ser precária como a de Carolina. Talvez compreender os motivos dessa precariedade seja um dos caminhos essenciais para a sua superação – palavra que até soa estranha em tempos de desesperança como os nossos.

Ferida exposta de nossa literatura, Carolina incorpora na própria existência o impasse entre modernidade e arcaísmo, presente em Dupré de forma atenuada. Mas essa mistura surge como *choque* em sua literatura, sem chance de conciliação através do moralismo, pois o sujeito que narra nem sequer se formou plenamente, pois viveu a transição como trauma: foi simplesmente descartado de um mundo do trabalho que antes o aniquilava. Mesmo sua relação com o público leitor é truncada: é o diário como espetáculo, e não como composição literária, que vende milhões de cópias. *Pedaços da fome* praticamente não existiu, já antecipando o esquecimento futuro da autora. A literatura de Carolina revela um processo histórico brutal; é como se, num repente, um dos membros daquele “público leitor indiferente”, ou inexistente, de que fala Manoel Bomfim, resolvesse se manifestar revelando, na forma de sua própria fala, a violência que o constituiu, e que o manteve sempre afastado

dos bens culturais. E é justamente dessa fissura social e histórica, ao mesmo tempo irremediável e tão bem disfarçada, que Zulmira Ribeiro Tavares vai partir, ao compor sua obra.

5. ...e o Brasil é uma grande família

[...] Mas a arte, enquanto essencialmente espiritual, não pode ser puramente intuitiva. Deve também ser sempre pensada: ela própria pensa¹.

Quando Adorno questiona a possibilidade da poesia após Auschwitz, o que está em discussão é a possibilidade da superação de um trauma cujo centro é a morte, a tortura e a barbárie, e cujas conseqüências são o falseamento da linguagem, transformada em instrumento burocrático para o ocultamento da realidade. Guardadas as devidas proporções, o regime militar brasileiro também produziu um arcabouço lingüístico todo fundado na farsa. Assim, tivemos durante praticamente vinte anos (excetuando-se o Estado Novo) uma ditadura que para se caracterizar fazia questão de mencionar, mesmo durante os períodos mais repressivos (e justamente neles), a palavra “democracia”, sempre com o cuidado de não fechar o Congresso por muito tempo e nem cassar políticos em escala geral. A inversão, que é concreta, permanece na linguagem e serve bem aos tempos de abertura, nos quais a democracia é efetiva mas não deixa de possuir seus limites, dados pelo “mercado” onipresente, que oscila ao menor sinal de perigo na “governabilidade”, no “risco-país”, além do limite que sempre existiu, o do processo histórico que mantém às margens quem é obrigado a se preocupar mais com a própria sobrevivência do que com política – basta ver o caso da incoerência de Carolina Maria de Jesus.

Dado esse estado de coisas, como escrever ficção? O Brasil antropofágico, modernista, ainda é viável? E o realismo dos anos 30, 40, 50, na sua busca por “mapear” o país e sua confiança no gênio do escritor? Parece ser dessa situação de impasse que surge a ficção de Zulmira Ribeiro Tavares, na qual a linguagem realista se torce sobre si mesma – dando um passo adiante no tema da decadência oligarca, indo além do distanciamento propiciado pela queda social – desconfiada de seu próprio caráter ficcional, de forma que “é no espírito crítico enquanto tal que se refugia a verdadeira modernidade”², como observa Roberto Schwarz sobre Paulo Emílio Sales Gomes³, cuja ficção tem muitas afinidades com a de Zulmira,

¹ ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. (Trad. de Artur Morão). São Paulo: Martins Fontes, 1970, p. 118.

² SCHWARZ, Roberto. Sobre as três mulheres de três PPPês. In: **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 127.

³ Mais conhecido por sua atuação como crítico de cinema, Paulo Emílio Sales Gomes teve, segundo Antonio Candido, importante participação no grupo da revista **Clima** pois era, entre todos, o mais engajado politicamente. Além disso, escreveu obras de ficção, que estão sendo reeditadas com acréscimos de obras inéditas pela editora Cosac & Naify. Entre esses inéditos encontra-se **Cemitério**, obra de ficção sobre o Estado Novo na qual há uma visão crítica e irônica da própria atuação política do narrador, que liga, nas entrelinhas, os momentos históricos do país: integralismo-constitucionalismo-ditadura militar, numa espécie de atualização da visada crítica presente no prefácio de Oswald de Andrade a **Serafim Ponte Grande**, já mencionado, e relaciona-

articulando uma “prosa esplendidamente desabusada e flexível”⁴ a assuntos cotidianos relacionados à mesquinha burguesia paulistana. Esse ponto de vista, marcado pela experiência do falseamento da linguagem, determina a visão que a autora tem da história brasileira contemporânea como um todo: embora o período do regime militar nunca seja tratado de forma explícita em suas obras, seu peso histórico, que tensiona a linguagem, perpassa sua leitura do Estado Novo, do processo de democratização ocorrido no final do regime militar, da sociedade de mercado dos anos 90.

Como seria anacrônico falsear sobre o que já se encontra falseado (a realidade contemporânea, no caso, cada vez mais reelaborada pela imagem e pela propaganda), e como seria esquemático denunciar o falso como se a verdade possuísse um único dono⁵ – excluindo o escritor da mesma realidade que denuncia – o realismo se despe de sua “positividade”, aquela que mesmo no enredo mais pessimista ainda apontava, até o século XIX, para a possibilidade de sentido da vida⁶ – e abdica de qualquer lampejo de transcendência. A positividade se asila na ironia, a “mística negativa dos tempos sem deus”⁷, essa por sua vez uma arma de ponta dupla, uma das quais voltada para o próprio narrador.

Herdeira da modernidade de Machado de Assis, daquela autoconsciência capaz de revelar os substratos mais profundos de uma sociedade⁸, a prosa de Zulmira tem consciência da tradição que a precedeu e se liga, como mencionamos, à de Paulo Emílio, retratando com minúcia os jogos de aparência e o vazio de uma determinada classe. Mas a escritora vai além; na base de seu trabalho encontra-se uma visão totalizante e muito crítica da história brasileira, certamente haurida da leitura de autores de nosso “grande realismo”, como Érico Veríssimo⁹, cujo realismo histórico ela vira do avesso, além de ecos da prosa de Oswald de Andrade e seu olhar preciso na elaboração das tensões sociais, que culmina no projeto ambicioso e inacabado de *Marco zero*, uma tentativa de painel social que abrangeria o Brasil do descobrimento à modernidade.

se por sua vez à prosa de Zulmira ao delinear uma história que é feita por meio da conciliação entre senhores. Para os escritos de Antonio Candido sobre Paulo Emílio, ver, do autor, **Vários escritos**.

⁴ SCHWARZ, Roberto. Sobre as três mulheres de três PPPês, p. 128.

⁵ Nesse mesmo espírito Adorno postula que a filosofia deve lançar-se ao abismo, renunciando à “verdade inescapável” de sistemas que se querem totais e fechados como os de Kant e Hegel. “Apenas os pensamentos que vão ao extremo enfrentam a onipotente impotência da unanimidade; apenas a acrobacia cerebral ainda mantém uma relação com a coisa [...]”. Ver a **Dialética negativa**. (Trad. de Newton Ramos de Oliveira, Equipe de Pesquisa “Potencial pedagógico da Teoria Crítica), UFSCar: São Carlos, 1998, p. 35.

⁶ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. (Posfácio e tradução de José Marcos Mariani de Macedo). São Paulo: Duas Cidades, 2000, pp. 211-219.

⁷ Ibid., p. 92.

⁸ Ver **Ao vencedor as batatas** e **Um mestre na periferia do capitalismo**, de Roberto Schwarz.

⁹ Essa informação surgiu em uma entrevista da escritora à TV Cultura, no programa **Metrópolis**, em 2005.

Assim como em Paulo Emílio, a prosa de Zulmira é fortemente marcada pelo ensaio e pela crítica. Sua estréia literária ocorre em 1974, com *Termos de comparação*, livro que reúne contos, poemas e ensaios crítico-filosóficos nos quais a escritora defende uma ficção comprometida com seu tempo e capaz de atingir o leitor e provocá-lo à ação, indo na contracorrente de tendências estruturalistas, fortes na época, que tendem a especializar demasiadamente a literatura, desligando-a da realidade. Para Roberto Schwarz, já na estréia fica clara a intenção de mostrar a “segunda natureza” de nossa modernização¹⁰, que dá vazão ao absurdo e à falação vazia dos personagens bem nascidos que habitam seus contos. E essa visada crítica, ao desestabilizar a própria forma da ficção, não poupa sequer quem escreve: ao não ceder aos clichês que povoam nossa literatura contemporânea, Zulmira se nega a conciliar o absurdo do real brasileiro e não faz a síntese vendável da violência. Nesse movimento, sua ficção se fecha para um círculo restrito de leitores, não escapando da tendência da literatura à especialização, mas também se esquivando dela ao mesmo tempo em que é altamente histórica e crítica. Sua obra é o testemunho de uma época em que o comentário da história e de textos como o seu tende a se refugiar dentro de academias, essas por sua vez terreno pouco propício à criação e à inovação.

Texto importante para a compreensão de sua perspectiva ficcional é o conto “Cortejo em abril”, de 1998. Ali, a morte de Tancredo Neves, marco dos últimos estertores do regime militar, surge como fenômeno televisivo, assistido por um “consertador de tudo” – homem pobre que mora na Vila Uberabinha, localizada entre os bairros Moema e Vila Nova Conceição, em São Paulo – personagem que transita entre o abismo social aprofundado pela ditadura, no qual convivem favelas e condomínios de luxo. Tancredo, o “quase presidente” de uma ditadura “quase democrática”, encarregado de uma democratização conciliadora, que oferecesse uma mão para a linha dura e outra para os progressistas, é comparado a Getúlio Vargas: os dois são grandes *conciliadores*, representando uma história que sempre evita as grandes rupturas e revoluções. A morte de Tancredo, cercada por um clima de farsa no qual se questionava até mesmo o fato de ele estar realmente morto, inicia uma nova era que já nasce entorpecida pela herança do regime militar, que mantém a “ordem” de nossa bandeira nos eixos.

Segunda natureza, falsidade histórica, duplicidade de forma. Todos esses elementos povoam a ficção de Zulmira e mesmo sua poesia, na qual se condensam por assim dizer os

¹⁰ SCHWARZ, Roberto. *Termos de comparação*, de Zulmira Ribeiro Tavares. In: *O pai de família e outros estudos*, p. 95.

“fundamentos filosóficos”¹¹ de sua literatura. Se o duplo está na linguagem que dá para logo depois despistar, é porque ele corresponde a uma situação mais profunda. Pode ser o duplo do abismo de classes (ou seriam castas?) de *Café pequeno* e *O nome do Bispo*, ou então o duplo da subjetividade oca em *Jóias de família*, seus romances. Ou tudo isso junto, como sugere a condensação provocadora dos contos e das formas curtas que, como os romances, rompem com estratégias convencionais de enredo já que a ficção é vista com desconfiança. Que, como veremos, é reveladora.

Dando nome aos bois

Publicado em 1995, *Café pequeno* é o romance mais explicitamente histórico de Zulmira. Seu assunto central é o estouro de uma boiada de zebus, no dia 14 de julho de 1935, justamente o dia do aniversário da Revolução Francesa e de Alaor, o engenheiro que recebe, em sua casa no bairro de Higienópolis, os convidados para sua comemoração. Ao mesmo tempo, em outra parte da cidade, está acontecendo a recepção do cônsul da França, regada a champanhe e repleta de convidados *raffinés*. Alaor não recebeu convite do cônsul, e seu ressentimento se alastra, azedando toda sua fruição da festa, pois cada pessoa que chega traz a ele notícias sobre a tal recepção. Além desse núcleo do romance, que ocupa a maior parte da narrativa, temos ainda um pequeno capítulo de abertura, no qual um artista recebe em seu ateliê um fotógrafo e um repórter de jornal, cuja presença desencadeia reminiscências no tal artista, logo rompidas pela banalidade das perguntas do repórter; na segunda metade do romance lemos a descrição da casa de campo do sócio de Alaor, Pereira Mattos, e de um jantar oferecido pela burguesia paulista, em pleno Estado Novo, a Getúlio Vargas. O título da obra alude justamente ao poder vacilante da oligarquia paulista nesse período, acuada pela dissidência federalista. Os tempos do “café grande” se foram.

A estrutura do romance é, pois, complexa e os rompimentos com a continuidade temporal e com a verossimilhança realista em seu interior fazem pensar¹². A ligação entre o

¹¹ Fundamentos esses que possuem origem em sua formação: em um pequeno texto sobre Roberto Schwarz, a escritora menciona sua participação nos cursos de filosofia dados por Anatol Rosenfeld na casa de Gita e Jacó Guinsburg, comentando ainda o estudo de Kant e a sua **Crítica da faculdade de julgar**, discutidos nesse curso. O filósofo iluminista será, como veremos, de grande importância na elaboração da obra de Zulmira. Ver, da autora, “Com Roberto Schwarz depois do telejornal”. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (orgs.). **Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

¹² Para Samuel Titan Jr., o romance se ressentia de “um elemento dinâmico no nível da técnica como no da ação”; falta nele um “elemento de revelação progressiva”, o que torna a narrativa prolixa. Tomamos, aqui, essas críticas antes como pressupostos do que como defeitos, apostando na observação do crítico de que tratamos de “um livro

episódio central e as narrativas menores existe, mas é implícita. Durante a leitura, percebemos que o artista da primeira parte é Cirino, criança em 1935, e que a aceitação resignada dos paulistas a Getúlio Vargas no jantar em 1938 tem motivos relacionados por sua vez aos fatos ocorridos em 1935.

Alaor é um típico representante da burguesia paulista do período, cuja colocação social se dava por meio do privilégio do diploma universitário. Tanto ele como o sócio, o Mattos, são engenheiros – a profissão que traz consigo a marca do planejamento, do empreendimento, do cálculo e principalmente da razão. É casado com Cremilda, mulher fértil e submissa; tem como criados a portuguesa Olímpia, o jardineiro Tomé, a cozinheira Augustina. Alaor é um admirador das histórias e retratos dos membros da monarquia francesa pré-revolução, tanto que deu o nome de “Maria Antonieta” à sua filha. Cirino, seu sobrinho (o artista da primeira parte) é um menino contemplativo, que observa com curiosidade a barriga de grávida de Olímpia, atento às formas protuberantes dos homens e das mulheres que circulam pela casa.

A Revolução Francesa é comemorada não somente nos círculos seletos de Alaor e do cônsul, mas também no Curtume Franco-Brasileiro e no Rink de patinação da cidade, onde se reúnem os comunistas da ALN, recém-caídos na clandestinidade. Apesar do rancorzinho de ter sido ignorado pelo cônsul, Alaor anda pela casa, fazendo o papel de bom anfitrião e conversando durante o almoço e à tarde com os parentes, que já chegaram para o ajantarado, recebendo a Tante Chevassus, prima distante e já velha que mantém um diário de maledicência total e irrestrita, dirigido a uma amante-amiga já morta. A tarde, parada e quieta como naqueles bairros paulistas senhoriais, de mansões e ruas arborizadas – Jardins, Higienópolis – em que circulam poucos carros, é de sol e ar um pouco frio, e os convidados não param de chegar. Vem Urbino, o irmão de Alaor, que tem uma certa queda pela sua sobrinha, Elvira; chega Brasília, a “pajem” de Cirino, moça negra que antes de servir a família Chevassus (que se sente mais européia do que brasileira) passou por diversas “donas” e pelo juizado de menores, até chegar ao privilégio de ser a explorada *protégée* de Cássio e Mercedes. E é, poderíamos dizer imitando o estilo de nossa autora, a moça-com-nome-de-futura-capital, filha de pai morto numa explosão da construção da estrada Minas-Bahia, que sempre irá trazer à família notícias do que está acontecendo “lá fora”, na cidade. Seu primeiro comentário se dirige a Domício Pereira Mattos. Brasília diz ter visto grupos de pessoas no

que, sendo irregular, é descaradamente inteligente”, e tomando essa irregularidade antes como qualidade do que como carência. Ver, do autor, “São Paulo não esquece!”. In: **Jornal de Resenhas**, encarte da **Folha de S. Paulo**, 8 de novembro de 1997.

centro da cidade, e ouvido algum rumor relacionado a zebus. Domício, desqualificando logo de cara a moça pobre, do alto de sua prepotência de proprietário, coloca-a em “seu lugar”, observando que ela “tem que saber quando diz uma bobagem” e que o 14 de julho não passa de “pretexto para agitação na cidade”, elogiando logo em seguida a “nobreza” da Revolução de 1932, que segundo ele Brasília não seria capaz de compreender.

Mas a tranqüilidade dos interiores atapetados e afrancesados da casa de Higienópolis, protegida pela truculência de Domício, é deixada de lado por um momento para que eles, os zebus, se aproximem. Depois do anúncio da pajem, a narrativa “corta” para “O caminho dos bois”, trecho no qual a chegada dos animais à cidade é narrada em tom ambíguo, detalhado e preciso. Os zebus são animais resistentes, que vêm da Índia, e chegam a São Paulo via Mato Grosso, transportados por trem. Seu olhar é “mistificador”; sua alma, como a humana, é inescrutável; sua essência está no cupim, onde se acumulam suas gorduras, assim como nas civilizações os tesouros “espirituais” se ligam às riquezas – aí a ironia que derruba a mística do olhar do zebu, constatando ao mesmo tempo as pretensões vazias dos seres humanos; a espiritualidade pura vira banha de cupim. Zebus e homens se aproximam e se afastam, em comparações, imagens e metáforas que ora nos levam à quase alegoria¹³, ora nos despistam completamente. O olhar do narrador desliza para os detalhes, colado aos objetos, atento àquilo que a atenção totalizadora, geralmente preocupada com os fins diretamente práticos do que é visto, apaga. Dos bois o narrador passa às matas da região de Bauru, onde se abriga o mosquito transmissor da leishmaniose, que vai ressurgir mais adiante na deformação do rosto de um empregado. Na Índia, não se abatem os zebus; no Brasil, eles não são dignos de nenhuma consideração especial, sendo tratados até como raça inferior; é só em 1935 que surgem os primeiros defensores do zebu, a dizerem que, apesar de mestiços, são bois como os outros. A adjetivação oscilante, o uso de palavras carregadas de peso histórico, que sugere a semelhança entre o mundo dos bois e o mundo humano, podem levar o leitor a associar, durante alguns momentos, os zebus com os negros¹⁴ e com as classes trabalhadoras; os defensores do zebu defendem justamente seu peso, sua resistência, sua produtividade, suas “aptidões”. Esse uso traiçoeiro da alegoria, que nega dar um esquema dicotômico ao leitor, pode estar relacionado (não só) a certos aspectos da ficção de Érico Veríssimo. O realismo confiante de si e grandioso de *O tempo e o vento*, no qual a simpatia do narrador não condena

¹³ Sobre a conceituação de alegoria, ver nota 74, p. 44.

¹⁴ Como fato que corrobora essa interpretação, leia-se o seguinte trecho de um estudo de Emília Viotti da Costa: “Em São Paulo, o Partido Republicano Paulista, composto na sua grande parte por fazendeiros de café do Oeste Paulista, que tergiversava longamente diante da questão escravista, acabou por aprovar, em 1887, um parecer decidindo que os republicanos libertariam seus escravos até 14 de julho de 1889” [grifo meu]. Ver, da autora, “O escravo na grande lavoura”. In: **Da monarquia à república**.

os personagens autoritários (Rodrigo, Licurgo e seus desmandos senhoriais), dá lugar, em *Incidente em Antares*, à ironia distanciada; poderíamos dizer que nesse romance o nobre Rodrigo é agora um Tibério Vacariano, decadente, racista, vivendo do dinheiro ilícito da onda especulativa do Estado Novo, como o juiz Munhoz de *Jóias de família*. E esse distanciamento do narrador dá lugar à alegoria, que, junto com o grotesco, faz com que zumbis andem pela cidade e revelem em praça pública os “podres” políticos e pessoais da cidade. O romancista, dado o momento histórico em que o romance foi escrito (1971), abdica do realismo compreensivo para inserir, de forma alegorizada, a questão das greves, das favelas e da própria ditadura no romance, dado que o incidente é rapidamente *esquecido* e a tensão social eficientemente abafada, numa clara alusão ao golpe de 64: os mortos ressurgem numa sexta-feira 13, o golpe ocorre num dia 31. Se o *tempo* era, no romance épico, elemento de continuidade e senso das origens, em *Incidente em Antares* ele é a força que auxilia o *esquecimento*. Esse movimento da ficção de Veríssimo, em direção ao afastamento crítico de sua perspectiva histórica anterior e ao uso da alegoria, parece se relacionar à prosa de Zulmira na medida em que sua “alegoria oscilante” *não rompe a verossimilhança*, como a de Veríssimo, evitando a solidificação dicotômica dos motivos, que se arriscam à reflexão automática, no caso do autor de *Clarissa*. Apesar de lidar de forma bastante complexa com a alegoria, esse problema surge em sua obra na medida em que as duas partes do *Incidente* não se unificam bem; a primeira parte, que antecede o incidente, é narrada de forma realista; na segunda parte, esse realismo se rompe de forma brusca, como se o absurdo não estivesse já presente no momento histórico anterior, que “gerou” o incidente, de modo que o senso de continuidade de uma história que regride – “Os vivos são cada vez mais governados pelos mortos”¹⁵, é o que nos diz o romance – entra em conflito com a própria dicotomia da forma. É como se o tempo anterior – o fausto dos grandes senhores de terras de *O tempo e o vento* – tivesse densidade realista para o romancista, pois ele também é filho desses senhores; quando essa ordem começa a ruir, emerge o absurdo, relacionado implicitamente à decadência dos latifundiários (é a morte de Dona Quitéria, grande proprietária de terras, que desencadeia a sucessão de fatos que vai dar no incidente).

Mas voltemos à festa de Alaor, que primeiro é “invadida” pelos zebus por meio da fala das crianças, que gritam “bois”, e logo em seguida pelos comentários dos convidados, preocupados com os bois descontrolados¹⁶ – “Soube que já mataram muitos, uma verdadeira

¹⁵ VERÍSSIMO, Érico. **Incidente em Antares**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d., p. 312.

¹⁶ Além de **Fazenda Modelo**, há uma outra obra em nossa literatura sobre bois. É **A hora dos ruminantes**, de José J. Veiga, de 1972. Nesse romance, uma pequena cidade é invadida por bois que impedem até seus

carnificina”¹⁷. A data festiva e amena começa a ser infiltrada pela tensão social, justamente o elemento que o engenheiro apagou do 14 de julho: “[Alaor] Sempre pensava na queda da Bastilha *antes e depois, raramente durante*”¹⁸. A data, aliás, revolucionária na origem, na França é oficializada e vira motivo de orgulho nacional, já bem neutralizada; no Brasil, sua comemoração vira símbolo de distinção, luxo de alta sociedade – a concorridíssima recepção do cônsul e a mágoa de Alaor são exemplo disso – e ao mesmo tempo ocasião para protestos de trabalhadores. Cada um vê a Revolução de acordo com os seus interesses¹⁹. Mas o fato é que a data histórica se repete: primeiro como tragédia, depois como farsa, e, no romance, como comédia burlesca de mau gosto, para deturpar mais um pouco o *18 Brumário* de Marx.

Ao coro das crianças, segue-se outra situação tensa para Alaor. Ele, que estava acostumado a olhar para a gravura de Maria Antonieta bem vestida, cercada pelos filhos róseos e impecáveis, lê a descrição de seu parto – grotescamente assistido por uma pequena multidão, numa violação de intimidade que mais parece o prenúncio da decapitação da rainha dos brioches e reproduz, num segundo plano, a invasão feita pelos bois. E eles vêm chegando, como vieram os “do Norte” em 1932; Alaor associa-os a “coisa de extremistas”, teme que eles “coloquem a perder” seu ajantarado, mas vai mantendo a compostura, embora a fissura – semelhante à que ele observa no teto da casa, para fingir que ignora os comentários sobre a recepção do cônsul – vá aumentando insidiosamente.

Cremilda também circula pela casa, distribuindo simpatia com seus “olhos rasos e perdidos”, seu “olhar de beladona”, amortecido e manso, e trata de disfarçar com uma echarpe os peitos fartos de parideira. Ao contrário da amante do marido, a enérgica, praticante de ginástica e admiradora de Hitler Madame Kneubert, Cremilda é aparentemente passiva, tem filhos sem parar e finge não perceber o caso do marido com a alemã. No entanto, ela se sente muito incomodada com o tumulto causado pelos bois; há uma certa sensação de vingança unida à culpa – como se estivesse identificada à fúria irracional dos bois, nela associada à violência do recalque, do peso da frustração feminina. Os bois revolvem seu pecado inconfessável, “enganchado no fundo da alma”: pediu à Mme. Kneubert, que é também sua massagista, para que apertasse com força seu ventre, matando a criança que esperava, num

habitantes de andarem pela praça – as crianças têm que pular entre um boi e outro, se quiserem se movimentar pela cidade. Os bois vêm do nada e somem da mesma maneira, e a invasão, impossível de ser explicada, é rapidamente esquecida. Alusão à forma como a maioria dos brasileiros encarou a ditadura militar, por estarem à margem da própria política? O autor não resolve a questão, fica a cargo do leitor investigar o “mistério”.

¹⁷ TAVARES, Zulmira Ribeiro. **Café Pequeno: romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 56.

¹⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹⁹ Como diz Emir Sader, “dize-me que imagem guardas de 1789 e eu direi que ideologia te orienta hoje”. Ver o pequeno ensaio de HOBBSAWM. Eric J. **A revolução francesa**. (Trad. de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, presente também em seu **A era das revoluções**.

ódio mudo de sua condição de parideira, que nem ela mesma assume. E a massagem abortiva da alemã é famosa entre as mulheres da alta roda paulistana, surgindo intercalada, na consciência de Cremilda, à reação da pacata dona de casa, entre parênteses: “a frau-madame costumava aplicar um tipo especial de massagem que ‘desmanchava’ os paulistaninhos recém-incubados (horror), não podia ser verdade...”. O interior de Cremilda é uma confusão só; ela então se apega à carolice e reza o “Guia dos casados”, tentando se agarrar, como algumas mulheres dos romances de Dupré, novamente ao quietismo feminino, arrepiada de ódio e conformismo (note-se a observação aparentemente irrelevante sobre as magnólias e a época de seu florescimento, que *desvia* a narração da investigação do interior de Cremilda, constituindo um olhar “esquizofrênico” atento a todos os detalhes, avesso ao esquema de narração realista e também à narrativa de fluxo de consciência moderna, pois olha para dentro e para fora ao mesmo tempo) :

Cremilda curvou-se com um arrepio no baixo-ventre. Mulher honrada. Marido cristão; é boa a vida, e boa a morte. Sentiu forte o cheiro das flores da magnólia enjoando-a que, todavia, florescia apenas em setembro.²⁰

E tudo isso acontece justamente quando a ameaça se materializa, quando o zebu surge, desorientado, no portão da casa dos Chevassus. A invasão da cidade por esse “bicho com destino de matadouro”²¹, que só é dócil quando em bandos, coincide com um contexto de intensa agitação social na cidade; os integralistas matam um operário num comício da ALN no Parque Dom Pedro, e não só o mundo mas também o Brasil estão polarizados. A idéia do comunismo se espalhou pela população, como reclama Domício: “Greve e mais greve. Todo mundo faz greve hoje em dia neste país. Até carroceiro carregador de café! É o cúmulo do absurdo!”²²

O ano de 1935 faz os membros da festa comentarem 1932, em tom de lamento e nostalgia. A Revolução Constitucionalista teve “uma beleza, um caráter nobre...” e a agitação de 1935 é coisa do “populacho”, de “sujeitinhos agitadores”. A idéia que se tem de 32, uma luta entre oligarquias na qual o povo entrou somente como bucha de canhão, para variar, é lisonjeira porque convém, e ainda ajuda a distrair e afastar um medo que não é dos bois, mas da agitação social que coincide (foi causada por?) com o estouro dos zebras. Não é à toa que a arma usada para matar o incômodo boi que não sai do portão é um fuzil de 32, cuidadosamente embrulhado no roupão usado por Cremilda na época em que amamentava os

²⁰ **Café pequeno**, p. 106.

²¹ *Ibid.*, p. 64.

²² *Ibid.*, p. 65.

herdeiros, arma essa guardada como relíquia dentro do armário. Mas, assim como na Revolução nenhum dos sócios se envolve em combate sangrento, pois isso não é coisa para senhores “civilizados”, do mesmo modo o sacrifício do boi vai ser tarefa para um empregado de Domício, Honório, interiorano, pobre, que já matou um homem e deve favores a Domício, que o contratou (provavelmente por salário nenhum, tendo como pagamento somente a permanência na casa para empregados da propriedade de Domício, em Campos do Jordão) mesmo sabendo das complicações em que ele se achava envolvido.

Honório, aliás, chega junto com Tomé (o jardineiro, sumido desde cedo, para a preocupação geral) e com Gervásio. Eles “invadem” a casa pelos fundos, e conversam com os patrões, Domício e Alaor, na garagem. Por pura inconveniência o sócio de Alaor marcou o acerto do negócio com os dois no dia da festa do amigo. A dupla de homens pobres vem de Vanuire, no Oeste Paulista, onde habitam índios coroados e grassa a leishmaniose; o rosto de Gervásio está arruinado pela doença, para a alegria do pediatra Bulcão, outro dos convidados de Alaor, que aproveita o momento para exhibir seus dotes de homem de ciência, comparando o caboclo a um tapir, por causa de seu nariz destruído. Além de Gervásio, há muito mais gente desfigurada em Vanuire; é como se o “progresso” devastasse o rosto, a identidade dos pobres, transformados somente em meio descartável pelo qual esse mesmo “avanço” se realiza. Os pobres pagam na pele, no corpo, o progresso devastador, com sede de lucro; o pediatra examina Gervásio com um prazer sádico, enquanto Alaor vê no médico um sábio, que consegue “se achegar e falar das misérias desta triste existência sem perder a civilidade”²³; a animalização do homem, insinuada em todo o romance (e tema constante na obra de Zulmira, como veremos) atinge seu extremo no rosto desfigurado de Gervásio, cuja comparação com a anta, tida como pouco inteligente na linguagem coloquial, não é gratuita:

[...] ou, quem sabe, ali diante do dono da festa estava era um pequeno tapir disfarçado de homem, um tapir ferido, com uma pesada flor rubra e amarela na tromba, vindo dos grotões, das paragens afastadas da cidade de São Paulo, onde bichos e homens fazem mascaradas noite adentro e se fantasiam uns nos outros.²⁴

Honório é também mutilado, cego do olho esquerdo. No rosto de Gervásio, revela-se em flor o lado escondido do processo histórico brasileiro. São dois homens devastados e pobres na frente de dois senhores, homens saudáveis, “cultos” e ricos, e ao dispor deles. Mas a própria destruição que eles trazem no corpo amedronta, assusta, invade e cerca a casa. Lugar

²³ *Café pequeno*, p. 125.

²⁴ *Ibid.*, p. 125.

de bicho é nos fundos, pensa Alaor: “O boi zebu se tinha de aparecer devia era ter aparecido no portão dos fundos, ali junto àqueles dois tipos estropiados [...]”²⁵.

A animalização, por sua vez, no processo de coisificação do outro, traz consigo a estetização, traço bastante comum da “estética da miséria” ou da violência, muito em voga ultimamente. O rosto deformado, analisado num exercício de vaidade do doutor de crianças ricas, dá vazão ao gesto barroco, precioso: “Gervásio, o homem cujo perfil o médico traçara com o dedo no ar, *num arabesco gracioso*, dizendo ser o de um tapir”²⁶ [grifo meu].

Guerra cruenta, no Brasil, só atinge pobre; é o caso notório das linhas de frente do Paraguai, formadas por escravos (só nesse único instante transformados em “cidadãos”); ou então as guerras de extermínio como Canudos, Contestado; isso sem mencionar o extermínio puro e simples, como o ocorrido no presídio do Carandiru, para chegar à situação que vivemos hoje, com a polícia matando inocentes em represália a ataques do crime organizado, além da própria guerra diária pela sobrevivência que elimina tantos no meio do caminho. A história do país surge, na obra de Zulmira, como um *acordo entre senhores*, sob o qual a matança corre solta sem ser nem sequer mencionada, pois os homens são homens-bicho como Honório e Gervásio.

Conforme os bois vão ocupando a cidade, as alusões à escravidão vão ficando mais claras; alguns zebus são abatidos na praça Princesa Isabel, o 14 de julho perdeu a exclusividade de data da “soçaite” (segundo Alaor, “logo irão festejar o Catorze de Julho nos pastos, nos cochos, nos açougues!”²⁷), os bois se misturam a greves, outros dizem que os bois estão é na imaginação, não na cidade (de fato, o *medo* faz com que os bois invadam a festa primeiro por meio da imaginação dos convidados). A conversa mole na festinha gorada de Alaor prossegue em meio ao temor dissimulado, e inclui entre outras coisas a Revolução Russa, o comentário de que “Zebu é bicho plebeu” – não é coisa de fazendeiro paulista que se preze – além das fofocas sobre relacionamentos alheios, entrando aí o poema de Jubal, funcionário da Pestana & Mattos, escrito à patinadora Ordália Villaça, no qual ele alude ao “cheiro de peixe” da mulher, numa erupção do grotesco muito típica de Zulmira, como se quisesse mostrar que tanta dissimulação é necessária porque esconde justamente o cúmulo do vulgar. Mas os bois, por mais que se mude de assunto, sempre irrompem na conversa, causando mal-estar: “Bois de novo! Não haverá assunto melhor para esta noite?”²⁸,

²⁵ *Café pequeno*, p. 128.

²⁶ *Ibid.*, p. 130.

²⁷ *Ibid.*, p. 73.

²⁸ *Ibid.*, p. 84.

Não, não há e, para desanuviar o clima, Hermínia Fontainha, a esposa de um dentista-astrólogo²⁹ que também está por ali, resolve cantar o “Navio negreiro”, e o leitor lembra-se rapidamente da descrição dos zebus, apertados e vivos no trem que os transportou. A casa, cercada por uma noite escura que “produz monstros”³⁰, segundo um dos personagens; os bois, que podem ser interpretados como símbolos de riqueza e obediência (em relação ao conformismo, um bom exemplo é a irônica canção “Admirável gado novo”, de Zé Ramalho), estão soltos por aí, são o passado recalcado vindo à tona. E esse passado, marcado nos cascos das tartarugas que se escondem nos cantos mais escuros do jardim, emerge na sala de jantar, a partir de um olhar narrativo que costura e revela a ligação entre as grandes e pequenas coisas de forma impressionante, por mais díspares que sejam, pois a totalidade, no romance, se estabelece através da “alegoria frouxa”, que exige um leitor ativo e atento, e da *analogia*, largamente utilizada pela escritora, que tensiona ao máximo as elipses da linguagem, em sua capacidade de provocar a reflexão³¹.

Enquanto o “Navio negreiro” é berrado na sala, já desprovido de todo o impacto que teve na época em que foi escrito, as crianças conversam sobre Lampião e o ladrão Meneghetti, de pseudônimo Tiradentes. Alguém fala a Cirino que ele está no Brasil, e ele não acredita. De fato, são dois Brasis aí: um é o que se envergonha de ser Brasil, voltado para a Europa e comemorando o 14 de julho entre tapetes e porcelanas; o outro, muito distante e muito próximo ao mesmo tempo, é o da pajem Brasília, dos homens da garagem, de Tomé; o Brasil propriamente dito, já que o Brasil “oficial”, apesar de rico, é numericamente ínfimo.

A cena quase surreal de bois no meio da cidade mais rica e moderna do país insere o atraso – leis trabalhistas pífiás, herança da escravidão, terra para bois pastar e não para gente cultivar – ao redor do orgulhoso Martinelli, das chaminés do Brás; é o “espetáculo inédito de cenas sertanejas violentamente inseridas na moldura de arranha-céus e zonas industriais”, e o estouro da boiada se dá justamente na estação de trem do Ipiranga, próxima às fábricas para

²⁹ As profissões em Zulmira costumam ser duplas, a cara mostrando a racionalidade e a coroa, a mistificação, como o secretário-fisioterapeuta de **Jóias de família**, sendo que a “fisioterapia” no caso é movimento de ir e vir na penumbra, junto com o juiz Munhoz...

³⁰ As palavras lembram a famosa frase da gravura de Goya, produzida numa Espanha retrógrada, pobre, dominada pela Inquisição e abalada pela guerra, na periferia da Europa, sentença antecipadora dos rumos da arte moderna: “O sonho da razão produz monstros”.

³¹ Ao expor alguns momentos da composição de **O nome do Bispo**, Zulmira faz as seguintes observações, que acreditamos ser de interesse para a compreensão de seu processo de composição em geral: “pude processar esses extratos todos do meio brasileiro, sem nenhuma pretensão a esgotá-los, já que sei ser a realidade inexaurível. Assim, quis deixar presente uma trama de relações e tensões sem propriamente fechar ou amarrar nada”. Ver “Por que o tema?”. In: COELHO, Nelly Novaes (et. al.). **Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: GRD, 1989.

facilitar o acesso dos trabalhadores (novamente ocorre a aproximação entre bois e homens, que praticamente se fundem nessa cena, na qual a naturalização do oprimido é explícita):

Pensar que pouco antes marchavam ordenadamente [os bois] pela Rua dos Patriotas. Tão em ordem como tudo que é ordenável; batedores do dr. Armando [de Salles Oliveira, o governador na época], músicos de uma banda, escoteiros a passeio, notas de uma melodia – como tudo o que vinha a ser um pouco invenção da cidade, um pouco natureza.³²

A partir daí, Aliancistas e zebus começam a se cruzar na narrativa, formando dois blocos que provocam, novamente, a ambigüidade. Se na narrativa eles se cruzam no plano da linguagem e no do enredo, entre os personagens não se comenta a correspondência homem-animal, ficando latente como medo inconfessado, soterrado por entre risadas e *blagues*. A casa de Higienópolis é vista como uma ilha no meio da cidade, na qual as pessoas são “sustentadas por um sonho muito seu; desconhecido dos outros habitantes do território brasileiro”³³. Ao mesmo tempo em que a cantoria do “Navio negreiro” se arrasta, o boi que vai se postar em frente à casa vem chegando, com fúria cega, irracional, perdido mas estranhamente guiado pelo instinto. Ao chegar, é confundido com um convidado atrasado qualquer, reacendendo por instantes as esperanças de Alaor, que já se vê prestigiado por um dos convivas do cônsul. Brasília, novamente, é quem anuncia a presença do boi, no portão. Silêncio na sala. Os bois, que segundo Domício eram coisa da imaginação alheia, se materializam na frente da casa, condensados em um único exemplar desnorteado. Ele é magro, desesperado, e sua imagem mistura-se novamente à dos homens: “Seriam zebus esqueléticos naturalmente. Tudo o que chegava a São Paulo era esquelético. E toca paulista a engordar o resto do Brasil”³⁴.

Diz o velho Botelho, outro convidado: “Que coisa, que coisa espantosa no coração de São Paulo”. O boi não condiz com a cidade pacificada, moderna, aberta à exploração da elite, com todos os trabalhadores rumo ao trabalho, dóceis e pontuais. A inevitável comparação com a Europa (hoje substituída por comparações com os Estados Unidos) vem da boca da Tante: “Uma coisa dessas tenho certeza de que não aconteceria em nenhuma cidade da França”³⁵. É simplesmente como se a queda da Bastilha não tivesse acontecido³⁶.

³² **Café pequeno**, pp. 94 e 95.

³³ *Ibid.*, p. 99.

³⁴ *Ibid.*, p. 102.

³⁵ *Ibid.*, p. 106.

³⁶ Comentando **Três mulheres de três PPPês** ao resenhar **Jóias de família**, Ana Paula Pacheco faz a seguinte observação sobre a capacidade caprichosa de inventar o real que nossas elites possuem, relacionando-a ao período da ditadura militar: “Nas três partes que compõem este livro, a vida do personagem-narrador é sempre reperspectivada por revelações que colocam em causa o sentido dos seus amores, mas não só: sua própria voz é desmentida a todo momento e passa a ser testemunho da possibilidade de fazer e desfazer do real, a seu bel

São os tiros do fuzil constitucionalista que vão exterminar a ameaça bovina que ronda o portão, tiros dados por um homem pobre, caolho e com uma morte nas costas. Todos se afastam na hora do “sacrifício”, que deixa uma carcaça incômoda na frente da casa. Domício batiza a noite desse 14 de julho de 1935 como a noite do “Grande Desassossego”. Mas... quem perdeu o sossego? E o que, afinal, significa o zebu no portão? Um dos presentes, Fontainha, diz, numa passagem aparentemente banal que pode servir de pista interpretativa para o romance: “pode existir atrás desses fatos que se misturam de uma maneira ou de outra, desses nomes e datas, uma intenção, um desígnio que nos escapa”³⁷.

De fato, a data de 14 de julho³⁸, na origem, como já mencionamos, é revolucionária; na França se oficializa e no Brasil é apropriada pela elite paulistana, identificada à monarquia absolutista francesa e sugerindo uma divisão social do país que passa longe da democracia, e retoma a discussão da maneira pela qual se deu a emancipação política brasileira, comentada na introdução de nosso trabalho. Assim como o quarto da Rainha durante o parto é invadido pelo populacho, a festa de Alaor é invadida por bois que rompem a inviolabilidade do lar burguês em relação ao exterior; no auge da confusão, “penetras” e curiosos se misturam aos convidados. Junto com Gervásio e Honório, é o Brasil (aquele no qual Cirino não acredita estar) que entra pela garagem do engenheiro, onde há um Chevrolet pouco usado. O boi, por sua vez, é uma espécie de símbolo que comporta diversos significados: o atraso, a animalização dos escravos e da massa trabalhadora (é comum, na fala corrente, ouvirmos expressões como “trabalhar como um boi”, “Fulano é um pé-de-boi”), uma multidão que emerge mas é logo domesticada (a raça de gado zebu, novidade na época, é hoje a mais criada do Brasil, na forma de um gado mestiço, o nelore), ou mesmo a dinâmica da modernização brasileira, marcada pelo desequilíbrio entre o campo – dominado pelo latifúndio, inclusive de

prazer – como se também a ‘realidade do real’ fosse uma prerrogativa de classe [...]. Isto é, a violência daqueles anos aparece sob a ótica de uma classe que teve parte nela, ao mesmo tempo que agia como se não tivesse nada com isso” (p. 275). A crítica ainda destaca o caráter de classe da subjetividade dos personagens de Zulmira – num país em que, como vimos ao analisar Carolina Maria de Jesus, a própria formação da subjetividade burguesa é um privilégio: “Sua dinâmica [a de **Jóias de família**] não diz respeito à ‘profundidade’ de indivíduos e seus fundos secretos, mas à derrocada (social) da subjetividade: um ‘defuntinho de pé’, no caso, ainda sustentado por privilégios de classe” (p. 279). Ver “O fundo falso da subjetividade”. In: REVISTA NOVOS ESTUDOS CEBRAP, São Paulo, n° 77, 2007.

³⁷ **Café pequeno**, p. 109.

³⁸ Como a demonstrar a atualidade (e uma certa tradição?) das recepções de cônsules franceses nessa data, o colunista social de **O Estado de S. Paulo**, Cesar Giobbi, avisa, na edição de 14 de julho de 2007, sob o título de “Tudo francês”: “A festa nacional francesa, hoje, vai ser comemorada em grande estilo, na Cinemateca Brasileira. O cônsul francês, Jean-Marc Gravier, receberá os convidados para o Bal du 14 Juillet, com a exibição dos filmes **La Marseillaise**, de Jean Renoir, e **Caindo no Ridículo**, de Patrice Leconte. Na seqüência, um jantar assinado pelos melhores chefs franceses de São Paulo (...). É, muitas vezes o acaso mostra que a elite de Zulmira não está tão morta e distante no tempo quanto parece... ou quem sabe, travestida em modernidades: na tal recepção, além dos *chefs*, estarão presentes *DJs*. Não esquecer a ironia: a recepção ocorre na mesma Cinemateca fundada por Paulo Emílio Sales Gomes, e muito freqüentada pela escritora.

pecuária – e a cidade, para a qual vem a população rural desorientada. O ponto de vista, ágil e escorregadio (uma espécie de volubilidade machadiana afinada com procedimentos os mais modernos), chega a escutar até o interior do boi, mostrando, como uma montagem cinematográfica, o choque dele com um bonde a partir de duas perspectivas diversas. Como os negros, os migrantes e os imigrantes, ele é arrastado para a cidade porque não tem escolha; segue “um rumo que não havia escolhido; mas já era o seu”³⁹. Sua consciência (como a do homem, para Zulmira), mantida a diferença de grau, tende a limitar-se ao momento, ao meio em que está inserido; e em situação de pânico e penúria, ele não estabelece relação lógica entre as coisas. Essa entrada no interior do boi o humaniza e dá a pista da desconfiança na racionalidade civilizadora que habita e torna enviesada a prosa paradoxalmente racional de Zulmira: o projeto moderno, baseado todo no cálculo, no controle, nas luzes (daí Alaor ser engenheiro) se contorce e não dá conta do estouro do reprimido (da boiada, dos aliancistas, da escravidão). Não é pós-modernismo, pois não festeja uma nova ordem na qual não há ordem a não ser a do mercado; constata um estado de coisas muito específico da periferia (e que se torna significativo, cada vez mais, nos países centrais) do capitalismo, na qual a racionalidade é minada logo de início, pois serve de máscara a um projeto que é, na origem, fruto do irracionalismo explorador – nas bordas do sistema faz-se o lucro astronômico para que entre as quatro paredes de Higienópolis exista conforto e tapetes. Cirino não crê estar no Brasil (a casa é uma ilha que pretende ser filial da Europa) mas tampouco acredita estar na civilização: “Queria conhecer a civilização, disse Cirino. – Você está nela, informou Maria Antonieta. Não acredito, disse Cirino”⁴⁰.

Não seria necessário matar o boi; os laçadores da prefeitura (note-se a oposição entre o poder público e o privado) estavam na rua, esperando para que ele se acalmasse. Mas o ímpeto exterminador vem do que ele *representa*, da confusão e do medo que ele desencadeia nos da casa. “Um animal extraviado está lá fora sozinho, não um exército invasor”⁴¹, diz Alaor, tentando acalmar os presentes no discurso em que expõe a necessidade do sacrifício do animal. E é o oprimido, Honório, quem vai matar aquilo que simboliza o reprimido; os senhores não sujam suas mãos, como no conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis. O inverossímil só brota no desfecho do episódio, desconcertando o leitor, que por ele não esperava. Ele simboliza a morte e a permanência do animal, cujo sacrifício penetra, sorrateiro,

³⁹ *Café pequeno*, p. 134.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 145.

⁴¹ *Ibid.*, p. 149.

na casa: depois dos tiros, um bicho gosmento como um catarro de sangue sobe as escadas do portão da casa...

Exterminada a fonte do incômodo, um pequeno interlúdio corta a narração, avançando no tempo. Estamos em 1938, com o Estado Novo já consolidado, e acompanhamos o cotidiano dos convidados de Domício (agora metamorfoseado em “Proprietário”) na sua chácara em Campos do Jordão, (a chamada “Suíça brasileira”) o “Valo Fundo” – nome de muitas implicações “indecorosas”, exploradas pelo narrador. Em 1935, a tensão social; em 1938, o Proprietário recebe Getúlio Vargas, num pacto no qual fica implícito o mal-estar e ao mesmo tempo a aceitação, por parte da oligarquia paulista, do ditador que combateu o tumulto e a insatisfação social com estados de sítio, repressão violenta, tortura, planos Cohens absurdos e, finalmente, o golpe que faz a elite suspirar aliviada, sufocando o “perigo vermelho” que, na verdade, tem mais é a cor da pele dos trabalhadores. O jantar ocorre na casa da viúva de um grande industrial paulista, o “Multiplicador”, que em vida gostava de incentivar as artes, possuindo vagas ligações com a Semana de Arte Moderna (não só Castro Alves, mas também o modernismo é incorporado pela burguesia). Dado o avanço no tempo, a morte do boi aparece agora como a derrota dos movimentos sociais em 35, e sua associação com os trabalhadores pobres vem carregada de uma ironia implacável, por inverter e pôr a nu a animalização do pobre, muito presente em nossa cultura, e associada à escravidão⁴².

O que marca esse segundo jantar do romance não é o medo, como no 14 de julho, mas a *convivência*. Getúlio é o preço a se pagar pelo extermínio das tensões sociais que dividiam o mundo prestes a entrar na Segunda Guerra. Apesar dos pequenos incômodos, está-se em família, porque estamos entre *senhores*:

Estava-se, como não, em família, e na cidade como na casa, iriam se fazer grandes coisas em família. Juntos, o Proprietário e d. Deolinda, a viúva do Multiplicador, dariam sua contribuição ao país, hoje, amanhã, sempre que se fizesse necessário [...]⁴³

Getúlio é o “pacificador” e a história surge no romance (guardando certa semelhança com a noção histórica de Carolina Maria de Jesus) como *regresso*, como farsa. Entre 1935 e 1938, uma tensão social é eliminada, e nesse sentido o romance ecoa o que aconteceu na França pós-1848⁴⁴. A própria palavra “Intentona” “deslizava o seu sentido da tentativa de

⁴² Ver o dito popular analisado por Antonio Candido em “De cortiço a cortiço”, In: **O discurso e a cidade**, p. 109. O crítico chega até a criar um pequeno poema, à maneira Pau-Brasil de Oswald de Andrade, com o dito. É o seguinte: “Mais valia Crioula. Para/ Português negro e burro/ três pês: pão para comer/ pano para vestir/ pau para trabalhar”.

⁴³ **Café pequeno**, p. 170.

⁴⁴ Nesse contexto, “Os vencidos são como que extirpados da memória da sociedade; para as vítimas não foi previsto nenhum lugar na história. Eis o que preserva a memória oficial: a lembrança edificante dos heróis da

sublevação à de um empreendimento louco, um plano demente”, só que aqui as massas nem chegam a se sublevar efetivamente, bovinas em sua pobreza ancestral. A tensão deve ser logo soterrada, esquecida, abafada, como a lembrança de um conhecido que foi preso após o levante, e cuja morte se atribui à “umidade dos cárceres”...⁴⁵

Saindo um pouco do âmbito do romance, é uma situação semelhante ao tema de *O nome do Bispo*: o abafamento de tensões realizado pelo regime militar, após a onda “legalista” e os projetos de Jango no início dos anos 60. Mas, como num círculo vicioso, o que desmobiliza o povo é o próprio trunfo da elite, escolada em manipular, com favores mil, a penúria extrema. Mesmo passada a ameaça, o boi, em *Café pequeno*, é ainda assunto incômodo, quando mencionado no jantar:

Amaldiçoado para todo o sempre aquele boi no portão, nem hoje, três anos passados, podia-se transformá-lo e a toda sua caterva numa inocente anedota para com ela alegrar a noite do Chefe da Nação rodeado da boa vontade dos paulistas.⁴⁶

A noite – momento em que o boi apareceu – é sempre associada, na obra, àquilo que Marcuse chamaria de “retorno do reprimido”, à desordem, “ao rio à noite no sítio com o seu corpo grosso e bruto torcendo-se enlameado, a cerca de treliça voltando-se para ele como se quisesse nele ser consumida, e não, dar proteção aos da casa”⁴⁷. O disforme e o desconhecido estão sempre à espreita, por perto: são eles, em forma de gente, que limpam a casa, que põem a mesa, que cuidam da segurança dos patrões.

Assim, “Os chocalhos mudos”, trecho introdutório do romance no qual o Artista Plástico, Cirino adulto, é entrevistado e lembra, por momentos, seu passado, também dá conta da formação do artista culto nesse meio social. Ao questionamento do menino e à sua atenção pelas formas e protuberâncias corresponde, no adulto, o clichê de “fases” amarelas, vermelhas e figurativas, apoiado pela imprensa de pose e mercado, ou seja, uma arte *alienada*, inconsciente de si mesma; Cirino permaneceu não acreditando que estava no Brasil⁴⁸. O

ordem”; e “Vestígios desse trabalho de recalque, desses deslocamentos para outras configurações de sentido, num simbolismo enigmático, são visíveis por toda parte na literatura de junho. A atenção dos contemporâneos atém-se ao acessório, quando não ao absurdo, como a uma tábua de salvação, a fim de não registrar os próprios massacres”. A prosa de Zulmira incorpora essa espécie de linguagem que evita o registro do massacre, mas ao fazê-lo criticamente, faz reviver o horror revelando seus mecanismos de ocultamento. Sobre 1848, Ver OEHLER, Dolf. **O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris**. (Trad. de José Marcos Macedo). São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 139-138.

⁴⁵ *Café pequeno*, pp. 171 e 172.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 174.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 177.

⁴⁸ Numa outra chave, o tema da alienação do artista também surge em *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum. Mundo, artista jovem, provocador e revolucionário, é morto pelas mãos da polícia do regime militar, enquanto Arana, seu verdadeiro pai, a ele sobrevive: é um artista que faz das imagens da Amazônia lembranças para turista comprar. Embora o arcabouço do romance seja realista, a estrutura do enredo propõe uma arqueologia

interlúdio da parte final do romance, intitulado “A casa do administrador”, é por sua vez a resolução da situação de desequilíbrio que domina a maior parte da narrativa. Mesmo que as leis trabalhistas de Getúlio causem um certo mal-estar nos proprietários ali presentes, o amargor do remédio não elimina sua eficácia. De modo que em “O adiantado da hora”, a parte final da obra, o que temos é um breve retorno a 1935, com a notícia da execução dos bois prefigurando a “paz” futura e o “parabéns a você” para Alaor, acompanhado por um poema de Domicio que é uma espécie de louvação ao homem burguês paulista, no qual se exaltam a família, a esposa, os bandeirantes e a ascendência francesa. O desfecho do romance deixa clara a separação entre os “Brasis”, o dos senhores e o dos criados. Augustina, a cozinheira, aparece *no escuro*, para colocar o bolo de aniversário na mesa; quando as luzes se acendem ela volta para o seu lugar, e nesse momento concentram-se os significados da luz articulados no romance. A claridade remete a uma tranquilidade e controle que *exclui* a empregada, e por isso é falseada – sabemos que uma “segurança” baseada no sacrifício de outros não é segurança, pois pressupõe a revolta dos sacrificados e a manutenção preventiva dos mesmos em seu lugar: “no momento exato em que as lâmpadas da sala voltaram todas a se acender, ela recuou de vez pela porta de onde saía, fechando-a sem ruído atrás de si”⁴⁹.

Se em *Café pequeno* a ameaça é pouco precisa, obscura e animalizada, em *O nome do Bispo* ela ganha forma e voz humanas, para o horror de Heládio, o protagonista do romance. E a ameaça vem para insultar uma burguesia que, nos anos 80, começa a ver seu mundo ruir. A reflexão histórica de amplo alcance que subjaz a *Café pequeno* também está presente no romance dos anos 80, e se engana quem pensa que a obra de Zulmira se esgota na crítica à *high society* paulistana; ela é matéria de superfície, que esconde, num jogo de camadas muito peculiar à sua escrita, um pensamento sério sobre nossa história que recua do século XX até, quem sabe, os remotos fundamentos da colônia. A massa de despossuídos que ergue as obras do progresso paulistano ameaça, no escuro, os brilhantes prédios espelhados da Avenida Paulista.

Heládio, ou a fissura grande demais

A banalidade do enredo de *O nome do Bispo*, o primeiro e premiado romance de Zulmira, de 1985, aparentemente não guarda as dimensões da ressonância histórica de *Café*

política da vida privada, no que se aproxima da prosa de Zulmira. Ver HATOUM, Milton. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁴⁹ *Café pequeno*, p. 195.

pequeno. Heládio, um membro da família Pompeu, rica, quatrocentona e à beira da decadência, se interna em um hospital para uma operação de hemorróidas (palavra nunca mencionada no romance). Como bagagem, leva livros (Jack London, Kant e Lima Barreto) e lembranças, que ocupam toda a primeira metade do romance, momento em que Heládio está sozinho e ainda aguarda pela operação. Ele ocupa o quarto 203 e, no 205, está internado um velho que, segundo os enfermeiros, tem câncer no escroto. Um dia Heládio, já convalescente, resolve ir relaxar no solário do hospital e é confundido com o paciente do 205; um homem estranho se aproxima dele e o insulta. Heládio, assustado e curioso, vai ao velório do velho do 205, ali no hospital mesmo, ver se encontra o “homem-do-pomo-de-adão” que lhe ofendeu. Mesmo que tente se esconder, nosso herói vê quem queria, o tal homem, e é visto por quem não queria; o pessoal da sociedade, que está ali velando o empresário, espalha a notícia de sua aparição, de modo que a segunda metade do romance é uma seqüência de visitas intercalada pelo medo e pelo trauma do engano no solário, até que o romance se encerra com a saída disfarçada – e desastrada – de Heládio do hospital.

Na literatura de Zulmira, o corpo é o limite; se o “espírito” se condiciona à matéria, então o fundo histórico é imanente a tudo o que ela escreve, de forma consciente; a história se coaduna a uma determinada concepção do homem presente em toda a sua obra. Assim, a dor física é capaz de afastar Heládio de sua “vida interior”, que “nada mais é senão o próprio mundo debruçado sobre o homem, *estreitado nos limites pulsantes do tecido vivo*”⁵⁰ [grifo meu]. O fluxo de lembranças tem origem certa, não nasce do desejo de compreender o passado e nem é evanescente e capaz de revelar outros sentidos para a vida, enriquecendo-a, como em Proust. Parte logo do grotesco. É a fissura anal que desestabiliza a relação de Heládio com o mundo, dando a ele “uma consciência muito aguda de sua natureza duplicada”, e duplicada nos dois sentidos, tanto no físico (a dor faz com que o ânus seja sentido como uma parte quase independente do corpo), quanto no psicológico, pois a aparência social, contraposta ao sujeito despido de disfarces, é matéria do romance. Heládio se torna um “homem-macaco”, com rabo auscultador de lembranças.

Depois de depilado, nosso personagem toma um comprimido relaxante. A partir daí se desencadeia um fluxo de lembranças que vai ocupar, de forma intermitente, os momentos que antecedem a cirurgia. E todas essas lembranças têm em comum o “retorno do reprimido”⁵¹, marcado de conteúdo social em sua maior parte: “atrás de uma porta impressões antigas e

⁵⁰ TAVARES, Zulmira Ribeiro. **O nome do bispo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 8.

⁵¹ O termo é de Herbert Marcuse, em **Eros e civilização**.

persistentes [forcejam] por penetrá-lo à sua revelia, traiçoeiramente, pelos fundos”⁵². Traiçoeiras e incômodas, como a fissura que o trouxe até ali.

Surge, então, no meio da treva hospitalar, o tio Oscar e suas mágicas, junto ao respeitável bispo d. Heládio Marcondes Pompeu, de quem o protagonista herdou o nome a que alude o título do romance. Se Oscar é o “mulato loiro” da família, sob cuja aparência e modos ingleses está a linhagem de parentes pobres que convém ser evitada com asco, d. Heládio é o orgulho e a imagem de respeitabilidade dos Pompeu, tendo inclusive audiências pessoais com Pio XII, o papa que calou ante a barbárie nazista.

Oscar vai encenar um espetáculo de mágica, no qual a assistente de palco, russa, é reconhecida por tia Clara – a “carcamana” que só foi aceita na família por causa do dinheiro – como sendo amante do marido. Clara diz “putana” várias vezes durante a apresentação, para mal-estar de todos, que tentam disfarçar a situação. A organização das salas na casa dos avós de Heládio tem muito a dizer sobre o romance e o momento presente vivido pelo personagem. Temos uma sala principal, cheia de espelhamentos e reflexos, mobiliada com “almofadas, tapetes, gobelins”, lugar de encontro dos adultos; e duas salas pequenas, anexas à principal: a sala dos retratos, também chamada de “sala dos mortos”, muito usada pelas crianças e cheia de brinquedos; e uma sala atulhada de objetos retirados de outras partes da casa, bibelôs e reminiscências familiares. É nas saletas que irá ocorrer o espetáculo de mágica, numa inversão da ordem na qual o reprimido vem à tona: o rosto mulato de Oscar, escondido sob o inglês loiro; a amante do tio, disfarçada de russa; a “taturana preta” de Eufêmia, a empregada, iluminada pelo abajur que estava no meio de suas pernas e de repente se acendeu; a entrada de gente estranha na casa, a predisposição “carnavalesca” do temperamento de vovó Maroquinhas, vindo à tona, em elogios à beleza da rejeitada Clara Nardelli; a sensação de que o Brasil entra pela frincha da porta e vira pelo avesso os gobelins da sala principal: “De que Brasil tio Oscar veio e a que Brasil chega nesta noite de mágicas, debaixo deste lustre incandescente nesta sala feericamente iluminada?”⁵³

Isso tudo vindo à tona entre os Pompeu, que, assim como os Chevassus de *Café pequeno*, se sentiam “deliciosamente estrangeiros no Brasil”, ostentando uma etnia fantasiosa que disfarça, como faz o perfume com o cheiro de peixe feminino, o cabelo pixaim, a morenice, o cheiro forte dos ascendentes; miscigenação é vergonha, e impera o desejo de branqueamento, forte e racista.

⁵² **O nome do Bispo**, p. 18.

⁵³ *Ibid.*, p. 30.

Na reminiscência seguinte, a perseguição política do regime militar surge como farsa. Heládio lembra do dia em que foi chamado a depor, em 1969, numa delegacia do DOPS montada numa casa de pé-direito alto em um bairro elegante, onde ele morou na infância. Casa de senhores, como a de “Certa engenharia”⁵⁴, e que agora abriga seus protetores, a polícia. Manteve a aparência burguesa, com jardim bem cuidado e alto-relevo com anjinhos rechonchudos no portão. Por dentro, vitrais *art-nouveau*, uma “luz rica e pesada”.

Tudo isso para abrigar a tortura, que fica no porão da casa, assim como é na parte de baixo de Heládio que a fissura se localiza⁵⁵. Mas o antigo morador da casa, Heládio, não está lá para ser torturado. Ocorre que escreveu bilhetes a uma tal PC da B, que ficavam escondidos nos livros da livraria Apoio, de seu amigo Mauro, e PC da B vinha a ser o apelido da insegura amante que, ao perguntar a Heládio se este só se interessava por seu sexo, ouve a resposta de que o interesse incluía, também, a “Parte Circundante” de já se sabe o quê. Enquanto espera, Heládio lembra do

triângulo de cabelos escuros, centro dos dissabores atuais, responsável pelo seu prazer anterior. E, exatamente no meio, o buraco, uma descida incontrolável, uma queda para um espaço sem nome como, um dia, no passado perfeito, o meio das pernas da portuguesa Eufêmia.⁵⁶

A alusão à empregada não é gratuita; dá a medida social da naturalização da mulher. Ao mesmo tempo, a imagem liga o sexo feminino ao inconsciente, mas aqui ele não possui nenhum valor transgressivo ou libertador, é pura corporeidade sem sentido. O fluxo de consciência do personagem revela o inconfessável e coloca a vida íntima e política no mesmo plano, mostrando como, no fundo, tudo se relaciona; além disso, temos aqui uma escritora que põe no chão séculos de tradição da idealização do feminino como libertação e transgressão⁵⁷ e que nada mais é, se formos pensar junto com Adorno, uma posição que naturaliza a mulher e a coloca à margem da história. A descrição ousada e crua⁵⁸ ri na cara do pudor em relação ao

⁵⁴ Narrativa curta de **Cortejo em abril**, que analisaremos mais adiante.

⁵⁵ Para o movimento entre o alto e o baixo no romance e seus significados, ver a dissertação de COSTA, Lucilene Soares da. **Nas frestas dos cômodos inferiores: poética e universo social de “O nome do bispo”, de Zulmira Ribeiro Tavares**. 2002. 201 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada), FFLCH-USP, São Paulo.

⁵⁶ **O nome do Bispo**, p. 51.

⁵⁷ Para dois exemplos próximos, basta pensar em como a mulher aparece no romance **Lavoura arcaica**, de Raduan Nassar, ou mesmo na personagem Nina, de **Crônica da casa assassinada**, de Lúcio Cardoso, abstraindo-se aqui do potencial crítico que pode estar contido nessas obras e que só uma análise detida poderia investigar.

⁵⁸ Lucilene Soares da Costa percebe como a prosa de Zulmira destoa em meio a uma tradição “sentimental” de escrita feminina: “Essa recusa total da sentimentalidade nos textos da autora provoca, a princípio, um certo estranhamento, na medida em que vemos como traço marcante das escritoras do século XX antes a abordagem intimista das relações familiares e amorosas do que a realidade material”. **Nas frestas dos cômodos inferiores**, p. 77.

feminino, que nada mais é que ocultamento de sua suposta maior “naturalidade” (a ser dominada...):

[...] vulva, boceta, periquita, perereca, xoxota, muitos nomes nas dobras da carne, um sobre o outro, forçando o caminho para um sulco mais maduro e uma imaginação mais rica. E por aí, justamente por aí o alcançaram. Eles, os da polícia política.⁵⁹

O interrogatório é uma palhaçada vexatória e vazia, e faz referência à neurose persecutória do regime que, nos anos 70, iria sair do controle até do próprio presidente⁶⁰; o depoimento, atípico por não envolver mentiras ou ocultamento, mostra um homem que não tem o que esconder a não ser seus pequenos escândalos banais, cercados de mau gosto, pertencente a uma classe para quem a ditadura militar foi um episódio entre outros; aliás, é dessa forma que o regime surge no próprio romance, disfarçado e se esquivando do leitor, imitando a memória nacional.

Depois das lembranças noturnas, o dia amanhece e os grilos “Abrem as boquinhas-bocetinhas e falam, falam loucamente de amor, paixão e política para o anfiteatro de uma cena cada vez mais clara”⁶¹. A natureza perde a aura pacificadora ou idílica; grilos, animais, se misturam a mulheres, e ainda por cima falam, colocando no mesmo plano, o do grotesco e inusitado, aqueles assuntos considerados “elevados”, carregados de idealização – amor, política. Incomoda por ser fortemente revelador.

Heládio, por sua vez, tem seu corpo comparado e analisado à maneira científica, praticamente dissecado por um narrador que fala em “sistema tegumentar” e “paleografia entranhada em vísceras”. A subjetividade do personagem existe, senão não seria possível a narrativa de suas lembranças; mas é uma subjetividade plana, previsível, totalmente presa às condições materiais⁶²; é degradada, de quinta categoria, e só não provoca tédio graças à ironia e à inteligência da voz narrativa que a analisa. O ser humano surge como um fenômeno entre outros, achincalhado em seu livre-arbítrio transformado em previsibilidade de classe, e os

⁵⁹ **O nome do Bispo**, p. 52

⁶⁰ Ver, sobre o assunto, **A ditadura encurralada**, principalmente o capítulo “A comunidade da indisciplina”, no qual aquilo que Élio Gaspari chama de “tigrada” – a linha dura do regime, que combatia a luta armada – em jejum, mostra “sua essência primitiva, banal”. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 105.

⁶¹ **O nome do Bispo**, p. 59.

⁶² É mais profunda a fissura na subjetividade dos personagens de Zulmira; não se trata apenas de uma acomodação à sociedade, como acredita Lucilene Soares da Costa: “No contexto literário de Zulmira, a acumulação exterior é ao mesmo tempo a ruína interior. A existência em sociedade implica, sempre, várias concessões e adaptações do indivíduo que, reduzido à condição de ser social, anula em si conflitos e marcas da individualidade que formam, em essência, a dialética do ser humano. É comum a impressão de que suas personagens principais quase não têm vida interior além do que é visto em público. Daí a recorrência da temática da máscara [...]” Ver **Nas frestas dos cômodos inferiores**, p. 168. Talvez essa “acomodação social” diga respeito à reificação da própria subjetividade, invadida por mecanismos de interesse, adaptada a um mundo que progressivamente aliena o “valor de uso” das coisas e as mistura com as pessoas.

personagens surgem totalmente reificados, sem mistério existencial algum. A culminância desse processo, digamos, de “fechamento” vai determinar a própria estrutura formal de outro romance da autora, *Jóias de família*, como veremos a seguir.

Apesar de deslocado e decadente em meio à elite a que pertence, Heládio nunca deixa de se preocupar com as gorjetas; o país se modernizou, sim, mas a hierarquia social se mantém: “Diminui-se o teto, o limite máximo, mas a hierarquia das gorjetas, essa nunca é posta em dúvida”⁶³.

A próxima lembrança ocorre logo após a operação e envolve Abérsia Maria de Jesus, “Uma mulherinha minúscula, quase uma pigméia, de idade indefinida. Muito escura mas difícil de se dizer se nela predominava a ascendência índia, negra ou branca”⁶⁴. Abérsia é o Brasil que cerca os Pompeu, mal-nutrido e escuro. Era empregada de Heládio, e a ele contava histórias de um certo Camões da tradição oral, sempre instado a fazer o impossível por um Rei que o ameaça de morte, e se saindo bem nas piores situações. Espécie de Camões ao avesso, por estar longe do cânone e do imperialismo luso, o herói de Abérsia tem que tirar até leite de boi, segundo uma de suas histórias, para continuar vivendo, e nesse sentido é a cara do tal Brasil evitado pela família Pompeu. Heládio, ao ouvir as histórias da empregada, pensa em estudar o folclore brasileiro; o leitor médio, também surpreso com as histórias de Abérsia, cai na armadilha da narração: seu interesse se identifica com o de Heládio, com o qual o grupo de leitores de Zulmira deve ter mais semelhanças do que imagina. Abérsia, devota de São Longuinho – o das coisas perdidas – vira logo o “objeto de pesquisa” de Heládio que, a partir dela, quer conhecer o Brasil que lhe fugiu na sala de mágicas do tio Oscar, e tranquilizar sua consciência, elemento que não está ausente em pesquisas desse gênero, muitas vezes pautadas pelo pitoresco passageiro e não por um interesse genuíno e coerente. A diferença entre “castas” sociais é tão grande (e surge logo de cara na própria aparência “pigmeia” da empregada) que o outro, o pobre, tem interesse “científico” que não supera, mas apenas mascara, a fissura social e o preconceito, que aparece na fala de Sônia, mulher de Heládio na época que, no seu pragmatismo cruel, diz que Abérsia é “ignorante, analfabeta, maluca e [...] provavelmente mais dia menos dia teria um ataque epilético sem escolher hora”. E assim Abérsia perde o emprego, sem que Heládio mova um dedo por ela.

A esquerda que surge no romance é a que se auto-exila na Europa, como a personagem Clotilde. É uma esquerda que nem sequer arranha a estabilidade das castas sociais – de um lado o “povo”, sempre à deriva e pouco consciente do que acontece, mais preocupado com a

⁶³ **O nome do Bispo**, p. 67.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 70.

miséria – e de outro a elite que leva Kant e Lima Barreto para o quarto, mas só consegue ler Jack London. É claro que entre esses extremos há a luta séria e empenhada de muitos que se sacrificaram por seus ideais; mas importa aqui ressaltar o fenômeno da “esquerda como pose” que, ao contrário da luta armada, sobreviveu, junto com os asseclas e delatores do regime, até os nossos dias.

A operação e o surto de lembranças, nas quais irrompe o conteúdo social incômodo, estão associadas ao estado do corpo, que é coetâneo ao estado mental; quando a escritora fala do físico, trata-se menos de metáfora e mais de descrição literal. Heládio está no hospital

cagando seu RG, cagando o seu título eleitoral, cagando o seu CIC, suas economias ridículas, também as suas aspirações mais ocultas, sua elegância bronzada da meia-idade, sua pose.⁶⁵

O fluxo da gorjeta obedece a um ritmo freudiano: muitas, quando ele evacua líquido, poucas, quando começa a melhorar. Mas a melhora guarda em seu bojo o encontro, a materialização do reprimido que invadiu sua memória até então. A pobreza *intimidada* – a de “roupa muito sovada com sabão de pedra, desinfetante”, com cheiro de corpo cansado, envergonhada e habitante da periferia dos Pompeu – e a pobreza *intimidante*, aquela do rosto do motorista, cheio de ódio, visto pelo espelho retrovisor do Rolls Royce, se *encontram* na figura de um homem magro, pequeno (como Abérsia? O oposto da madureza viçosa e bronzada de Heládio?) que diz a *palavra*: aquela que, dita por engano, resume toda a existência de Heládio, e vai perturbá-lo daí em diante:

Escroto.

O mesmo homem ainda vai desejar a morte de Heládio, ele que “subiu pisando [nos outros] sem olhar para os lados”, e vai embora. O clima ameno do solário se transforma: “O cotidiano, rasgado do alto a baixo, deixa escapar do seu invólucro murcho um outro ambiente, letal, irrespirável”⁶⁶.

É mais ou menos a imagem da Avenida Paulista vazia, tomada pelo medo dos ataques de uma facção criminosa, que é fruto da mesma segregação violenta que produziu a miséria de Abérsia. É o ódio do primo pobre que trabalhou na ferrovia, não recebeu pagamento e agora quer vingança, pois nas negociatas entre senhores sempre saem perdendo os escravos, esses aliás integrados à família para permanecerem sob controle mas sem nunca perder sua condição oprimida, pois “o Brasil é uma grande família”, como nos diz o romance. E Heládio se vê dividido, assustado, ameaçado pelo lado pobre da família, pois nele a solidez e a

⁶⁵ **O nome do Bispo**, pp. 74 (citação anterior) e 75.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 82.

segurança da fortuna estabelecida de seus antepassados está ruindo, porque o fim dos anos 70 e o início dos 80 são marcados por recessões econômicas e mobilizações sociais, e nesse sentido Heládio é o Brasil (“Heládio se espalha por todos os lados como o próprio Brasil. Está em todas essas extremidades que não alcançam parte alguma, não chegam a termo, não levantam fronteiras para a construção do entendimento”⁶⁷), na medida em que é composto, como o tio Oscar, pelos membros ricos e pobres dos Pompeu, na medida em que o país convalesce de um regime militar que apenas disfarçou, com futebol e milagre, a fissura nos “cômodos inferiores”, o lugar dos empregados numa casa de família rica.

Clímax do romance, a passagem do insulto se localiza no centro da narrativa; o que se segue ao engano revelador é a visita do filho de Heládio, Felipe, que esclarece a identidade do homem do 205: trata-se de Alcyr Machado, dono de terras e de uma rede de supermercados (moderno, mas com um pé no latifúndio). Tipo do *playboy*-decadente-oportunista, Felipe quer que o pai o ajude em sua carreira de arquiteto, estabelecendo “contatos” (favores) com os Pompeu; para o moço, a tradição vira negócio, coisa que o pai lamenta; depois de muito enrolar, Heládio conta o real motivo de sua internação ao filho, em quem *nada* vê, nem sequer a si mesmo. A abertura para o outro não ocorre nem através do narcisismo paterno; os corpos são opacos, incomunicáveis. Lavínia, a prima, chega logo em seguida, e é a personificação da duplicidade dos Pompeu,

Uma família que mantém sempre estável o seu universo homogêneo, deixando simplesmente que pereça à míngua, por falta de oxigenação, um possível universo paralelo, invertido, conflitante.⁶⁸

E é justamente esse universo que vem à tona durante a internação de Heládio. Logo em seguida ele ainda recebe o amigo Mauro, que vê na morte do velho Machado uma oportunidade para tirar lascas da herança. Aparece também o escultor Vitório Avancini, cuja especialidade é fazer imagens para os mausoléus do cemitério da Consolação, tipo do artista bajulador ao dispor da burguesia e interessado, no momento, em reformar o jazigo dos Pompeu, corroído pela chuva, mais um sinal da decadência da família. No cemitério, as pompas da eternidade são *compradas*, do mesmo modo que na vida o prestígio costuma dar as mãos ao dinheiro. Talvez seja por isso que Avancini compare o cemitério a uma cidade “abaixo do nível do chão”. De qualquer modo, tanto ele quanto Mauro, atolados na curva fatal da decadência, lançam mão dos contatos pessoais e do bom papo para manter a aparência de prosperidade.

⁶⁷ **O nome do Bispo**, pp. 85-86.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 101.

Com Mauro, a conversa gira em torno de prostitutas e do homossexualismo no Colégio São Bento, onde ambos estudaram. Mauro é, como aponta Lucilene da Costa, um *self-made man*; ao contrário de Heládio, ele se envolve em política, veio de família remediada; mas a amizade entre os dois parece revelar uma afinidade de classe profunda que os faz iguais – bem ou mal, são homens brancos e ricos numa sociedade de pobres; o que os une é o fato de serem “machos”, e a solidariedade de gênero oculta a solidariedade de classe. É essa a “solidariedade” que toca a alma de Mauro no episódio do tabique: ele e um homem, conhecido seu de bar, saem com uma prostituta e a penetram duplamente. A prostituta é esquecida, mas o homem não; os pênis dos dois se tocam dentro dela (no “tabique”), e a lembrança é guardada com lirismo por Mauro. E já que falamos do grotesco, o mesmo Mauro resolve abrir a *Crítica do Juízo*, e lê o seguinte trecho, que elucida certos aspectos da literatura de Zulmira e vai além:

Só há uma classe de fealdade que não pode ser representada na sua naturalidade sem arruinar todo prazer estético; a fealdade que inspira asco, pois que nessa rara sensação, baseada na pura imaginação, representa-se o objeto como se este se impusesse ao gozo contra o qual nos rebelamos com força, com o qual nas nossas sensações desaparece a diferença entre a representação artística do objeto e a natureza do próprio objeto, resultando impossível então que aquela (a representação) seja tida como bela. [grifo meu]⁶⁹

Zulmira escreve na contramão da idealização estética que marca nossa literatura, indo desde o bucolismo árcade em zona mineradora de trabalho escravo, passando pelo índio herói de Alencar, incorporada criticamente na paisagem da obra de Machado de Assis, sempre a serviço do enredo⁷⁰, e não ausente de certos ramos modernistas. Por isso a insistência no grotesco, que mina a diferença entre a representação e o próprio objeto, e de quebra desestabiliza o “bom gosto” do leitor médio, que se vê no espelho narrativo como coisa entre coisas, dada a autonomia que o espaço tem em sua obra (daí as “minimonografias” a que Roberto Schwarz faz menção no posfácio do romance). Ao negar a autonomia da subjetividade dos personagens, que patinam felizes na lama de seus interesses, a escritora também põe em xeque a sua própria subjetividade, o fiel da balança de uma narrativa realista, linear. Daí a falta de estabilidade da linguagem e do ponto de vista, que ora se afasta ora se aproxima, ganhando nesse movimento densidade crítica. O tom do narrador, por exemplo, ao falar do passado comum de Mauro e Heládio, é delicado, por vezes até lírico e nostálgico, mas

⁶⁹ **O nome do Bispo**, p. 125.

⁷⁰ Sobre o assunto, ver o ensaio de BASTIDE, Roger. “Machado de Assis, paisagista”. In: REVISTA USP n° 56, São Paulo, Dez/Jan/Fev 2002-2003 .

não se dá por inteiro; se mascara de nostalgia para sorrateiramente levantar o tapete da história.

Duplicidade de forma, que fala do mascaramento histórico. O regime se abre sem dar o braço a torcer, o país se moderniza sem abalar muito as elites, e o relativismo esconde a crueza da miséria de pessoas como Abérsia: “Democracia relativa vem a ser a perfeita imagem de uma ditadura relativa – explica Mauro para quem se dispuser a ouvir”⁷¹.

Como no conto “Cortejo em abril”, “Na verdade as duas [ditadura e democracia] são a mesma, com sinais trocados, eis o perigo!”. É a “lenta e gradual distensão” de Geisel, para não abalar as estruturas que o golpe protegeu, são os movimentos calculados de Heládio, para não machucar os “cômodos inferiores”. A retórica da abertura política passa pela farsa e pelo espetáculo; trata-se de extravasar a comoção nacional com a cobertura televisiva da morte de Tancredo, para que ela não irrompa de outras formas, de acomodar o poder constituído sem mudanças profundas, aos modos do que ocorre nos anos 30. A política se resume a uma hábil manipulação da linguagem; para Mauro, o importante é trabalhar as “sobrefalas”, influenciar a “opinião pública”, sustentar a democracia-ditadura, a última não mais personificada em generais, mas diluída sob a palavra “mercado”.

Após outra reminiscência relacionada a tio Oscar – ele era acusado injustamente de observar com lascívia uma “anã branca” através do telescópio (uma empregada, como Abérsia, só que enfermeira), sendo que, já mudo e entevado, estudava astronomia – Heládio se identifica com a decadência e as injustiças sofridas pelo tio mágico. Nosso herói também se espanta com a independência e o gosto musical do enfermeiro Nicanor, que rejeita o empréstimo de seu gravador Aiko e, ao mostrar que possui subjetividade própria, tira um pouco dos eixos o mundinho de Heládio, a ponto de ele achar que as próprias coisas (como se o enfermeiro fosse uma delas) podem se rebelar contra ele.

Dora, a filha de Alcyr Machado, vem visitá-lo, num encontro tramado por Mauro. Os dois conversam no solário, e flertam muito discretamente. Nesse segundo encontro no solário, ao contrário do primeiro, há a promessa do prazer futuro e o desabafo; é somente a Dora que Heládio consegue finalmente contar que foi insultado, num papel de vítima que auxilia sua sedução. Segundo Dora, o incidente se deu porque um dos defeitos de seu pai era tratar a todos de forma igual; Heládio não deixa de perceber nela uma “mulherinha preconceituosa”.

Logo em seguida, o medo que Heládio tem do desagradável homem do solário, que já estava se dissipando graças ao flerte, renasce com toda a força. Entre correspondências banais

⁷¹ **O nome do Bispo**, p. 136

daqueles que o visitaram, ele recebe uma carta anônima, que oscila entre a ameaça e o pedido de desculpas; sua linguagem trai a pobreza (“que Deus Nosso Senhor Jesus Cristo lhe devolva a saúde em dobro”⁷²), e esclarece: Heládio foi confundido com o filho de Alcyr Machado, pois o homem do pomo-de-adão queria ofender o filho de Alcyr, que estava na Europa e não pôde ir ao enterro do pai.

Tomado de pavor, ele fica ansioso para ir embora; dorme mal e resolve sair do hospital em cadeira de rodas, para evitar uma eventual abordagem. Só que quem empurra sua cadeira é o jovem Arlindo, que antes trabalhava em um supermercado (quem sabe do Alcyr?), empurrando carrinhos cheios de compras. O rapaz resolve dar um pinote, e Heládio cai, estatelado no chão, inerte como um saco de compras, mas já calculando a forma como vai se levantar, para que não percebam que ele podia andar, e planejando os próximos passos da sedução de Dora.

O elemento que articula todo o romance é o *insulto*, ele mesmo mascarado sob o engano que o envolve, e esquecê-lo indica que o leitor caiu no jogo de Heládio, que faz de tudo para evitá-lo⁷³. O insulto concretiza o choque de classes evitado e que vem à tona graças à decadência de Heládio, à reabertura e à crise econômica do país. Sempre desviado ou dissimulado, põe em cena os “anônimos, incógnitos, quantos?”, a “massa informe” e insípida que é o substrato escondido do Brasil que está “lá fora” e guarda semelhanças com a substância da barata de G. H., encontrada num quarto de empregada não por acaso – e Macabéa vai incorporar em forma de gente essa massa insossa⁷⁴. Heládio foi atingido por uma “pobreza incontornável nas suas graduações infinitesimais [...] que não se atinge porque é visceralmente desigual”⁷⁵. O medo acontece porque a pobreza de quem o insultou se aproxima dele na forma de sua própria decadência. Além disso, os pobres, como o mendigo de “A bela e a fera”, de Clarice Lispector, são “inabordáveis para uma doutrinação rápida e higiênica”⁷⁶, entram pelos poros, são como sombras. Estatelado no chão, Heládio sente a “vida miúda e agitada rente ao solo”, o cotidiano de bairro pequeno-burguês que é, para ele, o rebaixamento.

⁷² **O nome do Bispo**, p. 211.

⁷³ Para Lucilene, os temas centrais do romance não incluem o insulto. “As temáticas centrais de **O nome do Bispo**, a saber, a velhice, a doença e a morte, se condensam no capítulo sobre o fim do tio Oscar como em nenhuma parte do livro”. **Nas frestas dos cômodos inferiores**, p. 75. Bruno Zeni e Berta Waldman também não lhe dão a devida atenção. Ver ZENI, Bruno. Mágica e disfarce, história e fantasmagoria no século XX paulista — sobre *O nome do bispo*, de Zulmira Ribeiro Tavares. In: REVISTA NOVOS ESTUDOS CEBRAP n° 69, São Paulo, Julho de 2004, e WALDMAN, Berta. Cara e coroa. In: REVISTA DA BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE, n° 52, 1994, pp. 59-65.

⁷⁴ Ver **A paixão segundo G. H.** e **A hora da estrela**, ambos romances de Clarice Lispector.

⁷⁵ **O nome do Bispo**, p. 215.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 218.

No entanto, “as coisas voltam mas são outras”, como diz o narrador. Nem o tombo foi tão grave, nem a decadência vai significar uma derrocada em massa dos Pompeu e similares. A modernidade brasileira mantém as coisas mais ou menos fora do lugar como sempre estiveram, com a vantagem de contar com a ajuda da tecnologia importada para aprimorar bastante os disfarces para a situação de absurdo social. Mas o que interessa ressaltar é que a *fissura* de Heládio não é somente recurso de rebaixamento do grã-finismo; ela tem origem social e chão histórico bastante preciso (sempre despistado, aliás, pela linguagem instável e avessa ao clichê), pois leva primeiro ao retorno do reprimido no plano da imaginação, depois ao encontro real e finalmente à queda desmoralizadora, que por sua vez não é o que parece ser; surge assim uma história feita de acomodações para os senhores, repressão para os despossuídos e disfarce de tudo isso, representado na própria linguagem enviesada do romance, capaz de iludir quem se enredar em seu canto de sereia grotesca e ficar só na superfície gozadora dos ricos.

Como se fabrica uma velha empertigada?

Se em *O nome do Bispo* e *Café pequeno* temos o pano de fundo histórico e o mundo familiar burguês inseridos de algum modo nas tensões sociais de períodos relacionados a regimes autoritários, *Jóias de família* é um romance no qual essa relação parte-todo ainda existe, mas de forma menos direta. Se a casa de Alair ainda era vulnerável ao movimento da cidade e integrada, de algum modo, nela, Heládio é um homem cercado; em seu mundo pequeno e claustrofóbico a atividade política é farsa, e não ligação à totalidade histórica do país. Em *Jóias de família* esse processo de *encastelamento* das elites – perfeitamente visível nos altos muros dos prédios de luxo, nos carros blindados que circulam pela cidade – se consolida. Comandar, sim, mas agora por controle remoto. Sem sujar as mãos na lama que aumenta sorradeira. Esse processo de fechamento se denuncia na própria forma do romance, centrado no espaço de um único dia, perfeitamente articulado e bem trabalhado, singular como uma jóia. O que interessa à obra é o mundo das relações domésticas e familiares e seus mecanismos de funcionamento, numa análise minuciosa da dissimulação semelhante à realizada em “O japonês dos olhos redondos”, conto sobre a retórica absurdamente falsa do regime militar e seu parentesco com as ilusões da sociedade de mercado.

A protagonista do romance é Maria Bráulia, viúva do juiz Munhoz; esse, “cria do Estado Novo”, passou a vida dividido entre o “dolo” e o “decoro”, ocultando seu homossexualismo e casando-se com a rica filha de industriais graças a um rubi falso. Maria

Bráulia vive no nono andar de um prédio no Itaim-Bibi, com a empregada Maria Preta, e recebe visitas ocasionais do sobrinho que quer dilapidar sua fortuna para investir em pontos de videopôquer, o trambiqueiro Julião Munhoz.

É a pequenez sepulcral do mundo da mulher burguesa a substância principal do enredo. Semelhante à mulher, como veremos, de “Lágrima de zircônia”, fica difícil saber o que se esconde por baixo do “rosto social” de Maria Bráulia, já que quando ela o desafivela da face seus pensamentos são os mesmos. Além disso, a obsessão da autora pela duplicidade – presente em toda a sua obra – fica muito clara nesse romance, cujo centro são dois rubis: um falso e outro verdadeiro, ambos objetos da vida vazia e sem sentido da protagonista. É uma duplicidade que nada revela; não há um “eu obscuro” e diferente atrás das aparências, o que há é um egoísmo idêntico ao que constitui a máscara, só que menos enfeitado. Se no romance realista do século XIX as individualidades costumam se opor ao mundo, no romance de Zulmira vemos a consolidação de uma tendência já apontada, por exemplo, em *O sósia*, de Dostoiévski; aí, o duplo “não nega, mas *confirma* a sociedade existente”⁷⁷. Nos romances de Kafka, esse desmoronamento da individualidade se transforma em pesadelo e os personagens são totalmente engolidos pela máquina do mundo; mas em sua desorientação ainda há um tipo de resistência; Joseph K. ainda contesta e se debate em meio às amarras de seu processo. Na obra de Zulmira, a subjetividade se esvazia, e o indivíduo se *solidifica* num esquema funcional, que oscila entre egoísmo e aparência. Tal fenômeno tem fundamentos também em nossa história: como aponta José Antonio Pasta Jr.⁷⁸, o fenômeno do duplo, central em nossa literatura (*Esau e Jacó*, de Machado de Assis, as formas do duplo em José de Alencar etc.) ocorre porque em nosso contexto a reflexão do sujeito burguês – na qual ele procura encontrar em sua individualidade seu fundamento – é travada pela escravidão, que é a negação do sujeito como o *outro*, pois a violência nega qualquer alteridade. Daí que no Brasil o duplo se constitui por carência, por supressão da reflexão sobre o limite entre o mesmo e o outro, de onde surge o jogo infinito dos reflexos, o duplo que gira em falso tão presente na obra de Zulmira.

As relações sociais são uma farsa e a transcendência, uma piada. Como em *Jóias de família* a ação é pouca e previsível, não existindo nenhuma irrupção forte do reprimido como nas outras obras, o aprofundamento psicológico se desenvolve livremente, e o que vemos é o espetáculo deprimente de uma mulher velha que se diverte em esconder um rubi, dado pelo

⁷⁷ SCHWARZ, Roberto. O mano capeta do liberalismo (*O Sósia*). In: **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 94.

⁷⁸ PASTA JR., José Antonio. Singularidade do duplo no Brasil. In: **A clínica do especular na obra de Machado de Assis**. Paris: Association lacanienne internationale, s/d.

amante que já morreu, em diversos cantos de seu quarto. Nesse mundo, a mentira não serve apenas para enganar, mas multiplica as aparências, como num jogo de espelhos; movimento que não é estranho ao de nossa história. São os mesmos mecanismos, mas em graus e modos variados, que regem o mundo público e o privado. A dissimulação da relação do juiz com o secretário-fisioterapeuta dá o tom de sua vida como magistrado e como esposo; as comédias sobre Getúlio Vargas, assistidas com prazer bonachão pelo próprio presidente medalhão, mostram que a farsa é o tom da vida pública, também; todos olham condescendentes para o pequeno ditador e riem das relações licenciosas entre patrões e “empregadinhas”, no ritmo de regressão à casa-grande e senzala tão comum em nosso cotidiano; “Era preciso dar corda como num realejo à Capital do País, ao País, e se dava”⁷⁹.

Assim como ocorre nas formas curtas (presentes em *O mandril* e *Cortejo em abril*), nas quais a partir de uma dada situação particular a narrativa amplia consideravelmente seu espectro histórico por meio da linguagem altamente oblíqua e condensada, em *Jóias de família* o apartamento representa, de certo modo, aspectos do que poderíamos chamar de nossa “vida privada”. Maria Bráulia dá ordens a Maria Preta, empregada negra que incorporou o modo de vida e os preconceitos da patroa, a ponto de aconselhar a sobrinha Benedita a trabalhar como empregada em detrimento dos estudos; o sobrinho, Julião Munhoz, é o tipo do *yuppie* à brasileira, como o Felipe de *O nome do Bispo* e, assim como ele, não passa de uma versão em miniatura de seus ascendentes (Heládio estatelado no chão), com menos cacife para oprimir. O pequeno comércio, as ruas por onde ele circula, os interesses em relação às jóias da tia não são rupturas com o processo histórico que produziu a “tontinha”, como Maria Bráulia era carinhosamente chamada pelo marido; trata-se de uma continuidade em plano mais baixo, escamoteada pelas cores hipnóticas da tela do videopôquer, de apelo irresistível para bêbados de bar. Do mesmo modo, Maria Preta é a continuidade de relações escravocratas, o que fica evidente quando a patroa pensa em formas de esconder o traseiro de Benedita, a única personagem que fala o que pensa sobre a insuportável velha empertigada.

Benedita, ou Bene, como gosta de ser chamada, tem, ao contrário da tia, outras perspectivas de vida: cursinho, vestibular, faculdade. Para ela, a profissão de empregada não é, como foi para Maria Preta, forma de sobrevivência e aprendizado dos modos da “gente rica”, sem no entanto nunca compartilhar dessa riqueza. Cheia de vida como é, não sabemos se Bene conseguirá estudar ou acabará indo para a casa da “exigente” Maria Altina, frustrando seus planos de autonomia social e acomodando-se como doméstica. De qualquer modo, ela

⁷⁹ TAVARES, Zulmira Ribeiro. **Jóias de família**. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 55.

xinga a velha à distância, e não a enfrenta porque *pode precisar do emprego*. Moderno, *ma non troppo*, esse país que abre as portas ao talento dos ricos, e as frestas para os menos favorecidos; tudo relativo, mas só até certo ponto.

Afastado do movimento da rua, o apartamento condensa, como uma nuvem carregada, tudo o que evapora embaixo. Seu interior e o exterior mantêm uma relação de espelhamento (sugerida também na imagem do cisne-bibelô que fica sobre um “lago” de espelho) na qual a vida tem a mesma densidade que um anúncio de TV:

As cortinas afastadas deixam passar o começo da noite lá fora, algumas estrelas, os prédios iluminados, mas as vidraças descidas e a porta de vidro da varanda fechada refletem fracamente a própria sala com as luzes acesas. E a mistura das duas paisagens, a de dentro e a de fora, estampadas nos vidros, a distraem enquanto ela [Maria Bráulia] aguarda Benedita, como muitos televisores acesos enfileirados que só lhe passassem anúncios, sempre os mesmos, da própria vida ali representada no nono andar, anúncios do Itaim-Bibi, à volta, dos territórios ignorados por onde Julião Munhoz, o sobrinho-secretário, o sobrinho de sangue do falecido juiz Munhoz, explora caminhos que ela não conhecerá. [grifos meus]⁸⁰

As relações entre patroa e empregada, de fundo arcaico, se travestem da aparência moderna dos prédios de apartamentos, cujos quartos de empregada mostram, aliás, a permanência de relações de trabalho patriarcais, como lembra Roger Bastide⁸¹. Maria Preta é “como se fosse da família”, mas não é, do mesmo modo que o “Brasil grande família” de *O nome do Bispo* não deixa de excluir, pois laços de parentesco são manipulados de acordo com as conveniências.

A subjetividade esvaziada apontada nos romances chega ao auge em *Jóias de família*, dado o isolamento da mulher e o momento histórico, de entrincheiramento dos ricos. É difícil saber com clareza se a narrativa das memórias de Maria Bráulia é mergulho em sua interioridade ou onisciência (com olhos de raios-X) em terceira pessoa; nessa falta de delimitação do olhar que ora se afasta, ora quase se funde ao personagem, nessa “subjetividade objetificada” – pois é narrada com a mesma frieza que descreve os detalhes do cisne de murano – está a medida da profundidade alcançada pelo processo de reificação, que toma conta da consciência e também do inconsciente, pois os desejos estão todos ligados a interesses e conveniências materiais, num processo que será analisado com minúcia na forma

⁸⁰ *Jóias de família*, p. 38.

⁸¹ Ao comentar o texto “Uma estética de São Paulo”, de Roger Bastide, Gilda de Mello e Souza observa: “Mas em São Paulo, ao contrário, o prédio de apartamentos repete a organização *horizontal* da casa-grande: distribui ao mesmo andar os cômodos destinados a patrões e empregados; situa as acomodações dos domésticos ao lado da cozinha, fazendo-as ocupar um espaço próximo e dependente. O arranha-céu é, assim, uma espécie de grande monstro anacrônico, que inscreve na paisagem dinâmica a velha e retrógrada estrutura patriarcal”. Ver, da autora, o ensaio “A estética rica e a estética pobre dos professores franceses”. In: **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 19.

curta “O inconsciente”, de *Cortejo em abril*. A existência dos personagens é sólida e previsível, como a das jóias de autenticidade duvidosa: “porque assuntos de jóias por menos que pareçam se misturam muito aos da existência, merecendo ser examinados de diferentes ângulos”⁸².

No desfecho do romance, o olhar do narrador se volta novamente para o cisne de murano, de aparência ambígua, dissimulada entre a sensação de calor e a de frio. Ele é um “defuntinho de pé”, e o mesmo podemos dizer das figuras do livro, marionetes em busca de seus pequenos interesses, cheias de isopor e amor-próprio. Complicado fica saber até que ponto somos como eles.

Trinca pequena

À maneira de *Termos de comparação*, obra de estréia de Zulmira Ribeiro Tavares, *O mandril*, de 1988, mistura ficção e poesia. Só que a ficção, nessa obra, aparece na forma de narrativas curtas, assim como boa parte de *Cortejo em abril*, livro de 1998 no qual temos um conto homônimo e várias “ficções” breves. Nessas duas obras, tem-se a impressão de o método narrativo presente em *Termos de comparação* se depura bastante, ocorrendo assim uma maximização da “vivacidade do efeito” do texto, com muitas partes do conteúdo sendo “meramente aludidas ou deixadas para inferência”⁸³. Segundo a própria autora, na introdução a *O mandril*, a “exigüidade da sua escrita não nos deve iludir”. Na brevidade, o que foi omitido também significa, e boa parte do processo de significação fica a cargo do leitor. Isso num tempo em que a linguagem é excessiva e explícita demais; em meio aos apelos imperativos da propaganda e da notícia que vende, os textos curtos e densos da autora desafiam o leitor e o levam a um outro tipo de leitura, no qual ele tem o papel ativo de detectar a narrativa e o conteúdo histórico que “vazam”⁸⁴ dessa forma que, em sua limitada extensão, não deixa também de se ligar e ser uma maneira de resposta crítica à crise da transmissão da experiência dos tempos atuais. A forma curta incorpora e tenta resolver a dificuldade de narrar, justamente se negando à extensão de acontecimentos do romance. É como se ela se negasse a cobrir a totalidade de uma vida que perdeu o sentido de trajetória total sobre o mundo, resistindo, ao mesmo tempo, a essa perda de ligação do sujeito com o

⁸² *Jóias de família*, p. 45.

⁸³ Ver, sobre o efeito que a brevidade dá à narrativa, FRIEDMAN, Norman. O que faz um conto ser curto? In: REVISTA USP. n° 63. São Paulo, USP, setembro/outubro/novembro 2004, pp. 226 e 227.

⁸⁴ O termo, bem como muitas formulações aqui presentes, deve muito ao curso de pós-graduação da Profa. Dra. Andrea Saad Hossne, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, “Formas e tendências da narrativa contemporânea”, ministrado no primeiro semestre de 2006.

mundo por meio da narrativa, mesmo curta, que ela contém. Não é um conto, que tem um acontecimento significativo como matéria central, e no qual está ainda implícita uma noção de totalidade (a relação parte-todo); é menos que o conto, é a formalização de uma situação na qual “contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice”⁸⁵. A forma curta incorpora esse impedimento e o supera, a seu modo, quando é realizada criticamente. Ela nasce em meio aos embates da modernidade (basta pensar, aqui, nos poemas em prosa de Baudelaire⁸⁶), e não possui tradição oral direta, como o conto.

E tamanha é a capacidade de síntese de cada um dos textos curtos de Zulmira que, ainda segundo a autora, eles possuem autonomia, a ponto de cada um poder ser “impresso isoladamente em um único livro”⁸⁷. De modo que a organização mental dessas narrativas, principalmente em *O mandril*, cabe ao leitor: eles não se impõem como um grande bloco narrativo, como fazem os romances. É na relação entre eles, também, que o leitor deve buscar o sentido do livro, como se cada texto fosse uma das cores inusitadas do corpo de um mandril.

Nesse livro, temos o tratamento intensivo de um tema central na obra de Zulmira: a animalização do ser humano. No texto que abre o livro e que a ele dá nome, encontramos um mandril que é primeiro descrito como um macaco que não tem, como os outros de sua espécie, muita semelhança com seres humanos, sendo logo em seguida comparado a um homem em leito nupcial e calouros de programas de TV. As imagens são inusitadas, e a linguagem despista o tempo todo, ao mesmo tempo em que é precisa, ritmada, elíptica. Temos um “retrato” cercado de imagens alusivas ao mandril, quase tão complexo quanto o macaco vivo e as impressões que ele produz em cada um que o vê, e inconcluso, como tudo o que vive. As cores do mandril são as da TV, e da cidade de São Paulo ele possui o esplendor e a feiúra, incorporando assim a anomalia social. Na sua imagem, homem e animal se misturam, num híbrido que vai povoar todo o livro, fazendo pouco das pretensões humanas de grandeza

⁸⁵ ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. (Tradução Jorge de Almeida). São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 56.

⁸⁶ Esses poemas em prosa surgem justamente num contexto em que o conteúdo humano das relações vai dando lugar ao anonimato, à solidão e à indiferença das grandes cidades; todos esses, por sua vez, lugares comuns que permanecem nas formas curtas contemporâneas brasileiras (basta pensar em um de seus mais conhecidos expoentes, Fernando Bonassi). O homem de “Espanquem-se os pobres”, de Baudelaire, quer devolver o “orgulho e a vida” a quem a perdeu, espancando um mendigo por acreditar só ser digno da liberdade quem sabe conquistá-la; o revide do mendigo o humaniza, assim como o gesto sádico do narrador com o vidraceiro, em outro poema, rompe a camada de monotonia desumana dos dias na cidade. Ver BAUDELAIRE, Charles. **O spleen de Paris**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

⁸⁷ TAVARES, Zulmira Ribeiro. A casa desarrumada: introdução aos textos. In: **O mandril**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

em reflexões que abrangem psicologia, história e uma certa filosofia própria, muito armada para os embates da contemporaneidade presentes por entre as linhas dos textos.

Assim, em “Um homem e seu Pires” temos a História, o indivíduo e a impotência do segundo. Entre eles, a presença muda do regime militar, nunca diretamente mencionado. Esse homem, comparado a um gato – e aqui a animalização indica o recuo histórico da subjetividade – está à mercê da história; como não há *sujeito* histórico, os grandes momentos da História desfilam autômatos e impassíveis na avenida, e quem fala é um historiador, em tom de alerta: “O que se abate são suas costas, não a História”, ou seja, não confundir a dimensão pessoal com a histórica, já que os sujeitos estão excluídos dela – de onde surge uma história cega, autônoma, descontrolada, que convive com a subjetividade de mercado, autista e primária. É nesse abismo entre sujeito e meio social que a prosa de Zulmira se constitui, revelando a seu modo a ligação da parte com o todo, desmistificando e desfazendo a separação ilusória entre vida privada e história; não há relação direta entre sujeito e história, mas isso por si só já é um dado histórico.

A seção narrativa de *O mandril* é subdividida em oito partes, que guardam relativa unidade temática em seu interior. Assim, temos na Parte I o que podemos chamar⁸⁸ de “ciclo dos bichos”, que começa com o mandril e termina no lixo (num caminho que vai da animalização à reificação); na Parte II, a introdução do tema da alienação do homem, invertendo o caminho feito na Parte I: agora é o homem que é animalizado, e não o bicho humanizado; a Parte III é “sobre Plácido”, suas mentiras e sua duplicidade esvaziada – o duplo homem-animal se incorpora em sua figura, espelho no qual não há real e imagem, mas apenas imagens; a Parte IV gira em torno da problematização da linguagem e nesse sentido se aproxima, como veremos, do último texto de *Cortejo em abril*; a Parte V é o “ciclo militar”, no qual entram de modo mais explícito história e modernização; a Parte VI é o pequeno “ciclo histórico-familiar” do livro, centrada em figuras femininas; a parte seguinte, VII, é o desenvolvimento moderno do ciclo anterior, revelando o mal-estar e a duplicidade da mulher de sociedade e, finalmente, a Parte VIII mistura um texto bastante lírico a outro de teor social, semelhante ao universo de *Jóias de Família*.

A segunda parte do livro, a “Torre de Pisa”, é composta por poemas, que retomam questionamentos da narrativa e os condensam teoricamente. Quanto mais o texto se depura, em Zulmira, maior é a sua indeterminação e provocação ao leitor – e, no caso da poesia, gênero geralmente associado à emotividade, a provocação se alia ao inesperado. Aliás, há

⁸⁸ As subdivisões de **O Mandril** não possuem nomes. Elas foram nomeadas, em nossa análise, para fins interpretativos.

uma relação intensa entre os gêneros na obra da autora. Nos romances, a reflexão surge nas entrelinhas e na estrutura do enredo; na narrativa curta, densa e reflexiva, é o enredo que surge entre o texto, sugerido por sua concisão e construído pela imaginação do leitor. Na poesia, o pensamento se concentra, se verticaliza ainda mais (por isso a *Torre de Pisa*, inclinada e instável) e revela os pressupostos, os alicerces de sua ficção.

Mas, voltando às narrativas curtas de *O mandril*, temos, na parte V, o “ciclo dos militares”, o texto “O cadete e o cometa de Halley”. Nele, um cadete observa o céu e sua visão é rígida, estupidificada; seu olhar, treinado, vê uma paisagem de “pintura tropical”, da qual repentinamente surge o lado quebrado, torto. O militar parece, então, ver o desmoronamento do regime e a reabertura do país, tema constante na prosa de Zulmira: o mato ralo, o que é pequeno e humilde, aparece; junto dele, “um edifício imenso, de exuberante estilo Barroco-Despenhadeiro” – índices de uma modernização apocalíptica, o mato ralo (o grosso da população brasileira) surge em contraste com o monstro de concreto que consome e agride o solo, empreendimento das elites. As “Pompas” do país são seus ricos edifícios espelhados e com ar condicionado, as “Queimas”, o mato ralo que cresce à toa, o povo ao redor. É uma visão de pesadelo, mas apresentada sem pânico. O surreal surge como procedimento desligado do objetivo de liberação do inconsciente e da subjetividade, já que esta se encontra degradada. É a visão do fantástico, o rompimento da verossimilhança, com o objetivo direto de crítica. Não há sequer a preocupação em agradar ou nutrir simplesmente a fantasia do leitor, pois o inusitado das imagens, a relação desarmônica entre elas, evita que sejam somente fruídas como ficção: sua instabilidade causa mal-estar, e esse por sua vez leva à reflexão.

Essa *instabilidade*, aliás, é, como vimos, elemento formal central na ficção da autora, e funda-se não somente na manipulação das imagens como na mudança de foco narrativo (oscilação entre primeira e terceira pessoas) e no tom entre sério e jocoso de seus textos. Instabilidade que reivindica a subjetividade do outro, negando radicalmente a reificação da pobreza de uma certa vertente da literatura contemporânea, que acredita descrever o “real” ao enfatizar a violência, usando-a inclusive como chamariz mercadológico. Encontramos esse ponto de vista em “Pequena mulher a caminho”, e também no admirável “O guardador do sol”, ambos de *Cortejo em abril*.

O questionamento da linguagem presente na Parte IV pode ser lido como resposta a uma certa tradição literária brasileira que permanece sob formas diversas na cultura de massa: a do romantismo/realismo do século XIX, apoiados na crença de que a linguagem é capaz de dar conta da realidade (crença que Machado de Assis já via com desconfiança; essa mesma

linguagem, em *Dom Casmurro*, ao narrar uma experiência, oculta relações de classe, por exemplo). Essa resposta crítica a formas oitocentistas que, de um modo ou de outro, ainda estão vivas em nossa cultura (basta pensar nas telenovelas, filhas do folhetim), fica clara também na Parte VI e no retrato ali feito de mulheres do passado patriarcal. Mas, voltando à Parte IV, em “Primeiro e único poema de amor” temos a imagem de sachês em forma de coração, com corpinhos esquartejados dentro – a forma simbólica e estilizada do “coração”, muito utilizada nos adornos femininos, é transmitida para o resto das vísceras e dos membros, revelando sua origem. Nesse ambiente de romantismo ao avesso, o poema de amor só diz respeito aos vivos, ao corpo: os corações-sachê devem ser apertados em substituição às torturas do amor, e a arte – o poema – surge então como mero artifício substitutivo para a corporeidade, é um “treino suave, antecipação sem maldade”, máscara que revela a pretensão e o ridículo da linguagem, *que se supõe a portadora do espírito quando não passa de corpo e letra, ou seja, também esconde e possui interesses*.

Logo em seguida temos “A trambolha (celebração da vida por palavras tortas)”. Essa coisa geralmente grande, que atrapalha a passagem, sem serventia precisa, é a linguagem, sobre a qual pairam sérias desconfianças de não dar conta da complexidade humana – “A que não cabe em si de tanto sentido!”. A língua é obstáculo incômodo, porém inevitável. E cada vez mais incômodo devido à sua penetração pela mercadoria, que vai tornando a língua opaca, coisa – *trambolho* é também o que vai para o lixo. Trata-se então de lidar com as limitações da linguagem – até aí tema que não é novo na literatura – mas reconhecendo, numa forma que incorpora a tensão da qual fala, o risco de seu esvaziamento iminente. Aí surge o conteúdo histórico da prosa de Zulmira, toda ela um equilíbrio muito significativo entre a precisão e a obscuridade – e não é a linguagem publicitária que deve ser, ao mesmo tempo, precisa, clara e sugestiva? Zulmira vê a fissura e escreve na contramão. No mundo dominado pela mistificação da linguagem, as palavras só *podem* ser tortas, como condição de manterem alguma vida; além do mais, elas são poucas (ao contrário do excesso de informação inútil e alienante), obrigando o leitor a uma atenção diferente da rotineira. A forma curta, em Zulmira, reflete sobre si mesma o tempo todo.

Na Parte V, além da visão de pesadelo do cadete sobre a modernização do país, temos um moleque que corre e apanha, cresce e “canta” como um bumbo, com o Brasil pela frente e por trás, envolvendo seu sofrimento. O moleque é uma alusão clara à escravidão, na qual “moleques” e “molecas” levavam e traziam recados, eram abusados pelos senhores e, crianças, tratados como qualquer escravo adulto. Quando cresce, vira militar e pai de família, mas tem as pernas de tamanhos diferentes, de modo que sua corrida sob bordoadas é grotesca,

dançada e saltada, desengonçada; do senhor de escravos ao Estado militar, pouca coisa mudou para ele, designado como “ESTA COISA”, mais adiante comparado a um pato, pois ouve PATO em vez de APTO: sua consciência registra a animalização, que anula seu livre-arbítrio – luxo do capitalismo liberal quase inexistente para os pobres no Brasil. O moleque que virou militar é um pato, um palhaço, imagem do país que o cerca. Luta pelo quê? Defende a quem? É bucha de canhão, defende uma causa que não é a sua, e seu desengonço no andar – a mutilação física e espiritual impressa nele pela escravidão – reflete o desequilíbrio constituinte do próprio país. Enquanto o “arrimo de prole” corre sob pancadas, expandem-se os circuitos de TV da América Latina, em “Circuitos Latino-Americanos”: o Brasil aplica as cores excedentes da TV no país vizinho, o olhar se estupidifica: “O olho gira, gira, gira, sem repouso na cavidade óssea em desarmonia com o giro do dial”, as cores da bandeira tomam aspecto sinistro; será o desespero amarelo-ouro relacionado, aqui, à tortura, à pobreza, como o amarelo-fome de Carolina de Jesus? – “o amarelo frouxo do desespero, o verde escuso dos degraus perigosamente inclinando-se”. A TV transmite as “benesses do progresso”, mas elas não são o que parecem ser: sem elas o real surge invertido, negativo; basta um simples curto-circuito “e a imaginação se abre com as fronteiras”, mostrando o branco-e-preto, o retorno do reprimido, do torturado: “Regressam os desaparecidos chorados na praça de Maio”⁸⁹, nas margens da América, dos EUA, centro econômico de onde vêm as “benesses do progresso”. Interessante é notar que as mães da Praça de Maio são tidas como “loucas” no texto, que incorpora tanto o olhar “progressista” quanto o olhar atingido pelo curto-circuito; nesse mascaramento reside a contundência da consciência crítica da autora, que foge da simplificação unilateral. Cabe ao leitor concluir que são as “benesses” que alimentam a alienação; é o circuito latino-americano que faz ver as mulheres da Praça de Maio como loucas. São os anos 80, o fim do regime militar e o que ele deixa como herança, um povo desmobilizado e a consolidação triunfante da TV como elemento constituinte da consciência nacional (a morte de Tancredo Neves, no conto “Cortejo em abril” parece ser mais forte televisionada do que na realidade, ao ser vista da janela), a duplicidade real-imagem cada vez

⁸⁹ O tema da alienação e da permanência do regime militar no plano mental e íntimo das pessoas foi tratado por Ricardo Lísias, em **Duas Praças**. Nessa obra, entrecruzam-se a história pessoal de Maria, apaixonada por um tal Manequim que nunca aparece e que bem poderia ser o boneco de alguma loja, e a busca de Marita, feita por um jovem narrador. Marita é uma moça procurada pelas avós da Praça de Maio, pois quando criança foi seqüestrada pela ditadura argentina. O plano histórico se entrecruza com a indiferença do meio universitário a que pertence o narrador (justamente aquele que deveria ter uma boa dose de consciência em relação ao assunto) por sua busca, bem como a degradação progressiva da subjetividade de Maria, que vê no mundo social, coletivo, uma ameaça à sua vida. É no entrecruzamento do plano histórico com o subjetivo, revelando o modo pelo qual o regime militar *permanece*, que vejo a ligação entre Ricardo Lísias e Zulmira Tavares. Ver, do autor, **Duas Praças**. São Paulo: Globo, 2005.

mais difusa, para maior predomínio da imagem, o disfarce perfeito para um país que precisa encobrir ao máximo seus traumas.

Se o meio público é dominado pela exaltação da aparência, pelo recalque das contradições, do dominado (o desequilíbrio aparecendo nas torções da linguagem), no plano privado ocorre o mesmo, como vimos em *Jóias de família*. Na Parte VI, o “ciclo familiar” da obra, temos “A emancipação do espírito (cenas brasileiras, fins do século 19)”, título que pode aludir ao projeto iluminista ou até mesmo a Kant que, como vimos, não é estranho ao universo ficcional da autora. A “emancipação”, aqui, é o obscurecimento de atos escusos: na mesa dos senhores latifundiários, temos delicados docinhos, o decoro das pessoas presentes, os decotes das mulheres de bons modos, que bem sabem o que mostrar e o que esconder. A cena está no limiar do grotesco: “Um soluço quase arrotou diante de tantas e tais benesses”. Os que estão presentes são “cem por cento inteiros e brasileiros”, ou seja, não são mancos como o moleque de “Crescendo e dançando”, não têm as mutilações e cicatrizes da escravaria e seus descendentes, ou mesmo de Gervásio e Honório, personagens de *Café pequeno*. O ponto de vista é o de quem observa um retrato, e nessa cena de pessoas ricas em torno de uma mesa farta, sente o cheiro indiscreto da dissonância: a delicadeza dos docinhos é mal digerida, como se os convivas se ressentissem de uma *azia histórica*, a ser constantemente dissimulada. E o que se passa debaixo da mesa é bem diverso do que ocorre na superfície – é a lógica do duplo, da hipocrisia, que rege romances como *O nome do Bispo* e *Jóias de Família*. Ali, no escurinho e abaixo da cintura, o espírito se emancipa – o corpo se revela, aí a ironia – e os pés e pernas dos comensais se entrelaçam, sigilosamente. Pernas essas que entregam o quanto esse espírito não é nem um pouco emancipado, “perfeitamente usável e dobrável”, como se as pessoas fossem bonecos, autômatos totalmente previsíveis e presos aos condicionamentos de sua classe.

Em “A reserva”, o clima de pesadelo surreal de “O cadete e o cometa de Halley” ressurge. No Brasil profundo aparece a câmera de TV, o avião, que captaram a imagem de uma índia. A posse da imagem da mulher pelas câmeras provoca uma série de metáforas relativas ao sexo e à violência: “o vetê a engole como presa”, “o sumo escorre-lhe por entre as pernas”, a TV fertiliza e invade, *coloniza novamente o espaço*, numa alusão velada ao nosso processo de formação violento e miscigenado. A TV vai multiplicar a imagem da índia, vai “nela fazer muitos filhos”, como lhe explica sua mãe; a TV reifica a nativa, como fez o colonizador. Mas nessa entrega está contido o movimento de resistência, a “parte inviolável da reserva”; há algo indevassável pelas câmeras de TV, como há em “Circuitos Latino-Americanos” a possibilidade do curto-circuito. A imagem só captura um dos lados da índia –

ela é superfície fecundada, coisificada e multiplicada, mas é também mulher da noite, do inviolável. Essa idéia de resistência, de força escondida, vai se desdobrar em “De volta. De frente”, um dos textos mais belos e líricos de Zulmira. Nele temos uma mulher negra, que na noite é invisível. Ela vai “de volta” para a África, e “de frente”, pois não tem medo do retorno e não vai forçada, como veio. Ri-se com “*seu* jeito”, com “*sua* boca” – o possessivo grifado indicando que ela não pertence mais a ninguém. E essa mulher se joga no oceano que a separa de sua terra em direção à África, à libertação. Como a índia, ela se mistura com a noite – novamente, aqui, temos o uso de uma simbologia romântica, convencional, a associação entre mulher e noite, sendo que aqui a noite é espaço e tempo de resistência, não de imanência ou passividade. O mesmo ocorre com os lugares comuns entre mulher e mar, aqui ligados à libertação e não à repetição dos ciclos da natureza ou ao mítico e obscuro “mistério” feminino. Esse mar obedece aos desejos da mulher – não é ela que está *sujeita* à natureza, mas o contrário – suas ondas são negras como ela, e a natureza está em harmonia com sua libertação. Novamente, a associação mulher-natureza, vinculada à opressão e à exploração civilizatória, é subvertida⁹⁰. Essa mulher ri: forma de fazer pouco de quem diz besteiras, de superar o sofrimento, de acolher a liberdade. Os brancos gritam da praia, “a boca cheia de manteiga e ranço” (a manteiga, não custa lembrar, era artigo importado, comida de brancos ricos na época da escravidão), indignados mas impotentes ante a libertação da mulher. O texto é quase um poema, sendo ao mesmo tempo encharcado de história, como os anteriores. O pequeno ciclo familiar, que ocupa toda a Parte VI, acaba por dar conta de três “tipos” de mulher, formadoras do Brasil: a branca, oprimida no ambiente doméstico, seja na convivência com os objetos e na espera por um marido, seja na amargura da velhice na qual fica clara sua reificação; a índia, alvo da exploração de câmeras de TV que pouco diferem da invasão colonizadora, e a negra, a única mulher na seqüência que detém o poder de uma libertação plena, talvez justamente por trazer o estigma da escravidão, que não esconde, como no caso da mulher branca e da índia, sua servidão.

Na parte VII, temos outra seqüência com personagens mulheres, porém mais centrada no comportamento da mulher branca “moderna”, de classe alta, do que no processo histórico. Em “Lágrima de Zircônia” temos uma espécie de fenomenologia da elegância feminina, em chave irônica. Trata-se do precário equilíbrio de uma mulher constituída como superfície, equilibrada em cima de saltos agulha e encoberta de artifícios (vestido, maquiagem) que

⁹⁰ Segundo Adorno e Horkheimer, “Ela [a mulher] passou a encarnar a função biológica e tornou-se o símbolo da natureza, cuja opressão é o título de glória dessa civilização [...]. Quando a dominação da natureza é o verdadeiro objetivo, a inferioridade biológica será sempre o estigma por excelência [...]”. Ver a **Dialética do esclarecimento**. (Tradução de Guido Antonio de Almeida). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 231.

escondem sua vergonhosa “naturalidade”, sinal de sua opressão histórica⁹¹ (e o *natural* é o que está fora da história, não custa lembrar). O chão se desfaz a seus pés, e ela se contorce dentro de roupas de cetim, num dia tórrido no qual um chapéu protege sua cabeça, vestida à moda européia em pleno Brasil. O salto é índice de uma elegância baseada no contra-senso, às custas do desconforto. A coisificação da mulher se explicita quando ficamos sabendo que nos *garden-parties*, festas de alta sociedade, é que se define o preço, o valor das mulheres, que oscilam “como pregões da bolsa”. A partir daí, sua imagem vai se deformando cada vez mais; seu sorriso traz “a convicção de uma maquiagem perfeita”, a maquiagem por sua vez “é uma segunda natureza”, e a mulher é “cambaleante mas confiante sempre”. Não há acerto entre o espaço e o corpo dessa mulher, pois ela não possui o equilíbrio dos homens, confortavelmente plantados em sapatos baixos e dentro de roupas escuras e largas. O corpo traz em si conteúdos sociais – a classe, o lugar (roupa de cetim e chapéu numa festa com nome inglês, tudo isso embaixo do sol tropical), a situação na qual boa aparência e emancipação se confundem de maneira mistificadora. A maquiagem é grotesca, pintando no rosto uma alegria absurda e agressiva, pois é a artificialidade que sustenta a convicção, assim como a superfície da mesa de “A emancipação do espírito” disfarça o que acontece embaixo. O rosto dessa mulher é suavemente deformado, como o de mulheres que fazem cirurgia plástica. O sal, o suor do corpo, lembram a existência, mas só de leve, pois intensamente ela seria escandalosa e insuportável. A mulher é coisa, como a Mocinhamoringa, e é comestível, como a matrona da Vila Oratório, duas outras figuras das narrativas dessa parte: seus pés são como geléia, sua maquiagem é confeito. O texto termina com a reificação completa da personagem; ela chora uma lágrima metálica (o zircônio é um elemento metálico, branco, denso, muito utilizado na indústria moderna), como se fosse um robô, um ser tomado pelo artificialismo até mesmo em seu interior fisiológico. O preço da elegância é a humanidade dessa mulher. Zulmira leva às últimas conseqüências a duplicidade natural-civilizado que marca a existência feminina, e nela, como vimos, o corpo não é plataforma para reflexões românticas ou fetichizantes (lugar-comum na literatura de quase todas as épocas), mas é visto como o limite e o lugar da revelação da violência social, *internalizada e parte integrante da própria mulher*. Além disso, temos aí um trajeto histórico; se na Parte VI o que pudemos ver foi a reificação através de diferentes tempos, classes e raças e possíveis resistências a ela, na Parte VII vemos que a modernidade, ao invés de romper, acentua a seu modo a reificação. Não há evolução nem

⁹¹ “A vergonha que a mulher sente de seu corpo mostra que ela internalizou a idéia dominante de que é natureza e, como tal, deve ser ‘domesticada’ (maquiada, vestida estrategicamente etc.)”. E ainda: “as mulheres se inclinam, sob a pressão da civilização, a adotar o juízo civilizatório sobre a mulher e a difamar o sexo”. **Dialética do esclarecimento**, pp. 231 e 74.

emancipação nenhuma nas mulheres na Parte VII. Elas permanecem no mundinho fechado da Mocinhamoringa dos tempos coloniais, mesmo que transitem por *garden-parties*. Há uma noção de continuidade entre esses retratos de mulheres, que surge também na visão que a autora tem da história brasileira como um todo.

Em “Os moradores do 104 e seus criados”, temos a narrativa da tensão social no âmbito doméstico e familiar, tema, aliás, caro à autora: todos os seus romances abordam a história a partir de situações particulares, mostrando como o geral se concretiza nas pequenas relações cotidianas e domésticas, e vice-versa; trata-se de abarcar a totalidade por meio de dois procedimentos muito comuns em seus textos, a alegoria e a analogia. O texto trata da decadência de uma família rica cercada de vizinhos ainda abastados, e a conseqüente mudança no comportamento de seus criados, que se torna tenso e cheio de subentendidos. Como já são poucos, os criados se unem; os cheiros da casa não são mais domesticados como antes, o reprimido vem à tona, para desespero dos proprietários. Os criados sentem-se mais à vontade para externar seu ressentimento na casa de patrões decadentes, e espalham as fofocas sobre a família. Mas de fato a mudança maior é no comportamento dos patrões, não no dos empregados: são os moradores do 104 que *percebem*, só agora, que os criados os observam; é por se sentirem ameaçados pela pobreza (como o decadente Heládio) que ela os preocupa e se torna visível – existindo aí, também como em *O nome do Bispo*, uma concepção bastante radical da consciência, que só seria realmente modificada quando condições materiais afetam o corpo. A existência determina a consciência, e num grau bem maior do que supõe nossa frágil vaidade.

As narrativas curtas de *Cortejo em abril*, assim como as d’*O Mandril*, possuem vasto alcance temático. A parte do livro que aqui nos interessa é a II, formada por textos curtos que mantêm relação com a Parte I, de ficções mais longas⁹². É como se a segunda parte formasse o “chão” teórico sobre o qual se ergue a literatura de Zulmira, assim como em *O mandril* os poemas condensam, de certa forma, os fundamentos dos textos em prosa. Temos, assim, em “Pequena mulher a caminho” e “Certa engenharia” a condensação da história por meio da descrição que, se para Lukács⁹³ tendia a tirar o valor humano e a complexidade da narrativa, em Zulmira é utilizada de forma desestabilizadora, num drible bastante interessante das armadilhas e pontos cegos a que pode levar a dificuldade da narração em tempos nos quais a

⁹² É nessa parte que está o conto “Cortejo em abril”, crucial para situar historicamente a prosa de Zulmira e comentado no início de nosso ensaio.

⁹³ Ver, do autor, o ensaio “Narrar ou descrever” (Trad. Giseh Vianna Konder). In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

experiência parece ser cada vez mais exígua e intransmissível⁹⁴; a descrição tende a colocar as *coisas* em primeiro plano, mas a voz narrativa instável não fica colada aos objetos. Zulmira, ao incorporar o impasse da reificação na própria linguagem, que é desconfiada do seu poder de transmissão da experiência, faz da fraqueza força, exigindo do leitor um pensamento em profundidade sobre o processo que constituiu o que é descrito. No casarão de “Certa engenharia”, temos a evocação nostálgica e irônica dos confortos, da beleza, da qualidade e até do teor poético da engenharia das casas-grandes que “por vezes eram prisões”. Dividido em duas partes, o interior da casa e seus confortos e a miséria fora dela, o texto entrega a indiferença que essa tal engenharia (e aqui o engenheiro simboliza ironicamente a exatidão, a racionalidade em meio ao progresso irracional, lembrando o Alaor de *Café pequeno*) tem pelo que está ao seu redor. Apesar de a miséria já ser grande, ninguém se importava com ela, pois estava *distante* da casa. Se a miséria existisse mas fosse pouco visível, nos diz o texto, ninguém se importaria – os moradores do 104 só enxergam os criados quando empobrecem, o Heládio de *O nome do Bispo* teme a pobreza porque ela desequilibra o seu mundo. Hoje, a pobreza é incontornável, está em todo lugar, daí a nostalgia do narrador; as injustiças continuam a ser ignoradas, mas *não são mais trinca pequena*, transformaram-se numa rachadura enorme, que ameaça a construção. Essa “trinca pequena”, aliás, pode remeter à fissura anal de Heládio, tratada de início como coisa insignificante mas capaz de causar todo um fluxo de retorno do reprimido que tem seu auge e seu desfecho numa queda patética do personagem, que desaba na saída do hospital como um saco de compras de supermercado, estatelado no meio da rua. Hoje, os “instrumentos de aferição”, fracos outrora, são eficientes e contabilizam a miséria em detalhes; as distâncias foram preenchidas, mas o progresso pouco fez pelas injustiças, que só aumentaram: esse aumento está no horizonte da nostalgia falseada do texto, que no limite questiona a reação conservadora travestida em bucólicas evocações do passado, em épocas tidas como de harmonia e tranqüilidade – mas, para quem?

Em seguida a esses dois textos há uma série de narrativas de cunho mais filosófico, nos quais a previsibilidade e os limites da existência contemporânea são acentuados, sem nenhuma espécie de consolo transcendental, moral ou metafísico para o leitor. Em “O guardador do sol”, um guarda noturno que trabalha no turno do dia tece reflexões filosóficas sobre o tempo e sua vida num exemplo marcante da notação da subjetividade nos personagens pobres de Zulmira, que não são coisificados nem desprovidos de capacidade de raciocínio complexo, mas confirmados realisticamente em sua humanidade. A juventude do moço que

⁹⁴ Ver o já citado ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo.

anda sob o sol, em “Um assassino”, “tem a realidade e o ar dourado do sol a pino” – estamos *presos* à nossa condição presente, e a vida é caminho do *nada* ao *nada* (o antes do nascimento e a morte), como demonstra o percurso de “O nada”. Mas é em “O inconsciente” que o conteúdo filosófico dos textos curtos de Zulmira revela seu fundo histórico, desenvolvendo um pensamento sobre um tema presente em toda sua obra: a duplicidade e o grotesco⁹⁵, sempre a minarem nossas pretensões de grandeza. O inconsciente surge aí inescrutável, *id*, mas nesse saco sem fundo não se encontra nada de valioso, nada que possa nos salvar; não é por ser oculto que ele é superior à superfície consciente, como mostram os personagens dos romances; neles o segredo só revela o egoísmo, a dupla face é só o espelhamento de um indivíduo esvaziado. O inconsciente, usualmente associado à mudança, rebelião, libertação, pode ser apenas uma outra versão do que existe, um desejo mais claramente expresso – “mas pode ser diferente”. Não há um “eu” violento e verdadeiro, represado nas profundezas do *id*; se o “eu”, ao que tudo indica, foi colonizado pela mercadoria (como a índia de *O mandril* foi colonizada pelas câmeras de TV), pela cultura de massa (essa, sempre a manipular nossas pulsões, como demonstra Adorno), qual é a riqueza do inconsciente? “Pode não ser assim”, então. Pode ser que o inconsciente seja manso como a imagem do sapo-boi presente no texto, inerte, passivo, conformado a seus joguinhos mesquinhos, egoístas. Não chega bem a existir uma “crise do sujeito”, pois não há matéria de choque nesse indivíduo totalmente planejado. E são as relações entre essas subjetividades vazias que vão ter lugar em “Encontros reservados”.

Em “O doutor em Filosofia e a manicura de doutores” temos, novamente, o grotesco fazendo as pretensões dos personagens se esvaírem pelo ralo, ainda mais acentuadamente porque a ocupação com pensamentos abstratos e metafísicos próprios a um doutor em filosofia é colocada no plano do mero acessório, do palavrório vazio, na medida em que não se traduz em forma alguma de esclarecimento: temos aqui um homem que reproduz os moldes sentimentais da sociedade patriarcal, relacionando-se sexualmente com uma mulher de classe

⁹⁵ Para Hegel, o grotesco indica um estágio no desenvolvimento da forma artística no qual o homem ainda não se libertou completamente do medo da natureza. Daí, por exemplo, as formas híbridas, misturas de animal e humano, das figuras religiosas indianas – “a arte indiana permanece estacionada na mistura grotesca entre o natural e o humano”. Wolfgang Kayser, por sua vez, historia o percurso do grotesco e aponta nele a conjunção do trágico e do cômico. O que parece ressaltar nessas duas fontes é que o grotesco, ao promover o encontro do homem com aquilo que nele é instintivo, o rebaixa, mas o próprio movimento de rebaixamento – formalizado esteticamente – é, ao mesmo tempo, uma superação do grotesco, como aponta Kayser. Nos parece que a prosa de Zulmira segue essa direção; rebaixa para, num movimento crítico do qual faz parte o leitor, compreender, além do que o grotesco ganha ressonância própria no contexto brasileiro: basta pensar nos contrastes de nossa modernidade, feita de barracos de madeirite e telões de propaganda eletrônicos. Ver HEGEL, Friedrich. **Cursos de estética**, Volume II. São Paulo: Edusp, 2000 p. 66 e KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. (Trad. J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2003.

social inferior à sua – e tudo leva a crer que o encontro é casual, não se trata de compromisso ou relação sentimental. A especulação intelectual perde seu potencial de ação e reflete o grau de reificação da consciência de quem a produziu, alienada de si e atuante somente no mundo da mercadoria, no fluxo burocrático das teses, artigos e livros e dos cafés “intelectuais” espalhados pela cidade. O tema não é novo: em “O tapa-olho do olho mágico”, conto de *O japonês dos olhos redondos*, temos uma exegese de inúmeras páginas sobre “Claustroplanura”, um poema no mínimo ridículo (“Onde a grama?/Onde a água?/ Onde o homem?”). Mas, voltando a “O Doutor...”, temos aqui não a narrativa discreta e lírica de um encontro de casal, como talvez fosse de se esperar: o narrador vai direto ao assunto, entrando de viés em detalhes da penetração sexual, sem meias-tintas (“abriu-a por trás como se partisse o pão do dia”), o *como se* estabelecendo aí o contato com a totalidade e aumentando a voltagem crítica do texto. Pouco mencionada por seus críticos⁹⁶, a ausência de pudor em Zulmira incomoda, pois revela o vazio presente nas relações; não é o sexo como forma de contato e conhecimento e o obsceno como forma de libertação, como em Henry Miller, por exemplo; em Zulmira o que há são os choques entre os corpos e nada mais, cada um fechado em sua irredutibilidade egoísta, o que impressiona numa escritora mulher, dado o peso da ideologia romântica, do pudor, do recato e de outras mistificações doentias na educação feminina. A escritora vai, implacável, até os últimos véus dos nossos lamentáveis disfarces. Num quarto no qual estão o doutor e a manicura, a atenção do narrador revela um mundo tornado coisa: o aquecedor Magiclic e o cuidado com as unhas estão no mesmo plano dos personagens, que copulam cegamente, como funciona o motorzinho do aquecedor; o desejo, por sua vez, que podia ser a única coisa verdadeira nessa relação, é também falsificado (“Desejo sim, sem dúvida; mas muito de falseta”). A “especulação pura” da filosofia é rebaixada ao nível do ato sexual em si (“Ele a persegue por dentro com seus filosofemas”), e aí se revela a relação de Zulmira com o pensamento – ela sabe dos limites do conhecimento, e eles estão no corpo – os filosofemas são silvos e assovios do coito, que é vazio como se ocorresse entre dois autômatos; no detalhe, a preocupação da manicura com o brilho das unhas dá a medida da reificação nessa relação tida como tão íntima, e revelada como tão distante. “No motel Tique-Taque” (agora, o automatismo surge no próprio título do texto) a situação entre os personagens se inverte, mas não se modifica (num jogo literário caro a Zulmira – a mudança em falso). São dois amantes, num motel: a mulher, mais velha, que

⁹⁶ Salvo, ao que parece, o texto de Berta Waldman já citado, no qual ela faz um comentário interessante sobre a “cara” e a “coroa” – respectivamente o rosto e as “partes baixas” do Heládio de **O nome do Bispo**, mostrando como o grotesco é revelador na obra de Zulmira.

colhe num gesto, com os peitos, um brilhante, provavelmente dado pelo amante, este mais novo, branco e fino como um lírio. Entre os dois, a pedra preciosa; da mulher sai um “cheiro de peixe” vindo já se sabe de onde; o clima geral é de farsa, encenação. Novamente, temos dois autômatos, talvez com um pouco mais de talento cênico que o casal do conto anterior. E essa constatação do vazio nas relações humanas geralmente consideradas mais intensas, apesar de possuir fundo histórico, não carrega nenhuma espécie de nostalgia, de contraponto moral; existe nesses textos a convicção de que não há como escapar do simulacro nas relações humanas num mundo há tempos permeado pela alienação e pela mercadoria (como vimos, a noção de “modernidade” de Zulmira parece não se restringir apenas ao século XX) e nesse sentido, tendo-se a noção de um processo, não há como manter nenhuma espécie de idealismo, de crença em valores que teriam sido perdidos; a trilha do esclarecimento é estreita e incerta, baseada num raciocínio constantemente ameaçado.

A consciência do limite é o pressuposto da emancipação, limite que fica claro em “O mar do mar”. Um homem respira água e se transforma em peixe, e só assim vê o mar-em-si, o “mar do mar”, o mar em sua interioridade secreta e inacessível. Depois da estranha metamorfose, o homem é devolvido aos seus, a quem conta notícias do “mar do mar”, que não são compreendidas pelos semelhantes. É só por meio de outra existência que poderíamos ultrapassar nossas limitações, portanto alimentar ilusões a respeito dessa superação de nós mesmos fora de nosso alcance pode ser danoso, obscurecer a razão. Esse eco kantiano surge sobretudo no uso que Zulmira faz do grotesco, que serve como lembrete incômodo de nossa real condição. É uma confiança desconfiada no esclarecimento, bem brasileira, marcada pelo trauma de duas ditaduras, da escravidão, da pobreza atual: o engenheiro de “Certa engenharia”, o Almor de *Café pequeno*, são representantes de um racionalismo cego, auto-suficiente, para poucos, embevecido com seu “progresso” que constrói edifícios Barroco-Despenhadeiro numa terra de atraso social estrutural; por outro lado, a superação desse racionalismo positivista de Escola Politécnica – um dos seus mais famosos rebentos, Paulo Maluf, é filho do Golpe de 64 e um dos grandes construtores e superfaturadores das estruturas de concreto que cruzam a cidade⁹⁷ – só pode se dar por meio de uma consciência do limite, baseada num olhar crítico do real, atento à relação do detalhe com o todo. É uma tentativa de

⁹⁷ Ermínia Maricato diz o seguinte sobre o Plano Diretor da gestão Maluf/ Pitta: “[...] Dessas 11 megaobras, apenas duas não estavam no interior ou próximas da região que concentra os bairros de mais alta renda de São Paulo. Aparentemente tratou-se da estratégia de construir uma ‘ilha de primeiro mundo’, com condições para abrigar a São Paulo, cidade mundial”. Essa “ilha” foi financiada com dívidas que comprometeram os serviços básicos das gestões seguintes, ou seja, às custas da maioria. Ver o ensaio “As idéias fora do lugar e o lugar fora das idéias”. In: ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 141.

superação do moderno sem ser pós-moderna, pois não abdica do poder raciocinante do sujeito, não abre guarda para a reificação pernicioso do próprio discurso que se supõe crítico, vazio que é o fundo mais ou menos discreto de tantas teorias pós-modernas⁹⁸. O projeto de Zulmira não tira os pés do real, do pequeno, do detalhe, do Brasil, e essa inquietação se reflete na forma espelhada, cheia de arestas, de alegorias que negam seu estatuto de alegoria ao não se deixarem decifrar completamente, de uma preocupação em provocar e não em satisfazer o leitor com repetições de ideologias ou fórmulas literárias que ele já conhece.

Se em “Cortejo em abril” temos a morte de Tancredo e o prenúncio do fim do regime transformados em espetáculo, ressoando num bairro que mistura prédios de luxo e barracos miseráveis, a seqüência de textos “Televisão, televisores” gira em torno dos efeitos das imagens e o ocultamento da tensão social que a TV sempre foi encarregada de realizar no Brasil⁹⁹. Em “104 polegadas em cores”, temos uma TV enorme (que lembra a moda atual das tevês de plasma), para uma casa igualmente grande. O absurdo já se coloca nos excessos. No texto, realidade e imagem se misturam. A TV transmite a imagem de uma grande mansão com mordomo, e por sua vez está dentro de uma grande mansão com mordomo. Este é a única presença humana da cena e está sempre em posição de ameaça em frente à TV e à mansão; é um elemento explosivo, e seus gestos são calculados pela medida do “atrevimento” verificado pelo olhar dos patrões. É como se o humano, sendo a parte instável nesse conjunto de *coisas*, atrapalhasse o espelhamento perfeito dos objetos em si, causando ruído na placidez do jogo de imagens idênticas, inclusive por ser um empregado. Por meio de toques de botão, as imagens “vão pelos ares” duplamente: ou porque se muda o canal (a transmissão dos sinais de TV ocorre pelo ar), ou porque o mordomo acionaria o detonador de dinamite, de modo que a destruição da TV e da mansão é também espelhada. O texto reproduz, *em sua estrutura*, o espelhamento que tematiza, procedimento comum em toda a obra de Zulmira. Essa elaboração da fratura histórica no plano da forma coloca a reflexão crítica no nível da formalização da experiência, desestabilizando a leitura. Os corretores vão pôr a mansão “nas nuvens”, duplo sentido semelhante ao de “ir pelos ares”, mas que também logo se esclarece. Eles vão acionar todos os botões, mas sem explodir a mansão, como queria o mordomo. Seu jogo é o da imagem, da venda, como sugere o próprio título da ficção, que pode ser lido também como o anúncio da venda do aparelho de TV. Mas nem a mansão vai pelos ares, nem

⁹⁸ Terry Eagleton observa o seguinte sobre a noção de totalidade e a dissolução do sujeito (que tem relações, em literatura, com a “consciência estruturante” da narrativa): “o conceito de totalidade implica um sujeito para quem ela [a totalidade] faria alguma diferença prática; mas esse tal sujeito foi rechaçado, incorporado, dispersado, ou metamorfoseado em algo sem existência, por isso o conceito de totalidade tem grandes chances de cair junto com ele”. Ver, do autor, *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 19.

⁹⁹ Ver *A noite da madrinha*.

a super-TV; quem sai perdendo nesse encontro tenso é o elemento dissonante, o mordomo, vencido pelo jogo de imagens triunfante entre as coisas; ele é “muito explosivo”, e por isso vai para o olho da rua. A imagem, ao contrário da memória humana, por ser um meio alienado de transmissão de conteúdos, elide facilmente a tensão social, manipula, corta, edita. Heládio, fechado em seu quarto de hospital, não consegue evitar a irrupção do reprimido, que vem na lembrança dos parentes pobres, do tio mulato-loiro, do insulto que ouviu no solário. A imagem, se bem tratada, não só evita como cria outra realidade, apagando sem deixar vestígios o que não interessa à estabilidade do que a sustenta e por ela é sustentado, o mercado. Entre os altos luxos absurdos da nossa classe abastada, não cabem empregados insubordinados.

No jogo de imagens, o avesso é o mesmo, e nesse sentido corresponde à duplicidade do sujeito esvaziado de que falávamos anteriormente. Em “Tremendo e fiel”, os olhos do telespectador são quase um reflexo da tela da TV (lembrando o olho que gira, estupidificado, em “Circuitos Latino-Americanos”), “imitam com exatidão o tubo de raios catódicos esvaziando-se”, completamente dominados pelo jogo das aparências de um filme no qual uma pacata cidade americana não é o que parece ser, pois seus habitantes podem ser um bando de alienígenas disfarçados. Mesmo que isso seja o óbvio, o clichê, o fascínio das imagens não cessa; ao contrário da realidade, elas oferecem um duplo exato, um maniqueísmo estável: *ou* é alienígena *ou* é pacato cidadão americano. Mas há também o risco da inversão se alastrar para além do telefilme, numa associação de idéias um tanto inconveniente (como a presença do mordomo na ficção anterior). A imagem de uma criancinha rechonchuda (geralmente associada à inocência, ingenuidade, àquilo que ainda não possui máscaras) é também simulacro, é a inocência privilegiada (rechonchuda porque bem alimentada) transformada em... alienígena, e aí se subverte a estabilidade da imagem e seu feitiço. A imagem também permite a associação de significados aparentemente distantes com o intuito de formar outro sentido. Uma coisa é a notícia de um desfile de moda em um dado momento de um telejornal, e depois dos comerciais a notícia da desocupação violenta de uma favela, porque o terreno já tem dono. Outra bem diversa é a justaposição dessas imagens, como ocorre de forma mais sutil em “Tremendo e fiel”; trata-se assim de manipular criticamente os meios da cultura de massa na literatura, e não aderir de forma imitativa a eles. Essa tendência para a associação de imagens ocorre em “14 polegadas em branco e preto”, mas aqui a seqüência de cenas, organizada pelo telejornal e amortecida pela indiferença, nada tem a dizer. A informação não transmite nada, é puro ruído. Não é pouco comum ouvir frases do tipo: “Estar bem informado é importante para uma boa colocação no mercado de trabalho” e semelhantes. Informação

vira, aí, moeda de troca; perde seu valor de uso. As imagens, seja qual for o seu teor, são como eletrodomésticos, pois a *forma* sob a qual são veiculadas as doméstica, “são pano de fundo, não importam”. A atmosfera do texto é aquela da rotina, da TV ligada por hábito dentro de casa e a atenção vaga, difusa, que a cerca. Os ruídos da rua e a fome na África ficam no mesmo plano; uma multidão soçobra e a outra, quase totalitária, aplaude demoradamente, e sua imagem se aproxima da brancura da geladeira – como se esse totalitarismo televisionado guardasse uma relação íntima com as coisas ao nosso redor, automáticas como o motor da geladeira, brilhantes como a tela da TV, entediadas como os homens e as mulheres dos textos anteriores, a copularem no ritmo Magiclic – e aqui a proximidade do humano com o vazio das coisas que o cercam revela um automatismo tão assustador como os desígnios ocultos dos alienígenas do telefilme, do que é *alienado*.

“Abandono”, o último texto de *Cortejo em abril*, toca no nervo da crise que afeta o escritor contemporâneo com consciência histórica¹⁰⁰: o problema da linguagem coisificada, tornada mercadoria¹⁰¹. O “Notável Escritor” dominava as palavras antigamente, elas obedeciam a ele, que além de tudo era um sujeito original, notável, um “eu” inventivo. Hoje, a originalidade morre de antemão não por causa da hipótese absurda de que tudo o que havia para ser escrito já o foi, mas porque a linguagem foi sendo gradualmente invadida, assim como a subjetividade, pela reificação. O movimento do capital é de conquista: primeiro, ao transformar a força de trabalho em mercadoria, mascara o valor-de-uso do trabalho em valor-de-troca¹⁰²; depois, se alastra para dentro do sujeito, que toma pela realidade a aparência que as relações capitalistas investem às coisas e às pessoas. As palavras fogem, não obedecem mais ao desígnio humano do escritor; a linguagem (numa comparação um tanto esquemática), como o instrumento de trabalho na passagem do artesanato para a manufatura e depois a grande indústria, se aliena progressivamente e se exhibe, à venda, no jornal, na propaganda, despidoradamente. “Abandono” não é o último texto do livro por acaso: ele revela o esforço

¹⁰⁰ Esse problema está colocado de forma semelhante no texto “O último vagão some, os trilhos e a música”, de Joca Reiners Terron. A sujeira cotidiana – “resta apenas a louça suja do almoço”, após a reflexão sobre a literatura – ameaça a subjetividade que é, por sua vez, o terreno da literatura de Terron, na qual a vida surge como embriaguez; o real e a imaginação se misturam, num pesadelo que é revelador: a intimidade foi invadida pelo mundo da mercadoria e a ruína exterior do país degradado dá forma ao terror e à fragmentação internas do sujeito. Não é à toa que Terron se questiona, quase ao final de seu livro: “mas, se condutor e destino desapareceram, o que dizer da literatura?”. Ver TERRON, Joca Reiners. **Curva de rio sujo**. São Paulo: Planeta, 2003, p.127.

¹⁰¹ Para Adorno, o processo de mercantilização petrifica a linguagem: “[...] a palavra, que não deve significar mais nada e agora só pode designar, fica tão fixada na coisa que ela se torna numa fórmula petrificada”. E ainda: “Não se consegue mais perceber nas palavras a violência que elas sofrem”. Ver **Dialética do esclarecimento**, p. 154 e 156.

¹⁰² “Todas as forças do trabalho aparecem como forças do capital, do mesmo modo que todas as forças de valor da mercadoria se mascaram em formas de dinheiro”. Sobre esse processo, ver MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política**. (Trad. Reginaldo Sant’Anna). Livro I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p.706.

da escritora em lidar criticamente com uma língua na qual as palavras não estão mais “lavadas de dúvidas”, mas sujas de interesses superpostos, acumulados (acumula-se o capital, acumulam-se os significados vendáveis). O escritor é um chimpanzé careteador (e aqui a animalização de *O mandril* encontra ressonância plena, nesse caminho de emancipação bloqueada), lidando com os mascaramentos de cada frase; a relação corporal com as palavras se extingue. Agora, ela é mediada pela mercadoria, e a ficção de Zulmira, ao incorporar essa crise na estabilidade dos significados, sugere a superação do impasse por meio de algo em extinção, exótico como um mandril: o espírito crítico. Além disso, a forma curta tende a tratar de temas que, direta ou indiretamente, dizem respeito à dificuldade da narração. Nesse sentido, “Abandono” pode ser lido como um texto que fala também do gênero em que foi formalizado – a forma curta surge então como o *conto em crise*, de modo análogo ao movimento que ocorre nos romances de Zulmira; neles não há a “positividade” da busca, mesmo infrutífera, de um sentido para a vida, que é, para Lukács, a marca do realismo moderno. Nas formas curtas, a narração, o material bruto do conto, depende da elaboração crítica do leitor, menos amparada pela ironia narrativa dos romances, dada a exigüidade do texto.

Nesse sentido, sua ficção se afasta de certa vertente atual que, no seu apego às situações-clichê, arrisca misturar sua voz com a linguagem petrificada do mercado, objetificando personagens e estetizando a barbárie. Parece ser este o caso (aqui, numa formulação grosseira porque não se baseia na análise detida dos autores comentados), por exemplo, do Fernando Bonassi de *100 histórias colhidas na rua*, ou mesmo do romance *eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. O procedimento ficcional desses autores não é propriamente novo: de Joyce a John Dos Passos a realidade crua da rua tem seu lugar na literatura, para não falar de Oswald de Andrade ou Patrícia Galvão. A literatura que se supõe rente à realidade é, não podemos esquecer, também invenção; até que ponto é válida a insistência no estereótipo, a exposição da vida mesquinha e degradada, a violência extrema? Até que ponto a denúncia, de tão óbvia e repisada, já transformada em fórmula¹⁰³, não vira conviência, o retrato da violência sadismo, a visão da pobreza, atenuante de consciência simplificador? Quem quer espantar com os lugares comuns sobre a degradação, os meninos pobres nos cruzamentos, sem querer acaba repetindo os esquemas que a tevê tem para retratar

¹⁰³ Sobre esse assunto, ver o ensaio “Outras arrebentações”, de Ricardo Lísias. Ali, o escritor fala de uma literatura contemporânea que cedeu ao mercado e adotou fórmulas – o que ocasiona o esvaziamento da forma, que passa a existir por si mesma, desvinculada da trama. Para Lísias, a matéria da literatura contemporânea já é pré-conceitualizada, e a maioria dos autores é incapaz de uma reflexão mais profunda porque houve um abandono em massa do passado histórico e literário brasileiros. In: MIRISOLA, Marcelo. **Notas da arrebentação**. São Paulo: Editora 34, 2005.

essas pessoas; é o escritor de classe média que, na busca de um retrato da totalidade urbana, não consegue (embora tenha a pretensão) escapar de sua condição, seduzido pelo “outro” marginal, uma alternativa para seu cotidiano tedioso. Não há como alcançar a totalidade de cima para a baixo; esse seria um projeto, no mínimo, autoritário; o que era inovador nos anos 30, o “olhar de câmera”, hoje só denota alienação e senso de oportunidade. Zulmira, por sua vez, faz de sua *condição burguesa*¹⁰⁴ o ponto de origem e o ponto crítico de sua obra. Parece existir um fio discreto que liga os filmes de Quentin Tarantino, o *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles (no qual a iniciativa pessoal, solução do capitalismo liberal para os problemas, surge absurdamente no meio de uma favela carioca na qual os meninos morrem com quinze anos), certa tendência do *rap* americano e essa vertente da literatura brasileira atual. É frágil, aí, o limite entre a denúncia e os encantos pulsionais que a violência pode exercer, atuando como mais um produto da indústria cultural. Não há a opção, para o escritor contemporâneo, de ser ingênuo e ignorar a mercantilização de seu próprio instrumento de trabalho, a linguagem. Até que ponto o escritor pode apenas supor que expõe o que narra, sem questionar sua posição narrativa? Qual a novidade desse tipo de ficção, não porque o novo seja um valor em si, mas porque pode esboçar respostas para situações históricas que são novas em sua reconfiguração incessante? Não será esse tipo de literatura, por um lado, e a pedante profusão de clichês do pós-modernismo, por outro, sintomas do enfraquecimento da subjetividade de que falávamos, ao colocarem em xeque a noção de autoria, ao rejeitarem o espaço de resistência que a imaginação pode oferecer, ao abdicarem do próprio pensamento inerente a qualquer obra de arte?

A literatura de Zulmira também se afasta da literatura de citações pós-moderna, pois, como vimos, sua ficção tem como ponto de origem o detalhe concreto do real. É, sim, campo de resistência, pois nela a subjetividade do narrador realista dá um giro sobre si mesma e ganha autocrítica, ciosa das fissuras da racionalidade¹⁰⁵ – tão visíveis em nosso país. Nesse sentido podemos aproximá-la, entre seus contemporâneos, do Modesto Carone de *Resumo de*

¹⁰⁴ Ainda sobre **O nome do Bispo**, Zulmira observa: “Não ia enfrentar a miséria brasileira de forma direta mas ela subjazia como um veio mais profundo ao meu tema principal. Assim fui avançando cada vez mais nesse meio conservador, esse meio de pauperização intelectual que, de certo modo, me fascinava, me intrigava e me fazia sofrer porque, de certa forma, *eu provim desse meio*” [grifo meu]. Ver “Por que o tema?”, p. 131.

¹⁰⁵ Nesse sentido, a obra de Zulmira não renuncia à racionalidade, mas ao mesmo tempo também não crê mais ingenuamente nela, seguindo as pistas daquilo que Adorno considerava a verdadeira arte moderna: “A arte nova acolhe em si as próprias contradições de maneira tão firme que já não é possível superá-las. Põe tão alto a idéia de forma que o que está esteticamente realizado deve declarar-se ante essa arte como não resolvido. A nova arte conserva a contradição e abandona as categorias de juízo próprias, isto é, da forma. Abandona a dignidade do juiz e retorna ao ponto da acusação, que unicamente pode ser conciliada pela realidade. Somente na obra fragmentária que renuncia a si mesma se libera o conteúdo crítico”. Ver, do autor, a **Filosofia da nova música**. (Trad. Magda França). São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 101.

Ana, cujo estilo contido e despojado, aparentemente simples e avesso a modismos, deslinda, aos poucos, o processo de alienação e desumanização pelo qual vão passando seus personagens, gente pobre que luta pela vida e morre na frustração – seja pelo desejo de uma vida de maior amplitude espiritual, como Ana, ou a conquista de uma posição melhor para os filhos, como Ciro. A narrativa, que contém em si a reflexão sobre sua própria possibilidade, decanta um processo de modernização cego e surdo a qualquer apelo humano; Carone, leitor privilegiado de Kafka, sabe bem do silêncio e das arbitrariedades do mundo administrado. O narrador das novelas se encontra ocasionalmente com os personagens, que são seus familiares, e temos a impressão de que ele – só ele, gerações depois – pôde narrar suas vidas, tirá-las do anonimato da lápide sem nome de Ciro, olhar para trás e tentar entender o passado dos seus – que é o passado de tantos. Feitas as devidas ressalvas, há o mesmo movimento de autoconsciência em *Zulmira*: sua visão crítica, sendo ela mulher e de mesma origem que muitos de seus personagens, é o sinal de uma lucidez capaz de pôr luz no próprio realismo que a antecede. Ao formalizar, ao mesmo tempo, a *instabilidade* da linguagem e da condição brasileira, ela não apenas atualiza a modernidade de um escritor como Machado de Assis, como já mencionamos, mas ainda faz da fissura no casarão a rachadura no morro que desmorona uma favela inteira. Não nos enganemos: o grotesco em *Zulmira* não é apenas um procedimento literário entre outros. Ele exprime o mau cheiro dos rios podres, da Baixada do Glicério, a diferença que existe entre os prédios da Paulista e a Várzea do Carmo, para não falarmos da periferia. O grotesco é o medo com o qual se encerra o livro de Luiz Ruffato, o medo do Heládio de *O nome do Bispo*, sua aversão a cheiro de pobreza, os lugares que crescem fora das idéias¹⁰⁶, o pavor da família do engenheiro em 1935, em *Café pequeno*, quando zebus invadem a cidade (e a descrição dos bois, por sua vez, alude à vinda dos escravos para o Brasil), é a exigência de Maria Bráulia, em *Jóias de família*, para que sua empregada negra ande calçada e esconda o traseiro. O grotesco é ainda o choque tornado forma, transmitido por meio de uma linguagem por vezes fria e precisa como a dos relatórios da Caixa Econômica, mas de conteúdo cru como o das ruas do Glicério; é o contato da civilização e suas pompas com o lixo tão seu, é a modernidade na periferia. O “pop”, como lembram as ficções de *Termos de comparação*, é merda transformada em eletrodoméstico, a esperança na redemocratização é o espetáculo de imagens no qual se transformou a morte de Tancredo, a especulação intelectual de uma classe média alérgica à realidade da maioria tende

¹⁰⁶ O termo é emprestado do já citado ensaio de Ermínia Maricato.

a virar filosofia acerca de uma escada rolante¹⁰⁷ e no limite a ficção de Zulmira não perdoam a si mesma, pois tematizou um assunto do qual não está imune – a reificação da arte num meio em que ela está isolada de um público minimamente razoável, dada a privação em que vive esse mesmo público virtual – já que o conhece tão bem. Nas ilhas de privilégio de um país cuja regra é a penúria e o imprevisto, o pensamento tende à estagnação, a literatura ao pequeno círculo de escolhidos: Zulmira faz dessa consciência matéria de sua ficção. Herdeira do modernismo, ela o reelabora criticamente, ciosa de seus limites. A sofisticação estética de sua prosa, única entre as escritoras aqui estudadas, é antes síntese negativa de nosso processo histórico do que falsa conciliação de nosso processo de modernização, como vimos em Dupré. Ela, assim como Carolina e Pagu, e de maneira mais reflexiva e distanciada do que elas, entrega, “em negativo”, os custos da modernidade não apenas histórica como literária, pois o isolamento de sua obra em relação ao público, ao qual ela não faz concessões, tem também o que dizer sobre a sociedade em que ela se originou.

¹⁰⁷ Faço alusão aqui a dois textos de **Termos de comparação**, respectivamente: “A curiosa metamorfose pop do senhor plácido” (personagem que ressurge em **O mandril**) e “O livre-arbítrio do cidadão médio”.

6. Descendo a rua General Carneiro

Ao fim de nosso fragmentário trajeto literário pelas ruas paulistas do século XX brasileiro, no qual acompanhamos muitos aspectos da modernidade histórica sedimentada no interior da obra de cada uma das autoras, nos deparamos com a questão inversa e correspondente: a da modernidade artística, articulada aos padrões estéticos de nosso modernismo, aspecto, digamos, mais exterior (pois, como vimos no caso de Carolina, pode-se ser *moderno* sem ser necessariamente *modernista*) das escritoras estudadas e seu público.

Carolina e Dupré, como vimos, são as escritoras com maior número de leitores¹. A primeira pelo motivo documental de seu diário, que não deixava também de ser uma combinação entre o antigo (a forma burguesa do diário e o romance romântico) e o moderno nacional, o próprio cotidiano da favela, força formadora de *Quarto de despejo*; no seu romance e poesia a cisão permanece, ainda mais forte. Dupré, por sua vez, é o narrador folhetinesco às voltas com uma realidade que não se encaixa mais no modelo de fábula oitocentista; suas obras, assim como as telenovelas contemporâneas, cedem às contradições sociais para depois condenar e moralizar, num movimento oscilante entre o moderno e o arcaico que, se caracteriza a cultura de massa como um todo, cai como uma luva ao contexto brasileiro, e encontra explicação em nossa modernização negociada. A elaboração pouco refletida de nossa modernidade, nessas duas escritoras, é antes sintoma do que defeito; a ela corresponde um sucesso de público que entrega o próprio ponto de vista da sociedade a respeito das questões ali tratadas; tateando no desconhecido, pouco preocupadas com a coerência, Dupré e Carolina encontram eco num público igualmente desorientado, que vai constituindo e consumindo uma modernidade estética “à brasileira”, diversa do modernismo crítico estudado nas escolas. O fato, apontado por Antonio Candido, de que entre nós “a incultura geral produzia e produz uma debilidade muito mais penetrante que interfere em toda a cultura e na própria qualidade das obras”² se mostra, aqui, gritante: a “incultura” parece penetrar mais profundamente nas obras do que se pensa (ela não aparece somente na superfície dos “francesismos” ou cópias servis do estrangeiro que Candido menciona em seu ensaio, ao falar de certas características de nosso Parnasianismo e Simbolismo), e nesse movimento ela constitui uma forma que revela em negativo as próprias condições e

¹ Além do sucesso de *Éramos seis*, que possui mais de 30 edições atualmente, a maioria dos romances de Dupré a que tivemos acesso eram avançadas, geralmente sétimas, oitavas ou décima-primeira, como foi o caso de **Os Rodriguez**, o que atesta seu sucesso de público.

² Ver, do autor, “Literatura e subdesenvolvimento”. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000, p. 148.

contradições do panorama literário brasileiro contemporâneo. Isso fica muito claro em Carolina: nela, a falha na própria formação da subjetividade burguesa marca, na própria origem, a fragilidade de uma literatura nascida num momento no qual a indústria cultural surgia, entre nós, sufocando uma literatura que começava a conquistar maior número de leitores, como vemos em Dupré. De modo que se *Quarto de despejo* pode ser visto como um exemplo da literatura de “retalho de vida”³, presa fácil de outros interesses e sempre oscilando em direção à não-literatura, é em *Pedaços da fome* que podemos perceber que o problema de Carolina vai além do uso que dela foi feito pelo sistema cultural. A indústria *aproveitou* a carência criada pela modernização conservadora, no caso, o semi-analfabetismo da mulher negra, e a transformou em mercadoria, do mesmo modo pelo qual hoje os filmes sobre o descalabro brasileiro, à esquerda e à direita, são sucesso de bilheteria. O sistema se alimenta de seus próprios restos, numa autofagia macabra que marginaliza para incorporar, e vice-versa e, mais importante, mantém a desigualdade. Traço específico ou não de nossa cultura, o importante a notar aqui é a intensidade com que ele se dá, sem contemporizações com os mais pobres e com baixo poder de esclarecimento, dado o grau de apelo geralmente contido nas obras.

Já Pagu e Zulmira, as duas escritoras do conjunto que se utilizam conscientemente de procedimentos estéticos modernos em sua literatura, são justamente as escritoras de menor público. A primeira, refém de um problema que iria afligir toda a literatura do século XX brasileiro, e que aparece nítido em sua obra dado seu grau de engajamento: o da comunicabilidade da forma. Diferentemente do que ocorreu na Europa, na qual a melhor arte moderna nasce como reação a um projeto burguês que em 1848 mostra a que veio e, na primeira guerra, marca de vez seus propósitos de destruição, no Brasil a arte moderna se constitui menos como reação à burguesia, rejeição do grande público rumo a uma “arte pura” ou rebelde, do que como um caminho inverso, de busca de um contato maior com o povo, o virtual e futuro público leitor dos modernistas, se acreditarmos em seu projeto⁴ – penso aqui principalmente em Mário de Andrade, figura emblemática não somente do movimento mas, nesse sentido, da literatura brasileira como um todo, se refletirmos sobre a questão da formação de nosso público, abordada na introdução deste ensaio. Ao mesmo tempo, nossa arte não deixa de ser moderna, sofisticada e crítica, não ignora as conquistas estéticas das vanguardas européias: daí nasce o paradoxo de *Macunaíma*, a rapsódia de um povo, ela

³ CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: **Literatura e sociedade**, p. 126.

⁴ Com o modernismo, “a inteligência tomou finalmente consciência da presença das massas como elemento constitutivo da sociedade [...] porque as novas condições da vida política e econômica pressupunham cada vez mais o advento das camadas populares”, *Ibidem*, p. 123.

mesma pouco acessível para esse mesmo povo, ou mesmo a sofisticação elaborada a partir da cultura popular realizada em *Grande sertão: veredas* e a complexidade narrativa de *A hora da estrela*, romance que, não por acaso, fecha a trajetória da busca pelo “outro” de nossa maior escritora moderna. É tensionada por essas duas forças – a da experimentação estética e o trauma social, interagindo mutuamente – que se constitui a nossa literatura moderna, que vive o paradoxo do isolamento *involuntário* em relação à maioria de seu virtual público leitor. Ao contrário do que ocorreu nos países centrais, aqui os escritores não se furtaram a serem lidos pelo grande público, rejeitando a burguesia (a reação ao beletismo e à literatura “sorriso da sociedade” ocorre em um contexto de público leitor muito limitado, e logo se arrefece com o amadurecimento do modernismo); nossa arte moderna é uma tentativa desesperada de contato, tão bem metaforizada pelo narrador de *A hora da estrela*. De modo que a elaboração mais sofisticada e auto-consciente de nossa modernidade, realizada, entre as quatro escritoras, por Zulmira Tavares, é uma leitura de público restrito, principalmente universitário. Mesmo a obra mais reflexiva não se furta ao estatuto de mercadoria para poucos mas, ao negar-se à conciliação barata e espetacular com o “real”, tão em voga hoje, Zulmira não apenas mostra, mas deixa o problema irresolvido, negando-se a rebaixar a pergunta do escritor ao nível dos tempos: é possível uma literatura crítica no Brasil? Se os nossos grandes escritores modernos, apesar de seu menor ou maior alcance de público, enfrentavam o impasse, olhando ao redor e construindo suas obras em contato com o trauma social e a pobreza, os escritores contemporâneos, em sua maioria, escrevem da e para a classe média tramas em que imperam os mesmos clichês da TV e da cultura de massa, formando uma espécie de parnaso contemporâneo no qual a tradição literária começa com eles mesmos. O vazio ideológico se traveste bem sob aparentes ousadias formais, que não vão além do choque sem maiores conseqüências, já transformado em fórmula. Por outro lado, Zulmira se nega à forma que comunica com facilidade (transformando o problema moderno da comunicabilidade da forma em ganho estético) porque intui que ela é uma mentira que encobre o fracasso do projeto modernista e o transforma em mercadoria. Há um sentimento incômodo e impronunciável no ar: nossa literatura não superou completamente o modernismo porque não se democratizou de fato. Sendo assim, como pode o crítico pensar em “pós-modernismo”, aplicando acriticamente categorias estrangeiras ao estudo de nossa literatura, ou mesmo preocupar-se com aquilo que define a permanência de uma obra através dos tempos, e estudar nossos escritores contemporâneos como se eles estivessem dentro de uma bolha, fora do contexto brasileiro?

Se, na ficção de Carolina, revela-se a formação defeituosa do público que Pagu não poderia atingir com *Parque industrial*, em Dupré podemos observar a presença de uma

consciência falseada da modernização muito atual, na qual o moralismo preenche o espaço deixado vazio pela racionalidade, pois não há como justificar os desníveis de nossa modernização negociada sem apelar para um aspecto ideológico que sempre a mascarou e continua ativo seja em fitas de cinema, seja em telenovelas. Zulmira, por sua vez, ao tomar como pressuposto a falência da própria linguagem literária em sua capacidade de comunicação direta, bem como os antecedentes desse fenômeno no Brasil, nega-se à conciliação com a realidade degradada dominante em nossa literatura contemporânea e, ao preço de seu isolamento, revela em negativo o processo histórico que a constituiu. Se a tendência de nossos dias é a da especialização da literatura, que deixa de refletir sobre os aspectos sociais e históricos para centrar-se nos problemas estéticos⁵, Zulmira vai na contramão desse movimento, não deixando, paradoxalmente, de se especializar e virar assunto de especialistas, pois não está escrevendo aos moldes do romance de 30, por exemplo. A investigação histórica contida em suas obras não se entrega facilmente porque ela própria é fruto de um processo histórico que varreu o radicalismo da ordem do dia, através de tortura, arbitrariedade e repressão – aspectos esses que não estão ausentes de nossa atualidade, tão tributária da ditadura militar. Sua obra é o testemunho de uma *consciência exilada*, seja em seu aspecto formal, seja mesmo no aspecto mais superficial de seu pequeno público leitor. Temos assim que as duas linhas de força que foram sendo esboçadas em nossos ensaios – a forma e o público, em sua oscilação através das quatro escritoras – estão indissolivelmente ligadas e podem ser esclarecidas pelo nosso processo de modernização.

O método utilizado para a exposição das análises, dada a variedade dos objetos estudados, consistiu na mistura de paráfrase, resenha e comentário crítico. A paráfrase mostrou-se necessária principalmente nos casos de Maria José Dupré e Carolina Maria de Jesus, as escritoras de menor fortuna crítica; os ensaios sobre elas buscaram também, de certa forma, recuperar essas escritoras e suas obras menos conhecidas para a discussão crítica. Como forma de delinear as linhas de força de duas obras extensas, nos textos sobre Dupré e Carolina demos ênfase aos momentos que revelam os pontos mais relevantes de suas obras, situados estrategicamente nas extremidades dos ensaios. Assim, ao falarmos de Dupré vamos de *Éramos seis*, sua obra mais conhecida e bem sucedida esteticamente, a *Gina*, romance que revela a fragilidade de seu ponto de vista, que fracassa ao tentar coadunar moralismo melodramático e representação realista. No caso de Carolina, a análise parte de *Quarto de despejo* e o comentário do diário como gênero, ao estudo de sua poesia e *Pedaços da fome*,

⁵ Sobre o assunto, na verdade um prognóstico certeiro de Antonio Candido, ver “Literatura e cultura de 1900 a 1945”.

obras nas quais a elaboração estética mais intensa revela, no plano da forma, inquietações que estavam ainda em elaboração no diário. O ensaio que abre nosso trabalho, sobre Patrícia Galvão, procura demonstrar a coerência de sua trajetória não somente de mulher de ação, militante política, mas de intelectual e escritora, privilegiando mais a coerência de seu pensamento do que o estereótipo de mulher jovem, bonita e rebelde que aparece nos relatos de Oswald de Andrade, Raul Bopp e mesmo da própria Pagu nos anos 20. Quanto a Zulmira Ribeiro Tavares, escritora contemporânea, buscamos realizar mais um comentário crítico sobre sua obra, sem pretensões de totalização; antes, o objetivo foi amarrar implicitamente, a partir de dentro, nos comentários sobre essa obra tão rica dada seu alto grau de elaboração estética, certos problemas discutidos anteriormente, no estudo das escritoras anteriores.

Assim como os desníveis de nossa modernidade tendem a ser aplainados pelo olhar que não reconhece suas especificidades, do mesmo modo a “literatura feminina” tende a ser vista em bloco, como suposta manifestação de uma sensibilidade diversa, curiosa categoria das “minorias” que, somadas, ironicamente constituem a grande maioria (sendo a das mulheres praticamente uma “minorias” que é metade). Cada uma dessas mulheres representa o mundo à sua maneira, de acordo com sua história pessoal e seus limites. Talvez o caráter de exceção que paira sobre cada uma – ser mulher e escritora – guarde alguma relação com uma percepção mais aguçada de nossa estranha modernidade, ela mesma constituída de “exceções” que são, na verdade, regras.

No campo da crítica, é comum o estudo de grandes autores consagrados do modernismo, em seus aspectos modernos e metafísicos, um tanto descolados de nosso contexto e da tensão central que dá forma à nossa literatura moderna. Talvez o estudo detido, *em close*, de escritores modernos considerados “medianos” ou mesmo menores possa sugerir uma hipótese de método crítico capaz de situar melhor as questões mais relevantes de nossa literatura, ou seja: aquilo que está formulado de maneira polissêmica e complexa no grande escritor, permitindo uma variedade imensa de interpretações, está geralmente colocado de maneira mais primária na obra do escritor mediano, que muitas vezes é incapaz de dar uma forma esteticamente mais acabada aos problemas que aborda. Para Brecht,

Não se compreende nada de literatura se só se levam em conta os muito grandes. Um céu que não oferece senão estrelas de primeira grandeza não é um céu. Pode não se encontrar em Lenz o que se encontra em Goethe, mas tampouco se encontra em Goethe aquilo que se encontra em Lenz. [...] Alguns dentre os menos conhecidos não tiveram simplesmente tempo de escrever mais, ou de se desenvolver mais completamente, ou tiveram falta de

dinheiro, de relações, ou de nervos bastante sólidos. Alguns nada valeram na arte de lamber botas, magistralmente possuída por certos dentre os maiores.⁶

Assim, como termo de mediação entre a elaboração estética de nossa prosa moderna, que passa pela visão séria do cotidiano doméstico feminino e redundante na busca pelo “outro”⁷ da produção tardia de Clarice Lispector, reveladora de seus pressupostos sociais, temos a elaboração acidentada do realismo de Maria José Dupré, que dá a medida do descompasso entre a formalização de um problema específico de nossa modernidade e estruturas literárias que entram em colapso ao tentar dar conta dele, e ao mesmo tempo disfarçam suas falhas através do moralismo. Além de oferecer a noção da literatura como um processo histórico, colocando em prática e demonstrando a produtividade do conceito de “sistema literário” proposto por Antonio Candido, o escritor mediano expõe os traços essenciais da sociedade em torno dos quais a elaboração estética se articula, estabelecendo parâmetros críticos mais seguros para a análise do grande escritor e evitando o desvio de problemas centrais da obra para problemas secundários de interpretação, interessantes porém menos urgentes. Um autor menor pode fazer aflorar ou tornar evidentes “certos traços da época, presentes nos autores ‘maiores’ mas que a ‘perfeição’ das grandes obras como que faz desaparecer ao resgatá-los em seus conjuntos harmônicos”⁸. Trata-se de tatear uma cicatriz no tecido histórico, assinalando o que nele ficou malgrado e renunciou, retomando um pouco a tese de Walter Benjamin que diz ser todo documento de cultura um documento de barbárie. As obras secundárias surgem, assim, como fratura exposta de uma época, pois a grande obra também pode ser usada para encobrir as contradições de um momento histórico, ao ultrapassá-las esteticamente (embora nunca as apague; as contradições estão sempre lá, para quem estiver disposto a vê-las). O que seria importante principalmente para o estudo de nossa literatura moderna, dadas as especificidades que tentamos demonstrar aqui, em cada uma das autoras estudadas e no contexto geral de nossa modernidade, explicitado no decorrer do ensaio. Afinal, antes de ser a metáfora do povo judeu bíblico, ou o símbolo de qualquer outra coisa, Macabéa é nordestina, pobre e brasileira, e é uma mulher que não pode falar por si. Isso tudo,

⁶ Sobre o projeto clássico de Brecht, sua leitura de Lenz e Goethe e a importância das obras secundárias, ver PASTA JR., José Antonio. **Trabalho de Brecht (Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea)**. São Paulo: Ática, 1986, p. 119.

⁷ Essa busca permeia toda a produção literária de Clarice Lispector, naquilo que ela tem de obsessão por entrar no âmago de cada um de seus personagens, numa espécie de ânsia impossível por romper o bloqueio da subjetividade alheia, questão que nos atormenta talvez tanto quanto a da morte. Essa procura pela essência do outro (e de si) está bem representada na barata do romance **A paixão segundo G. H.**, no mistério dos animais e da gratuidade da existência em si de seres humanos, cidades (em **A cidade sitiada**) ovos, cachorros e galinhas, e que aos poucos vai tomando a forma do questionamento social em obras como “A bela e a fera” e **A hora da estrela**.

⁸ **Trabalho de Brecht**, p. 122.

a literatura de Carolina Maria de Jesus nos ensina, pode nos ensinar; assim, quem sabe vejamos a realidade com outros olhos e a literatura cumpra então seu mais nobre papel: o de incitar à mudança.

7. Bibliografia

7.1. Geral

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. (Tradução Guido Antonio de Almeida). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.

_____. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins, 1975.

_____. **Poesia completa**. São Paulo: Martins, 1966.

ARANTES, Paulo. **Extinção**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ASSIS, Machado de. **Contos: uma antologia**. (seleção, introdução e notas de John Gledson). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

AUERBACH, Eric. **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BALZAC, Honoré de. **A comédia humana, Vol. IX. Estudos de costumes. Cenas da vida parisiense**. (Tradução de Casemiro Fernandes, Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira). São Paulo: Editora Globo, 1956.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. São Paulo: Nova Fronteira, 1993.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. (Trad. Sérgio Milliet). São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. (Trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1984.

BESSE, Susan Kent. **Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil**. (Trad. Lólio Lourenço de Oliveira). São Paulo: Edusp, 1999.

BOMFIM, Manoel. **A América Latina: males de origem**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

BOSI, Alfredo. Os estudos literários na era dos extremos. In: **Literatura e resistência**. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

_____. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades/ Ouro sobre azul, 2004.

_____. A revolução de 30 e a cultura. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. **Brigada ligeira e outros escritos**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

_____. The Brazilian Family. In: SMITH, T. Lynn (ed.). **Brazil, portrait of half a continent**. New York: Dryden Press, 1951.

CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república**. São Paulo: Unesp, 1999.

DE MARCO, Valéria. **O Império da Cortesã**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

ELEUTÉRIO, Maria de Loudes. **Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos (1890-1930)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora em Inglaterra**. (Tradução de Anália C. Torres). Porto: Afrontamento, 1975.

FEHÉR, Ference. **O romance está morrendo?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FÉRREZ (org). **Literatura marginal: talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. **Ninguém é inocente em São Paulo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

_____. **Capão pecado**. 2ª ed. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

FONTES, Amando. **Dois romances: Os Corumbas e Rua do Siriri**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

FORSTER, E.M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1969.

HEGEL, Friedrich. **Cursos de estética II**. (Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle e consultoria Victor Knoll). São Paulo: Edusp, 2000.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. (Pref. de Antonio Candido). 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

JOYCE, James. **Ulisses**. (Trad. Antonio Houaiss). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

LACERDA, Lílian de. **Álbum de leitura: memórias de vidas, histórias de leitores**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

LOBATO, Monteiro. **A Barca de Gleyre. Quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel**. 1º Tomo. São Paulo: Brasiliense, 1964.

KAFKA, Franz. **O processo**. (Trad. Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. (Os pensadores). São Paulo, Nova Cultural, 2005.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KURZ, Robert. **O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A bela e a fera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. **Diário Íntimo**. (Org. Maria Helena P. T. Machado), São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MANN, Thomas. **Os Buddenbrooks: decadência de uma família**. (Trad. De Herbert Caro). Rio de Janeiro: Bruguera, s/d.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização : uma crítica filosófica ao pensamento de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MARX, Karl. **Sobre literatura e arte**. São Paulo: Global, 1980.

_____. **O Capital: crítica da economia política**. Livro I. (Tradução Reginaldo Sant'Anna). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MELLO E SOUZA, Gilda de. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

- MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MÉSZÁROS, István. **A teoria da alienação em Marx**. (Tradução Isa Tavares). São Paulo: Boitempo, 2006.
- MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- NABUCO, Joaquim. **O abolicionismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Publifolha, 2000.
- NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- NOVAIS, Fernando. **Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial**. São Paulo: Hucitec, 2005.
- OEHLER, Dolf. **Terrenos vulcânicos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista/ O ornitorrinco**. (Pref. de Roberto Schwarz). São Paulo: Boitempo, 2003.
- _____. "Entrevista: Francisco de Oliveira". In: REVISTA VINTÉM: TEATRO E CULTURA BRASILEIRA. São Paulo, Editora Hedra, ano II, nº 2, 1999.
- ORWELL, George. **Revolução dos bichos**. Rio de Janeiro: Globo, 1984.
- PASTA JR., José Antonio. **Trabalho de Brecht (Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea)**. São Paulo: Ática, 1986.
- PENA, Maria Valéria Junho. **Mulheres e trabalhadoras**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- PENJON, Jacqueline; PASTA JR., José Antonio. **Littérature et modernisation au Brésil**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- REGO, José Lins do. **Usina**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- RODRIGUES, Nelson. **A menina sem estrela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. 1º volume. Contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- SAFFIOTTI, Heleieth B. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. (Pref. de Antonio Candido). Petrópolis: Vozes, 1979.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

SOARES, Lucila. **Rua do Ouvidor: Uma história da Livraria José Olympio**. Rio de Janeiro: José Olympio/ Fundação Biblioteca Nacional, 2006.

THOMPSON, E. P. **Formação da classe operária inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

VILLON, François. **Poesia**. (Trad. De Sebastião Uchoa Leite). São Paulo: Edusp, 2000.

ZOLA, Émile. **Germinal**. São Paulo, Abril Cultural, 1982.

7.2. Patrícia Galvão

ANDRADE, Mário de. **Táxi e crônicas no Diário Nacional**. Estabelecimento de texto, introd, e notas de Telê Porto Ancona Lopes. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

ANDRADE, Oswald de. **Os condenados**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992.

_____. **Marco zero I: a revolução melancólica**. São Paulo: Globo, 1991.

_____. **Marco zero II: chão**. São Paulo: Globo, 1991.

BRETON, André; TROTSKI, Leon. **Por uma arte revolucionária**. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp – Editora da Unicamp, 2006.

CAMELO, Thelma Lúcia Guedes. **Revolução contra a literatura: Parque Industrial, de Patrícia Galvão**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). 1998. 214p. FFLCH-USP, São Paulo.

CAMPOS, Augusto de. **Patrícia Galvão, Pagu: Vida – Obra**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CARPEAUX, Otto Maria. Literatura 1948. In: **Ensaio reunidos 1946-1971**. Volume II. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

CLARK, Katerina. **The Soviet Novel: History as ritual**. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

FERRAZ, Geraldo. **Depois de tudo: memórias**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

FOSTER, David. The feminization of social space in Patrícia Galvão's *Parque industrial*. (artigo fornecido pelo autor).

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira (org. e texto). **Croquis de Pagu – E outros momentos felizes que foram devorados reunidos**. São Paulo: Cortez, 2004.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. **Pagu, Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo**. Santos: Unisanta, 1999.

GALVÃO, Patrícia. **Paixão Pagu**. São Paulo: Agir, 2005.

_____. **Industrial Park: a proletarian novel**. University of Nebraska Press, 1993.

_____. **Parque industrial (edição fac-similar)**. São Paulo, Editora Alternativa s/d.

_____. **Verdade e liberdade**. São Paulo: Edição do comitê pró-candidatura de Patrícia Galvão, 1950.

GALVÃO, Patrícia; Ferraz, Geraldo. **Dois romances: Doramundo e A Famosa Revista**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

GORKI, Máximo. **Pequenos burgueses – Mãe**. São Paulo: Abril. 1982.

GLÁDKOV, Fiódor Vassílhevitch. **Cimento: romance**. (Prefácio de Victor Serge). São Paulo: Unitas, 1933.

HOLANDA, Chico Buarque de. **Fazenda modelo: novela pecuária**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

JACKSON, Kenneth David. Alienação e ideologia em *A Famosa Revista*, In: REVISTA HISPANIA (Universidad de La Rioja) vol. 74, nº 2, pp. 298-304, 1991.

JARDIM, Eduardo. **A morte do poeta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LAFETÁ, João Luiz. Estética e ideologia: o modernismo em 30. In: **A educação pela noite**. São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades, 2004.

Merriam Webster's Encyclopedia of Literature. Merriam-Webster Publishers, Springfield, Massachusetts, 1995.

NEVES, Juliana. **Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão: a experiência do Suplemento Literário do Diário de S. Paulo, nos anos 40**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2005.

REVISTA ATRAVÉS n° 2. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

SAES, Décio. **Classe média e sistema político no Brasil**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.

STEEN, Edla Von (comp.) **Viver e escrever**. Porto Alegre: L&PM, 1981.

TONI, Flávia Camargo e MORAES, Marcos Antonio de. Mário de Andrade no *Café*. In: REVISTA DE ESTUDOS AVANÇADOS n° 13 (37). São Paulo, Edusp, 1999.

7.3. Maria José Dupré

ALENCAR, José de. **Lucíola**. 16ª ed. São Paulo: Ática, 1992.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias**. Petrópolis: Vozes, 1973.

CARPEAUX, Otto Maria. O crítico Augusto Meyer. In: **Ensaio reunidos 1942-1978**, Volume I. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

_____. O segredo de Balzac. In: **Ensaio reunidos 1946-1971**. Volume II. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DUMAS FILHO, Alexandre. **A Dama das Camélias**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

DUPRÉ, Maria José. **Éramos seis**. São Paulo: Ática, 1987.

_____. **Menina Isabel**. São Paulo: Saraiva, 1965.

_____. **Angélica**. São Paulo: Saraiva, 1955.

_____. **O romance de Teresa Bernard**. São Paulo: Saraiva, 1951.

_____. **Vila Soledade**. São Paulo: Saraiva, 1955.

_____. **Dona Lola**. São Paulo: Brasiliense, 1949.

_____. **Luz e Sombra**. São Paulo: Brasiliense, 1946.

_____. **Gina**. São Paulo: Brasiliense, 1947.

_____. **Os caminhos**. São Paulo: Ática, 1978.

_____. **Os Rodriguez**. São Paulo: Brasiliense, 1946.

_____. **A casa do ódio** (novela e contos). São Paulo: Brasiliense, 1951.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Amado: respeitoso, respeitável. In: **Saco de Gatos: ensaios críticos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

JARDIM, Rachel. **Os anos 40: a ficção e o real de uma época**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996.

LASCH, Christopher. **Refúgio num mundo sem coração. A família: santuário ou instituição sitiada?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

MAUPASSANT, Guy de. **Une vie**. Paris: Librio, 2005.

MORAVIA, Alberto. **La romana**. Milano : Bompiani, 1994.

PAES, José Paulo. Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado). In: **A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PENTEADO, Yolanda. **Tudo em cor-de-rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Em surdina**. São Paulo: Saraiva, 1949.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. **Raiz amarga**. São Paulo: Martins, 1960.

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada. In: **O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZOLA, Émile. **Naná**. São Paulo, Nova Cultural, 2003.

7.4. Carolina Maria de Jesus

ANDRADE, Jorge. **A moratória**. 4^a ed. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

_____. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ARANHA, Simone da Silva. Sobre Carolina Maria de Jesus, o *Quarto de Despejo* e a *Casa de Alvenaria*. CADERNOS DO IFCH n^o 31. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, 2004.

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1988.

DANTAS, Audálio. **O circo do desespero: coleção de reportagens**. São Paulo: Editora Símbolo, 1976.

DAVIS, Mike. **Planeta favela**. São Paulo: Boitempo, 2006.

DIDIER, Béatrice. **Le journal intime**. Paris: PUF, 2002.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. Volume 1: O legado da “raça branca” e Volume 2: No limiar de uma nova era. São Paulo: Dominus/ Edusp, 1964.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: **Saco de gatos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GIRARD, Alain. Le journal intime et la notion de personne. In: **Le journal intime**. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

GUSDORF, Georges. Le journal: dire ma vérité. In: **Les écritures du moi**. Paris: Odile Jacob, 1991.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Ática, 1993.

_____. **Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s/d.

_____. **Meu estranho diário**. (Org. José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert Levine). São Paulo: Xamã, 1996.

_____. **Diário de Bitita**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Antologia pessoal**. (Org. José Carlos Sebe Bom Meihy, Revisão Armando Freitas Filho). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

_____. **Pedaços da Fome**. São Paulo: Editora Áquila, 1963.

_____. **Provérbios**. São Paulo: Gráfica Luzes, 1963.

JESUS, Valdeck Almeida de. **Memorial do inferno: a saga da família Almeida no Jardim do Éden**. São Paulo: Giz Editorial, 2007.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; LEVINE, Robert. **Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

MICELI, Sergio. **A noite da madrinha e outros ensaios sobre o éter nacional**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- ORTIZ, Esmeralda. **Esmeralda, porque não dancei**. 4ª ed. São Paulo: Senac, 2001.
- PERPÉTUA, Elzira Divina. **Traços de Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de despejo**. Tese (Doutorado). 2000. FALE/UFMG, Belo Horizonte.
- RODRIGUES, Nelson. **O óbvio ululante**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. Outra Capitu. In: **Duas Meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **Seqüências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SILVA, José Marques da. **Diário de um candango**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1963.
- SIMONET-TENANT, Françoise. **Le journal intime: genre littéraire et écriture ordinaire**. Paris: Téraèdre, 2004.
- TEIXEIRA E SOUSA, Antônio Gonsalves. **O filho do pescador**. (Introd. de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira). São Paulo: Edições Melhoramentos, 1977.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- VARELLA, Dráuzio. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- VIANA, Maria José Motta. **Do sótão à vitrine: memórias de mulheres**. Belo Horizonte: UFMG, 1995.
- VOGT, Carlos. Trabalho, pobreza e trabalho intelectual (O *Quarto de despejo* de Carolina Maria de Jesus). In: SCHWARZ, Roberto (org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

7.5. Zulmira Ribeiro Tavares

- ADORNO, Theodor W. **Dialética Negativa**. (Trad. de Newton Ramos de Oliveira, Equipe de Pesquisa “Potencial pedagógico da Teoria Crítica”). São Carlos: UFSCar, 1998.
- _____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. (Trad. Jorge de Almeida). São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- _____. **Filosofia da nova música**. (Trad. de Magda França). São Paulo: Perspectiva, 1989.
- BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. In: REVISTA USP nº56. São Paulo: Edusp, Dez/Jan/Fev 2002-2003 .

- BAUDELAIRE, Charles. **O spleen de Paris**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BONASSI, Fernando. **100 histórias colhidas na rua**. São Paulo: Scritta, 1996.
- CARONE, Modesto. **Resumo de Ana**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- COSTA, Lucilene Soares da. **Nas frestas dos cômodos inferiores: poética e universo social de “O nome do bispo”, de Zulmira Ribeiro Tavares**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). 2002. 201p. FFLCH-USP, São Paulo.
- EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- FRIEDMAN, Norman. O que faz um conto ser curto? In: REVISTA USP n° 63. São Paulo: Edusp, setembro/outubro/novembro 2004.
- GASPARI, Élio. **A ditadura encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- HATOUM, Milton. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- HOBBSAWM, Eric J. **A revolução francesa**. (Trad. de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- LÍSIAS, Ricardo. **Duas Praças**. São Paulo: Globo, 2005.
- _____. Outras arrebentações. In: MIRISOLA, Marcelo. **Notas da arrebentação**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. (Posfácio e tradução de José Marcos Mariani de Macedo). São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- MARICATO, Ermínia. As idéias fora do lugar e o lugar fora das idéias. In: ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- OEHLER, Dolf. **O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PACHECO, Ana Paula. O fundo falso da subjetividade. In: REVISTA NOVOS ESTUDOS CEBRAP, São Paulo, n° 77, 2007.
- PASTA JR., José Antonio. Singularidade do duplo no Brasil. In: **A clínica do especular na obra de Machado de Assis**. Paris: Association lacanienne internationale, s/d.
- RUFFATO, Luiz. **eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Boitempo, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- _____. O mano capeta do liberalismo (*O Sósia*). In: **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. **Café Pequeno: romance.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **O nome do bispo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Jóias de família.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **O mandril.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Termos de comparação.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

TERRON, Joca Reiners. **Curva de rio sujo.** São Paulo: Planeta, 2003.

VERÍSSIMO, Érico. **Incidente em Antares.** São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

WALDMAN, Berta. Cara e coroa. In: REVISTA DA BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE, nº 52, 1994.

ZENI, Bruno. Mágica e disfarce, história e fantasmagoria no século XX paulista — sobre *O nome do bispo*, de Zulmira Ribeiro Tavares. In: REVISTA NOVOS ESTUDOS CEBRAP, São Paulo, nº 60, 2004.

8. Anexos

8.1. Anexo I



Pagu em Santos (anos 20)

Janeiro de 1928

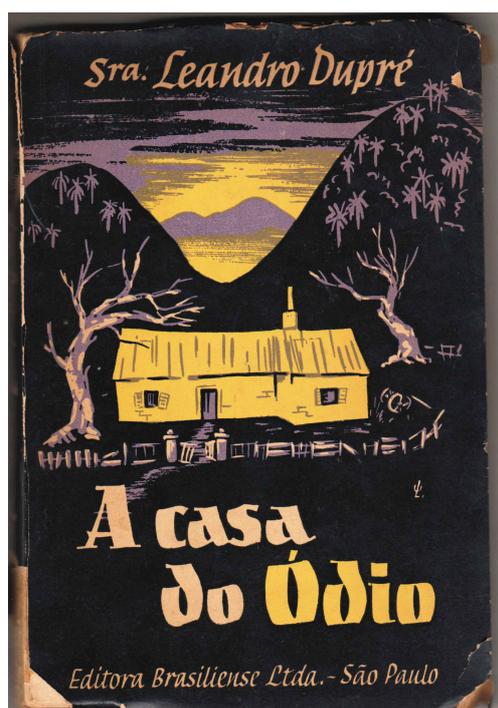
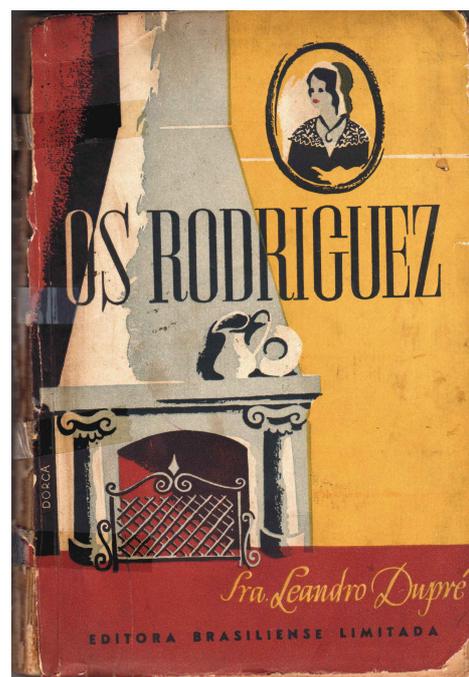
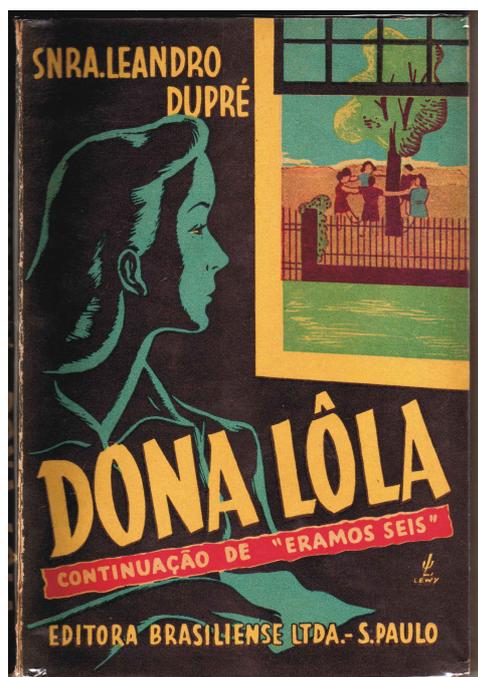


Patrícia Galvão em foto após prisão (1936)



Geraldo Ferraz, Geraldo Galvão Ferraz e Patrícia Galvão (1943)

Três retratos de Patrícia Galvão (fontes: CAMPOS, Augusto de. **Patrícia Galvão, Pagu: vida-obra**. São Paulo: Brasiliense, 1982, e o site www.pagu.com)



Capas dos romances de Maria José Dupré (fonte: arquivo pessoal)

8.2. Anexo II

Conversa com Audálio Dantas*

Legenda: **AD**: Audálio Dantas

BR: Pesquisadora

BR: Bem, estou aqui porque sua participação foi crucial para a existência literária de Carolina Maria de Jesus. Mas a primeira pergunta é a seguinte: qual é, para o senhor, o valor atual da obra de Carolina Maria de Jesus?

AD: Bom, antes de entrar na resposta da pergunta, eu... sobre isso que você falou, que a minha participação foi essencial, ela foi da maneira que se deu, mas isso não impede que pudesse ser outra pessoa que servisse de instrumento como foi meu caso para a revelação da escritora, que foi o principal desse trabalho. Mas eu quero dizer antes duas coisas: a Carolina de Jesus, não foi a primeira vez que ela tentou publicar, não esse diário, publicar alguma coisa. Ela se considerava poetisa, ela escrevia as poesias, poesias ingênuas, na medida do que ela conhecia, do que ela sabia escrever, e ela chegou a... a *Folha de S. Paulo*...

BR: O Willy Aureli...

AD: Willy Aureli. Você tem conhecimento disso?

BR: Tenho.

AD: Chegou a publicar um texto-legenda, com uma foto dela, cujo título era “A poetisa negra”. Você tem o texto? É um textinho pequeno. Eu vi isso, não sei, devo ter guardado, não sei onde está. Mas o fato é que essa primeira revelação era dada como um fato curioso. O que é que era um fato curioso? Um fato curioso era uma coisa que só o título já revelava o entendimento do que fosse, então “A poetisa negra” já era uma coisa extraordinária, nesse país que se diz que não há preconceito, “A poetisa negra” já em si era uma revelação de coisa extraordinária, era uma poetisa negra. É... depois, um registro assim, no meu entendimento de jornalista, que foi que o jornalista, Willy Aureli, que na época era um jornalista conhecido, bastante disputado até, ele na verdade eu acho que ele quis se livrar do assunto e publicou aquele negócio. Agora, evidentemente ele não soube que ela tinha outras coisas, nem perguntou e nem deve ter perguntado. Ela tentou também televisão, ela tentou com um grande homem de televisão, que era

* Entrevista realizada em 11 de abril de 2007.

conhecido e considerado um dos mais importantes que era o Túlio de Lemos. O canal, a rede é... TV Excelsior. Ele trabalhava lá e ela foi lá mas ela não foi como – é muito importante dizer isso – ela não foi como autora. Isso acho que foi em meados de 50. Ela foi se exibir como atriz, ela queria ser atriz e ela levou um vestido – ela faz referências a esse vestido em alguns textos, não sei se naquele diário – vestido de pena de galinha. Depois tinha o vestido elétrico. E ela foi, levou isso pra mostrar pro Túlio de Lemos. O Túlio de Lemos me contou isso, depois da publicação do diário: “Ah, pois já conheci e tal, ela queria porque queria aparecer no programa, e tal, eu não tinha jeito, achei aquilo muito esquisito, aquele vestido, aquela coisa”. Isso quer dizer que ela buscava, buscava os refletores. Buscava. Comigo aconteceu... não fui eu que fui buscá-la, não fui lá pra buscá-la, eu não sabia da existência dela, e de certa forma ela me fez a revelação no momento em que eu... você leu o prefácio do *Quarto de despejo*?

BR: A inauguração de um parque, não é?

AD: É, de um parquinho de diversão. Aquele prefácio da primeira edição meu você leu?

BR: Sim, sim. Tem dois prefácios?

AD: É, coisa que eu hoje não faria, mas em todo caso já era. Bom, e aí na medida em que ela chegou me dizendo – eu tive claramente isso depois – “eu vou botar vocês no livro”, ela estava dizendo pra mim aquilo. Então eu quero dizer com isso que ela buscou se revelar, ela buscou a glória, há muito tempo ela tentava isso. Tentava dizer “olha eu aqui”, “eu estou aqui”. Acontece que a diferença é que eu vi muitas coisas... poesia, contos, provérbios etc. que ela me mostrou mas eu vi no meio disso o diário. Quer dizer, na minha opinião o que foi importante foi a descoberta do diário, que pra ela parece que não tinha a mesma importância. Acho que eu estou dizendo isso... nunca tinha dito isso.

BR: E por que o diário? Por causa do valor documental dele?

AD: Claro. Eu fui à favela sem pauta, fazer uma matéria sobre como é a favela. Em São Paulo, a favela era uma coisa que estava começando a ser assunto. Surgia uma aqui, outra ali, apareceu essa lá no Canindé, na beira do rio Tietê, aí eu me propus, a proposta minha foi fazer uma matéria sobre a vida na favela. Eu era um sujeito apaixonado pela reportagem com temas sociais e disse: “eu vou ver como é a favela”. E no dia que ela apareceu eu já tinha ido lá dois dias antes. Já tinha estado lá. Naquele tempo, eu... hoje continuo achando que... talvez agora com os tiroteios... mas a favela em si não é um lugar que pra mim ofereça perigo. É um lugar onde estão pessoas... – principalmente na época – pessoas que não tinham onde morar e foram morar lá na favela, seres

humanos que estavam lá, e é isso que eu estava vendo, como é que era. Evidentemente ela soube da minha presença lá e foi aí que aconteceu. Aí porque que eu considero importante: eu fiz a reportagem do *Diário*, ela me... eu disse “você pode me emprestar, não precisa... uns dois cadernos?”. Ela tinha uns vinte cadernos. É... pode me emprestar que eu vou fazer uma coisa. Aí na hora ela concordou. Eu trouxe o diário, fiz uma reportagem pra *Folha*, na edição vespertina, a *Folha da Noite*, em que eu fiz uma abertura e depois transcrevi trechos do diário. Escolhi os trechos e publiquei. Foi um grande sucesso a reportagem. Eu costumo dizer que foi a reportagem mais importante... mais importante não. A reportagem de maior repercussão que eu fiz em toda a minha carreira, mas foi a que menor intervenção de texto – tem intervenção no fato de eu ter trazido o assunto – mas meu texto é uma abertura, simplesmente. Mas a repercussão foi imensa. Terminou no livro, terminou no mundo inteiro essa história. E foi aí que eu considero que tenha sido o instrumento importante nesse sentido. Era essa a pergunta inicial?

BR: Sim, e também sobre o que o senhor consideraria o valor atual da obra.

AD: Bom, na época, eu não tenho certeza mas eu acho que o número de favelados em São Paulo... as estatísticas eram muito falhas, e... mas de qualquer maneira havia referências, e era coisa de cinquenta mil. Hoje você, se você pegar a periferia, e não apenas a favela clássica, e sim esses amontoados de habitações precárias da periferia, essa coisa vai a milhões. Então a diferença fundamental é essa daquela época pra hoje. Agora, o livro dela, o texto dela seria tão importante na época quanto seria hoje. Talvez na época tenha tido uma repercussão maior por um aspecto: ela, além de uma favelada, era uma mulher negra e semi-analfabeta. A classe média, os setores intelectualizados pensavam “olha, que coisa”. Eu sempre encarei esse texto, esse diário como um documento, sempre. Documento de fundamental importância para trazer o problema social com a força de ser esse documento visto de dentro para fora. Visto não de alguém que fosse lá aparelhado cientificamente etc. pra estudar a favela, um sociólogo, um antropólogo ou quem quer que fosse, mas alguém que vivia a situação. Daí a importância desse documento pra mim. E daí também o fato de eu considerar as outras coisas que ela escreveu na minha opinião não ter importância. Pode ter até importância pela força que ela tinha de expressar, e de fazer alguma coisa. Mas não tem importância. Não tem. Porque isso eu mesmo reuni depois, e apareceram dezenas de casos de gente contando a minha vida, ou escrevendo contos, escrevendo romance, escrevendo poesia, que na minha visão não têm nenhuma importância. Agora hoje, se a Carolina escrevesse o... houve uma certa ingenuidade, inclusive minha, de achar que aquilo lá pudesse

contribuir para reverter uma situação, uma situação social que era grave, o favelamento que começava a se impor na cidade, essa coisa como consequência do êxodo rural, do crescimento industrial, essa coisa toda. Efetivamente isso não aconteceu, mas houve um grande mérito de se dizer: “olha, neste país se vive essa situação”. Se fosse hoje, outra Carolina de Jesus, a dimensão talvez fosse muito maior, porque a gente está sabendo do que aconteceu. O crescimento, o aprofundamento dos desníveis sociais, da marginalização, a deterioração das grandes cidades, essa coisa toda. Teria importância sim, mas talvez a visão fosse outra hoje. Na época, não apenas eu, mas alguns setores preocupados com a situação do país etc. e tal, o estudantado, até teve uma coisa meio romântica, os estudantes do XI de agosto da Faculdade de São Francisco convidaram a Carolina para uma palestra, pra fazer uma palestra lá na Faculdade de Direito. E fundaram ali o que se chamou Movimento Universitário de Desfavelamento, o MUD. Era uma coisa assim eu digo ingênua porque se achava que um movimento desse fosse capaz de deter um processo como aquele que é um processo social complicadíssimo. O país aumentando as desigualdades, aquela coisa toda. E depois as coisas vieram se aprofundando. Hoje, talvez, não se visse isso desse ângulo, imagine um Movimento de Desfavelamento. Era possível se pensar, é possível. Mas envolveria um programa governamental fantástico, gigantesco. E lá, parecia que era só a favela do Canindé, que tinha lá 100 ou 200 barracos, que por sinal a prefeitura parece que derrubou os barracos e fez uns sobrados, por ali, e parece que o problema estava resolvido. Bom, também havia a visão pequeno-burguesa de “olha, que coitadinha, como ela sofria” e se consumiu essa história, né. Ela sofria, era muito sofrida, e já pensou, escreveu isso, uma negra, favelada, escrevendo essas coisas, tanto sucesso. Então se valorizava o triunfo pessoal da Carolina, não a questão social que ela denunciava, sem talvez pensar que estivesse fazendo uma denúncia dessa importância. Bom, agora, ao mesmo tempo essa questão do documento assumiu importância internacional que você deve saber, então nas traduções que se fizeram do livro, dos comentários de jornais importantes, como o *Le Monde*, e outros jornais da Europa, o prefácio da edição italiana pelo Alberto Moravia, e coisas desse tipo que deram uma dimensão muito grande ao livro. Hoje talvez diante da magnitude do problema o tipo de repercussão talvez fosse outro.

BR: O senhor falou sobre o triunfo que a Carolina era.

AD: É, naquela tendência de encontrar o ídolo.

BR: Exemplo.

AD: O mito, a figura.

BR: Na época, ela era tida como o exemplo do pobre que deu certo?

AD: Pois é, era exatamente nesse sentido. “Olha aí”, muitos diziam, é só querer, dentro desse sistema, a pessoa esforçada como ela era, então ela venceu, ela venceu, era isso. O negócio da vitória diante da própria miséria. Quando eu falo em consumir, havia isso, por exemplo os convites que ela recebia, por toda parte, tinha todo tipo de interesse no meio, por exemplo, um porque era a entidade que queria fazer uma coisa relevante, então convidava a Carolina de Jesus. O vereador que quis apresentar a ela um título de cidadã paulistana, o grã-fino, as grandes *socialites* etc. e tal, a convidá-la para chás beneficentes e coisas desse tipo e de repente a Carolina era assim uma espécie de bibelô, ela virou um bibelô. As entidades negras pra dizer que a afirmação do negro na sociedade, olha, temos uma escritora aqui, coisas desse tipo. A dona Filomena Matarazzo, mãe do senador Suplicy, que é uma senhora... uma pessoa maravilhosa, simpaticíssima, mas era a dona Filomena Matarazzo, convidou a Carolina para um jantar na casa dela. Esse tipo de coisa demonstra isso que eu estou dizendo. E ela gostava muito disso.

BR: Ela gostava?

AD: Gostava.

BR: Às vezes dá a impressão de que ela se sentia meio confusa com tudo isso.

AD: Meio confusa não, bastante confusa. Bom, há um episódio que pra mim é revelador de como o sistema consumiu a Carolina de Jesus. A revista *Time*, a revista *Life* fez, todas as revistas publicações internacionais, *Paris-Match*, com doze páginas de revista sobre a Carolina de Jesus. E a *Time* mandou um repórter fazer a matéria com a Carolina de Jesus. E o que é que esse repórter fez. Ele convidou a Carolina de Jesus para o Rio de Janeiro, pra se hospedar no Copacabana Palace. Isso foi logo em seguida à publicação do livro. Aí lá vai a Carolina de Jesus para o Copacabana Palace. Quer dizer, é uma violência muito grande. Eu comecei a me rebelar contra esse tipo de coisa. Mas aí a Carolina começou a achar que eu estava querendo intervir na vida dela, foi muito complicado. Essa história é complicadíssima. Complicadíssima. Aí então “ah, mas então não posso, quer mandar em mim”. Eu disse “olha, eu acho que não é bom, isso aí, de ficar no Copacabana Palace”. Aí fotografaram Copacabana, na praia e não sei aonde, restaurantes de luxo, da moda, e em *Casa de alvenaria* – até aí, fui eu que fiz a compilação de *Casa de alvenaria* – achei que tinha razão de ser, porque era a experiência dela. Ela contando o sucesso que alcançou com o livro.

BR: A idéia foi do senhor, da continuação do diário?

AD: A idéia foi minha. Ela chegou e disse “não, porque eu queria publicar a história de Bitita, os provérbios” e eu disse “não, Carolina, não faz isso, conta como é os dias que você está vivendo aí, aí pode ser”. Aí ela começou a escrever e deu uma coisa no meu entender muito importante, muito interessante, que era o choque, o lado de cá, digamos assim. Mas em *Casa de alvenaria*, se você pegar alguns trechos, você vai encontrar esses problemas ela vai dizer que eu quero mandar, e que pensa que ela é minha escrava, não sei o quê e eu deixei tudo, claro. A certa altura ela fala dessa ida pro Rio de Janeiro. Levaram ela pro restaurante mais fino do Rio de Janeiro, o que já é uma estupidez, é como tirar um bicho do zoológico e botar na sua sala de jantar. E aí ela conta que serviram o jantar, é bom você conferir isso aí, o jantar, as comidas, e na hora da sobremesa escreve ela: serviram creme suzete. Ela escreve “creme suzete”. Tá registrado lá como ela escreveu. Que é o tal de crepe suzete. Aí veio o *mâitre* com todo o aparato, o fogareiro, quebrou ovos, ela conta isso, de repente saiu um fogão assim e tal e ela comeu aquela... a conclusão dela: “comi aquela confusão toda e não gostei”. (Risos). Então acho que isso mostra a confusão em que ela estava, né, em que ela foi metida. Então era isso, acho que a sua pergunta era em cima disso né.

BR: Sim. Também tinha uma pergunta sobre a origem de *Casa de alvenaria* que acabei já fazendo. E também agora uma pergunta... o senhor já falou um pouco disso, mas eu gostaria que se aprofundasse um pouco. A sua opinião sobre o conjunto da obra da Carolina. Se o senhor considera os poemas, romances, como literatura.

AD: Não.

BR: Não. Por que?

AD: Bom, é... porque falta o essencial pra ser literatura. Digamos que é uma literatura tosca, claro. Assim como o próprio linguajar dela, que era um linguajar tosco, de pessoa que não domina o idioma. Mas faltam os elementos essenciais da literatura. Digamos num romance, o trecho de romance, digamos que são... não vamos dizer que não seja literatura, é uma literatura ingênua, e às vezes pretensiosa. São tentativas pretensiosas. Nos *Provérbios*, você pode ver que há influência de coisa lida, até repetição de coisas que já tinham sido ditas ou escritas, e alguns que ela cria, têm interesse, é interessante e tal. Mas eu não acho que fosse interessante pra livro. Se aquilo fosse publicado sem a história anterior de *Quarto de despejo* ninguém iria dar importância. O romance *Pedaços da fome* foi publicado, não sei se você conhece a história...

BR: A história do romance não, só o romance.

AD: Pois é, ela de repente chegou e disse “olha, eu... apareceu um editor”. Isso depois de várias vezes eu dizer “olha, Carolina, guarda as poesias, essa coisa toda”. Algumas poesias têm, você vê aquele lirismo tosco, que revela alguma coisa importante, mas você não pode classificar como poesia. Não pode. Aí ela disse “ah, porque eu tenho um romance e o pessoal da editora não sei o quê vai publicar”. Até esqueci qual era a editora. Digo “olha, se você quiser publicar você publica, eu acho que... eu não publicaria, eu acho que você deve contar as suas histórias e não uma história de ficção, romancear”. Aí saiu o tal romance. Mas depois eu fiquei sabendo: era um grupo que parece que inventou a editora naqueles dias e tal, porque achou que ia ser uma mina, né, uma mina de ouro, o romance da Carolina de Jesus. Não vendeu nada, claro, porque as pessoas perceberam, né. E ela pagou a edição. Aí começou a coisa. Aí ela pagou a edição e esses caras devem ter ganho dinheiro, depois ela pagou a edição de *Provérbios*, não sei se pagou outras, mas pelo menos essas duas eu sei.

BR: Depois de *Casa de alvenaria* o senhor parou de participar das edições?

AD: Parei completamente. Aí não quis... porque ela era muito instável, tinha dia que ela chegava e dizia que eu era um explorador, que eu era tal, que eu queria mandar nela, e que ela quer viver longe de mim, aí outro dia ela chegava e dizia o contrário, depois escrevia o contrário...

BR: Isso aparece muito no diário. Vai oscilando, né.

AD: No diário, *Casa de alvenaria*. Uma oscilação... as pessoas que conviviam comigo... essa coisa era... se transformou num martírio, as pessoas que trabalhavam comigo, várias delas estão por aí, elas diziam “não sei como é que você agüenta isso”, porque era assim... aí o que é que aconteceu: eu cuidei inclusive nas primeiras... porque as editoras mandavam, eu não tinha estrutura pra fazer isso. Então mandavam cartas pra mim, pro endereço da revista *O Cruzeiro* querendo publicar o livro, então mandavam os originais, os textos, perguntavam se ela queria a utilização aí encaminhei tudo isso. Aí deixei. Deixei tudo. Eu tenho certeza que houve um prejuízo muito grande de coisas. Ainda hoje, porque ainda hoje procuram, ninguém sabe a quem procurar. Agora, ainda bem que tem a filha, Vera Eunice que acompanha mais ou menos. A Ática resolveu reeditar os livros faz uns 10, 12 anos e eu mandei pra Vera Eunice e a partir daí parece que ela começou a cuidar. Mas muita coisa acontece. Publicam sem dar conhecimento, entendeu, aí por fora... então é assim. O negócio foi mais ou menos esse.

BR: A redação de *Pedaços da fome* ocorreu depois do sucesso de *Quarto de despejo* ou eram coisas que ela já tinha guardadas?

AD: Eu acho, não tenho certeza disso, mas acho que ela veio depois. Não tenho certeza.

BR: O sucesso da Carolina acontece um pouco antes do golpe militar.

AD: O livro foi lançado em 1960.

BR: Aí em 63 ela publica *Pedaços da fome*. E a impressão que... não sei, como não vivi esse momento, eu gostaria que o senhor me falasse se a ditadura militar não teria abafado a repercussão da obra da Carolina ou isso já tinha acontecido antes, ela já teria se enfraquecido antes?

AD: Eu acho que a ditadura militar não se incomodaria com isso, especificamente assim. Mas já havia uma curva descendente, aquele furor do início do trabalho, do lançamento do livro, ela vai pra feira do livro em Porto Alegre e diz que não vendeu mais porque foi sabotada pelo Jorge Amado, tinha essas coisas. Achava que tinha um certo problema de perseguição. Aí começou a se achar muito importante. Imagina o Jorge Amado se incomodar com a Carolina, um cara com a generosidade dele, aquilo não tinha razão de ser. Jorge Amado sabotou, não sei se você sabia disso.

BR: É, ouvi falar dessa história.

AD: E outras coisas. Mas o sucesso já era em curva descendente. Porque o livro, as primeiras dez edições acabaram em pouco tempo, aqui no Brasil foi um sucesso, mais de cem mil exemplares, aí já começou a desaparecer aquele *frisson*.

BR: A impressão que dá é que o grande interesse mesmo foi em torno do documento, do relato da favela.

AD: E *Casa de alvenaria*, que eu acho um livro excelente, excelente. De observação de quem sai do inferno e entra no pseudo-paraíso, vendeu só a edição, não vendeu mais. Não sei se depois tiraram, mas na época ficou na primeira edição. Não fez sucesso. O que os caras queriam consumir era a favelada, a negra favelada. Depois ela já era uma deles, certo. Os vizinhos já se incomodavam, porque aquela, onde ia aquela... e ela era petulante, “essa negra petulante” coisa e tal, entendeu, ela foi morar numa casa num bairro de classe média, e os vizinhos imagine, aí começou a procissão de gente a pedir dinheiro emprestado, e ela achar que o mundo aqui fora era ruim por causa disso, porque todo mundo pedia dinheiro emprestado... não era só isso, evidentemente.

BR: A impressão que dá é que ela tinha uma dificuldade de adaptação muito grande ali, e depois ela vai pra Parelheiros né.

AD: É, ela dizia sempre que queria voltar para o campo. E a ida pra Parelheiros assim na cabeça dela era uma volta para o campo. Mesmo porque o terreno que ela comprou era um terreno grande, e ela pensava que era possível viver ali do que plantava. Mesmo porque plantar pra uma pessoa só, porque os filhos não estavam nem aí, sabe, ia dar, sustentar. Aí botou o boteco, foi um... de certa forma foi uma tragédia.

BR: E o *Diário de Bitita*...

AD: Parece que esse é anterior.

BR: É, anterior ao *Quarto de despejo*?

AD: É, esse é anterior. Ela falava nesse diário. Agora não sei se ela escreveu depois do *Quarto de despejo*... Também não sei porque eu me desliguei, a partir de *Casa de Alvenaria* eu me desliguei. Eu não sei se ela escreveu depois de *Quarto de despejo* ou se ela já tinha escrito.

BR: E tem mais alguns romances na Biblioteca Nacional, né, no arquivo dela lá, no Rio de Janeiro.

AD: Não sei... isso não sei.

BR: O senhor acredita que esses escritores da periferia, por exemplo o Ferréz, Luiz Alberto Mendes, ou mesmo os *rappers*, os Racionais Mc's, se eles não são, de certa forma, herdeiros de uma forma de arte inaugurada naquele momento pela Carolina.

AD: É, de certa forma sim. De certa forma eles estão repetindo, digamos, não repetindo o sucesso, você vê que tem repercussão na mídia mas não é uma explosão, como foi ela, né. Acontece, eu não sei bem qual é o grau de informação dessas pessoas que você citou, do Ferréz e do outro autor que eu não conheço. Mas certamente eles têm maior nível escolar, maior escolaridade do que ela, eles estão... alguns até que podiam estar fora mas continuam vivendo, que é uma coisa interessante isso, é uma coisa que se deve considerar. Mas é, é sem dúvida uma repetição do fato com essas diferenças.

BR: É uma espécie de “elo perdido”, a Carolina.

AD: (Risos). Pois é. Porque no caso da Carolina não é que ela tivesse o plano do diário. Ela podia ter o plano da poesia, o plano dos contos, do romance. Mas o diário não era o plano dela. O diário era uma espécie de... era um meio de expressão, de desabafo, e eu tenho impressão de, na maioria dos momentos, de revolta. Ela colocava a revolta. Ela era uma pessoa revoltada, ela colocava aquela revolta lá. Essas pessoas que escrevem hoje elas têm uma compreensão maior do problema que elas mesmas vivem, mais informação, e evidentemente eles também têm revolta

em relação àquela situação que vivem, mas eles têm um, digamos eles fazem essa coisa de plano. Ela não fez um plano. O diário pelo menos eu acho que não. É uma espécie de... às vezes até pra se vingar dos vizinhos porque incomodavam, aquele tipo de coisa. Do ponto de vista humano, há coisas muito importantes aí, inclusive ela não perdoava ninguém, ela botava pra quebrar, escrevia sobre o vizinho da esquerda e da direita com a mesma força que ela saía lá xingando os caras, e ela fez muita inimizade, e mais inimizade ainda quando fez sucesso. Quando ela fez sucesso aí é que os caras... muita gente achou que ela fez aquilo lá pra sacaneá-los, botou o nome deles no livro, essa coisa toda. Tanto é que quando ela saiu de mudança o caminhão foi lá...

BR: Foi apedrejado.

AD: Foi apedrejado. E ela me acusou de não ter providenciado a mudança dela antes. Como se eu tivesse condições materiais de fazer isso. Não tinha. A condição surgiu quando ela pôde comprar a casa. Aí sim, ela teve. Mas não naquele momento. Porque aquele momento era o imediato do livro. Então como é que ela ia sair, tinha que ter algum recurso. Eu não era um mecenas pra resolver esse problema. Havia essa reação das pessoas de um pouco de inveja também, “imagina essa crioula aí, de repente e tal, só porque publicou um livro”. Tem muitos aspectos aí a serem observados.

BR: Agora, na hora em que o senhor foi dar uma olhada na produção dela, no barraco, e viu que ela tinha escrito poemas, romances, diário, a impressão que eu tenho pelo que o senhor falou é que o diário foi escolhido pela sinceridade que havia ali.

AD: Claro. Não, pelo caráter documental que ele tinha. Não só documental. Porque é fácil, você foi ler o negócio, aí você vê um negócio mais ou menos romanceado, ah, pobrezinha da menina e não sei o quê, e etc., ou então uma poesia, ou então um provérbio etc. Tudo isso muito interessante. Mas de repente você vê: “Levantei às cinco horas”. Não: “Encontrei um...” “Fui catar lixo. Encontrei um par de sapatos. Era o dia do aniversário da minha filha Vera Eunice. Aí eu peguei um par de sapatos e levei pra ela”. Quer dizer, a carga de dramaticidade, a carga de drama humano que tem só essas poucas linhas, já nos dá. O que faltou antes foi alguém descobrir isso.

BR: Porque muitas vezes nos poemas, nos romances, você vê que há uma grande idealização, tem certos poemas que parecem até modinhas, canções de amor.

AD: É, então, coisas que ela...

BR: Máscaras.

AD: Ela foi... ela lia coisas que ela pegava evidentemente sem nenhum plano, sem nenhuma ordem, e ela tinha certamente um problema de comportamento mental. Ela tinha... em algum momento, eu acho que eu não coloquei isso no livro, no *Quarto de despejo*, porque eu fiz uma seleção rigorosa de tudo, tinha vez que se você observar, eu ponho dia 27 de maio de depois passa para o dia 8 de julho, digamos assim. É porque o que está aqui no meio ou não tem a mesma força, alguma coisa que merecesse o registro, ou era coisa muito repetida, do dia-a-dia, aparece já muito repetido. “Levantei às cinco horas pra buscar água” e tal. Isso aparece várias vezes. Mas isso aparecer todo dia no livro não tinha cabimento. Agora, a força descritiva, a força narrativa dela em determinados momentos é uma coisa extraordinária. Por exemplo, de repente ela fala que foi catar papel e aí tava com fome e aí ficou meio desmaiada e viu tudo amarelo. Não sei se você se lembra disso. Então o valor desse negócio como depoimento humano e como força descritiva, com até uma dose de lirismo numa situação dessa de miséria, de dizer que a fome é amarela, e ela via tudo amarelo, quer dizer, eu acho que é de um grande escritor fazer isso. E ela não era de plano um grande escritor, ela era uma pessoa que contava histórias.

BR: Ela tem um estilo, digamos assim, seco, lembra às vezes o Graciliano Ramos.

AD: É, às vezes até por falta de recursos. Mas é, muita coisa ela vai direto, não tem meios-terms. Uma coisa muito interessante, não sei se você encontrou alguma coisa sobre isso, é a seguinte. Duas coisas são importantes. Uma é a grande corrente de pessoas na ocasião e ainda hoje que... muita gente ainda hoje diz “ah, aquele livro da favelada que você escreveu”. E não adianta eu dizer que eu não escrevi o livro (risos). Porque as pessoas acham... o que é que é isso no fundo, é uma espécie de preconceito, por que como é que aquela negra semi-analfabeta escreveu um livro daquele. Só se alguém... Agora algumas pessoas acham simplesmente isso, é uma forma de preconceito. Outras acham que eu fui o espertalhão que peguei aquilo como um meio de ganhar dinheiro. Aí eu escrevi e botei no registro dela. Eu escrevi mas dei o nome de quem escreveu foi ela. Inclusive um crítico importantíssimo que é o Wilson Martins andou escrevendo isso várias vezes, eu precisei, um dia, dizer pra ele, por escrito, mandei por escrito dizendo que se ele insistisse ele ia ter que provar que fui eu que escrevi o livro. Ele escreveu três ou quatro vezes isso. Quando é um crítico dessa importância, aí você tem que reagir, a primeira vez digo “olha, não é isso”. Ele insistiu eu tive que mandar, mandei uma carta pesadíssima sobre aquilo, argumentando tudo, e disse que se ele insistisse eu ia provar porque eu tenho os originais. E esses originais estão comigo e eu não... mas nada me tira deles. Esses originais, no dia, naquele

día que ela estava bem comigo e com o mundo, disse “olha, esses cadernos são seus”. Eu disse “então são meus, esses cadernos são meus, tá”. E aí eu disse “olha, você não insista porque eu posso comprovar”. E o que eu te digo a minha interferência no livro tá dita no prefácio, eu digo que em alguns momentos, quando a pontuação ou a ortografia podia levar... mantive a ortografia em mais de 90% dos casos. Mas em alguns casos podia dar uma interpretação dúbia, então eu alterei, e a acentuação também, que podia dar um entendimento dúbio. Mas o que não dava foi mantido, rigorosamente. Então eu tenho como demonstrar a qualquer hora. Eu podia já ter escrito um livro sobre isso mas não tem, paciência.

BR: Qualquer um pode ver, eu fui lá na exposição e vi os cadernos dela...

AD: Aqueles cadernos são meus, emprestei pro Manuel Araújo ele fez de conta que esqueceu. Vou buscar qualquer dia.

BR: E o diário na vida da Carolina era uma espécie de prática, todo dia ela escrevia.

AD: É, às vezes ela pulava alguns dias. Mas praticamente todo dia escrevia. Mas o que eu queria dizer aqui a respeito disso é que em determinado momento essa coisa ficou assim... as pessoas “imagine!” se ela ia escrever. Foi o fulano que escreveu. O Manuel Bandeira, que tinha uma coluna no jornal *O Globo*, nem me lembro como era a coluna, acho que era diária, eu tenho isso guardado não sei aonde, ele escreveu o seguinte: “as pessoas que dizem que foi o Audálio Dantas que escreveu esse diário, eu acho uma besteira”, mas em outras palavras. Porque ninguém seria capaz de imitar aquela linguagem, típica de uma pessoa de meia instrução primária, ele usou essa expressão, apesar da força descritiva que tinha. Se alguém fosse capaz de imitar aquela linguagem, era um gênio. Então ele de certa maneira (risos) ele disse pras outras pessoas que não me chamassem de gênio, porque imagine, se eu tivesse escrito aquilo lá realmente eu acho que seria um puta de um sujeito...

BR: É, aquilo exige vivência.

AD: Lógico. Inventar uma linguagem, isso é impossível, ninguém inventa o Guimarães Rosa, só ele.

BR: Engraçado que houve mais ou menos a mesma controvérsia em torno de outro diário famoso da nossa literatura que é o da Helena Morley, né. Achavam que ela não tinha escrito o próprio diário.

AD: Mas atribuíram a alguém, a outra pessoa?

BR: É, achavam que...

AD: Alguém tinha escrito. Mas não disseram... no caso me apontaram.

BR: Então, o diário como prática na vida da Carolina, às vezes tenho a impressão de que o diário servia pra organizar um cotidiano que era uma bagunça, o cotidiano dentro da favela que era sempre incerto, o diário era mais ou menos um porto seguro no meio daquela...

AD: É, de certa forma ela... a expressão porto seguro é correta. De certa forma ela se ancorava por ali, né. Era uma forma. E também muito como eu disse de desabafo, nesse sentido era de denúncia, quando ela fala de certos políticos etc. ela vai e desabafa, é aquilo que está na boca do povo, o que ela dizia era uma coisa que vinha lá de dentro, ela dizia com... e se queixava de coisas que... de custo de vida, esse tipo de coisa. Agora, ela não tinha, como muita gente imagina, um sentimento coletivo. Ela era muito individual. Muito individual. Era ela, os filhos dela, e eventualmente os amores dela.

BR: Ela se sentia um pouco à parte na favela.

AD: Sim, sim, sem dúvida. Ela se sentia rigorosamente superior ao resto, e de certa forma era, porque ela era a pessoa que contava, a mulher que contava, a mulher que escrevia.

BR: E hoje já há um sentimento bastante coletivo, nos escritores da nova geração.

AD: É, aí sim, essa é uma diferença. O Ferréz por exemplo é muito mais coletivo. O problema visto por vários ângulos, com as implicações que tem, e não era o caso, não era da preocupação dela e nem ela tinha condições de ver desse jeito.

BR: É, na *Casa de alvenaria* ela... às vezes ela lembra da favela, né, quando ela está nos grandes jantares, lembra das pessoas que estão passando fome, aí vive aquele momento de fartura e continua se sentindo confusa.

AD: É, continua. Não, a confusão é... Mas a confusão era muito dela mesma, independentemente das circunstâncias que rodeavam. Essas circunstâncias aumentaram a confusão, claro, uma pessoa que sai daquela condição e de repente está entre talheres e copos de cristal etc. é um absurdo.

BR: Bom, acho que é mais ou menos isso que eu queria perguntar pro senhor. O senhor tem o *Provérbios* aí ou sabe onde posso encontrar?

AD: Não tenho, porque de certa forma eu não quis saber disso. Saiu, eu nem procurei, acho que eu nunca tive na mão, nunca guardei um exemplar, andei folheando... mas não me interessei. Mas talvez a filha dela tenha, a Vera Eunice.

BR: Muito obrigada.