

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM TEORIA PSICANALÍTICA

– RELATAR A SI MESMO –

Da escrita do eu como performance literária e inscrição narcísica em
Quarto de despejo: diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus

Jacqueline Oliveira Leão

Belo Horizonte

2017

Jacqueline Oliveira Leão

– RELATAR A SI MESMO –

Da escrita do eu como performance literária e inscrição narcísica em
Quarto de despejo: diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus

Monografia apresentada ao Curso de
Especialização em Teoria Psicanalítica, da
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da
Universidade Federal de Minas Gerais, como
requisito parcial à obtenção do título de
Especialista em Teoria Psicanalítica.

Orientador: Prof. Dr. Fábio R. Rodrigues Belo

Belo Horizonte

2017

150 Leão, Jacqueline Oliveira.
L437r Relatar a si mesmo [manuscrito] : da escrita do eu como
2017 performance literária e inscrição narcísica em Quarto de
despejo: diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus /
Jacqueline Oliveira Leão. - 2017.
46 f.
Orientador: Fábio Roberto Rodrigues Belo.

Monografia apresentada ao curso de Especialização em
Teoria Psicanalítica - Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1. Psicanálise e literatura. 2. Carolina Maria de Jesus,
1914-1977. Quarto de despejo. I. Belo, Fábio Roberto
Rodrigues . II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM TEORIA PSICANALÍTICA

UFMG

Declaração

Declaro, para os devidos fins, que **JACQUELINE OLIVEIRA LEÃO** apresentou e foi aprovada em sua monografia do Curso de Especialização em Teoria Psicanalítica da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais intitulada: “– *RELATAR A SI MESMO – Da escrita do Eu como performance literária e inscrição narcísica em Quarto de despejo: diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus*”, realizada no dia 26 de junho de 2017. A banca foi composta pelos professores Fábio Roberto Rodrigues Belo – Orientador (FAFICH/UFMG), Felipe Figueiredo Lattanzio (UFMG) e Alberto Luiz Rodrigues Timo (UFMG).

Belo Horizonte, 28 de setembro de 2020.

Profª Cassandra Pereira França
Coordenadora do Curso de Especialização em Teoria Psicanalítica

Agradeço ao meu Orientador, Fábio Belo, por suas palavras de incentivo antes mesmo da pesquisa, por sua confiança em mim, pela disponibilidade de leitura – incrível – aos domingos e, sobretudo, pela liberdade de escrita do texto. Do muito que vi e li ao longo do curso, foram, sem dúvida alguma, as suas aulas – discurso teórico com poeticidade – que se alinharam a minha trajetória acadêmica: você, Professor, ao falar de Psicanálise, faz Literatura! E foi a Literatura à luz da Psicanálise que fez a pesquisa acontecer.

Agradeço aos Professores, Alberto Timo e Felipe Lattanzio. O primeiro, por sempre se reportar “as veredas” entre Literatura e Psicanálise; o segundo, por suscitar questionamentos acerca do próprio enveredar-se pela Psicanálise. Agradeço, muitíssimo, por integrarem a Banca Avaliadora desta pesquisa.

Agradeço ao meu irmão, Thiago Lima, não somente pelo *Abstract*, mas pelas boas e longas conversas (e risadas) sobre a tão efêmera vida.

Agradeço a minha filha, Brunna Leão, por tão somente ser: ser sempre comigo.

Aos poucos, ouvir tornou-se o meu sentido favorito; por um momento ele é a voz que revela a interioridade que é incomensurável com o exterior, então o ouvido é o instrumento por onde a interioridade é apreendida; ouvir, o sentido por onde ela é apropriada.

Søren Kierkegaard

Resumo

Este estudo intitulado – Relatar a si mesmo – da escrita do Eu como performance literária e inscrição narcísica em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus – propõe-se a travar um diálogo entre Literatura e Psicanálise, por meio da obra ficcional, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus. O recorte a ser dado à análise centra-se, sobretudo, nas questões teórico-literárias que se acercam da escrita do eu, especificamente, dos escritos nomeados por diário e autobiografia, e o desdobramento da leitura de tais produções na perspectiva psicanalítica, mais precisamente sobre a esteira teórica de Sigmund Freud. Carolina Maria de Jesus recorre ao processo de escrita, aos registros de sua vida sofrida na favela como forma de organizar próprio pulsional, ou seja, o processo de escrever o diário em si, de relatar a si mesma constitui-se na própria estruturação narcísica da autora: a fantasia de ser reconhecida, a fantasia de ser lida pelo outro e por ela mesma. Se o conceito de subjetividade, neste estudo, é compreendido na relação do sujeito com a alteridade, subjetividade como marca do outro sobre o próprio sujeito, logo a escrita de *Quarto de despejo: diário de uma favelada* é um recurso de simbolização, que reconstrói a subjetividade da diarista, instaurando e instituindo o seu próprio narcisismo. Do narcisismo de Carolina Maria de Jesus, emergem suas fantasias, sobretudo, aquelas advindas do seu processo criativo como escritora, o que, por outro lado, insurge, no discurso literário, como ato performativo de escrita do eu.

Palavras-chave

Literatura – Psicanálise – Carolina Maria de Jesus – Relatar a si mesmo – narcisismo – fantasia.

Abstract

This study titled – Reporting to yourself - from the writing of the Self as literary performance and narcissistic inscription in *Child of the Dark: The Diary of Carolina Maria de Jesus* – proposes to wage a dialogue between Literature and Psychoanalysis through the fictional work *Child of the Dark: The Diary of Carolina Maria de Jesus* by Carolina Maria de Jesus. The clipping to be given to the analysis focuses mainly on the theoretical-literary issues that come close to the writing of the Self, specifically from the writing named diary and autobiography, and the unfolding of the reading of such productions in the psychoanalytic perspective, more precisely on the theoretical track of Sigmund Freud. Carolina Maria de Jesus uses the writing process, the records of her life suffered in the slum as a way of organizing, that is, the process of writing the diary itself, of Carolina reporting to herself : the fantasy of being recognised, the fantasy of being read by the other and by herself. If the concept of subjectivity in this study is understood in the relationship of the subject with the otherness, and subjectivity as mark from the other on the subject itself, then the writing *Child of the Dark: The Diary of Carolina Maria de Jesus* is a resource of symbolization which rebuilds the subjectivity of the diarist, establishing and instituting her own narcissism. From Carolina's narcissism emerge her fantasies especially those resulting from her creative process as a writer, which on the other hand, uprise in the literary discourse as a performative act of writing of the Self.

Keywords

Literature – Psychoanalysis – Carolina Maria de Jesus – Reporting to yourself – narcissism – fantasy.

Sumário

1. Das questões introdutórias deste estudo: breves questionamentos → 10 a 12
2. Do Umbigo e do Cogumelo ou da metáfora da subjetividade em Freud → 13 a 15
3. Do relatar a si mesmo: o Eu como “transparência parcial” em Judith Butler → 16 a 20
4. Da introdução ao conceito de narcisismo [1914]: Sigmund Freud → 21 a 25
5. A criação literária como inscrição da fantasia: Sigmund Freud → 26 a 33
6. Relatar a si mesmo: da escrita do Eu como performance literária e inscrição narcísica em *Quarto de despejo – diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus → 34 a 40
7. Das considerações finais: à guisa de uma pretensa conclusão → 41 a 44
8. Referências → 45 a 47

– Relatar a si mesmo –
Da escrita do Eu como performance literária e inscrição narcísica em
Quarto de despejo: diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus

1. Das questões introdutórias deste estudo: breves questionamentos

O Bicho

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

Manuel Bandeira

Obviamente, toda escolha é subjetiva, perpassa pelo afeto do sujeito a dado objeto e, obviamente, não foi – por acaso – que se escolheu, como epígrafe o poema, *O Bicho*, de Manuel Bandeira. Nesse poema, o autor põe o leitor dentro de uma reflexão especular, ou seja, as cenas tramadas, no espaço da representação poética, são efeitos do testemunho do olhar alheio – “Vi ontem um bicho” –, do olhar que captou o outro, dando-lhe uma descrição final, surpreendente e, ao mesmo tempo, apavorante: “O bicho, meu Deus, era um homem”.

Então, fisgado pelo olho que vê e a tudo testemunha, o eu-lírico bandeiriano reposiciona o sujeito social, sai da posição simples daquele que só observa, para, conseqüentemente, falar do dado observado: falar da fome em uma perspectiva sócio-política; falar da miséria por trás de situações, que se querem, mas não são fortuitas; falar do outro transfigurado em bicho, em bicho homem; falar da miserável condição humana: “Quando achava alguma coisa/Não examinava nem cheirava/Engolia com voracidade”, falar daquele que, catando comida entre

os detritos, sacia a sua fome; sacia-a comendo, de forma voraz, os restos que se encontravam, no poema, espalhados, “na imundície do pátio”.

Contudo, infelizmente, esse quadro ainda representa o social brasileiro há quase setenta anos após o que poetizou Manuel Bandeira, em 1947, sob a égide da estética modernista, na esteira do período pós-guerra. O poema, *O Bicho*, é atemporal. Aliás, pensando-se bem, no verso, “Na imundície do pátio”, o vocábulo pátio chega a extrapolar a dimensão semântica dada pelo autor. “Pátio” pode desenhar, representar e simbolizar, metonimicamente, o espaço urbano, o espaço citadino com suas ruas bifurcadas e recortadas pelos aglomerados de vilas e favelas, com seus guetos e submundos – esquecidos – à margem da própria cidade –, com os seus lixões à deriva no tempo e no contorno das construções urbanas. Todas essas referências se traduzem nos “quartos de despejo” das cidades.

O “quarto de despejo” citadino é o lugar daqueles que são despejados socialmente, daqueles que não se querem vistos pelo olhar da minoria, daqueles que são excluídos, daqueles que mendigam nos semáforos, nas portas do comércio, nas escadas das igrejas, ou simplesmente, daqueles que têm, nas ruas e calçadas, a sua moradia, daqueles que se misturam aos restos e aos ratos dos lixos da cidade. Logo, não se deu mesmo por acaso a escolha do poema, *O Bicho*. Reportar-se a Manuel Bandeira é recorrer a uma estética do passado capaz de fomentar questões atualizadas sobre os contrastes sociais brasileiros e, sobretudo, fazer movimentar representações cênicas do diário ficcional de Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*.

Se comumente a expressão “quarto de despejo” refere-se ao cômodo isolado da residência, onde se depositam os pertences de menor valor, as coisas que podem ser misturadas as outras coisas alocadas no mesmo espaço, as coisas esquecidas e lembradas em ocasião útil específica, o lugar menos acolhedor, menos valorizado da casa; na dimensão social, a expressão, metaforicamente, despeja todo o seu sentido sobre os despejados das cenas urbanas, sobre aqueles que têm pertencimento na própria cidade, mas são, paradoxalmente, esquecidos por ela, ou se lembrados, são em momentos bem convenientes, nas datas em que se faz política, (por que não dizer? Política sórdida!), como atestam as palavras de Carolina Maria de Jesus: “Os políticos só aparecem aqui nas épocas eleitoraes”. (JESUS, 1995, p. 28).

Assim, como o olhar que testemunha a fome nos versos de Manuel Bandeira, o diário de Carolina Maria de Jesus também é um testemunho da rotina dos favelados, das pessoas coisificadas, animalizadas pela degradante miséria social. Vale dizer que, embora capture uma São Paulo dos anos 50, a escrita da diarista também propicia uma leitura atualizada das diferenças sociais no Brasil, um olhar contemporâneo que testemunha ainda muitas situações, em nada diferentes, do que ela registrou naquele longínquo tempo: “a favela é uma cidade esquisita” (JESUS, 1995, p. 81) e “o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo”. (JESUS, 1995, p. 33).

Embora a problemática social ganhe dimensão extremamente relevante em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, aliás, é a vida na favela que o constitui, no escopo, aqui, dimensionado, esse diário será abordado enquanto construção literária, obra ficcional que propicia à Psicanálise discutir questões referentes ao próprio processo de criação literária. Os textos a que se apóia esta discussão são *Escritores criativos e devaneios* e *Sobre o narcisismo: uma introdução*, ambos publicados por Sigmund Freud, o primeiro em 1908; o segundo em 1914.

Logo, a este estudo cabe, por meio da obra ficcional, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, (ficção que, marcadamente, se quer como retrato do real – retrato da rotina da vida na favela), travar um diálogo entre Literatura e Psicanálise. O recorte a ser dado à análise centra-se, sobretudo, nas questões teórico-literárias que se acercam da escrita performativa do eu, especificamente, dos escritos nomeados por diário e autobiografia, e o desdobramento da leitura de tais produções na perspectiva psicanalítica.

Nesse sentido, considerar-se-á que Carolina Maria de Jesus recorre ao processo de escrita, aos registros de sua vida sofrida na favela como maneira de organizar próprio pulsional, o processo de escrever o diário em si, de relatar a si mesma constitui-se na própria estruturação narcísica da autora: a fantasia de ser reconhecida, a fantasia de ser lida pelo outro e por ela mesma.

2. Do Umbigo e do Cogumelo ou da metáfora da subjetividade em Freud

Arrisco a dizer que, para a Psicanálise, não há subjetividade que não seja marcada pelo outro. Não há, em nenhum lugar de nossa mente, algo que se possa chamar de essencial, de *absolutamente próprio*. Não! Ao fim da investigação do mais íntimo, encontramos sempre um emaranhado sem sentido, mas que, certamente, está ligado à alteridade.

Fábio Belo

Se, como será mostrado ao longo deste trabalho, em *Escritores criativos e devaneios*, Sigmund Freud (1908/1996) afirma que, na infância, já se encontram os primeiros traços de atividade imaginativa, e à natureza, à origem do processo de criação literária estão vincadas as próprias “fantasias” do escritor criativo, e estas são essenciais na constituição da ficção; se, em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, Carolina Maria de Jesus, embora escreva sobre seus infortúnios na favela, sua rotina de miséria, sua rotina de fome, sua rotina de angústia e desespero junto aos filhos, pauta-se em sua subjetividade para se recriar literariamente e fazer, sem dúvida, ficção. Então, qual seria a abordagem de subjetividade a que este estudo se refere, se considerado o pensamento de Sigmund Freud? Para se delimitar o sentido que subjetividade ganha, aqui, faz-se importante a análise do texto de Fábio Belo (2011), *O Umbigo e o Cogumelo: sobre a subjetividade em Freud*.

Já, no início do texto, Belo (2011) desconstrói o conceito de subjetividade dado pelo senso comum (e de cunho filosófico), demonstrando o que seria uma definição de subjetividade equivocada para a Psicanálise: subjetividade atribuída à essência do ser, o que lhe é próprio ou lhe é peculiar, o que se existe dentro do sujeito e nunca fora dele; subjetividade como algo essencial que se opõe à objetividade, categorizando um mundo fechado em si mesmo, que não cabe interpretações. Como salienta o autor, se à subjetividade fossem aplicadas tais definições, uma “investigação sobre o sujeito tenderia sempre a encontrar em seu cerne aquilo que ele é realmente, sua individualidade, sua marca exclusiva” (BELO, 2011, p. 59), o que, para a Psicanálise, seria uma visão totalmente equivocada.

Nesse sentido, para dar sentido a uma definição de subjetividade que não contradiga o que se espera da análise de um psicanalista, Fábio Belo analisa um pequeno fragmento (aqui, no

caso, retirado da ESB, V, p. 554) de *A interpretação dos sonhos*, de Sigmund Freud (1900/1996), a saber:

Mesmo no sonho mais minuciosamente interpretado, é frequente haver um trecho que tem de ser deixado na obscuridade; é que, durante o trabalho de interpretação, apercebemo-nos de que há nesse ponto um emaranhado de pensamentos oníricos que não se deixa desenredar e que, além disso, nada acrescenta a nosso conhecimento do conteúdo do sonho. Esse é o umbigo do sonho, **o ponto onde ele mergulha no desconhecido**¹. Os pensamentos oníricos a que somos levados pela interpretação não podem, pela natureza das coisas, ter um fim definido; estão fadados a ramificar-se em todas as direções dentro da intrincada rede de nosso mundo do pensamento. É de algum ponto em que essa trama é particularmente fechada que brota o desejo do sonho, tal como um cogumelo de seu micélio. (FREUD, 1900/1996, p. 554, **grifo nosso**).

Como destaca Fábio Belo, para melhor entendimento da passagem supracitada, é necessário recuperar a leitura de *A interpretação dos sonhos*, de Sigmund Freud, que define o sonho como realização de um desejo inconsciente. Contudo, se o sonho tem uma materialidade que lhe é própria, apresentando-se ao sonhador como desejo inconsciente, interpretar um sonho é descobrir o seu “conteúdo latente”, ou seja, descobrir o desejo que o originou, descobrir a intimidade que é parte do próprio sujeito que sonha. Nesse sentido, para Fábio Belo, a metáfora do umbigo está intimamente ligada à ideia de subjetividade, pois o “umbigo é uma cicatriz” (BELO, 2011, p. 62), que marca a origem do sujeito, demarcando, dialeticamente, a presença do outro inscrito no próprio sujeito. Isso vale dizer que a subjetividade é marcada pelo outro, que não há a essência do sujeito, não se pode afirmar uma existência isenta da figura da alteridade, não há no sujeito algo que seja estritamente seu, próprio dele mesmo.

Por outro lado, à metáfora do cogumelo utilizada por Sigmund Freud cabe lançar luz, conforme afirma Fábio Belo, ao que não se pode entender em Psicanálise quando também se refere à subjetividade. Logo, se o micélio, no campo da Biologia, é a rede rizomática que se organiza para se formar o cogumelo, isso não aplica à Psicanálise ao se considerar, metaforicamente, à questão da subjetividade, ou seja, o sujeito não nasce de si mesmo, o sujeito não está isento da influência e da manifestação do outro, pois a origem do sujeito não pertence a ele, porque há sempre a marca do outro. Aliás, pensar na ideia de sujeito original e autêntico é algo que contradiz o pensamento psicanalítico e o processo de análise, pois esta é

¹Veja-se que, para Fábio Belo, a tradução em Português da ESB, V, p. 554, “o ponto onde ele **mergulha** no desconhecido”, é contrária à ideia de Freud. O sonho não **mergulha** no desconhecido, mas, sim, “ele se **assenta**”, “ele **monta** sobre ele”, já que o movimento é centrífugo em Freud; e, na tradução, é centrípeto. (BELO, 2011, p.60).

um discurso que se quer desnovelado, desenrolado do inconsciente do sujeito, sujeito recortado pelo outro.

Logo, para este estudo, o conceito de subjetividade é compreendido na relação do sujeito com a alteridade, pois a subjetividade traz a marca do outro sobre o próprio sujeito, não uma definição instituída a partir da essência, mas, sim, a partir do lugar estrangeiro do sujeito, íntimo dele mesmo, lugar que é determinado e construído pela presença do outro, a subjetividade “nunca é isenta deste umbigo, desta cicatriz, que se espalha, como cogumelo na relva sombreada, por tudo o que desejamos e por tudo o que chamamos ‘eu’”. (BELO, 2011, p. 67).

3. Do relatara si mesmo: o Eu como “transparência parcial” em Judith Butler

As histórias não captam o corpo a que se referem. Mesmo a história deste corpo não é totalmente narrável. De certa forma, ser um corpo é o mesmo que ser privado de uma recordação completa da própria vida. Meu corpo tem uma história da qual não posso ter recordações.

Judith Butler

Embora este estudo se debruce sobre uma obra literária, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, interessante é perceber como a autora se inscreve dentro de uma perspectiva sócio-histórica, construindo-se numa relação dialética com o outro. O outro, no diário, é a contraparte da escritura, é o eu implícito que, inegavelmente, constitui a imagem da própria diarista, isto é, a visão que ela tem de si e da alteridade. Veja-se que desde o subtítulo da obra (que já demarca certo pertencimento – “diário de uma favelada”), até a construção identitária da autora (o adjetivo favelada – de conotação pejorativa –, por si só, já é também uma construção subjetiva do eu), fica evidente que Carolina Maria de Jesus escreve não somente para ser lida, atestando a sua rotina na favela, como também ser construída enquanto corpo que relata a si mesmo, ato performativo de estruturação narcísica.

Se “Há de existir alguém que lendo o que eu escrevo dirá... isto é mentira! Mas, as miserias são reais.” (JESUS, 1995, p. 41), é essa leitura, esse relato do eu que permite, ao mesmo tempo, que o outro dê corpo as recordações da autora, como também demarque a falta de inteireza da história do corpo da própria Carolina Maria de Jesus. Isso equivale a dizer: se a autora se vê como favelada, essa visão do eu já carrega em si a história de um corpo, e o oposto do que é relatado, por ela, traça, por meio de um processo especular de se perceber a si mesma e o outro, o retrato daqueles que não são favelados, embora o relato construído no corpo do diário garanta somente a transparência parcial do eu, tanto do eu autoral quanto dos eus construídos ao longo do texto.

A incompletude de construção do eu ante o relato de si mesmo, a incapacidade de relatar o eu mediante a história que o próprio corpo carrega em si, a incompletude de recordar a história do corpo a que se propõe dar um relato de si mesmo constituem a proposta de discussão, aqui, apresentada. Para tanto, o estudo persegue alguns apontamentos teóricos de Judith Butler, em *Relatar a si mesmo*. Isso, sem, contudo, perder de vista, também, a leitura de *Quarto de*

despejo: diário de uma favelada, texto em que o relato feito por Carolina Maria de Jesus adquire uma transparência, apenas, e, sobretudo, parcial de si mesma.

Ser capaz de escrever o diário é a pré-condição para que o relato de Carolina Maria de Jesus aconteça e ganhe a dimensão sócio-histórica que a diarista pretende. Por outro lado, também é necessário que a autora reconheça a si mesma enquanto eu que tem um corpo – corpo vulnerável ao jogo que o próprio existir encerra –, e perceba as dimensões e incompletudes que o próprio relato de si também encerra: relatar o eu dado a qualquer corpo é apenas reconstruir outra instância de eu, instância, parcialmente, transparente, inscrita no seu próprio ato de relatar a si mesmo.

Relatar a si mesmo é uma ação performativa e dialética, que dá ao eu a tarefa de se pintar, de se criar (e até mesmo de se ficcionalizar) na sua própria existência. Mas, mediante o relato de si mesmo, surge, em contrapartida, a possibilidade do eu (e do outro) de agir sobre a matéria relatada por meio de interpelações e de questionamentos de si (e do outro). Parafraseando Judith Butler (2015, p. 26), a partir do momento em que o eu relata a si mesmo, por resposta ao que se supõe ser o si mesmo, o eu se torna implicado numa relação dialética com o outro, porque o outro se interpõe diante de quem se fala e do que se fala. Relatar a si mesmo é possibilitar uma verdade subjetiva, fragilizada e deslizando da instância performática que se assume como eu.

Se o gesto de relatar a si mesmo cria um sujeito reflexivo diante do próprio eu, em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, é a matéria relatada que leva o outro a interpelar e interpretar o eu criado por Carolina Maria de Jesus. Nesse sentido, a autoria do diário torna-se uma performance, que, paradoxalmente, revela a pulsão narcísica da autora de relatar a si mesma, de se representar através da escrita. Vale dizer que, embora tente reconstruir-se numa perspectiva crítica e ampla de sujeito sócio-histórico, Carolina Maria de Jesus, no diário, é apenas uma construção ficcional, mas a sua escrita também revela um eu que acredita ser o que se está relatando, eu que se move e se constrói intersubjetivamente no discurso.

Carolina Maria de Jesus recria-se no âmbito de uma estética crítica (de si e do que o outro percebe de si), o que lhe garante certo empoderamento, ou seja, a autora tem o poder de ser vista, no relato que faz, como sujeito relacional, consciente e fundante de si mesma. Contudo, se o ato de relatar a si mesmo está recortado pelos limites do inconsciente, conforme Judith Butler (2015, p. 33), o eu sempre fará um relato de si para o outro, e seja esse relato

inventado, seja esse relato pretensamente real, existente, é, ao outro, que cabe a tarefa de decodificar, interpelar, o relato que o sujeito faz de si mesmo.

Relatar a si mesmo é colocar o sujeito numa perspectiva sócio-histórica, delimitando a sua singularidade a partir de como o eu mesmo é contado para o outro, pois há uma espécie de engendramento entre o eu e a sua constituição social, entre a norma e a suposta verdade pelo eu relatada. Dessa forma, é que se constitui o processo reflexivo-crítico que governa a subjetivação do eu, a relação do eu com a verdade de si mesmo quando se propõe a relatar sobre si mesmo. Em contrapartida, institui-se o reconhecimento que o outro faz do eu relatado, do eu que, de fato, é; do eu que se pode ser e do eu reconhecido como tal. Conforme Judith Butler:

Se tento dar um relato de mim mesma, e se tento me fazer reconhecível, devo começar com um relato narrativo da minha vida. Mas essa narrativa será desorientada pelo que não é meu. E, até certo ponto, terei de me fazer substituível para me fazer reconhecível. A autoridade narrativa do eu deve dar lugar à perspectiva e à temporalidade de um conjunto de normas que contesta a singularidade de minha história. (BUTLER, 2015, p. 52).

Relatar a si mesmo, para Judith Butler (2015, p. 52), é um processo escritural que não recupera por completo a história do eu, nem as condições que propiciaram o seu surgimento e a sua existência. Quem relata a si mesmo somente pode traçar um esboço sobre si, pois há uma infinidade de circunstâncias que esse eu, na origem, não presenciou, circunstâncias que são anteriores ao seu surgimento enquanto sujeito cognoscitivo. Da ficção, por exemplo, pode-se dizer que ela não exige nenhum referente para funcionar como tal, porque a própria escrita já atesta uma existência representada no universo narrado. Daí, o eu ser recontado de várias formas e versões possíveis. Todo eu criado pela escrita é um eu possível, mas não se pode dizer que nenhum deles é o único e o verdadeiro, porque todo relato do eu pode “se desintegrar e ser destruído de diversas maneiras.” (BUTLER, 2015, p. 54).

Contudo, se a si se narra para o outro, este outro está implicado, não somente como sujeito interno da narrativa, mas como sujeito que a lê e a interpreta, e esta é uma condição irreduzível para o sujeito que se corporifica no discurso como outro. Logo, no diário de Carolina Maria de Jesus, o corpo, que ganha forma e relato (ficcionalizado ou não), se constitui na própria escrita do diário, nas interpelações e questionamentos que a autora faz de si mesma ao mostrar-se, parcialmente transparente, para aquele que a lê enquanto escritura.

Se o corpo se institui enquanto referência de um eu, eu a quem se faz apenas uma alusão, esse corpo não pode ser narrado precisamente, pois há histórias que não são captadas pelo corpo a que a narrativa se refere. O eu, em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, existe apenas como condição narrativa, condição que não é inteira, porque sempre é reconstruída na tematização do próprio eu, possibilitado pela escrita.

Cada relato que o eu dá de si mesmo tematiza um eu diferente e com singularidade própria, e, embora haja um referente corporal a que se alude o relato do eu, a escrita não capta esse corpo por completo, pois este é uma instância que tem uma história anterior à enunciação. Nesse sentido, é que se diz que o eu, com suas marcas irrecuperáveis e imprecisas, é privado da recordação completa de sua própria vida. Ao relatar a si mesmo, o eu se mostra parcialmente, porque o eu só pode ser contado numa temporalidade presente que precede ao próprio relatar. Então, qualquer dado relatado deve ser levado em conta no tempo da matéria relatada, esta é que “constitui o modo tardio de minha história, que carece de alguns pontos iniciais e das precondições da vida que quer narrar.” (BUTLER, 2015, p. 55).

Por outro lado, se o eu não é aquele que se apresenta no discurso, também, na análise psicanalítica, ao se fazer um relato de si para o outro, produz-se, no interlocutor, uma interpelação acerca do eu relatado. Esse relatar a si mesmo é engajar-se numa atividade reflexiva, elaborando uma relação do outro com o discurso, com a linguagem, com os aspectos muito próximos daqueles que constituem o eu, na visão do outro que o lê e o interpela. O eu irá sempre ficcionalizar-se em qualquer instância enunciativa, pois, a ele, não foi dado a conhecer a origem de si, e a vida passada, a que procura relatar, é apenas uma contribuição, em perspectiva, de si mesmo para si mesmo, porque há “algo em mim e de mim que não posso dar um relato.” (BUTLER, 2015, p. 55).

Nesse sentido, como nas linhas de um diário, ante o analista, o eu, também que relata, articula em sua própria relembração a cena do passado e a cena dos eventos presentes, isso para tentar dar sentido ao que já se passou, ao que está se passando e ao que ainda está por vir. O eu reconstruído na narrativa encerra um “si mesmo” na medida em que tenta descrever-se, reconstruir-se no discurso. Relatar a si mesmo é um ato performativo, ato de construção subjetiva, de construção narcísica, pois o eu que relata a si tenta se constituir, inegavelmente, na aparência, na caricatura do que se supõe ser o si mesmo. O relatar a si mesmo é produzir um novo eu, que, paradoxalmente, não pode relatar o surgimento de si próprio. E, para ser

cara a Roland Barthes (1987), a escrita apaga o sujeito, a começar, precisamente, com o corpo daquele que escreve.

Nesse sentido, há uma história sendo contada, mas o 'eu' que a conta, que pode aparecer nela como narrador em primeira pessoa, constitui um ponto de opacidade e interrompe a sequência, induz uma quebra de erupção do não narrável no meio da história. Desse modo, a história que conto de mim mesma, destacando o 'eu' que sou e inserindo-o nas sequências relevantes de uma coisa chamada 'minha vida', deixa de relatar a mim mesma no momento em que apareço. (BUTLER, 2015, p. 89).

Concluindo essas considerações sobre o pensamento de Judith Butler, importante frisar que o eu não pode relatar-se definitiva e adequadamente porque esse eu também não pode retornar a cena de interpelação e reconstrução de si mesmo, seja isso na instância representativa da Literatura, seja na instância do discurso psicanalítico ou, por último, seja na instância de sua própria facticidade. A única certeza possível é que esse eu, que relata a si mesmo, funda-se no próprio relato que o institui: eu de quem se fala, eu outro com quem se fala. Por outro lado, isso leva a narrativa a ser sempre uma performance, que, embora sempre ateste a incapacidade do eu de relatar a si mesmo, também certifica o processo de subjetivação do eu, quando dela emerge a estrutura narcísica que o relato de si mesmo encerra.

4. Da introdução ao conceito de narcisismo [1914]: Sigmund Freud

Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto
Chamei de mau gosto o que vi
De mau gosto, mau gosto
É que Narciso acha feio o que não é espelho

Caetano Veloso

Se o narcisismo permeia a questão da subjetividade, o texto de Sigmund Freud, *Sobre o narcisismo: uma introdução* (ESB, XIV, 1914/1996), adquire relevância neste estudo, que se propõe a travar um diálogo entre Literatura e a Psicanálise. Então, se a escrita de *Quarto de despejo: diário de uma favelada* é um recurso de simbolização, que reconstrói a subjetividade da diarista, discutir a entrada do conceito de narcisismo, na teoria freudiana, é uma das chaves de leitura para se entender a dinâmica psíquica envolvida na própria escrita dos relatos de Carolina Maria de Jesus. Registre-se que, dado ao recorte e proposta que esta pesquisa evoca, a abordagem, aqui, feita centrar-se-á em alguns pontos do texto de Sigmund Freud, de 1914, *Sobre o narcisismo: uma introdução*.

Em sentido lato, narcisismo, por referência ao Mito de Narciso [não há como não se lembrar da obra *Metamorfoses*, de Ovídio e, até mesmo, do quadro de Caravaggio, *Narciso*] é o amor pela imagem de si mesmo. Interessante lembrar também que a representação do eu ensimesmado, ou seja, numa dimensão narcísica, ganhou expressividade, por exemplo, no tradicional quadro, *As meninas*, de Velásquez. Nele, o pintor – reinando no limiar de duas visões espelhadas e incompatíveis – pinta o seu eu espelhado [eu que se vê e se viu, vive e viveu], pintando, por assim dizer, o próprio reflexo no espelho, espelho que o representa, como “se o pintor não pudesse ser ao mesmo tempo visto no quadro que está representando e ver aquele a quem se aplica a representar alguma coisa” (FOUCAULT, 1999, p. 03). Interessante, ainda dizer, que, no campo da Teoria Literária, a escrita do eu, um modo de inscrição narcísica, põe em questão o fazer autoral, as suas influências intertextuais e a sua recepção, deixando, sobretudo, o reflexo do autor na própria ficção.

Conforme Luiz Moreno Guimarães (2012, p. 28), se considerada a problemática psicopatológica, o termo narcisismo surge, pela primeira vez, na nota de rodapé do texto *Le fétichisme dans l'amour*, publicado em 1888, pelo psicólogo Alfred Binet. Para esse autor

francês, os objetos-fetice trazem em si uma relação com o próprio corpo, ou seja, desencadeiam o investimento libidinal em “partes do corpo” ou em “objetos inanimados”, tornando-se condição essencial de excitação sexual, ou seja, os objetos-fetice ganham o status de metonímia do prazer, representando, em grande medida, o todo do ato sexual. Nesse sentido, o narcisismo estaria para o fetichismo: a própria pessoa se torna objeto de prazer sexual. Já em 1898, Havelock Ellis, no texto *Auto-erotism: a study of the sexual impulse*, utiliza a expressão *Narcissus-like tendency*, uma tendência de ser tal qual Narciso [amar, de forma especular, a imagem de si mesmo], para se referir ao comportamento autoerótico, perverso, em que a presença do outro é dispensada no processo de excitação e descarga sexual.

Contudo, foi Paul Näcke, psiquiatra e criminologista alemão, em 1899, na obra, *Kritisches zum Kapitel der normalen und pathologischen Sexualitae*, em referência ao texto de Havelock Ellis, que apresenta o conceito de narcisismo à comunidade científica, caracterizando-o como perversão, comportamento no qual o sujeito toma o próprio corpo como objeto sexual: “um olhar que busca – em si e para si – a satisfação sexual” (GUIMARÃES, 2012, p. 29). Então, na primeira década do século XX, o narcisismo, símbolo da sexualidade patológica, comportamento sexual sem fins reprodutivos, entra para o catálogo das perversões *Psychopathia Sexualis*, de Richard Von Krafft-Ebing. Vale dizer que, se o termo narcisismo origina da cultura grega, significando o amor do sujeito por sua imagem, é no fim do século XIX, que o conceito foi incorporado ao discurso científico (dos sexólogos), para designar, de acordo com Roudinesco e Plon (1998), “uma perversão sexual caracterizada pelo amor dedicado pelo sujeito a si mesmo” (p. 530).

Por outro lado, como as leituras apontam, Sigmund Freud, quando introduz o narcisismo no discurso psicanalítico, faz uma releitura da obra de Paul Näcke, de suas anotações clínicas no campo da Psiquiatria, para tentar entender como que, na experiência analítica, o sujeito lida com o próprio corpo e o corpo do outro. Daí a noção de narcisismo ganhar prerrogativa fundamental na Psicanálise. Veja-se:

O termo narcisismo deriva da descrição clínica e foi escolhido por Paul Näcke em 1899 para denotar a atitude de uma pessoa que trata seu próprio corpo da mesma forma pela qual o corpo de um objeto sexual é comumente tratado - que o contempla, vale dizer, o afaga e o acaricia até obter satisfação completa através dessas atividades. Desenvolvido até esse grau, o narcisismo passa a significar uma perversão que absorveu a totalidade da vida sexual do indivíduo, exibindo, conseqüentemente, as características que esperamos encontrar no estudo de todas as perversões. (FREUD, 1914/1996, p. 81).

Segundo o editor James Strachey, em nota introdutória de *Sobre o narcisismo: uma introdução*, Sigmund Freud utiliza-se o termo narcisismo, pela primeira vez, em uma reunião na Sociedade Psicanalítica de Viena, em 10 de novembro de 1909: narcisismo, já desvinculado, exclusivamente, da Psiquiatria, seria uma fase intermediária necessária entre o autoerotismo e o amor objetal.

Nesse sentido, a referência estrita ao conceito de narcisismo surge, então, pela primeira vez – na pena de Sigmund Freud – em nota, da segunda edição dos *Três ensaios da teoria da sexualidade*, em 1910, quando o autor abordou a questão dos “invertidos”, ainda não se utilizava a palavra homossexual. Para Freud, no narcisismo, estão implicados os termos identificação e homossexualidade, e a escolha objetal se dá por meio ou da relação da criança com os modelos primitivos (as pessoas que cuidam dela) ou através do modelo narcísico, quando o sujeito busca o próprio eu, identificando-se no outro, o que poderia ser o modelo narcísico vinculado à homossexualidade. Veja-se, então:

É verdade que a Psicanálise não trouxe até agora um esclarecimento completo da origem da inversão; não obstante, desvendou o mecanismo psíquico de sua formação e enriqueceu substancialmente a colocação dos problemas envolvidos. Em todos os casos investigados, constatamos que os futuros invertidos atravessaram, nos primeiros anos de sua infância, uma fase muito intensa, embora muito breve, de fixação na mulher (em geral, a mãe), após cuja superação identificaram-se com a mulher e tomaram a si mesmo como objeto sexual, ou seja, a partir do narcisismo buscaram homens jovens e parecidos com sua própria pessoa, a quem eles devem amar tal como a mãe os amou. Constatamos ainda, com muita frequência, que supostos invertidos não eram de modo algum insensíveis ao encanto de uma mulher, mas transpunham seguidamente para um objeto masculino a excitação neles despertada pela mulher. Assim, repetiam durante toda a vida o mecanismo pelo qual se originara sua inversão. Sua aspiração compulsiva ao homem mostrava-se condicionada a sua fuga incessante da mulher. (FREUD, 1910/1996, p. 137).

Importante dizer que, na tentativa de explicar a relação entre narcisismo e homossexualidade, Sigmund Freud publica, ainda em 1910, um estudo sobre *Leonardo da Vinci*, realizando, paralelamente, a análise do *Caso Schreber*, publicado em 1911, caso em que Freud destaca a introjeção da libido, ou seja, a libido voltada para o próprio corpo. Logo, o conceito de narcisismo surge a partir, basicamente, dos dois casos estudados por Freud, sobretudo, ao se tratar da homossexualidade masculina. Em relação a esta, Freud demonstra que, na escolha narcísica do objeto sexual, o sujeito (homem) identifica-se com a mãe na infância, fixando sua libido nesta construção subjetiva da imagem materna. Dessa identificação, o sujeito (homem)

toma a si mesmo como objeto sexual, investindo, posteriormente, a libido em outros sujeitos (homens) parecidos com o objeto materno.

Descobrimos, de modo especialmente claro, em pessoas cujo desenvolvimento libidinal sofreu alguma perturbação, tais como pervertidos e homossexuais, que em sua escolha ulterior dos objetos amorosos elas adotaram como modelo não sua mãe mas seus próprios eus. Procuram inequivocamente a si mesmas como um objeto amoroso, e exibem um tipo de escolha objetal que deve ser denominado 'narcisista'. Nessa observação, temos o mais forte dos motivos que nos levaram a adotar a hipótese do narcisismo. (FREUD, 1914/1996, p. 94.

Contudo, foi a partir do *Caso Schreber* que Freud pôde analisar as categorias psicanalíticas aplicadas às psicoses e estendê-las ao funcionamento do narcisismo nos sujeitos considerados “não-invertidos”. Daí, Freud considerar o narcisismo como estágio normal da evolução sexual. Anteriormente à publicação do texto *Sobre o narcisismo: uma introdução*, escrito em 1914, o narcisismo era considerado uma psicopatologia, assimilado à perversão, já que o sujeito escolhia o próprio corpo como objeto de investimento libidinal. Depois do referido artigo de 1914, o narcisismo passou a ser apontado como constituição necessária da subjetividade, como condição de formação do eu, um aspecto intrínseco de formação da personalidade, que chega mesmo a “se confundir com o próprio eu”. (GARCIA-ROZA, 2004b, p. 42).

Destituído o narcisismo do quadro das perversões humanas, Freud, então, passa a encará-lo como etapa normal do desenvolvimento humano, ou seja, “o complemento libidinal do egoísmo do instinto de autopreservação, que, em certa medida, pode justificavelmente ser atribuído a toda criatura viva”. (FREUD, 1914/1996, p. 81). Nesse sentido, o ego se constitui de certo narcisismo, e esse narcisismo é fator de construção da subjetividade ao longo do tempo, da vida do sujeito. Além disso, ao introduzir o conceito de narcisismo, Freud aponta dois caminhos para a libido: um, o objeto; outro, o próprio sujeito. Desse processo, deriva o que Freud chamou de “narcisismo primário” e natural, por exemplo, ao se reportar à infância e traçar o ego como ponto de investimento da libido, sobretudo, pelos pais afetuosos para com os filhos; e o “narcisismo secundário”, advindo dos parafrênicos, que investem a libido no próprio eu, ao se distanciarem do mundo externo. Aqui, por exemplo, insere-se o quadro de megalomania e os desvios do interesse pelo mundo externo, desinteresse pelas pessoas e coisas.

Interessante dizer que, segundo J.-D. Nasio (1999, p. 58), a dificuldade teórica que se acerca do conceito de narcisismo é compreender que as pulsões sexuais e o eu (objeto fantasiado) são duas partes constitutivas do sujeito. O conceito de narcisismo se constrói em torno do “amar a si mesmo como objeto sexual”, isto é, o eu-pulsão sexual ama o eu-objeto fantasiado. Logo, o amor narcísico do eu por si mesmo enquanto objeto sexual é que suscita o prazer ao satisfazer a pulsão. E a pulsão está na base de formação das fantasias, que, por sua vez, revela a presença de um eu.

Logo, seria a escrita de *Quarto de despejo – diário de uma favelada* uma inscrição da fantasia narcísica de Carolina Maria de Jesus?

5. A criação literária como inscrição da fantasia: Sigmund Freud

Nós, leigos, sempre sentimos uma intensa curiosidade – como o Cardeal que fez uma idêntica indagação a Ariosto – em saber de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes.

Sigmund Freud

A fim de analisar o trabalho do “escritor criativo”, frente do processo de criação literária, em “Escritores criativos e devaneios”, Sigmund Freud (1908 [1907]/1996), busca, na infância, os primeiros traços da atividade imaginativa. É interessante a epígrafe que introduz este estudo. Nela, Freud lança uma questão perturbadora para os seus leitores, que pode ser assim pensada: de onde parte o (ou qual é a origem do) processo de criação literária e, em que medida, o efeito estético, próprio da recepção do texto literário, provoca as emoções no leitor? Mais perturbador ainda é que, o Psicanalista, usando a primeira pessoa do plural, “nós”, também se vê como destinatário/interlocutor de seu próprio questionamento. Aliás, o próprio Freud, inscrito no papel do curioso leitor “leigo”, teoriza sobre a atividade psíquica a partir do processo de criação literária, ou seja, por meio da teoria psicanalítica, investiga a natureza da criatividade do escritor.

Se Sigmund Freud afirma:

Nosso interesse intensifica-se ainda mais pelo fato de que, ao ser interrogado, o escritor não nos oferece uma explicação, ou pelo menos nenhuma satisfatória; e de forma alguma ele é enfraquecido por sabermos que nem a mais clara compreensão interna (*insight*) dos determinantes de sua escolha de material e da natureza da arte de criação imaginativa em nada irá contribuir para *nos tornar* escritores criativos. (FREUD, 1908/1996, p. 135).

Logo, fica claro que, mesmo se fosse interrogado sobre o seu fazer literário, o escritor jamais ofereceria uma chave de leitura segura do entendimento de sua obra e, sobretudo, do processo de criação do texto literário, pois nenhum escritor é capaz de assegurar os dados de sua subjetividade e, muito menos, a interpretação de seu texto. Além disso, mesmo se fosse possível o fato de “os leigos” descortinarem o segredo do “escritor criativo”, isso jamais enfraqueceria ou diminuiria o valor de sua criação literária, e mesmo se o leitor

compreendesse de onde parte o processo em que a obra é imaginada, criada, originada, isso também jamais faria do leitor, “dos leigos”, um escritor criativo.

Se o próprio Freud afirma que, na infância, apresentam-se as primeiras evidências da atividade imaginativa e que, ao brincar, a criança se mostra tal qual o escritor criativo, e, mais, se, no íntimo, todas as pessoas são poetas, mas nem todas as pessoas criam obras poéticas, em contrapartida, é possível deduzir que tanto os poetas quanto os não-poetas foram crianças. Sendo assim, como entender a analogia entre o brincar infantil e o processo de criação literária?

Se a criança, a todo o momento, recorre à expressão do lúdico em suas brincadeiras através dos brinquedos ou jogos e, nestes, inscrevem-se as primeiras manifestações de sua atividade imaginativa, isso equivale a dizer que a criança reconstrói a realidade em suas brincadeiras, mas sempre a adaptando ao crivo de seu prazer, à escolha de sua vontade. Nesse sentido, a criação literária e o brincar infantil são processos imbricados um no outro, embora o primeiro esteja para as fantasias de criação do escritor, estas nem sempre prazerosas; o segundo, também está para a fantasia, a simbolização da realidade pela criança, contudo sempre um ato de prazer levado a sério. Conforme as indagações de Sigmund Freud:

Será que deveríamos procurar já na infância os primeiros traços de atividade imaginativa? A ocupação favorita e mais intensa da criança é o brinquedo ou os jogos. Acaso não poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrade? (FREUD, 1908/1996, p. 135).

Através das brincadeiras, a criança reinventa a sua realidade referente, mesma que esta seja desagradável, não lhe dê prazer. Na verdade, o brincar infantil cria um espelhamento da figura e das ações do adulto, repetindo experiências agradáveis ou não. Além disso, enquanto brinca, a criança não se coloca em processo de criação artística, apenas fantasia, simboliza suas brincadeiras, suas situações imaginativas, vale dizer, sua subjetividade. Isso tudo sem, contudo, perder a consciência de sua realidade, de seus mundos sobrepostos.

Na análise de Sigmund Freud (1908/1996), as brincadeiras ou os jogos pertencem à dimensão da fantasia, da representação. No momento em que a criança brinca, ela redimensiona mundos, passando a se situar numa realidade própria, capaz de lhe despertar emoções reais, que ganham, por assim dizer, significados diferenciados frente do próprio olhar infantil. Por

isso, Freud afirmou que a criança leva sua brincadeira a sério, e o brinquedo ou o jogo, embora atestem uma realidade imaginada, representada, estabelecem relações próprias com as fantasias despertadas na criança, alterando suas emoções, seu humor, o seu modo de se constituir como sujeito durante as próprias brincadeiras.

Apesar de toda a emoção com que a criança catexiza seu mundo de brinquedo, ela o distingue perfeitamente da realidade, e gosta de ligar seus objetos e situações imaginados às coisas visíveis e tangíveis do mundo real. Essa conexão é tudo o que diferencia o 'brincar' infantil do 'fantasiar'. (FREUD, 1907/1996, p. 135).

Se, por um lado, os apontamentos de Freud permitem entender que, por meio do jogo e das atividades lúdicas, a criança transporta-se da realidade efetiva ao mundo imaginário, expressando algo que, talvez, não saberia dizer ou não gostaria de dizer verbalmente, o brinquedo, em relação à fantasia infantil, ganha, paradoxalmente, representação real no “jogo do faz de conta”, passando a ser, de forma fictícia, o real elemento imaginado.

Por outro lado, na mesma direção do pensamento freudiano, Giorgio Agamben (2005) afirma que a infância é condição da existência e não apenas a etapa demarcada cronologicamente no desenvolvimento humano. A infância longe de se caracterizar “ausência de voz” ou representar uma falta, significa, sobretudo, a condição do sujeito em relação à linguagem e ao discurso. A linguagem e discurso são fatores culturais, e a criança se vê também em situação de criador de cultura quando transforma “velharias” em brinquedo. O brinquedo é veículo de expressão não só da criatividade, mas também da curiosidade e inquietação infantis, e, através dele, a criança inventa e reinventa jogos, e, a partir deles, fabrica sonhos e imagens, efetivando-se, por assim dizer, como sujeito de sua própria experiência, de sua própria infância-história.

No intuito de travar um diálogo com a teoria preconizada por Sigmund Freud (1908/1996), seguem dois breves apontamentos acerca da palavra jogo. O primeiro, com Hans Georg Gadamer, na dimensão da estética; o segundo, com Johan Huizinga, na dimensão da cultura.

Para Hans Georg Gadamer (1988), o modo de ser da obra de arte é jogo, o sentido da obra de arte não se esgota na subjetividade do jogador (artista) e muito menos na objetividade da coisa representada. Se a obra de arte é livre em sua manifestação, significa que, em todo momento, há o jogo redundante ante o movimento da própria representação da arte: o movimento de jogo da autorrepresentação da obra, aquilo que ela se mostra no seu processo contínuo,

ininterrupto, independentemente da realidade exterior. Ademais, se o jogo se constitui da imprevisibilidade do movimento de ir e vir entre uma situação e outra, significa também que o seu próprio movimento é autorrepresentação e o seu modo de ser é medial, faz-se no entremeio de uma jogada e outra.

O jogo perde o seu caráter de competição ao se tornar, apenas, representação e, por isso, não se pode atribuir-lhe o caráter de mera representação de movimento ordenado ou representações para alguém. O jogo se autorrepresenta e o jogador, à medida que joga, também mostra sua autorrepresentação. Contudo, ao jogo, é apenas atribuído o sentido de jogo quando os próprios jogadores se colocam como participantes de um ato representativo, isto é, se a existência do jogo se desenrola de si mesmo, da própria experiência de ser jogado. O sentido de jogo reside justamente na própria tarefa de o jogador entregar-se ao jogo, colocar-se em jogo, jogar.

Já, para Johan Huizinga (1980), a palavra jogo deriva do latim *jocue* significa gracejo, zombaria, relaciona-se diretamente com qualquer atividade lúdica organizada por sistema de regras e determinada por um contramovimento: alguém ganha, alguém perde. No jogo, está a linguagem, a poesia, permanecendo subjacentes todas as formas de expressão artística, inclusive a arte do pensamento, a arte do discurso e a própria arte da competição. O jogo é, em si mesmo, imaginação no sentido primeiro do termo, isto é, transformação de imagens e recriação da realidade física.

Na linguagem, por exemplo, quando se figuram as metáforas, também se encontra a representação do jogo, o jogo de palavras inscrito na dimensão estética – a dimensão criada pela expressão do poeta. Determinado por sua carga intensa e múltipla de significados, o jogo, muitas vezes, associa-se ao conceito de gracejo, que tem a ver com o achar graça ou se divertir com algo, mas não um divertimento qualquer e, sim, uma satisfação natural propiciada pelo prazer. Além disso, o jogo mantém afinidade conceitual com a palavra humor ou estado de espírito daqueles que jogam, pois, em princípio, a noção de jogo se opõe à seriedade.

Vale dizer que, quando a palavra é deslocada de seu sentido denotativo à aplicação figurada discursiva, o seu significado originário surge como se tivesse sido realçado, pois a linguagem, nesse caso, antecipa a abstração do pensamento. No texto literário, por exemplo, efetiva-se o

movimento de jogo pela verbalização da linguagem cujo significante se desloca, figurativamente, em possibilidades lúdicas, reverberando nos múltiplos contextos ofertados pelo próprio texto. O signo linguístico, diretamente relacionado ao imaginário, torna-se livre em seu uso discursivo e apóia-se na própria ficção ao inverter significante e significado em mútua relação subjetiva. A palavra jogo, por exemplo, se considerada em uma de suas múltiplas aplicações no discurso, resultará também em vários sentidos conotativos como, jogo de luzes, jogo de cores, jogo de ironia e até mesmo o jogo de palavras. O sentido metafórico, além de carregar em si, implicitamente, o próprio jogo de vai-e-vem das palavras, ora remetendo a um significado, ora a outro, não se fixa, por assim dizer, em nenhum ponto determinado, já que não possui início ou fim. Ao contrário, renova-se permanentemente nas constantes interpretações por parte do leitor, do comunicador, do falante ou mesmo do jogador.

Além disso, conforme Sigmund Freud (1908/1996), se quando a criança brinca, suas brincadeiras assemelham-se à tarefa do escritor criativo, pois ela não somente cria um mundo próprio, como também diferencia o brincar (realidade imaginada) da realidade (realidade referente); não somente leva a sério suas brincadeiras como também investe grande quantidade de libido (nas brincadeiras infantis, estão implicadas grande quantidade de emoção, de prazer), isso é o mesmo que dizer que a realidade fabricada pela criança, ao brincar, é estimulada por certa ludicidade, por certa representação da própria realidade. Então, por que não dizer que a escrita do escritor criativo seria também uma grande brincadeira levada a sério? Mais que uma analogia, não seria a criação literária um desdobramento do brincar infantil?

O mundo das brincadeiras infantis se aproxima muito do processo de criação literária, do mundo do escritor criativo. Tanto o ato de brincar quanto o ato de criar estão vinculados à fantasia, simbolizando elementos próprios da brincadeira quanto da ficção; ambos lidam com escolhas, com subjetividades tanto ao invocar os sonhos e as fantasias da criança quanto ao invocar as fantasias e os devaneios do escritor. A criança, ao se apropriar das brincadeiras e ou dos jogos, cria uma realidade imaginada, e reorganizando o mundo factual, passa a atuar nele conforme os seus desejos e fantasias; estes possibilitam a criança vê a si mesma como sujeito que mobiliza e elabora um mundo diferente, mas nunca desconexo de sua realidade. Já o escritor criativo, ao escrever, estabelece a mesma associação que faz a criança com os seus brinquedos, pois, no processo de criação literária, o escritor recupera dados de sua infância, de

sua fantasia, investindo também libido em seu processo imaginativo. O mundo da ficção, então criado por ele, ganha dimensão própria no próprio universo por ele representado, ou seja, a ficção existe enquanto representação, embora sempre resguardadas as proporções das criações fictícias com as representações da realidade factual.

Por outro lado, para Sigmund Freud (1908/1996, p. 137), nas brincadeiras infantis, está incutido o desejo de ser tal qual o adulto, e esse desejo é bem externado no fantasiar da criança, que, inclusive, não o esconde de ninguém, é um prazer manifestado na brincadeira de ser “gente grande”. O adulto, diferentemente, da criança renuncia ao prazer quando abandona as brincadeiras, o que não é tarefa fácil, já que, na verdade, como dito por Freud, não há a renúncia do prazer experimentado, há, na verdade, uma substituição de prazeres, uma compensação de algo por outro.

Além disso, o adulto não expõe as suas fantasias, pois dele se espera sempre uma contínua atuação na realidade referente, um falar sempre sério, como se dele fosse sempre retirado o prazer de brincar. Vale pensar: não seria uma possibilidade, um mecanismo simples de defesa para a angústia, se o adulto não pode brincar, então ele escreve. E o que ele escreve pode despertar prazer, emoção ou repulsa. Quantas pessoas não escrevem para si mesmas? Nem todos os escritos são publicados ou publicáveis. A grande questão é: a escrita literária ou não, mas, sobretudo, a literária, não seria também uma compensação de prazer? Aliás, a Literatura não está para a fruição, o lúdico, o erótico?

Se as fantasias dos adultos são sempre ativadas pelos desejos insatisfeitos, “toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfeita” (FREUD, 1908/1996, p. 138), as mesmas fantasias e os devaneios são produtos da atividade imaginativa do escritor, adaptados às impressões que ele mesmo tem da vida, impressões que se modificam conforme também modificam os desejos dele. Nesse sentido, pode-se dizer que, no processo de criação literária, à criatividade do escritor está vincada também a impressão que ele tem da realidade, e a motivação para o ato de escrita pode ser (ou não) um desejo implicado numa fantasia não realizada, uma fantasia recalcada e sublimada, que ganha satisfação através do texto por ele produzido. Isso pode ser percebido, muitas vezes, em textos em que o escritor ficcionaliza a si mesmo, colocando-se como personagem de suas próprias criações poéticas, embora estas sejam sempre representações que garantem o caráter de ficcionalidade do texto literário. Nas palavras de Sigmund Freud:

A irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem, porém, conseqüências importantes para a técnica e sua arte, pois muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia, e muitos excitamentos que em si são realmente penosos, podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores na representação da obra de um escritor. (FREUD, 1908/1996, p. 136).

Vale dizer que o texto literário, tal qual o sonho e o devaneio, desencadeia no leitor outros sonhos e devaneios, um processo contínuo de fantasia e criação imaginária. No ato de escrita/leitura, o autor e o leitor deixam-se fluir e se diluir no texto, fazendo valer os seus desejos recalçados, haja vista aqueles textos de predileção, que, por si só, já demarcam a subjetividade de quem os lê. Se a criança recorre ao brinquedo para recriar e simbolizar a realidade, deixando-se levar por sua subjetividade, o escritor também põe em cena a sua subjetividade ao transportar, para a criação literária, dados que não são propriamente literatura, que pertencem, por exemplo, aos seus devaneios e angústias de si mesmo. Isso levou Freud a dizer que o prazer proporcionado pela obra literária está também na descarga de tensão do aparelho psíquico mediante o próprio ato de leitura, porque, como o escritor, o leitor, no movimento de leitura do texto, também se coloca em contato com o mundo da criação, com os devaneios e fantasias do escritor (e os seus próprios), sem, contudo, ser censurado ou punido por isso.

Se a satisfação propiciada pela obra literária está, então, na descarga de tensões da mente, talvez, “até grande parte desse efeito seja devida à possibilidade que o escritor nos oferece de deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha” (FREUD, 1908/1996, p. 143), há que se dizer que, no campo da Teoria Literária, encerram-se duas considerações importantes:

Para Wolfgang Iser (1996), no jogo entre o fictício e o imaginário, reverbera a própria atividade criadora, pois entender o mundo do texto como realidade imaginada e não como mundo dado significa relacioná-lo com algo que ele não é de fato, mas apenas aparenta ser dentro do espaço aberto à encenação, à representação. A ficção não se compromete com o real, apenas abre-se em lacunas, em fendas, em brechas para poder representá-lo através da presença do imaginário em seu fazer ficcional de comunicação com o leitor e o próprio texto.

E, para Costa Lima (1986), na criação literária, o modelo referencial é distorcido da realidade através de sua duplicação pelo imaginário, sem, contudo, travar qualquer relação especular com o modelo da imagem. A mimese, no processo de criação, define-se como atividade representativa, mas não repete o modelo fiel da realidade, apenas resgata-o através da aparente semelhança e diferença existentes. O real é reapresentado sob o signo da imagem despreendida. A ficção traz subjacente sua capacidade de encenar o real, fundando a criação do imaginário por meio da diferença manifestada na semelhança re-apresentada.

Nesse sentido, vale pensar: possivelmente, o prazer de Carolina Maria de Jesus não resida, totalmente, na escrita do Diário em si, mas no prazer dado pelas fantasias de ser a favelada que escreve sobre si mesma.

6. Relatar a si mesmo: da escrita do Eu como performance literária e inscrição narcísica em *Quarto de despejo – diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus

Os autores de diários, qualquer que seja sua natureza íntima ou anedótica, sempre escrevem para serem lidos, mesmo quando fingem que ele é secreto.

Rubem Fonseca

Tendo como pano de fundo o cotidiano miserável da “Favela do Canindé”, favela que se expandia às margens do Rio Tietê, na velha São Paulo dos anos 50, *Quarto de despejo: diário de uma favelada* tem a fome como protagonista das páginas que compreendem o diário (que se pretende real), escrito por Carolina Maria de Jesus. Ao longo dos longos relatos da autora, situados na década de 1950, mais precisamente, no período de 15 de julho de 1955 a 01 de janeiro de 1960 (o ano de 1958 adquire maior relevo no plano de escrita do texto), o leitor se depara com uma narrativa densa, sofrida, marcadamente rotineira na sequência do tempo narrativo e rotineiramente marcada pela miséria, angústia e pelas dificuldades encontradas por Carolina Maria de Jesus, uma mulher negra e catadora de papel, e seus três filhos: João, José Carlos e Vera, esta filha de um homem rico, cujo nome não é revelado nas páginas do diário: “Te agradeço porque você me protege e não revela o meu nome no teu diário”. (JESUS, 1995, p. 149). O diário, como se nota, traz retratada a dura realidade dos favelados do Canindé, denunciando a violência, a miséria, a fome (a incessante busca de Carolina Maria de Jesus, nos lixos da cidade, pelo que comer) e a exploração sexual de mulheres e crianças daquele espaço nomeado pela diarista de “quarto de despejo”.

Contudo, resguardadas as dimensões teóricas sobre a escrita do eu no campo da Teoria Literária, o diário de Carolina busca um pacto de retrato da realidade com o leitor, embora seja mais que sabido que a realidade jamais é apurada pela escrita, pode ser apenas fisgada, representada, simbolizada por sua própria representação no espaço do texto. Há que se dizer também que o diário de Carolina traz em si uma autoria compartilhada, pode até se pensar no processo de coautoria entre o Audálio Dantas, o jornalista e editor, e a própria escritora, Carolina, em outras palavras, uma parceria que o acaso (ou não) efetivou, colocando *Quarto de despejo*, na marca dos cem mil exemplares desde o momento em que foi lançado, em agosto de 1960.

Nesse sentido, é o próprio editor, repórter, na época, encarregado de produzir uma matéria, uma reportagem, sobre a favela situada às margens do Rio Tietê, no Bairro do Canindé. O

repórter, editor do livro, se silenciou e deu voz à Carolina, a mulher que tinha o que dizer, a mulher que registrava nas páginas de vinte cadernos encardidos, escondidos em seu barraco, a triste “visão de dentro da favela”, conforme o próprio Audálio Dantas descreve no prefácio². Além disso, Audálio Dantas dá ao leitor a pré-face (ou uma nova face) para os escritos de Carolina, afirmando que o texto original passou pelo processo de escolha, pela seleção subjetiva do próprio editor, além de correções gramaticais, senão veja-se:

“A repetição da rotina na favelada, por mais fiel que fosse, seria exaustiva. Por isso foram feitos cortes, selecionados os trechos mais significativos [...] No tratamento que dei ao original [...] mexi também na pontuação assim como em algumas palavras cuja grafia poderia levar à incompreensão da leitura. E foi só até a última linha”. (DANTAS *apud* JESUS, 1995, p. 03).

Note-se que, no campo da Literatura, à medida que se dá o processo de escrita do diário, Carolina Maria de Jesus intervém nos campos de referência, selecionando os dados da realidade empírica. Resulta daí a criação de outro objeto de percepção, outro texto no qual se operam, também, outras estruturas de organização e inferência. Essas novas estruturas referenciais são tomadas dentro do novo sistema existente de contexto, formando um pano de fundo da realidade referente. Pode-se dizer ainda que, no discurso psicanalítico, essa seleção proposital da autoral incorre no processo de sua própria subjetividade e na construção de sua fantasia, de seu imaginário, de sua criação narcísica, já que os sistemas de contexto e os campos de referência do texto são delimitados entre si; por outro lado, não são totalmente fictícios.

Além do mais, as fronteiras, transpostas pelo ato de seleção de Audálio Dantas, durante o processo de leitura e editoração do diário de Carolina, faz parte de um novo campo de referência, pondo-se à frente do elemento excluído. Do processo reverso em que os elementos incluídos no texto passam a reforçar os elementos anteriormente excluídos, faz com que se crie, através do elemento selecionado, nova posição em perspectiva de leitura e avaliação por parte do leitor.

Por outro lado, Michel Foucault (1992), em seu conhecido estudo sobre *O que é um autor*, afirma que o regime de propriedade do texto é um dos pontos de partida [controversos] da

² Veja-se que a 2ª edição (Editora Ática, 1995) de *Quarto de despejo: diário de uma favelada* traz um breve prefácio escrito por Audálio Dantas, o responsável pela publicação da obra em 1960. Tal prefácio, intitulado por “A atualidade do mundo de Carolina”, explica, dentre outros aspectos, o processo de autoria, editoração, seleção e intervenção do próprio jornalista no conteúdo das páginas do diário de Carolina Maria de Jesus.

corrente romântica no fim do século XVIII, se consideradas as questões específicas sobre os direitos do autor e as intrincadas relações entre o autor, os editores e o mercado editorial. Os românticos, para se ter uma ideia, acentuavam o nome escrito na capa do livro à marca individual, à marca de propriedade autoral, sobretudo, à maneira de ser do sujeito. Contudo, na ficção, não é possível estabelecer essa mesma relação simétrica apontada anteriormente.

Das problematizações acerca do autor enquanto instância, afirmação de um eu, de um estilo individual, abre-se uma frente para o leitor que surge, então, como coprodutor de sentidos do texto, estes construídos conforme a maneira própria de sua leitura. Logo, por esse viés, o autor ascende ao status de personagem, o leitor ascende ao status de coautor, sugerindo tudo isso novas articulações de papéis, tornando mais complexa e dinâmica a criação literária, meio constante das reinvenções entre as funções de autor, de texto e de leitor.

É Rubem Fonseca que abre este estudo. Rubem Fonseca reafirma o fingimento literário como movimento contínuo de duplicidade: quanto mais o autor se esforça para mostrar sua interioridade, paradoxalmente, mais livre se mantém para encenar, permanecendo-se incógnito e consciente no jogo de sua própria encenação. Daí, entender-se que não somente os autores de diários, mas todos os autores, mesmo fingindo sobre suas narrativas, escrevem para ser lidos, embora, às vezes, produzam, de forma inacreditável, verdades; outras tantas, mentiras. Com Rubem Fonseca, cruzam-se as palavras de Carolina Maria de Jesus:

Vou escrever um livro referente a favela. Hei de citar tudo que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas desagradáveis me fornece os argumentos. A Silvia pediu-me para retirar o seu nome do meu livro. Ela disse: – Você é mesmo uma vagabunda. Dormia no Albergue Noturno. O seu fim era acabar na maloca. (JESUS, 1995, p. 17).

É que estou escrevendo um livro, para vendê-lo. Viso com esse dinheiro comprar um terreno para eu sair da favela. Não tenho tempo para ir na casa de ninguém. Seu Gino insistia. Ele disse: – Bate que eu abro a porta. Mas meu coração não pede para ir no quarto dele. (JESUS, 1995, p. 25).

[...] Quiz saber o que eu escrevia. Eu disse era o meu diário. (JESUS, 1995, p. 23).

É sabido que a ficção brasileira mantém com a realidade referencial relações complexas de representação, conforme afirma Erik Schollhamer (2009). Ainda que cientes da impossibilidade de apreender o tempo presente, muitos ficcionistas brasileiros (atuais ou não) se propõem a interagir com os fatos decorrentes da memória histórica, pessoal e coletiva, para

reconhecê-los e reconstruí-los no espaço da Literatura. Nesse sentido, a ficção impacta a realidade social [e vice-versa] por meio do hibridismo entre aquilo que se nomeia por escrita literária e não-literária, chegando mesmo a reinventar o realismo literário ao colocar em cena questões como: criminalidade, violência, corrupção, medo, insegurança e miséria. As palavras de Carolina Maria de Jesus encontram ressonância no que afirma Erik Schollhamer:

... Eu classifico São Paulo assim: O Palácio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é igual o quintal onde jogam os lixos.” (JESUS, 1995, p. 28).

... As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo. (JESUS, 1995, p. 33).

Por outro lado, vale dizer que a escrita de Carolina Maria de Jesus, embora carregada de desvios linguísticos, registra a sua vida (com os recortes mínimos de seu cotidiano), dando-lhe novas feições, o que, no campo da Literatura, permite-se afirmar que a autora entrelaça representação literária e ficcionalização do eu. Nesse sentido, aos olhos do leitor, Carolina Maria de Jesus parece perseguir um padrão estético capaz de satisfazer um estilo enfático de representação do vivido, de representação do espaço citadino, sempre resguardando a sua posição autoral. Além disso, os fragmentos que permeiam sua narrativa são breves e condensados, marcados pela concisão, rapidez e fragmentação de cenas. Veja-se, ao longo de todo diário, o uso repetido do recurso “reticências”, estas recortam as passagens textuais, dando-lhes o efeito cinematográfico de cena sobreposta à outra: “Quando eles passam muita fome eles não são exigentes no paladar./... Surgiu a noite. As estrelas são ocultas. O barraco está cheio de pernilongos” (JESUS, 1995, p. 27). Isso também é que o traz as citações recuadas acima.

As pesquisas de Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico*, apontam para uma definição de autobiografia como descrição de um fato retrospectivo que a pessoa real faz de si e de sua própria existência, com ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua própria personalidade (LEJEUNE, 2008, p. 49). O texto autobiográfico, pretensamente vinculado à autenticidade imposta pela assinatura do autor e entrelaçado nos fios da memória, apresenta temporalidade própria, caráter particular e privado, já que se refere à história de vida do sujeito que narra. A autobiografia abrange, por certo, as escritas íntimas de tom

memorialístico, documental e confessional, nas quais o sujeito discursivo se expõe ao máximo dentro dos limites do texto, embora ainda seja recriado na perspectiva de seus leitores.

Na autobiografia, a questão preponderante é o nome próprio, a identificação que se faz entre as pessoas do autor e do narrador e, inclusive, entre as pessoas do autor e do personagem, isto é, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado apresentam a mesma identidade no mundo interno e externo ao texto. A autobiografia se confunde com o discurso de memórias, as biografias, o relato pessoal, o diário íntimo e o autorretrato, porque o autor é, ao mesmo tempo, o destinatário e o objeto da escrita. Do lado do enunciado, o pacto autobiográfico prevê e admite falhas, enganos, esquecimentos e deformações na história do personagem, embora procure autenticar o fato narrado com base na realidade referente.

Nesse sentido, nem mesmo o simples fato de escrever um diário, gênero próximo à autobiografia, tão ingenuamente acreditado como forma exata de expor a si mesmo, expor o eu mediante os fatos vividos, as lembranças, os acontecimentos registrados no papel, tentando descobrir aquilo que se é e aquilo que já não se é mais, pode ser dado como escrita de um eu factual. O diário sugere, sim, apenas o pacto de autenticidade através dos fatos e acontecimentos registrados ali, pois é sempre um experimento de escrita. Os registros cotidianos, no sentido restrito do termo, não são mais que uma oficina de frases testadas, remendadas, ajustadas pelo escritor ante o diálogo de sua intimidade, de seu próprio fazer escritural. Nessa perspectiva, é possível citar Carolina Maria de Jesus:

28 DE MAIO... A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como nossa vida decorreu. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde moro. (JESUS, 1995, p. 147).

1 DE JULHO Eu percebo que se este Diário for publicado vai maguar muita gente. Tem pessoa que quando me vê passar saem da janela ou fecham as portas. Estes gestos não me ofendem. Eu até gosto porque não preciso parar par conversar. (JESUS, 1995, p. 69).

Escrever um diário é um gesto que relativiza a própria escrita. Impossível recordar de tudo ou projetar-se fielmente no texto. Ingenuamente, diz-se que, quando alguém se propõe a relatar a si mesmo, pressupõe-se a reconstrução textual da imagem do próprio sujeito e a fidelidade de reconstrução dos fatos, isto é, uma contiguidade entre o tempo presente da escritura e o passado vivido. No entanto, um truísmo é a afirmação de que as narrativas de diário se tratam de um pacto de leitura construído no texto para, de certa forma, burlar o leitor, mesmo o leitor

mais crítico, que também precisa entrar no jogo para que o ficcional se construa. Nesse sentido, enquanto construção ficcional, que se dá, neste estudo, a leitura de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, texto que, insistentemente, persegue a sua inscrição de retrato do real: “... Fui na sapataria retirar os papeis. Um sapateiro perguntou-me se o meu livro é comunista. Respondi que é realista. Ele disse-me que não é aconselhável escrever a realidade.” (JESUS, 1995, p. 96).

Além do mais, quando o sujeito da escrita relata a de si mesmo, rompe-se com a perspectiva do próprio sujeito enunciativo, já que o eu torna-se objeto da escrita, criando a distância temporal entre o eu passado e o eu presente. Logo, Carolina Maria de Jesus, ao empreender resgatar o seu passado, através do presente da escrita de si mesmo, não contaria exatamente o que recorda. É claro que Carolina Maria de Jesus, sob a influência das condições exteriores a que não escapa, frutos de seu próprio olhar que as interpreta e as avalia, procura captar a mais íntima verdade das experiências por ela mesma relatada. Aliás, a ela, o Jornalista Audálio Dantes confiou à tarefa de registrar a “visão de dentro da favela”. (DANTAS *apud* JESUS, 1995, p. 03).

Todo diarista, mesmo quando tenta dar coerência diacrônica ao todo de seu diário, fragmenta-o no próprio tempo, ocasionando certa ruptura no transcurso de datas, de horários e de fatos, ao privilegiar certos dados em detrimentos de outros. Todo diarista seleciona, censura, reinventa e reordena a matéria lembrada. A memória não é, então, apenas a faculdade de reter ideias ou conhecimento; é aquilo que serve de lembrança, construindo, em relação ao passado e ao futuro, o processo no qual o sujeito imerge e se inscreve em perspectivas, se inscreve, por assim dizer, dentro da íntima aliança entre os conceitos de antes e depois: quando um eu se debruça sobre sua vida, em qualquer tempo, já é outro. Assim, também surgem outros eus construídos por Carolina Maria de Jesus, ao longo do processo de escrita de seu diário:

12 DE JUNHO Eu deixei o leito as 3 da manhã porque quando a gente perde o sono começa pensar nas misérias que nos rodeia. (...) Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. (...) É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela. (JESUS, 1995, p. 52).

Aquele que relata a si mesmo nunca se contenta apenas com os registros de suas ideias no papel. Aliás, busca sempre retratar o seu eu por inteiro, procurando pincelar o que é e o que foi para tentar capacitar o leitor a entendê-lo e visualizá-lo através das imagens de si sugeridas. O eu que escreve sobre si recorda, diante da horizontalidade das linhas traçadas no papel, os atos e dias sem ter, contudo, a inteireza do tempo que já passou, mas encurta a distância do passado de um eu na única matéria privilegiada: a própria existência, a experiência de vida relatada no papel.

Para Roland Barthes (2003), o diário, enquanto substância romanceada, é aquele texto que, além de encenar o imaginário por meio de um eu totalmente imaginado [ou se sentindo como tal], despoja de seu autor na duração de sua narrativa. Se o diário se reveste de imagens que, na verdade, passam a ser aquela “cota de prazer” que o diarista oferece a si mesmo ao escrever/reler sempre as suas páginas, o imaginário é a “matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravvia aquele que fala de si mesmo” (BARTHES, 1977, p. 129).

No diário, o eu também se vira “bem ou mal, num espaço estreito” (BARTHES, 1977, p. 146), colocando-se no jogo de sua própria escritura: goza o momento de escrita do diário e goza as recordações que serão lidas. Nesse sentido, interessante é perceber o gozo clandestino de Carolina Maria de Jesus: consciente do poder autoral que a reveste, escrever um diário que será publicado, a autora chega mesmo a jogar com tal situação, registra, de forma invasiva, as ações alheias: um gozo vicário, outorgado pelo outro. Senão, veja-se:

18 DE DEZEMBRO... Eu estava escrevendo. Ela perguntou-me: – Dona Carolina, eu estou neste livro? Deixa eu ver! – Não. Quem vai ler isto e o senhor Audálio Dantas, que vai publicá-lo. – E porque é que eu estou nisto? – Você está aqui por que naquele dia que o Armim brigou com você e começou a bater-te, você saiu correndo nua para a rua. Ela não gostou e disse-me: – O que a senhora ganha com isto? ... Resolvi entrar para dentro de casa. Olhei o céu com suas nuvens negras que estavam prestes a transformar-se em chuva. (JESUS, 1995, p. 126).

Por fim, diante de tanta complexidade discursiva, é clara a ideia de que a escrita de diários atesta a criação literária, face de seu processo de idas e vindas imaginativas, e possibilita aos diaristas ficcionalizarem a si mesmos. Além do mais, nenhum texto pode ser definido com precisão, todo texto ocupa sempre uma posição instável, pois a escrita só se realiza em plenitude na negociação entre a oferta do autor e a demanda do leitor. A própria escrita se coloca em movimento, apresentando-se como espaço aberto a significações no momento em que é atravessada pelo olhar do outro, apossada por outro sujeito.

7. Das considerações finais: à guisa de uma pretensa conclusão

No espaço do rascunho desta pretensa conclusão, não se espera, obviamente, fechar questões acerca da análise de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus. Se o texto de Carolina, somente no campo da Literatura, já se abre para um vasto mundo de perspectivas teóricas, ao se propor um diálogo com a Psicanálise, então, o trabalho se complexifica ainda mais. A autora, Carolina Maria de Jesus, durante o longo processo de escrita de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, não somente registra a sua vida sofrida na favela, como também estrutura o próprio pulsional: a escrita do diário em si, desdobramento do gesto de relatar a si mesma, inscreve-se no processo de construção subjetiva, e o narcisismo da autora redimensiona a sua própria fantasia, fantasia de ser reconhecida e lida pelo outro (e por si mesma).

Em seu diário, Carolina Maria de Jesus projeta a si mesma na dimensão textual, como se, cotidianamente, pintasse o seu autorretrato. Isso dá ao leitor a possibilidade interpretá-la e recriá-la a partir das cenas e representações por ela sugeridas (inventadas, fabricadas): mais uma vez, um retorno à subjetividade e ao narcisismo: Carolina se vê a si mesma através das linhas do diário (sejam os manuscritos rascunhados até o texto já finalizado e publicado) e se deixa ser vista pelo olhar do outro, do leitor, da alteridade (e dela mesma enquanto leitora de si mesma).

Desse olhar enviesado por leituras múltiplas, o texto cria e revela várias faces para uma mesma Carolina: escritora, favelada, mãe, lavadeira, catadora de papel; mulher que demanda sexo e sexo com vários parceiros, mulher forte, sonhadora, debochada, todas essas Carolinas motivadas pela fantasia da própria autora – de si vê (e se inventar) a si mesma – e pela dimensão que o próprio narcisismo a leva a se perceber, a se efetivar e a se inscrever nas páginas do diário. Tudo isso, mais uma vez, processo subjetivo, implicado no desejo, na pessoalidade da autora e daquilo que a instaura como personagem protagonista de suas representações literárias: de si e do que ela acredita representar a si e por si mesma.

Outros personagens e cenas interagem com o mundo representado e as representações de Carolina Maria de Jesus: o próprio universo da favela; os seus habitantes, as pessoas com suas angústias e sonhos, com os seus mundos particulares, porém todos cercados pela fome e a miséria; os filhos da autora, cada qual com seus mundos íntimos e desejos particulares; as

pessoas que são externas à favela, aquelas que, paradoxalmente, atestam a existência dos marginas, dos à margem da sociedade, nos guetos voluntários do Canindé.

Nesse conjunto de relações identitárias para além da própria identidade de Carolina Maria de Jesus, tudo que se cria nas páginas do diário parece atestar o próprio modo de se vê da autora, seja este advindo de sua performance literária ou de sua estruturação narcísica. Se o conceito de subjetividade está implicado na relação do sujeito com a alteridade, o eu criado em *Quarto de despejo: diário de uma favelada* carrega em si a marca do outro sobre a própria maneira de Carolina se inscrever no texto, ou seja, se a diarista se inscreve dentro de uma perspectiva sócio-histórica, em contrapartida, ela também se constrói numa relação dialética com o outro; outro que, no diário, é a contraparte da escritura, é o eu implícito que, inegavelmente, constitui a imagem da diarista e a imagem que a diarista tem de si (e do outro). Vale dizer que ler e escrever constituem os dois lados de uma mesma moeda.

Logo, fica evidente que Carolina Maria de Jesus escreve não somente para ser lida, atestando a sua rotina na favela, como também para ser construída enquanto corpo que relata a si mesmo: se a autora se vê como favelada, essa visão do eu já carrega em si a história de um corpo, e o oposto do que é relatado, por ela, traça, por meio de um processo especular de se perceber a si mesma e o outro, o retrato daqueles que não são favelados, embora o relato construído no corpo do diário garanta somente a transparência parcial do eu, tanto do eu autoral quanto dos eus construídos ao longo do texto. Relatar a si mesmo é uma ação performativa e dialética, que dá ao eu a tarefa de se pintar, de se criar (e até mesmo de se ficcionalizar) na própria existência. Contudo, é a partir do relato de si mesmo, que surge a possibilidade do eu (e do outro) agir sobre a matéria relatada por meio de interpelações e de questionamentos de si (e do outro). Então, o eu, em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, existe apenas como condição narrativa, condição que não é inteira, porque sempre é reconstruída na tematização do próprio eu, possibilitado pela escrita.

Se o gesto de relatar a si mesmo cria um sujeito reflexivo diante do próprio eu, em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, é a matéria relatada que leva o outro a interpelar e interpretar o eu criado por Carolina Maria de Jesus. Nesse sentido, a autoria do diário torna-se um ato performativo, que, paradoxalmente, revela a pulsão narcísica da autora de relatar a si mesma, de se representar através da escrita. Registre-se que, embora tente reconstruir-se numa perspectiva crítica e ampla de sujeito sócio-histórico, Carolina Maria de Jesus, no diário, é

apenas uma construção ficcional, mas a sua escrita também revela um eu que acredita ser o que se está relatando, eu que se move e se constrói intersubjetivamente no discurso.

Quem relata a si mesmo somente pode traçar um esboço sobre si, pois há uma infinidade de circunstâncias que esse eu, na origem, não presenciou, circunstâncias que são anteriores ao seu surgimento enquanto sujeito cognoscitivo. Da ficção, por exemplo, pode-se dizer que ela não exige nenhum referente para funcionar como tal, porque a própria escrita já atesta uma existência representada no universo narrado. Daí, o eu ser recontado de várias formas e versões possíveis e todo eu criado pela escrita é um eu possível, mas não se pode dizer que nenhum deles é o único e o verdadeiro.

Por outro lado, o eu não pode relatar-se definitiva e adequadamente porque esse eu também não pode retornar a cena de interpelação e reconstrução de si mesmo, seja isso na instância representativa da literatura, seja na instância do discurso psicanalítico ou, por último, seja na instância de sua própria factualidade. A única certeza possível é que esse eu, que relata a si mesmo, funda-se no próprio relato que o institui: eu de quem se fala, eu outro com quem se fala. Isso certifica o processo de subjetivação de Carolina Maria de Jesus e, dele, emerge o seu narcisismo, narcisismo fundado no gesto que o relatar a si mesmo encerra. Vale dizer que, possivelmente, o prazer de Carolina Maria de Jesus não resida, totalmente, na escrita do Diário em si, mas nas fantasias advindas do fato de ser a favelada que escreve sobre si mesma.

Se aquele que relata a si mesmo nunca se contenta apenas com os registros de suas ideias no papel, aliás, busca sempre retratar o seu eu por inteiro, procurando pincelar o que é e o que foi para tentar capacitar o leitor a entendê-lo e visualizá-lo através das imagens de si sugeridas; se o eu que escreve sobre si recorda, diante da horizontalidade das linhas traçadas no papel, os atos e dias sem ter, contudo, a inteireza do tempo que já passou, mas encurta a distância do passado de um eu na única matéria privilegiada, que é a própria existência, a experiência de vida relatada no papel; a grande ironia disso tudo é que, para Carolina Maria de Jesus que, ao longo de sua escrita, confessa o próprio desejo de suicidar-se, o diário, como obra publicada, a mantém viva para além do tempo e da história, a mantém viva na interlocução dos discursos literário e psicanalítico, a mantém viva, permitindo-a ser criada, recriada e lida pelo olhar do outro.

Contudo, se a si se narra para o outro, este outro está implicado, não somente como sujeito interno da narrativa, mas como sujeito que a lê e a interpreta, e esta é uma condição

irredutível para o sujeito que se corporifica no discurso como outro. Logo, no diário de Carolina Maria de Jesus, o corpo, que ganha forma e relato (ficcionalizado ou não), se constitui na própria escrita do diário, nas interpelações e questionamentos que a autora faz de si mesma ao mostrar-se, parcialmente transparente, para aquele que a lê enquanto escritura.

Se o eu não é aquele que se apresenta no discurso, também, na análise psicanalítica, ao se fazer um relato de si para o outro, produz-se, no interlocutor, uma interpelação acerca do eu relatado. Esse relatar a si mesmo é engajar-se numa atividade reflexiva, elaborando uma relação do outro com o discurso, com a linguagem, com os aspectos muito próximos daqueles que constituem o eu, na visão do outro que o lê e o interpela. O eu irá sempre ficcionalizar-se em qualquer instância enunciativa, pois, a ele, não foi dado a conhecer a origem de si, e a vida passada, a que procura relatar, é apenas uma contribuição, em perspectiva, de si mesmo para si mesmo.

Por fim, se, no passado, antes de morrer, não na miséria, mas ainda, dentro de uma realidade de muitas dificuldades financeiras, por algum tempo, através das páginas de seu diário já publicado, Carolina Maria de Jesus também foi criada, recriada e lida por ela mesma, então, pode-se dizer que a autora gozou, vicariamente, do prazer instituído por sua própria subjetividade. Além disso, da criatividade de suas fantasias como escritora, o relato de si mesma ganhou corpo, instaurou e instituiu o seu próprio narcisismo. Desse narcisismo (por que não dizer?), emergiu sua performance literária, que se presentifica nas páginas de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*.

8. Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BELO, Fábio Roberto (Org.); MARZAGÃO, Lúcio Roberto; PEREIRA, Antônio Marcos. **Sobre o amor e outros ensaios de psicanálise e pragmatismo**. Belo Horizonte: Ophicina de arte e prosa, 2011.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- DANTAS, Audálio. A atualidade do mundo de Carolina. In: **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- FERNANDES, Elisângela Barbosa. **Narcisismo e cultura**: a relação entre psicologia social na obra freudiana. São Carlos: UFSCar, 2008. 139 f. Dissertação (Mestrado).
- FONSECA, Rubem. **Diário de um fescenino**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 2ed. Lisboa: Veja, 1992.
- FREUD, Sigmund. (1900-1901). A Interpretação dos Sonhos. **Edição Standard Brasileira**, vol. V, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. **Edição Standard Brasileira**, vol. VII, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. (1907[1906]). Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen. **Edição Standard Brasileira**, vol. IX, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. (1908[1907]). Escritores criativos e devaneios. **Edição Standard Brasileira**, vol. IX, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. (1910). Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. **Edição Standard Brasileira**, vol. XI, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. (1911). Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia. **Edição Standard Brasileira**, vol. XII, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. (1914). Sobre o narcisismo: uma introdução. **Edição Standard Brasileira**, vol. XIV, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. (1917). Conferência XXVI: A teoria da libido e o narcisismo. **Edição Standard Brasileira**, vol. XVI, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.

GADAMER. **Verdade e método – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1998.

GARCIA-ROZA, Luís Alfredo. (2004b). **Introdução à Metapsicologia Freudiana III: Artigos de Metapsicologia; 1914-1917: narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente – 6. ed.** – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

GUIMARÃES, L. M. **Três estudos sobre o conceito de narcisismo na obra de Freud: origem, metapsicologia e formas sociais**. Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2012, 128f. Dissertação (Mestrado).

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Trad. João de Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

ISER, Wolfgang. O Imaginário. In: **O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: Diário de uma favelada**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

LEÃO, Jacqueline Oliveira. Migrações do eu: recurso à autoficção em Sérgio Kokis. In: **Aletria: revista de estudos de literatura. Migrações do eu**. Belo Horizonte, PÓSLIT/CEL. Faculdade de Letras da UFMG, n. 3, p. 177-189, set./dez. 2012.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

NASIO, J.D. **O prazer de ler Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 1999

ROUDINESCO, E.; PLON, M. **Dicionário de Psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 1998.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

