

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

DANIELLE STEPHANIE DE OLIVEIRA

**FAVELADA E ESCRITORA: CAROLINA MARIA DE JESUS, A
INSTITUIÇÃO LITERÁRIA E O GÊNERO ROMANESCO**

Belo Horizonte

2019

Danielle Stephanie de Oliveira

**FAVELADA E ESCRITORA: CAROLINA MARIA DE JESUS, A
INSTITUIÇÃO LITERÁRIA E O GÊNERO ROMANESCO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientador Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva.

Belo Horizonte

2019

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Priscila Oliveira da Mata CRB/6-2706

J58p.Yo-f Oliveira, Danielle Stephanie de.
Favelada e escritora [manuscrito] : Carolina Maria de Jesus, a instituição literária e o gênero romanesco / Danielle Stephanie de Oliveira. – 2021.

139 f., enc.

Orientador: Marcelino Rodrigues da Silva.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 135 -139.

1. Jesus, Carolina Maria de, 1914-1977. – Pedacos da fome – Crítica e interpretação – Teses. 2. Jesus, Carolina Maria de, 1914-1977. – Dr. Silvio – Crítica e interpretação – Teses. 3. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 4. Gêneros literários – Teses. 5. Escrita na literatura – Teses. I. Silva, Marcelino Rodrigues da. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *Favelada e escritora: Carolina Maria de Jesus, a instituição literária e a escrita romanesca*, de autoria da Mestranda DANIELLE STEPHANIE DE OLIVEIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG

Prof. Dr. Adécio de Sousa Cruz - UFV

Prof. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 4 de novembro de 2019.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, o Professor Doutor Marcelino Rodrigues da Silva, pela oportunidade de desenvolvermos este trabalho juntos, por seu auxílio sempre preciso e pontual e pelo direcionamento da pesquisa.

Aos membros da banca, que gentilmente aceitaram participar da banca e colaborar com esta dissertação.

À Coordenação de aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos para o curso de Mestrado e a oportunidade de contribuir para o desenvolvimento de pesquisas que fomentam o crescimento das Ciências Humanas.

Ao Professor e amigo, Rafael Bisoffi, que sempre me incentivou na empreitada acadêmica. Foram diversas as leituras, revisões, dicas e conselhos, muito pertinentes, sobre a dissertação e sobre a vida. Minha eterna gratidão.

À amiga Karina Murata, por sua paz e bondade, que tanto me ajudaram a superar momentos difíceis.

Aos amigos Eulálio Borges, Rafaela Marra e Nathalia Dias, pela companhia e amizade durante o Mestrado.

Aos amigos da Graduação em Letras - 2011, Cristina Hastenreiter, Wesley Marchiori, Andrezza Martins, Erlaine Xavier, Paula Gouvea, Juliana Nicácio e Wanderlin Alexandre, pelo carinho e pelos anos compartilhando histórias de vida e de profissão.

A minha família, em especial meus avós, Sr. Custódio e D. Arminda, e aos meus irmãos, Ana Carolina e Paulo César, por quem tenho tanto amor.

A minha mãe, Marta. Posso afirmar, com toda certeza, que o meu interesse pelos livros veio dela. Era ela quem nos levava (eu e os meus irmãos) para o Centro Cultural do bairro São Bernardo, onde passei a minha infância. Lá adquirimos o hábito de ler. Agradeço a ela por ser leitora assídua e por me ensinar a ter o gosto pelos livros. Muito obrigada!

Ao meu parceiro, Augusto Macedo, pela paciência, amor e carinho. Nossas longas conversas, durante todos esses anos, me motivaram a buscar sempre mais. Obrigada pelo companheirismo e cuidado.

Por fim, a todos aqueles que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização desta dissertação. Muito obrigada!

Você precisa saber da piscina

Da margarina

Da Carolina...

(Caetano Veloso)

RESUMO

O objetivo central desta dissertação é estudar dois romances de Carolina Maria de Jesus (*Pedaços da fome* e *Dr. Silvio*), a fim de analisar, a partir teorias de Bakhtin sobre o dialogismo e o gênero romanesco, as apropriações discursivas que ela faz de modelos de escrita herdados do século XIX. Para atingir esse objetivo, consideramos que seria interessante, também, estudar sua biografia, tanto por meio de textos de caráter autobiográfico quanto de relatos de outras pessoas que conviveram com ela, com especial atenção à construção de sua imagem de mulher negra e pobre, mas predestinada, apesar de tudo, a se tornar uma escritora. Após o grande sucesso do diário *Quarto de despejo*, *best-seller* lançado da década de 1960 que possibilitou a ela sair da condição de favelada e ocupar certos espaços da elite cultural, Carolina se esforça para construir uma imagem de escritora, obtendo apenas um sucesso efêmero e estabelecendo com a instituição literária uma relação conflituosa. Em seus romances, esse esforço se manifesta pela utilização de modelos anacrônicos de escrita romanesca, dos quais ela se apropria de forma responsiva e ativa, produzindo um resultado estilístico singular, que pode ser interpretado como uma expressão desse conflito e da posição marginal que ela passou a ocupar nessa instituição.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus – dialogismo – Bakhtin – *Pedaços da Fome* – *Dr. Silvio*

ABSTRACT

The main goal of this dissertation is to study two novels by Carolina Maria de Jesus (*Pedaços da fome – Pieces of hunger –* and *Dr. Silvio*), in order to analyze, from Bakhtin's theories on dialogism and the novel genre, the discursive appropriations carried out by her from writing models inherited from the 19th century. In order to achieve this goal, we considered it would be also interesting to study her biography, both by means of autobiographical texts as well as by the accounts of other people that knew her personally, with a special attention to the construction of her image as a black and poor woman, but predestined, despite all, to become a writer. After the great success of *Quarto de despejo – Child of the dark –* a best-seller published in the 60s (which allowed her to leave her condition as a favela dweller and occupy spaces reserved to the cultural elite), Carolina makes an effort to build an image of a writer, obtaining only an ephemeral success and establishing a conflicted relation with the literary establishment. In her novels, this effort manifests through the usage of anachronistic models of novel writing, which she appropriates in a responsive and active way, producing a singular stylistic result that may be interpreted as an expression of such a conflict and of the marginal position that she occupied in this establishment.

Keywords: Carolina Marina de Jesus – dialogism – Bakhtin – Pedaços da Fome – Dr. Silvio

Sumário

INTRODUÇÃO	9
1. UMA MULHER PREDESTINADA À ESCRITA?	14
1.1. O surgimento da “poetisa” negra	16
1.2. Efêmero sucesso, escrita constante	31
1.3. Memória e legado de Carolina Maria de Jesus.....	40
2. AS IMAGENS DE CAROLINA E SEU LUGAR NA LITERATURA	46
2.1. Representação e verdade nos discursos (auto)biográficos	46
2.2. A produção de imagens do escritor	50
2.3. As imagens de Carolina Maria de Jesus.....	57
2.4. Carolina Maria de Jesus e a instituição literária.....	68
3. DOIS ROMANCES DE UMA ESCRITORA MARGINAL	74
3.1. <i>Pedaços da fome</i>	77
3.2. <i>Dr. Silvio</i>	86
4. OS ROMANCES DE CAROLINA SOB UMA PERSPECTIVA BAKHTINIANA	94
4.1. Dialogismo e gêneros discursivos em Bakhtin.....	94
4.2. A perspectiva do <i>cronotopo</i> e as possibilidades do romance	108
4.3. A análise cronotópica e o romance-folhetim.....	111
4.4. Gênero, dialogismo e cronotopo nos romances de Carolina Maria de Jesus	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
REFERÊNCIAS	134

INTRODUÇÃO

*Hoje a recordação daquele mundo me traz lágrimas aos olhos.
Como éramos pobres! Miseráveis talvez!
Como a vida acontecia simples e como tudo era e é complicado!*
(Conceição Evaristo)

O trecho em epígrafe faz parte de *Becos da Memória*, romance da mineira Conceição Evaristo, uma das figuras mais importantes da atualidade no âmbito de produções literárias afro-brasileiras, especialmente no que diz respeito às mulheres escritoras. O livro reconstrói as memórias da autora, através de sua “escrevivência”, por meio das lembranças de Maria-nova (personagem-narradora), que descreve para o leitor as histórias que presenciou na infância, quando ainda morava na favela. Além das experiências vividas, Maria-nova conta também as histórias que ouvia dos seus parentes e vizinhos. As diversas narrativas do romance abordam, com simplicidade, como se configurava a vida nas favelas de Belo Horizonte. A pobreza, a marginalidade, a violência e os abusos que os favelados sofriam. Toda essa narrativa é permeada pela condição de subalternidade, sobretudo daqueles que carregam a herança da escravidão, como é o caso da família de Maria-nova. Como eram pobres! Entretanto, como são ricas e vivas as memórias de Maria-nova.

Reconstruir o passado, em se tratando do favelado, é aproximá-lo do presente e tornar inevitável a reflexão acerca do que ainda se mantém como paradigma entre esses dois tempos. A experiência do favelado e o resgate do lugar onde se situa na história tornam possíveis também análises sobre como ele foi e é reinterpretado por meio da escrita. Tanto da “escrita de si” quanto da escrita ficcional. Ao se fazer essa reflexão, é possível problematizar quanto tempo foi necessário para que o subalterno, o periférico, o favelado, o negro, etc., tivessem algum tipo de voz e pudessem contar as suas histórias. Maria-nova tinha consciência disso. Tanto que sabia o quanto era importante conservar em sua memória todas as histórias que ouviu, pois um dia haveria de contá-las. Desencaixotadas as memórias, já na fase adulta da vida, o “eu-menina” de Conceição Evaristo renasce em Maria-nova e cumpre seu papel: lança luz sobre a favela e ilumina o passado do favelado. Aqui, mais uma vez – e veremos porque isso se repete –, a história é contada por quem veio de dentro da favela.

Uma precursora desse tipo de escrita foi Bitita. Assim era chamada na infância a escritora Carolina Maria de Jesus. A autora, também mineira, inaugura na literatura nacional uma narrativa que retira o negro da invisibilidade, através da Literatura Periférica. Por meio do primeiro livro, *Quarto de despejo*, publicado pela primeira vez em 1960, a autora relata em formato diarístico as agruras da sua vida, enquanto moradora da favela do Canindé e catadora de lixo nas ruas de São Paulo. Naquela época, Carolina de Jesus fez muito sucesso, pois sua escrita, revelada no contexto do jornalismo nacional, era de denúncia social. Por intermédio do sucesso, a autora adquiriu algum dinheiro também.

Audálio Dantas, o jornalista que a descobriu, estava no Canindé para fazer uma reportagem sobre a favela quando teve seu primeiro contato com a escritora. Os rumos de sua reportagem mudaram quando o repórter percebeu que era mais interessante escrever sobre a favela a partir da perspectiva de quem estava dentro dela. Nesse contexto, nasce *Quarto de despejo* e também um novo olhar sobre o (ou “do”) marginalizado.

Deslocar o subalterno do status de invisível foi fundamental para ampliar as discussões sobre os problemas sociais que o Brasil enfrentou e ainda enfrenta. Carolina de Jesus tocou na ferida do progresso de Juscelino Kubitschek, por exemplo. Como o Brasil, durante a década de 1950, poderia crescer tanto e tão rápido, enquanto os moradores das periferias continuavam raquíticos, sem ter o que comer num dia e catando comida estragada para sobreviver, no outro? Para Carolina de Jesus, a fome tinha cor e era amarela. A fome era uma constante em sua escrita.

Descobrir e ter o primeiro contato com o livro *Quarto de despejo* foi, como dizem os críticos desse livro, uma experiência pungente. A angustiante, porém pertinente, leitura do livro foi uma das motivações para realizar mais pesquisas sobre Carolina de Jesus. A partir de então, o leque de possibilidades sobre a autora se expandiu e novas descobertas surgiram. A escritora possui, além de *Quarto de despejo*, outras publicações como: *Casa de Alvenaria*, livro de escrita diarística que retrata a fase do sucesso e decadência da escritora; *Diário de Bitita*, livro de memórias no qual a escritora narra parte da sua infância até a fase adulta, quando chega a São Paulo, publicado primeiro na França, em 1982, e no Brasil somente em 1986, pela editora Nova Fronteira. Além desses, Carolina publicou também o livro *Provérbios*, em 1963.

Nos livros autobiográficos, é possível perceber algumas das projeções da Carolina, no que diz respeito ao desejo de sair da favela, por meio da publicação de seus livros, e de se afirmar como autora, efetivamente, assinando produções ficcionais, como a poesia e o romance. Foi por conta desse desejo, criado a partir da ideia de uma predestinação a ser “poetisa”, que a escritora lançou, com o próprio dinheiro, em 1963, o romance *Pedaços da fome*. Nesse mesmo ano, os louros do sucesso advindo de *Quarto de despejo* já estavam se esgotando e o único

romance publicado da escritora foi um fracasso de vendas. Pouco a pouco, Carolina vinha sendo esquecida e não publicou mais nada em vida, além dos livros acima mencionados, embora continuasse sendo amplamente estudada no exterior.

No Brasil, o interesse pela escritora só foi retomado na década de 1990, dentro da academia, no âmbito das pesquisas dos chamados Estudos Culturais. Conseqüentemente, a partir disso, *Quarto de despejo* foi exaustivamente estudado, analisado e discutido. Recuperar a importância da escritora para a análise da literatura periférica foi e é fundamental para resgatar outras produções da autora, preservadas em seus cadernos. Nesse sentido, o acervo da escritora ganha novas dimensões e motivos de atenção. No exame desses arquivos, é revelada ao pesquisador, e também ao leitor, a riqueza de um material esquecido por décadas.

Atualmente, o arquivo da escritora está distribuído em diversas instituições brasileiras e algumas internacionais. O material microfilmado da escritora encontra-se disponível na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), no Arquivo Edgard Leuenroth. Em 2014, a Universidade Federal de Minas Gerais recebeu do professor José Carlos Sebe Bom Meihy a doação de uma cópia desse acervo. Cerca de dez rolos de microfimes de manuscritos da autora compõem o arquivo incorporado ao Acervo dos Escritores Mineiros da UFMG.

Entre 2013 e 2014, o pesquisador Sérgio Barcellos, juntamente com uma equipe de estudantes, foi responsável pela organização e classificação do acervo físico da autora, que se encontra disponível no Arquivo Público Municipal Cônego Hermógenes Cassimiro de Araújo Brunswik, na cidade de Sacramento, MG. O projeto deu origem ao livro *Vida por escrito – Guia do acervo de Carolina Maria de Jesus*, lançado em 2015, pela editora Bertolucci.

A chegada desses materiais do acervo da escritora a instituições arquivísticas brasileiras tornou maior o interesse por Carolina de Jesus, e pesquisadores como Aline Alves Arruda foram atraídos pela riqueza dos cadernos da escritora mineira. Do mergulho nesses arquivos surgiu a tese de doutorado intitulada *Carolina Maria de Jesus: projeto literário e edição crítica de um romance inédito*, defendida em 2015. A tese da pesquisadora apresenta, então, uma Carolina de Jesus pouco conhecida, a saber: a mulher negra e favelada que queria escrever ficções.

O surgimento de uma Carolina redescoberta nos arquivos e que, além de descrever os infortúnios da pobreza, escrevia também romances, nos proporcionou conhecer e nos debruçar mais detidamente sobre seus romances, mais especificamente o já publicado *Pedaços da fome* (1963) e *Dr. Silvio* (2015) – sendo que este último conta com uma edição crítica inédita, realizada por Arruda em sua tese.

Após a leitura de *Dr. Silvio*, foi possível identificar a peculiaridade da escrita ficcional de Carolina de Jesus e perceber algumas questões suscitadas por essa singularidade. Uma delas diz respeito à apropriação que a escritora faz de determinados modelos do gênero romanesco de outras épocas, para compor os seus romances. Arruda mostra que os romances de Carolina de Jesus estão muito próximos do gênero romance folhetim, bem como do melodrama. Desse modo, pareceu pertinente investigar em que medida e de que modo a escritora dialoga com diversos gêneros discursivos para produzir seus romances.

Nessa direção, esta dissertação dedica-se a explorar, a partir dos estudos do teórico russo Mikhail Bakhtin, a perspectiva do “dialogismo” nas obras da autora. Para isso, foi necessário percorrer os escritos do autor acerca desse conceito e, partindo de suas concepções de gêneros do discurso, das questões de estilística e de sua teoria do romance, empreender uma análise dessas apropriações feitas pela autora. Assim, foi possível observar as peculiaridades estilísticas próprias da escrita da autora, no que diz respeito aos seus romances, por meio da teoria bakhtiniana.

Ao longo da pesquisa foi relevante para nós relacionar o problema central com a biografia da autora e, assim, observar a sua relação com a instituição literária. Dessa forma, foi possível analisar a perspectiva dialógica da linguagem, não apenas nas estruturas dos seus romances, mas, também, nas tentativas de a autora dialogar com a instituição literária. Notadamente, isso diz respeito à perspectiva ideológica e responsiva da linguagem comum a qualquer sujeito atuante em uma sociedade. Em consequência, os percursos de Carolina permitem a nós, pesquisadores de sua biografia e de suas obras, perceber o quanto ela utiliza o “heterodiscurso” para traçar o trajeto que a projetará como autora, talvez porque já estava internalizada nela a ideia de uma predestinação a ser “poetisa”.

Este trabalho é dividido em quatro capítulos, que podem ser pensados como dois pares. O primeiro capítulo, voltado para a reconstrução da história de Carolina de Jesus como uma mulher predestinada à escrita, recupera parte da biografia da autora a partir dos seus escritos autobiográficos e de outras fontes de pesquisa, como o relato das pessoas que conviveram com a autora, além das biografias publicadas sobre ela e um levantamento sobre o legado da escritora. O segundo capítulo busca problematizar as relações existentes entre a autobiografia e biografia da autora, a fim de que possam ser analisadas suas imagens, que são construídas a partir dos textos que constituem a concepção de Carolina de Jesus como uma mulher que tentava dialogar com a instituição literária. Enfatiza-se, aí, a maneira como se configura o seu lugar na literatura.

O terceiro e o quarto capítulos tratam especificamente de dois romances da escritora: *Pedaços da fome* e *Dr. Silvio*. No terceiro capítulo descrevemos, brevemente, como se constitui o enredo dos dois romances para que, no quarto capítulo, possa ser realizada a análise desses textos. Assim, no quarto capítulo, procuramos identificar, a partir da teoria de Bakhtin, as peculiaridades do texto caroliniano, que irão corroborar a perspectiva do teórico no que diz respeito ao funcionamento dialógico da linguagem. Nesse sentido, buscamos identificar como os romances de Carolina se aproximam, estruturalmente, do romance-folhetim, considerando que o romance, de modo geral, é, para Bakhtin, um gênero heterogêneo, heterodiscursivo, dialógico e, conseqüentemente, em constante devir.

1. UMA MULHER PREDESTINADA À ESCRITA?

*Deus! tenha de mim clemência.
Protejei a infausta poetisa
Deste-me, tanta inteligência.
Que... me martirisa!*
(Carolina Maria de Jesus)

Uma ruptura pode ser observada quando a escritora Carolina Maria de Jesus se propõe a escrever a realidade da favela, sempre afirmando que essa escrita provocaria inimizades. Carolina rompe com os laços da política da boa vizinhança e em cadernos relata a violência diária na favela do Canindé. O rompimento ao que é externo à escritora, a exemplo dos vizinhos, pode ser visto, na perspectiva de Duque-Estrada (2009), como um não compromisso com a “realidade exterior” e, além disso, apresenta uma das questões centrais da escrita autobiográfica, a saber: o compromisso com a verdade. Uma verdade que é sempre passível de ser questionada, da perspectiva do outro.

Duque-Estrada sugere que o descompromisso com a realidade exterior provoca um “retorno a si”. Inicialmente, numa perspectiva foucaultiana, esse retorno provocaria a morte do sujeito, pois daria espaço ao discurso e, dessa forma, para que a autobiografia dê conta do seu objeto, o sujeito só seria “convocado” enquanto figura do discurso. Esse seria o sujeito do discurso da autobiografia. Dessa perspectiva, se houvesse uma batalha entre a linguagem e o sujeito para a construção de um conceito de autobiografia, a linguagem venceria. Entretanto, ao colocar-se em cheque a própria noção de verdade, tal qual o fazem filósofos como Nietzsche, nem sujeito nem linguagem dariam conta de funcionar como base conceitual para a autobiografia.

Nesse sentido, a proposta de se questionar a verdade implica no questionamento do sujeito, no que diz respeito à sua subjetividade e, à primeira vista, a autobiografia surge como uma impossibilidade. Para que se leve em consideração o conceito de autobiografia, é inegável o fato de que a subjetividade é a característica permanente na noção de autobiografia. Isto posto, numa perspectiva derridiana, Duque-Estrada propõe que, ao contrário da liquidação do sujeito, busque-se descentralizá-lo, de modo que seja possível a sua reinterpretação, ou reabilitação.

Nessa sequência, além de uma desconstrução da “noção clássica do sujeito”, de acordo com Duque-Estrada, uma maneira de se conceber a autobiografia seria por meio da concepção de devir, proposta por Deleuze. Tal perspectiva caracteriza-se pela “compreensão de uma subjetividade sempre em devir”, segundo a qual ocorre uma constante ressignificação, que torna

possível a sobrevivência da autobiografia (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 39). Dessa forma, pode-se pensar a possibilidade da autobiografia, na perspectiva da escrita de si, como gênero de fronteira – porque situado no limiar entre literatura e documento, ficção e verdade histórica – que compõe o discurso híbrido em torno do sujeito.

A proposta deste primeiro capítulo diz respeito à reconstituição do relato da vida da Carolina Maria de Jesus, a partir dos seus textos autobiográficos, biografias, relatos orais de pessoas com quem ela conviveu, arquivos e outras referências. O capítulo será desenvolvido, principalmente, a partir dos relatos diretos da escritora, por exemplo, seus diários. Assim, o trabalho com tais discursos deverá levar em consideração a subjetividade da escritora. Tal proposta tem como objetivo central provocar reflexões acerca das imagens de Carolina de Jesus que circulam em nossa cultura e lançar um olhar mais detido sobre suas relações com a instituição literária.

Os diários da escritora Carolina Maria de Jesus integram a perspectiva da escrita autobiográfica. Entretanto não são suficientes para traçar sua trajetória. A própria linguagem é uma maneira de omitir ou até mesmo descartar fatos acerca de uma “verdadeira biografia da escritora”. Consequentemente, sua trajetória aparecerá com algumas lacunas e uma das maneiras de preenchê-las é por meio do recolhimento de relatos de pessoas que conviveram com ela. A apreensão das diversas narrativas acerca da escritora é uma evidência da subjetividade em constante devir, uma vez que esses relatos permitem que Carolina de Jesus, enquanto sujeito do discurso, possa ser reinterpretada e redirecionada, para que seja possível a preservação de sua memória.

Nessa perspectiva, o debate aqui não diz respeito à problemática das possibilidades da autobiografia, mas do uso que é feito dela, para a compreensão da trajetória e da persona da escritora. Para essa percepção, faz-se necessário o uso de fontes documentais, tais como os seus diários, cartas, entrevistas, reportagens, além de trabalhos acadêmicos que dizem respeito à sua biografia. A reflexão acerca da história da escritora será retomada de uma perspectiva mais reflexiva no próximo capítulo.

1.1. O surgimento da “poetisa” negra

Carolina Maria de Jesus, mulher, negra, favelada, leitora e escritora, veio ao mundo no contexto em que a maioria da população brasileira pobre e negra estava inserida no início do século XX. Nasceu em Sacramento (MG) e a data que consta em seu registro é de 14 de março de 1914; entretanto, na sua certidão de batismo, a data é seis de outubro de 1915. Foi neta de um ingênuo¹, e o fato de os seus bisavôs, que foram escravizados, terem ido para o interior do estado provavelmente está relacionado à descoberta do ouro em Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás e ao posterior processo de interiorização, crescimento demográfico e expansão interna da economia, que suplantaria a queda da produção aurífera na região².

Sacramento foi fundada pelo Cônego Hermógenes Casimiro de Araújo Brunswick em 1820. A região onde a cidade foi constituída chamava-se Nossa Senhora do Desterro do Desemboque e era conhecida por “Sertão da Farinha Podre”. Atualmente faz parte do *Triângulo Mineiro*. As expedições e entradas pela região datam do final do século XVI, como parte do esforço de exploração e incorporação de territórios pela coroa portuguesa. A ocupação da região ocorreu, num primeiro momento, por meio dos bandeirantes paulistas, no contexto da colônia, o que resultou na exploração de metais preciosos e expulsão dos indígenas. Num segundo momento, a ocupação da região ocorreu através dos entrantes mineiros, já no cenário do Brasil Império, ao obterem sesmarias do governo e assim se fixarem na região.

A crescente ocupação da região – que já era povoada por grupos indígenas, como os Caiapós e Bororós – provocou diversos confrontos entre esses grupos e os novos colonos. Tais conflitos acarretaram no quase desaparecimento dos índios. Auguste de Saint-Hilaire observou que havia dois tipos de população no Sertão da Farinha Podre em 1820, quando esteve na região. Um grupo formado por mestiços de índios e quilombolas e outro formado por mineiros. Segundo o viajante, o primeiro grupo era constituído por habitantes primitivos, grosseiros e

1 “Ingênuo” é um dos nomes dados às crianças nascidas de mães escravas após a lei 2040, de 1871, conhecida como “Lei do Ventre Livre” ou “Lei Rio Branco” (LAMOUNIER, 1988). No texto “Minha Vida”, Carolina Maria de Jesus faz a seguinte afirmação: “Minha mãe era descendente do ventre livre e dizia que o branco é o verdadeiro dono do mundo. Eu dava risada” (JESUS, 2015, p. 208).

2 Minas Gerais apresenta uma singularidade, no que diz respeito à escravidão. A descoberta do ouro na região provocou uma maior importação de escravizados para a região e o censo realizado em 1872 mostrou que no estado havia mais escravizados do que qualquer outra região do Brasil. Durante o século 19, o aumento demográfico de escravizados se deu, em grande parte, não por meio do comércio escravagista e sim pela reprodução natural. Além disso, Minas Gerais foi um estado que, após o arrefecimento da mineração, por volta de 1760, adotou uma política de fortalecimento do mercado interno e substituição da produção, que passou a ser agropastoril e artesanal, embora a exploração aurífera não tenha desaparecido.

apáticos, enquanto os mineiros eram inteligentes, ativos, polidos e hospitaleiros (CASTRO; MACHADO, 2007).

Em 1861, Sacramento era um importante centro de plantio de café e, em decorrência desse tipo de produção, a cidade continuou progredindo. Além disso, a exportação do café contribuiu para facilitar o acesso a São Paulo, com a construção de uma ponte sobre o rio Grande, a 30 km de Sacramento.

O nascimento da escritora está inserido nesse contexto. Carolina Maria de Jesus passou boa parte da infância em Sacramento (MG). Morava num local muito pobre. Em suas reminiscências, publicadas no livro *Diário de Bitita* (1986), Carolina afirma que a casa era forrada por capim e que havia a necessidade de trocá-lo todos os anos, pois apodrecia. Seu avô materno chamava-se Benedito José da Silva. Para a escritora, o avô era “o preto mais bonito” que já tinha visto. Além disso, embora analfabeto, era considerado inteligente e muito bem estimado pela comunidade negra e pelos ricos de onde vivia. Por causa da inteligência, foi chamado de “Sócrates Africano”, alcunha que deu origem ao texto “O Sócrates Africano”, da escritora.

Carolina não conheceu o pai. Tinha como referência paterna o avô. A escritora relata que sua mãe, Maria Carolina, era casada com Osório Pereira, um enjeitado que se casou interessado em sair da tutela³ (JESUS, 1986, p. 66). O casamento não foi bem-sucedido, pois não havia amor e comprometimento. A mãe de Carolina de Jesus desinteressou-se do marido e adquiriu algumas liberdades, como trabalhar e frequentar os bailes da época. Além disso, se permitia ter relações extraconjugais com seus “amigos de *bangulê*”⁴. Foi nesses bailes que a mãe de Carolina conheceu o seu pai, João Cândido Veloso, que tocava violão, compunha versos e não gostava de trabalhar.

Após o nascimento de Carolina e a confirmação da traição, a mãe da escritora é abandonada pelo esposo, com os dois filhos para criar. Carolina de Jesus relata ainda que Osório Pereira, após a separação, foi morar com uma mulher branca e velha. Ele não teria se importado com a idade da nova amante, pois para ele “mulher branca não tem idade” (JESUS, 1986, p.

³ “Enjeitado” era o nome dado à criança que era rejeitada e abandonada pelos pais biológicos. Desde a Idade Média, existia na Europa a prática de manter a criança enjeitada sob a tutela de famílias substitutas, que muitas vezes a utilizavam como mão de obra, condição que substituíria a escravidão (MARCILIO, 1997).

⁴ “*Bangulê*, dança típica dos negros, ao som de cantigas obscenas, palmas e sapateados. É uma dança que surge após a abolição da escravidão no município de Cametá, no Pará. “A palavra ‘Banguê’ significa ‘padiola em que se conduziam cadáveres de escravos negros’ e ainda ‘engenho de açúcar’, por isso a dança também é conhecida como ‘dança dos engenhos’. [...] A musicalidade presente no Banguê relembra a vida, o sofrimento e a identidade cultural dos negros escravos que trabalhavam em engenhos do Pará” (GUERRA, 2009, p. 3).

70). Nessas circunstâncias, Carolina Maria de Jesus cresce amparada pela mãe e o avô, num ambiente marcado pela distinção entre brancos e negros, pela discriminação e pela violência.

Bitita, como era chamada na infância, narra o percurso traçado até chegar a São Paulo, onde se instala definitivamente. Nessas lembranças, a autora demonstra o quanto era interessada nos assuntos relacionados à política. É daí que surgem as reflexões da escritora acerca dos problemas do país, os quais ela explora para expor suas opiniões. Entre essas opiniões estava o seu apreço por figuras como Artur Bernardes, Rui Barbosa, Getúlio Vargas e Adhemar de Barros. Quando ainda não sabia ler, a escritora, assim como o seu avô e demais pessoas do bairro onde viviam, ia ouvir o senhor Manoel Nogueira, que lia os jornais e os deixava cientes do que ocorria no mundo: “O vovô chegava do trabalho, jantava e ia ouvir o senhor Manoel Nogueira ler os fatos que ocorriam no mundo. A Europa estava esfacelada com a guerra de 1914” (JESUS, 1986, p. 43). Em outro momento ela escreveu:

Minha mãe disse que não ia deixar eu ir ouvir as leituras do senhor Manoel Nogueira, que eu estava ficando louca. Aconselhou-me a brincar com as bonecas. Fui brincar. Não senti atração. Não me emocionei. Não poderia viver tranquila neste mundo, que é semelhante a uma casa em desordem. Oh! Se me fosse possível lutar para deixá-lo em ordem (JESUS, 1986, p. 51)⁵.

Carolina viveu sua infância na conjuntura da Primeira República. Esse foi o momento em que o país passava por transições em diversos setores – econômico, político, social etc. Nesse período, o Brasil era composto por uma população, em sua maioria (60%), rural, cuja taxa de analfabetismo era de 75%. Além disso, o sistema político mantinha-se oligárquico, com a hegemonia política do café-com-leite, segundo a qual o estado de São Paulo e o de Minas Gerais controlavam as eleições e se revezavam na presidência. Foi também nesse período em que surgiram as primeiras reformas educacionais que visavam a inovação do ensino.

É pelo viés da educação a admiração dos negros, no contexto de Carolina de Jesus, ao jurista Rui Barbosa e ao então presidente Artur Bernardes (1922-1926). Entre 1890 e 1930, muitas reformas foram instituídas a fim de melhorar o ensino no Brasil. Essas reformas geralmente eram influenciadas por sistemas educacionais europeus. Exemplo disso foi o movimento Escola Nova, surgido na Europa em fins do século XIX e trazido ao Brasil junto às ideias de democracia liberal. O escolanovismo, que defendia uma escola pública, igualitária e que respeitasse a individualidade do aluno, só foi desenvolvido efetivamente no Brasil a partir dos anos de 1930, junto aos processos de urbanização e industrialização pelos quais o país

⁵ Optamos por manter todas as citações da escritora com sua grafia original, muitas vezes em desacordo com a língua padrão, considerando que essa característica é um aspecto importante para nossa reflexão.

passava no período. Nesse panorama, com a relativa democratização da educação no Brasil, Carolina de Jesus relata que somente em 1925 as alunas negras foram admitidas nas escolas, registrando também a distribuição de uniformes, calçados e livros para as crianças pobres (JESUS, 1986).

Há certa coerência nas memórias da escritora em relação à educação. O relato que Carolina faz do seu período escolar reflete-se na historiografia, no que diz respeito ao período após a abolição da escravidão. Esse reflexo lança luz sobre a participação do negro enquanto cidadão na Primeira República. Diante de uma historiografia que colocava em evidência apenas os aspectos excludentes e que ignorava a experiência negra, acreditou-se por muito tempo que os afrodescendentes só frequentaram a escola a partir de 1960. Entretanto, de acordo com Lucindo, antes de 1925 já havia uma esfera pública letrada afrodescendente, que tinha forte atuação em São Paulo (LUCINDO, 2016).

Em Sacramento, a atuação de um afrodescendente letrado pode ser observada no caso do senhor Manoel Nogueira, negro que lia para a comunidade onde Carolina vivia. Era ele que, durante a infância da escritora, lia os noticiários, explicava alguns acontecimentos e dizia que o povo necessitava de conhecimento. Não diferente do que acontecia na Primeira República, de modo geral, quando o discurso era o da eliminação do analfabetismo para colocar o Brasil entre as grandes civilizações da época:

Carolina Maria de Jesus era descendente de escravizados que, mesmo após a abolição, tinham poucas oportunidades de trabalho, pois ninguém queria pagar a mão de obra do negro. Situação que foi fortalecida pelo processo de imigração pelo qual o Brasil passou naquele período. Aos sete anos, Carolina passou a frequentar o Colégio Alan Kardec, escola fundada em 1902 pelo médium Eurípedes Barsanulfo. Tinha como benfeitora dona Maria Leite, que doava roupas e livros novos para as crianças pobres.

A escola era frequentada por alunos brancos e negros. De acordo com Carolina, como forma de incitar os alunos ao aprendizado, a professora dizia que os negros eram inferiores e precisavam aprender a ler para se tornarem superiores. Quando a professora precisava criar estímulos para os alunos brancos, usava o discurso de que os negros iriam ultrapassá-los. Falando da rotina escolar, Carolina mostra sua convicção de que não poderia continuar inferior aos colegas brancos de sua classe.

A escritora conta que não gostava de estudar. Aprendeu a ler por insistência de sua professora. Após ter aprendido, nunca mais parou. Em sua casa não havia livros. Era uma casa pobre. O primeiro livro que Carolina leu foi o romance *A escrava Isaura*, emprestado por uma vizinha. Depois, passou a pegar outros emprestados com sua professora. Carolina estudou por

apenas dois anos. Diante das dificuldades da vida na cidade, sua família se viu obrigada a ir trabalhar no campo (JESUS, 1986, p. 128).

Com grande pesar, a escritora largou os estudos, passou a trabalhar na lavoura e nas horas vagas lia. Mudou-se para a fazenda do Lageado, cujo proprietário se chamava Olímpio Rodrigues de Araújo, e lá permaneceu por quatro anos. Nesse período, Carolina demonstrou seu interesse por um espaço para o desenvolvimento da agricultura familiar; porém, reconhecia que, para sua família, pobre, era impossível ser proprietária de terra. Após esses quatro anos, sua família passou a trabalhar em diversas fazendas, vagando entre a cidade e o campo.

O período em que Carolina pôde frequentar a escola foi decisivo para sua formação. Quanto mais informações absorvia, mais reflexões tinha e mais perguntas fazia. Esse parecia ser o perfil da escritora durante a sua infância. Além disso, nota-se que são nas memórias da infância que a escritora traça algo peculiar em sua personalidade, a saber, a crença na predestinação para a escrita, mais especificamente a predestinação para ser “poetisa”:

[...] A minha mãe era tolerante. Me olhava, sorria e dizia:

_ Veja a cara dela!

Não me espancava.

As vizinhas me olhavam e diziam:

- Que negrinha feia! Além de feia, antipática. Se ela fosse minha filha eu matava.

Minha mãe me olhava e dizia:

- Mãe não mata o filho. O que a mãe precisa é ter um estoque de paciência.

O senhor Eurípedes Barsanulfo disse-me que ela é poetisa! (JESUS, 1986, p. 13).

Embora Carolina relate que estava predestinada a ser “poetisa”, a escrita, enquanto rotina, só lhe surgiu a partir dos anos 1940. Antes disso, as suas memórias dão a informação de que ela era assídua leitora. No texto “Minha vida”, que integrou o livro *Diário de Bitita*, a autora tem como objetivo narrar como percebeu suas “aptidões para a poesia” (JESUS, 2015, p. 198). Ao chegar na cidade de São Paulo, em 31 de janeiro de 1937, ela passou por um processo de transição e adaptação, enquanto vislumbrava a metrópole que era vista como polo modernizador do Brasil (JESUS, p. 128). Nesse momento, deu-se conta de que suas ideias estavam desordenadas: “Sentia ideias que eu desconhecia como se fosse alguém ditando algo na minha mente” (JESUS, 2015, p. 215).

A epifania rendeu-lhe diversos momentos de confusão mental. Para colocar as ideias em ordem, ela precisava escrever - e escrevia. A atividade, segundo ela, era para que o seu cérebro se normalizasse (JESUS, 2015, p. 216). No dia cinco de fevereiro de 1941, a escritora foi até a redação do jornal da *Folha da Manhã* e da *Noite* e apresentou seus versos ao jornalista Villi Aureli. Foi nesse momento que Carolina teve contato com a palavra “poetisa”. Ao compreender

do que se tratava, sentiu-se na obrigação de portar-se como uma poetisa: “Então a poetisa *tem* que escrever livros?” (JESUS, 2015, p. 218, grifo nosso).

A pergunta abriu um leque de possibilidades para Carolina Maria de Jesus. Para a escritora, a resposta seria e foi “tem”. Por meio da escrita, foi possível à autora, que tentava colocar as ideias em ordem, expressar suas opiniões e ter projeções futuras, como a ascensão social, além de reconhecer o quão doloroso era para ela transformar as ideias em texto. O pensamento poético tirava-lhe o sono e “quando sentia fome, as ideias eram mais intensas”. Considerava a dádiva da escrita uma “miniatura de calvário” (JESUS, 1986, p. 219).

Torna-se necessário, antes de prosseguir na trajetória de Carolina em São Paulo, conhecer as motivações que a levaram até a capital. No decorrer da década de 1930, antes de se instalar em São Paulo, Carolina ainda teve uma longa jornada trabalhando como doméstica em casas do interior de São Paulo e Minas Gerais. Sua personalidade inquieta não lhe permitiu ficar muito tempo em um emprego. Além disso, durante esses trânsitos, a escritora sofreu diversos abusos vindos dos patrões, tanto das cidades como das fazendas. Em seu último emprego na cidade de Franca, a escritora trabalhou durante três meses na casa de uma estrangeira, Dona Salima. O ordenado era de quarenta mil réis por mês. No entanto, Carolina recebeu apenas dez mil réis e não pôde reclamar, pois se via em desvantagem por ser pobre: havia ainda a possibilidade de ser presa, caso reclamasse os seus direitos (JESUS, 1986, p. 202). Além disso, ela não tinha outro local para ficar.

Carolina Maria de Jesus sentia-se atraída por São Paulo. Durante todo trajeto de sua juventude, entre um local e outro, tinha notícias da cidade, que para ela era a “espinha dorsal” do Brasil, uma cidade progressista. No início do ano de 1937, quando chegou a São Paulo para trabalhar como doméstica na casa de um casal, o Brasil passava pelo que ficou conhecido como “Era Vargas”. Em novembro do mesmo ano foi instituído o Estado Novo. Durante esse período, Carolina demonstrou seu apreço pelo então presidente Getúlio Vargas e a crença de que o período após a Revolução de 1930 seria benéfico aos pobres (JESUS, 1986, p. 158).

A fase pela qual o Brasil passava foi marcada pelo rompimento entre as oligarquias mineiras e paulistas. Em 1929, o presidente Washington Luís, do Partido Republicano Paulista, passou a apoiar a candidatura de Júlio Prestes, que na época era presidente do estado de São Paulo. Tal opção prejudicaria os interesses do estado de Minas Gerais. Por isso, Antônio Carlos de Andrada, presidente de Minas Gerais, juntou-se a outras oligarquias coadjuvantes, do Rio Grande do Sul e da Paraíba, formando a “Aliança Liberal”, que vetou a posse de Júlio Prestes e levou Getúlio Vargas ao poder, por meio de um golpe de Estado.

Durante as décadas de 1920 e 1930, o país tinha uma produção crescente de café. Entretanto, a situação econômica não era favorável. De acordo com Sodré (1963), entre 1927 e 1929 houve uma disparidade entre a produção e a exportação do café. Produziu-se quase 21 milhões de sacas e a exportação mal ultrapassou 14 milhões. A instabilidade econômica atingia diretamente os menos favorecidos, aprofundando a desigualdade econômico-social do país. Para Sodré, a questão central residia no fato de que a principal atividade econômica do Brasil naquela época, o café, era de natureza tipicamente colonial. Todas essas condições assinalaram um período de crise em diversos setores, o que ia na contramão do progresso que se pretendia desde o início da república e, conseqüentemente, afetava o percurso da mineira.

O agravamento da crise e a sucessão presidencial figuram como estopim de polarizações que beneficiariam a Revolução de 1930: de um lado surgia o *tenentismo*, como fenômeno da classe média; e, do outro, a cisão das oligarquias no poder⁶. A produção agrícola estava em queda e, além disso, havia a recessão, causada pela Crise de 1929. Ademais, durante a República Velha, enquanto a produção do café, produto exportado, estava em crise, as importações eram também um problema. A fim de diminuir os impactos causados pela recessão, o Brasil adotou medidas que fortaleceriam a economia interna, com impulsão do produto de exportação e o crescente desenvolvimento industrial⁷.

É nesse contexto que as transferências de capitais entre o setor agrícola e o industrial ocorrem mais intensamente. Além disso, o desenvolvimento das indústrias surge destinado a substituir as importações (produção de maquinarias nacionais). Todo esse processo repercutiu na vida da escritora e no seu interesse em ir para São Paulo. Reproduzindo o senso comum da época, Carolina Maria de Jesus declarou que “as enxadas foram relegadas, e os arados ficaram inativos. O Brasil ia deixar de ser um país agrícola para transformar-se num país industrializado” (JESUS, 1986, p. 157).

Esses acontecimentos, que moldavam o Brasil e impulsionaram o desenvolvimento do país, promoveram um significativo aumento dos empregos nos centros urbanos e uma crescente

6 Boris Fausto, em seu livro *A revolução de 1930 – Historiografia e História* (1997), pretende analisar a revolução a partir de duas linhas principais da historiografia brasileira: “uma sintetiza o episódio revolucionário em termos de ascensão ao poder da burguesia industrial; outra define como revolução das classes médias” (FAUSTO, 1997, p. 9).

7 Segundo Sodré, citando Celso Furtado: “É de enorme significação o fato de que em 1935 as inversões líquidas (medidas a preços constantes) tenham ultrapassado o nível de 1929, quando as importações de bens de capital apenas haviam alcançado 50% do nível deste último ano. O nível de renda nacional havia se recuperado, não obstante esse corte pela metade nas importações de bens de capital. É evidente, portanto, que a economia não somente havia encontrado estímulo dentro dela mesmo para anular os efeitos depressivos vindos de fora e continuar crescendo, mas também havia conseguido fabricar parte dos materiais necessários à manutenção de sua capacidade produtiva” (FURTADO *apud* SODRÉ, 1963, p. 327).

migração de trabalhadores vindos da região norte, do nordeste e de Minas Gerais. A percepção do desenvolvimento de São Paulo provocou em Carolina impressões muito positivas sobre a cidade. Para ela, havia a convicção de que São Paulo era o “paraíso dos pobres”. Além disso, no início da década de 1930, a escritora teve alguns problemas relacionados à sua saúde. Um dos motivos de sua constante mudança para centros urbanos maiores, por exemplo, a cidade de Franca, era o objetivo de se curar de um problema nas pernas. Diante disso, ela pensava: “Quando eu recuperar a saúde, quero conhecer a cidade de São Paulo. Quero ver a cidade sucursal do céu” (JESUS, 1986, p. 157).

Após estar curada, a escritora finalmente conseguiu ir para São Paulo. Na cidade, ela ficou fascinada com a quantidade de pessoas que viu. Todas bem apressadas, bem vestidas e sorridentes. O medo e a tristeza inicial que teve quando chegou foram se dissipando com a segurança encontrada nos sorrisos das pessoas (JESUS, 2015, p. 214). Até o ano de 1937, não havia sido despertada na mineira a missão para a qual ela acreditou estar predestinada. Enquanto ainda estava trabalhando na Santa Casa da cidade de Franca, no interior de São Paulo, chegou a escrever um verso para a irmã Maria José. A irmã lhe agradeceu pelo verso, mas Carolina não sabia o que significava a palavra (JESUS, 2015, p. 215).

A escritora estava satisfeita por ter se identificado com a cidade de São Paulo, mas nunca escondeu que sua mente era confusa. Sua personalidade contraditória lhe rendeu muitas dificuldades de convívio com os patrões, por exemplo. Seu comportamento insubmisso e instável fez que ela mudasse de emprego constantemente. Em contrapartida, essa peculiaridade de sua personalidade deu-lhe a chance de não se sujeitar às condições que lhe eram impostas e de denunciá-las em seus diários. Segundo Meihy:

Carolina foi, pode-se dizer, uma guerreira valente contra as tropas da herança racista, anti-interiorana, preconceituosa em relação às mulheres e, sobretudo uma pessoa afrontadora da marginalidade e da negligência política (MEIHY, 2015, p. 21).

Carolina gostava de namorar, mas nunca se casou. Prezava por sua liberdade. Em uma entrevista a duas jornalistas francesas, a mineira chegou a declarar que não queria ter filhos. Ela achava que os poetas não deveriam tê-los, pois não gostavam muito de crianças. Entretanto, os médicos lhe disseram que a única maneira de abrandar as intensas hemorragias que tinha seria engravidando. E foi o que aconteceu (CASTRO; MACHADO, 2007, p. 32).

Teve sua primeira filha em 1945. O bebê foi uma menina chamada Carolina Maria e não sobreviveu. Nesta época Carolina estava com 31 anos, provavelmente. Sobre o nascimento da filha que morreu, Carolina escreveu:

[...]
 resta-me apenas a saudade
 Da minha filha: minha boneca
 Morreu na maternidade
 Na rua Frei Caneca

Ela morreu eu me lembro
 Dia 29 de setembro
 A mãe nunca esquece
 O filho que fenece
 [...] (JESUS, 1996, p. 56).

Em 1948, engravidou novamente. Desta vez foi de um português, que a abandonou em seguida. Foi expulsa da casa onde trabalhava e teve que ir morar na favela do Canindé. Construiu o seu próprio barraco, com tábuas e materiais tirados da construção de uma igreja próxima à favela. Tendo uma criança para alimentar, as dificuldades aumentaram e Carolina não tinha emprego fixo. Sua alternativa foi catar lixo para garantir o mínimo para sua subsistência e a do seu filho.

O primeiro filho, João José, nasceu no início de 1949. Após um ano de seu nascimento, a escritora se apaixonou por um espanhol, branco, que foi o grande amor da sua vida. Ela engravidou do seu segundo filho, José Carlos, que nasceu em agosto de 1950. Vera Eunice, sua terceira filha, nasceu em 1953. Seu pai foi um rico senhor branco, que achou Carolina bonita e permitiu-lhe que, por meio de “visitas”, tivesse algum dinheiro para comprar roupas e alimentos para os filhos (MEIHY, 2015, p. 26).

Segundo Castro e Machado, os dois filhos da escritora nasceram em hospitais. Vera Eunice nasceu em casa, no Canindé, com a parteira Maria Puerta. Carolina registrou em seu diário a relação que tinha com o pai de Vera Eunice. Ele tinha uma fábrica de balanças, mas dava uma pensão irrisória, depositada no Juizado de Menores e que, frequentemente, atrasava. Castro e Machado afirmam que Carolina não ia até a porta da fábrica reclamar dos atrasos e do pouco dinheiro, pois acatava o pedido dele de não revelar a sua identidade (CASTRO; MACHADO, 2007, p. 38).

As informações sobre quem seriam os pais dos seus três filhos são inconstantes. A certeza que se tem acerca disso é que a escritora criou sozinha os três filhos. Eles passaram boa parte da infância na favela do Canindé, em meio à violência e à miséria. Carolina Maria de Jesus detestava a favela. Em seus diários, por diversos momentos, o leitor se depara com as queixas acerca da situação do favelado. Seu maior desejo era sair da condição na qual se encontrava.

Existe um discurso de trânsito no contexto da favela nesse período. A crescente migração para São Paulo tornou a cidade populosa e muitos não tinham lugar para morar. Em decorrência disso, houve um crescimento das favelas como moradia provisória, até que se conseguisse algo melhor. Entretanto, a longo prazo, muitas famílias não conseguiam sair da favela. Esse foi o caso da escritora. Sua renda como catadora de lixo era instável e suficiente apenas para uma alimentação razoável. Por isso, não tinha condições de sair da favela e morou no Canindé durante pouco mais de onze anos.

Em se tratando de relacionamentos afetivos, a escritora não gostava de brasileiros, principalmente negros e nordestinos. Não aceitava muitos dos comportamentos que presenciava na favela. Sempre disse que não suportava homens ébrios. Na relação com os vizinhos, ela se colocava numa posição superior e de distanciamento, uma vez que, sendo “poetisa”, tinha interesses diferentes dos demais: os livros, a escrita e a intelectualidade. Apesar disso, em momentos de necessidade, ela e alguns vizinhos sempre se ajudavam. Carolina apartava as brigas e confusões que presenciava no Canindé e era ela quem sempre chamava a polícia, quando necessário. No Canindé, ela desempenhava um papel de mediadora.

Mesmo que a revelação de que era “poetisa” tenha ocorrido na juventude e ela tenha carregado o peso da responsabilidade de algo que chamou de “mini calvário”, foi no Canindé que Carolina começou a escrever seus diários, como uma maneira de escapar de suas dificuldades e organizar as ideias. Vera Eunice, anos mais tarde, viria a relatar que, diante da sua condição de rejeitada pela sociedade em Sacramento, pois era filha de uma mulher adúltera, sua única maneira de lidar com isso era por meio da leitura. “Por isso é que ela aprendeu tanto e acabou sendo escritora: se afogava em livros para fugir da solidão” (LIMA, 2015, p. 75). Já adulta e vivendo as agruras da favela, escrevia e tentava publicar. Frequentemente, a escritora enviava os seus escritos, principalmente poesias, para algum jornal e às vezes eles eram publicados. Quando isso acontecia, Carolina guardava os recortes de jornais em uma pasta, ainda conservada pela filha.

As fontes de inspiração da escritora estavam em seu cotidiano. Além de suas leituras, para compor sua obra poética e ficcional ela se inspirava nas famílias ricas com as quais conviveu. Segundo Vera Eunice, a mãe observava tudo o que acontecia com essas pessoas e depois anotava, para não esquecer:

Antes de a gente nascer, minha mãe passou por várias famílias de tradição, e cada uma tinha o seu jeito. Às vezes o pai era mandão, às vezes era a mãe quem dava a última palavra; famílias grandes, em geral: o pai, a mãe e a escadinha de filhos. Tinha gente de todo o tipo, e era nestas pessoas que minha mãe se inspirava para escrever. Foram eles que acabaram se transformando em personagens nos caderninhos dela, dia após

dia. O que acontecia dentro de casa ia para o papel: história de amor, brigas. Ela anotava tudo para não esquecer, depois mudava os nomes, misturava os personagens, os casos e ia escrevendo seus romances (LIMA, 2015, p. 77).

O diário *Quarto de despejo* é o registro de toda a sua rotina entre a favela e as ruas de São Paulo, da luta pela sobrevivência de uma catadora de lixo com três filhos pequenos durante a década de 1950. Todo o tempo livre da escritora era dedicado à escrita e à leitura. Muitas vezes, quando passava as noites sem dormir, Carolina escrevia os acontecimentos do dia num caderno usado. Para o seu filho, José Carlos, a miséria da mãe era compensada pelos livros. Em *Casa de Alvenaria*, na entrada do dia 16 de maio de 1960, a autora mostra sua expectativa para o ver livro que seria publicado, *Quarto de despejo*: “Eu estou ansiosa para ver este livro, porque eu escrevi no auge do desespero. Tem pessoas que quando estão nervosas xingam ou pensam na morte como solução. Eu escrevia o meu *diário*” (JESUS, 1961, p. 22).

Foi como uma maneira de organizar a mente e os sentimentos da vida infortunada que, em 16 de julho de 1955, o diário que se transformou em *Quarto de despejo* começou a ser escrito. Carolina estava consciente do ambiente em que vivia. A favela do Canindé, como ela relatou, estava permeada por violência, por marginalizados, por pessoas miseráveis, sem perspectiva e com o mínimo para a sua subsistência. No diário da ex-favelada, há, também, o conformismo com a vida infausta, a indignação com o sistema político brasileiro e o desejo de sair da favela.

Vera Eunice declara que, mesmo com toda a miséria, ela e os seus irmãos ainda conviviam com mais do que as outras crianças do mesmo ambiente. Por se considerar superior aos demais favelados, Carolina não permitia que seus filhos ficassem o dia todo na favela. Levava-os consigo para a rotina de catadora, levava-os ao cinema, ou seja, sempre os deixava ocupados em outros espaços. Em contrapartida, nos momentos de grandes dificuldades, ela e os filhos eram tão favelados quanto os demais vizinhos.

Embora a escrita do diário tenha início em 1955, Carolina já enviava textos de outros gêneros, como poesias e contos, para serem publicados em diversos jornais, geralmente sem sucesso. Seu desejo de projetar-se como escritora não era fácil de conseguir, mas ela persistia. Em 1958, uma nova oportunidade de publicação surge quando o repórter Audálio Dantas, do jornal *Folha da Noite*, vai até a favela do Canindé para fazer uma reportagem sobre os problemas das favelas de São Paulo. A respeito do dia em que se encontraram pela primeira vez, o jovem repórter afirmou que a escritora queria que ele soubesse de sua predestinação e, obviamente, começou a agir de forma que fosse notada. Na ocasião, Carolina estava brigando com alguns adultos por causa do uso indevido de um *playground* instalado na favela pela

prefeitura. Para Dantas, ela se manifestava na intenção de chamar sua atenção: “Ameaçava colocar o nome daquelas pessoas no seu livro. Então, naturalmente, quis ver qual seria o livro” (DANTAS, 2015, p. 119).

Do primeiro encontro surgiu uma relação duradoura, ora de gratidão ora de ódio, entre a escritora e o repórter. Ao deparar-se com o diário, Dantas teve competência suficiente para entender que escrever sobre alguém que escrevia sobre a favela seria muito mais pertinente ao propósito a que ele se destinava, pois, dessa forma, o observador seria quem estava dentro da favela, diariamente, como parte dela. Além disso, logo no primeiro contato com os cadernos da escritora, Dantas (2015, p. 119) pôde perceber que o texto possuía uma “inegável expressão literária”.

A partir disso, Dantas lhe prometeu que o diário seria editado e, antes desse acontecimento, publicou pela primeira vez uma reportagem sobre a moradora do Canindé, no jornal *Folha da Noite*, em nove de maio de 1958. *Quarto de despejo* foi editado por Dantas e o incentivo para que Carolina continuasse escrevendo sua rotina, em forma de diário, também foi dele. No livro, que foi publicado pela primeira vez em 1960, há um salto do ano de 1955 para o ano de 1958, que é quando os dois se conhecem e ele a aconselha a continuar escrevendo. Assim, dia 2 de maio de 1958 ela retoma a sua “escrevivência”⁸.

O Brasil nesse período passava por um contexto de extrema desigualdade social, embora, paradoxalmente, ocorresse também uma valorização da cultura popular, em decorrência de uma proposta de modernização e desenvolvimento na qual se privilegiava a adesão popular. Entre o final da década de 1950 e o início de 1960, de acordo com Elzira Divina Perpétua, “o tema da favela já havia chegado à cultura popular” (PERPÉTUA, 2014, p. 44). Consequentemente, e somado a alguns fatores políticos e sociais, o interesse dos leitores passava por uma mudança. Nesse sentido, se por um lado a favela era tema em canções que a romantizavam, por exemplo; por outro, a favela denunciada por Carolina era miserável e causticante.

No livro *Dos meios às mediações*, Jesús Martin-Barbero (1997) explora a relação entre sociedade, cultura popular e hegemonia. Para falar da relação que entre sociedade e massas, o autor faz uma releitura do pensamento de Tocqueville, tendo como preocupação central as relações entre poder e cultura:

⁸ “Escrevivência” é um termo cunhado pela escritora mineira Conceição Evaristo a partir da junção das palavras “escrever” e “vivência”. Assim, “escrevivência” tem um sentido que se aproxima dos de “memória” e “autobiografia” (EVARISTO, 2018).

A nova visão sobre a relação sociedade/ massas encontra no pensamento de Tocqueville seu primeiro esboço de conjunto. Se antes situavam-se fora, como turbas que ameaçam com sua bárbarie a “sociedade”, as massas se encontram agora dentro, dissolvendo o tecido das relações de poder, erodindo a cultura, desintegrando a velha ordem. Estão se transformando de horda gregária e informe em multidão urbana, transformação que, embora seja percebida em ligação com os processos de industrialização, é atribuída antes de tudo ao igualitarismo social, no qual se vê o germe do despotismo das maiorias (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 44).

Para além do contexto europeu, Martin-Barbero evidencia que, na América Latina, havia um discurso de formação das nações, que pretendia negar aspectos europeus, ao mesmo tempo em que propunha uma modernização que tinha como ponto de partida o reconhecimento de um atraso político, econômico e social que tomou como parâmetro a própria Europa que pretendia negar. Para que o fortalecimento do Estado ocorresse, era necessário reconhecer o povo como unidade, sendo o populismo, na primeira metade do século XX, uma “forma de incorporação das massas à nação” (1997, p. 219). Na segunda metade do século XX, é o desenvolvimentismo o meio de modernização da nação, fortalecimento do Estado e reconhecimento das massas.

O Brasil, enquanto país da América Latina, está inserido no contexto analisado por Martin-Barbero. A incorporação das massas no espaço público desse contexto é parte de um processo de fortalecimento do Estado. Conforme observou Perpétua, fatores como a participação da sociedade brasileira em movimentos e eventos culturais foram responsáveis por promover essas mudanças. O processo desenvolvimentista, liderado pelo presidente Juscelino Kubitschek, cuja meta era 50 anos de progresso executados em 5, contribuiu para o crescimento econômico do país. Ainda segundo a autora, as décadas de 1950 e 1960 constituíram-se “numa fase de efervescência em todas as esferas sociais” (PERPÉTUA, 2014, p. 42), caracterizada por uma maior participação coletiva, com o crescimento urbano promovido pelo êxodo rural.

O crescimento urbano, acompanhado do crescimento econômico, foi um processo díspar, que culminou numa pobreza que “tomou proporções incontroláveis” (PERPÉTUA, 2014, p. 42). Todos esses fatos colocavam em evidência o discurso sobre a favela, dentro de uma conjuntura de modernização que o país se propunha a apresentar. Deve-se levar em consideração que a disparidade provocada pelo progresso levou a uma migração do campo para a cidade e, conseqüentemente, ao crescimento das favelas (MEIHY, 2015, p. 22). A descoberta de Carolina de Jesus e, por conseguinte, de seus escritos, transformou-se em objeto de representação de uma sociedade que começava a enxergar a situação da favela e a necessidade de mudanças.

Configurou-se, então, um projeto de projeção da escritora, proposto por Audálio Dantas, diante do contexto no qual ela se encontrava, como forma de evidenciar o tema da favela. Em se tratando do projeto de escrita reiniciado após o primeiro contato com Dantas, torna-se importante ressaltar uma relação dialógica na composição do primeiro livro da escritora. Ao recomenciar o diário *Quarto de despejo*, Carolina toma Dantas como um interlocutor, uma vez que foi incitada por ele, para uma atitude de resposta ao propósito inicial do repórter, que era a questão da favela, motivada pelos problemas sociais pelos quais o Brasil passava no período. Carolina recomeça o diário da seguinte forma: “Eu não sou indolente. Há tempos que eu pretendia fazer o meu diário. Mas eu pensava que não tinha valor e achei que era perder tempo” (JESUS, 1993, p. 25). Em outra data, em 18 de dezembro de 1958, uma de suas vizinhas indaga se está ou não no livro e pede para vê-lo. Carolina nega-lhe o pedido e diz: “Quem vai ler isto é o senhor Audálio Dantas, que vai publicá-lo” (JESUS, 1993, p. 126).

O projeto de escrita de Carolina não se reduz a isso. Existia, além da crença em ter nascido “poetisa”, a esperança de que seria através do livro que ela sairia da sua condição de catadora de lixo e favelada. Estar, contraditoriamente, entre o sofrimento, a resignação e a denúncia política e social era uma característica que marcava sua função de “poetisa”, que levou como incumbência durante toda a vida. Em 20 de maio de 1958, ela escreveu: “[...] os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido” (JESUS, 1993, p. 35). Em outro momento, escreveu: “E as lágrimas do pobre comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas das favelas, um expectador que assiste e observa as tragédias que os políticos representam em relação ao povo” (JESUS, 1993, p. 47). Em outro trecho, a escritora pondera acerca da condição do poeta: “Hoje eu estou triste. Deus devia dar uma alma alegre para o poeta” (JESUS, 1993, p. 121).

Com essas preocupações, Carolina reinicia a escrita do seu cotidiano. Esse processo duraria quase três anos, até o lançamento do primeiro diário. Durante o período que antecedeu o lançamento do diário, Dantas escreveu três reportagens sobre a escritora. Após a primeira, em maio de 1958, Audálio leva consigo os cadernos da escritora e os dois passam a ter encontros esporádicos. Geralmente Carolina ia até a redação do jornal levar os seus escritos.

Segundo Perpétua, a figura da escritora favelada ia na contramão da figura romântica do favelado. Além disso, o jornalismo brasileiro se reconfigurava. Havia uma nova forma discursiva, que aproximava a reportagem do discurso literário e atendia ao consumo do público da classe média, que lia jornais e comprava livros. Surge dessa aproximação a escrita jornalística em forma de crônicas, da qual Audálio Dantas é tido como um dos pioneiros em

São Paulo. É seguindo esse conceito de reportagem que, de 1958 a 1960, ele escreveu as três reportagens sobre Carolina Maria de Jesus.

Tais reportagens contribuem para a recepção do diário da escritora. A primeira, em 1958, teve uma repercussão que mostrou a Dantas a necessidade de ler com mais atenção os escritos de Carolina. Para Perpétua, a divulgação da escritora Carolina e do seu cotidiano na favela seria uma estratégia intencional para a promoção de *Quarto de despejo*:

Analisamos esses pontos, inferimos que o êxito da apresentação da escrita de Carolina naquela primeira reportagem seria a razão da origem do livro que a consagrou. A repercussão dessa apresentação pública vai também determinar a definição de uma linha discursiva na produção do diário, cujos registros que relatam os pormenores dos acontecimentos da favela serão organizados para publicação. A divulgação de sua escrita, doravante, será dosada a intervalos regulares para o público, numa estratégia intencionalmente preparada para a recepção do futuro livro (PERPÉTUA, 2014, p. 55).

Segundo Perpétua, a segunda reportagem sobre Carolina, publicada em 20 de junho de 1959, representa mais um passo significativo da “gênese e recepção de *Quarto de despejo*”. Além de relatar a vida sofrida que a escritora leva e sua sensibilidade para escrita com apenas dois anos de escola, Dantas transcreve alguns trechos do “Diário de Carolina”. Para a pesquisadora, a segunda reportagem “tinha pretensões já bastante consolidadas e sua publicação funcionaria como isca publicitária” (PERPÉTUA, 2014, p. 58).

Carolina não soube, inicialmente, lidar muito bem com a espera. Após quatro meses da primeira reportagem assinada por Dantas, a mineira deu os seus primeiros sinais de impaciência. Ela queria que o livro fosse lançado rapidamente e a rotina ocupada de Dantas, que justificava os seus sumiços, fez que com ela duvidasse algumas vezes do repórter. Por esse motivo, ela chegou a ir até a revista *O Cruzeiro* pedir a ele que lhe devolvesse os seus escritos. Além disso, a escritora acreditava que as editoras dos Estados Unidos valorizavam de maneira mais justa os escritores como ela e, por isso, pretendia enviar os seus cadernos para lá. Embora a insegurança de Carolina provocasse algum conflito, Dantas conseguiu convencê-la e manteve o processo de editoração do livro.

Audálio Dantas não conseguiu editora de imediato para publicar o diário. Para cumprimento da promessa, o repórter, junto com um grupo de companheiros que conheceram o trabalho de Carolina, resolveu dividir os custos da edição do diário e de outros escritos sobre a favela. Essa proposta inicial foi substituída por um projeto mais específico, que privilegiava apenas o diário. A revista *O Cruzeiro*, após uma mudança de diretoria, não se interessou pelo

projeto do livro. Dantas então apresentou-o ao amigo e diretor de edições da Livraria Francisco Alves, Paulo Dantas, que concordou com a publicação de *Quarto de despejo*.

Carolina Maria de Jesus assinou o contrato com a Editora Francisco Alves em cinco de maio de 1960. É nessa data que tem início o seu segundo diário, *Casa de Alvenaria* (1961). Nesse período, são iniciadas diversas idas e vindas a redações, editoras, ensaios fotográficos etc. A partir daí, a rotina da escritora começou a mudar. Ela recebeu 40.000,00 cruzeiros pelos direitos autorais do livro. Em seguida, abriu uma conta, depositou parte do dinheiro e comprou roupas novas para ela e os filhos. Após a segunda e terceira edição do livro, a escritora iria receber mais de 500.000,00 cruzeiros. Esses foram momentos de novas expectativas para a escritora.

1.2. Efêmero sucesso, escrita constante

13 de agosto de 1960 foi o dia em que a escritora leu, pela primeira vez, seu nome na capa do livro. Para Carolina, o nome do autor nos livros era sempre motivo de inveja. Sua emoção foi enorme: “É preciso gostar de livros para sentir o que eu senti” (JESUS, 1961, p. 33). Não conseguiu dormir. Por onde passava, a autora mostrava, orgulhosa, o seu livro. Foi também período de muitas entrevistas. O lançamento de seu livro e a sessão de autógrafos na livraria Francisco Alves ocorreram no dia 19 de agosto de 1960, e no dia 20 foi noticiado o recorde de vendas de *Quarto de despejo*. Com todo esse sucesso, o êxito do *marketing* em torno de Carolina Maria de Jesus estava consumado.

No dia 30 de agosto, Carolina e seus três filhos vão embora da favela e passam a residir em Osasco, num quarto cedido pelo senhor Antônio Soeiro Cabral, até que encontrassem um lugar definitivo. Sobre esse episódio, a escritora contou que a mudança foi tumultuada. Sua família mudou-se com a presença de repórteres, que registraram o momento em que a favelada desocupava o quarto de despejo. Além dos repórteres, houve uma aglomeração de outros moradores da favela ao redor do barracão de Carolina, que protestavam e atiravam pedras em direção ao caminhão da mudança (JESUS, 1961, p. 45-49).

No ano de 1960 Carolina intensificou seu processo de escrita. Ainda residindo na favela do Canindé, ao deparar-se com uma briga, ela preferiu não se meter, pois pensava em sua prioridade, que era escrever. Em três de junho ela registra:

Estou escrevendo e pretendo continuar escrever. Agora que eu estou encaixada dentro do meu ideal que é escrever. Tenho impressão que estou regressando ao passado, que estou voltando aos 20 anos, aos 18. Eu fui amante das quadras da vida. Fui amante da primavera, do outono, do inverno e do verão. Fiz as pazes com a primavera e ela adornou meu coração com flores perfumadas e construiu um castelo de ouro para eu residir. O castelo é o coração do repórter, este homem generoso que está tirando-me do lódo. Eu era revoltada, não acreditava em ninguém. Odiava os políticos e os patrões, porque o meu sonho era escrever e o pobre não pode ter ideal nobre. Depois que conheci o repórter tudo transformou-se. E eu enalteço o repórter por gratidão (JESUS, 1963, p. 26).

Paralela à escrita de sua rotina havia sua escrita ficcional. Em 28 de junho, ela mostra a Dantas o drama *A senhora perdeu o direito*, concluído. Na mesma data, a escritora expõe ao repórter o seu desejo de atuar em outras áreas artísticas. Carolina queria atuar no rádio, como dramaturga e como cantora. Alguns dos desentendimentos entre o repórter e a escritora surgem a partir das podas feitas por ele. Dantas não concordava que Carolina atuasse em outras áreas. Para ele, era mais sensato que a escritora concentrasse seus esforços em coisas mais efetivas. Para Carolina, os cortes eram uma forma de dominação que a incomodava profundamente:

Fiquei furiosa com a autoridade do Audálio, reprovando tudo, anulando os meus projetos. Dá impressão de que sou sua escrava. Tem dia que eu adoro o Audálio, tem dia que eu xingo-o de tudo. Carrasco, dominador, etc. [...] Xingava o Audálio. Ele não me dá liberdade para nada. Eu posso cantar! Posso incluir-me no rádio como dramaturga e ele não deixa” (JESUS, 1961, p. 27).

Para Dantas, era importante que a mineira se concentrasse na escrita do diário, pois nele havia uma “força de expressão narrativa muito grande” (DANTAS, 2015, p. 121), que refletia a agitação social pela qual o Brasil passava. Além disso, o repórter considerou os seus demais trabalhos ruins e fracos, do ponto de vista estético, e reduziu sua poesia a uma “busca de fazer rima”, que “terminava na maior parte das vezes em besteira” (DANTAS, 2015, p. 121).

Em 1994, Dantas, lembrando seus momentos de divergência com a escritora, declarou que, além de denunciar a miséria em que vivia, Carolina queria a glória. Para o repórter, a busca da glória por Carolina Maria de Jesus era uma forma de conseguir a alforria do estado de miséria em que se encontrava (DANTAS, 2015, p. 119-125). Os dois reconheceram que as divergências relacionadas à postura de Carolina e ao que Dantas esperava dela foram responsáveis pelo afastamento de ambos. Vera Eunice também reconheceu que a personalidade intransigente da mãe contribuiu para que os dois se separassem, não obstante afirme que Dantas foi uma das poucas pessoas em quem Carolina confiava.

O período entre 1960 e 1963 foi bem agitado para a escritora. A rotina dela mudou completamente. Após o lançamento do primeiro diário, além das tardes de autógrafos, sessões de fotos e entrevistas, havia também a participação em programas de televisão, em debates promovidos por centros acadêmicos e as viagens. Carolina viajou para o Chile, para a Argentina, para o Rio de Janeiro, para o Recife. A essa altura, *Quarto de despejo* já havia se tornado *best-seller*, sendo reconhecido como “fenômeno editorial”, traduzido para treze línguas.

Segundo Perpétua, *Quarto de despejo* foi traduzido para o holandês, o alemão, o francês, o inglês, o checo, o italiano, o japonês, o castelhano, o dinamarquês, o húngaro, o polonês, o sueco e o romeno. Há ainda uma edição traduzida para o russo não confirmada. Em 1960, a 1ª edição foi reimpressa sete vezes pela livraria Francisco Alves que, em 1963, fez uma outra reimpressão. Em 1976 foi publicada uma edição de bolso do diário pela Ediouro e em 1983 houve uma 10ª edição pela Francisco Alves. *Quarto de despejo* foi editado ainda em 1990, pelo Círculo do Livro, e 1993, pela Editora Ática⁹ (PERPÉTUA, 2014, p. 21).

O livro também foi adaptado para o teatro. A peça foi montada por Amir Haddad, em 1961, e adaptada por Edy Lima. A escritora favelada foi interpretada por Ruth de Souza. Segundo Vera Eunice, quando Carolina foi informada sobre a montagem da peça, insistiu em interpretar ela mesma o seu próprio papel. Esse foi um dos momentos de tensão entre a escritora e Dantas, pois ela havia dito que só deixaria a peça ser montada se atuasse. Por fim, quem de fato apresentou a peça foi Ruth de Souza. Ainda de acordo com Vera Eunice, durante a estreia Carolina protestava discordando do que assistia: “[...] no dia da estreia foi o maior escândalo. Durante a apresentação, minha mãe gritava da plateia: Não é nada disso! Está errado!” (LIMA, 2015, p. 89).

Um ano após o lançamento de *Quarto de despejo*, em 1961, a escritora publicou o diário *Casa de alvenaria*. O segundo livro não obteve o mesmo sucesso que *Quarto de despejo*, mas foi traduzido na Argentina, França, Alemanha e Estados Unidos. No segundo livro, Carolina relata a mudança em sua rotina, a vida na “sala de visitas”, e alguns privilégios que a ascensão social lhe proporcionou. Além dos privilégios, a escritora narra suas dificuldades e impressões ao ocupar, em 1960, uma posição oposta à que ocupava vivendo na casa de tábuas na favela do Canindé. Neste segundo diário, a escritora relata a experiência do sucesso e suas consequências.

Em alguns momentos, Carolina sente-se deslocada no ambiente que passa a ocupar. Torna-se perceptível que a escritora, ao relatar sua experiência, expressa a tentativa de encontrar

9 Nova edição do livro foi publicada em 2014 e, atualmente, ele está em sua 10ª edição pela Editora Ática.

equilíbrio após o sucesso. Em 29 de outubro de 1960, por exemplo, ela relata que recebeu uma visita inesperada e achou estranho o fato de a visita estar supostamente fazendo intrigas a respeito de outra mulher, ambas moradoras da “sala de visitas”. Sobre esse episódio, ela escreve: “Eu ainda não habituei com este povo da sala de visita – uma sala que estou procurando um lugar para sentar” (JESUS, 1961, p. 66).

No auge de sua popularidade, apesar de beneficiada pelo dinheiro e acreditar que não passaria mais fome, Carolina de Jesus ainda teve que lidar com uma situação desagradável. Uma vez que o diário lhe proporcionara muito dinheiro, as pessoas que eram pobres como ela fora passaram a acreditar que a escritora tinha a obrigação de ajudá-los com os seus problemas financeiros. Em alguns momentos, ela os ajudava, mas em outros não era possível. Até mesmo o seu filho mais velho, João, aconselhava-a a não dar o dinheiro.

Havia em Carolina de Jesus uma empatia muito grande pelas pessoas que iam até sua casa pedir ajuda. Durante essa fase, a escritora começou a ser chamada de “rainha das favelas”. Por causa dessa identificação com o outro, muito dinheiro foi gasto. O repórter Dantas não concordava com essas atitudes, o que contribuiu para o atrito entre os dois. Contribuiu também para revelar mais um aspecto da dificuldade encontrada pela escritora de adaptar-se ao cenário da “casa de alvenaria”.

Além disso, do ponto de vista de Vera Eunice, a vida agitada da mãe, as viagens e as frequentes visitas, tanto de repórteres como de pedintes, contribuíram para que houvesse uma perda da unidade familiar. Segundo Lima (2015), na favela mãe e filhos nunca se separavam, mas, após o sucesso, a mãe quase não ficava em casa. Diante dessas e outras situações, Carolina foi demonstrando, até mesmo em entrevistas concedidas, o desgosto que o lançamento do livro por vezes lhe causava.

Audálio Dantas deixava a escritora ciente de sua condição. Para ele, era importante que ela não se iludisse e soubesse que todos os benefícios que a fama lhe proporcionava, o trânsito entre um jornal e outro, entre um canal televisivo e outro, entre as rádios e as visitas a locais de prestígio, eram passageiros. Posteriormente, Dantas declarou que as pessoas a consumiam, algo que para o repórter era uma característica da classe média consumista daquela época. Além disso, Dantas considerou toda essa exposição uma “babaquice” (DANTAS, 2015). Para Vera Eunice, “parecia que cada um queria tirar uma lasca” de sua mãe (LIMA, 2015, p. 88).

Casa de alvenaria também foi prefaciado e editado por Audálio Dantas. Se, em *Quarto de despejo*, a escritora escrevia ao Dantas; em *Casa de alvenaria* Dantas é um personagem. Diferentemente do primeiro diário, o jornalista tem total consciência de que a sua figura, enquanto personagem, atua de forma explícita na relação conturbada e contraditória que se

estabeleceu entre os dois. Para ele, suas interferências eram conselhos; para ela, uma dominação à qual não estava habituada. Dantas tenta, por meio do prefácio, apresentar uma escritora que mantém o discurso da denúncia social, agora visto por quem pôde frequentar os dois extremos: a pobreza e a riqueza. Para o repórter, no inconsciente coletivo, *Casa de alvenaria* se mantinha como voz de protesto, a partir da perspectiva de quem já não passava fome.

Para além da voz de protesto, *Casa de alvenaria* surge como um diário que evidencia o sucesso da escritora a partir de sua própria perspectiva. A lucidez da escritora é visível em alguns aspectos. Ela sabe que está fazendo sucesso e, mesmo conhecendo pessoas ilustres, tem um reconhecimento de si como alguém com uma “deficiência” de cultura. É a essa lacuna que ela atribui algumas de suas condutas. Carolina de Jesus, mesmo ocupando lugares de destaque, identifica que em alguns momentos é tratada com preconceito. Em *Casa de alvenaria*, é narrado um episódio em que a escritora, ao receber o diploma de membro honorário da Academia da Faculdade de Direito, é questionada sobre a razão de estar recebendo aquele título, sendo ela negra.

Existe ainda, em *Casa de alvenaria*, outro episódio marcante e que exprime a lucidez da escritora. Diz respeito ao questionamento que ela faz, ao ser vítima de outro caso de preconceito no universo das letras. Em 19 de outubro de 1960, Carolina alega que é chamada de pernóstica por alguns críticos. Diante disso, ela questiona o preconceito na literatura: “Será que preconceito existe até na literatura? O negro não tem direito de pronunciar o clássico?” (JESUS, 1961, p. 64).

Havia na escritora uma preocupação em registrar essa clareza de visão nas minúcias do dia a dia. Esses registros vinham ora como denúncia, ora como indagação das diversas situações vividas em sua rotina. Contraditoriamente ao questionamento sobre o negro “pronunciar o clássico” nas letras, em uma entrevista concedida ao jornal *Correio do Paraná*, em oito de abril de 1961, Carolina afirmou que não escreveu o livro *Quarto de despejo* para ser literata, mas para retratar a miséria imperante na favela. Se em alguns momentos a escritora declara seu desejo de expandir-se em diversas áreas artístico-culturais, em outros ela se atém à denúncia social por meio dos diários.

São contraditórias as expectativas da escritora quando ela declara que não escreveu para ser literata. Embora tenha feito tal afirmação, no decorrer dos seus diários podem ser encontrados diversos momentos em que a escritora estava produzindo literatura. Na fase do seu sucesso, principalmente, Carolina se dividia entre cuidar da casa e dos filhos, comparecer aos compromissos advindos do lançamento do diário, colocar as leituras em dia e manter a escrita

diária. Para que isso ocorresse, Carolina reservava o período noturno para escrever, atividade que lhe custava algumas indisposições no dia seguinte.

No final do ano de 1960, Carolina finalmente consegue adquirir seu primeiro imóvel. Foi constrangedor todo o processo, até a mudança definitiva. A casa que Carolina havia comprado no Santana, um bairro de classe média, não estava desocupada. Carolina teve a promessa de que a casa seria desocupada em 20 de dezembro daquele ano, mas isso não ocorreu. Resoluta, a escritora decidiu que ia passar o Natal em sua casa. Foi então que, no dia 24 de dezembro de 1960, outro episódio inusitado ocorreu e a escritora mudou-se com a família para a casa na rua Benta Pereira, que estava ocupada por outra família, um total de 15 pessoas.

Morando com outras pessoas, Carolina tenta se adaptar. Na medida em que desenvolve a sua “escrevivência”, a partir da mudança repentina para uma casa que ela comprou – mas tem a sensação de ter invadido –, Carolina relata, com maior frequência, não estar satisfeita com toda essa situação e com o caminho que a sua vida tomou. Se, de um lado, estar entre jornalistas, políticos e pessoas de prestígio a fazia sentir-se importante, por outro lado, os olhares anônimos e curiosos, os pedidos de ajuda financeira, as constantes visitas de pessoas desconhecidas deixavam-na descontente.

Carolina Maria de Jesus demonstrou não saber lidar muito bem com o dinheiro. Era esbanjadora e, embora relatasse que os pedintes lhe causavam aborrecimentos, sempre os ajudava. Em uma das inúmeras reportagens a seu respeito, a escritora declarou não ser feliz na vida burguesa, além de contar um episódio no qual é confundida com a sua empregada. A escritora passou a ter uma outra percepção do seu papel na “sala de visitas”:

Comecei a pensar na minha vida. Todos dizem que fiquei rica. Que eu fiquei feliz. Quem assim o diz estão enganados. Devido o sucesso do meu livro eu passei a ser olhada como uma letra de cambio. Represento o lucro. Uma mina de ouro, admirada por uns e criticada por outros (JESUS, 1961, p. 114).

Em outro momento ela escreve: “[...] tenho a impressão que sou uma carniça e os cômicos estão rondando o meu corpo. Cômico humano que quer dinheiro!” (JESUS, 1961, p. 130).

Carolina ainda teve que superar sua relação com os editores. Além dessas novas impressões sobre a reação das pessoas, a partir do momento em que passou a ter dinheiro, a escritora registrou sua insatisfação com os editores. Essa insatisfação aparece de duas maneiras: na questão financeira e na dificuldade para publicações diferentes dos diários. Em 27 de janeiro de 1961, a escritora registrou que não concordou com a cobrança de despesas pessoais ocorridas em suas viagens para o Porto Alegre e para o Rio de Janeiro. Sobre o episódio, ela ainda afirmou

que, se soubesse que seria assim, não teria concordado com as viagens. Criticou a partilha do lucro entre escritor e editor diante dessa situação e, por fim, afirmou que não gostava do editor da livraria Francisco Alves, Lélío Castro Andrade:

Eu sou inciente na literatura, mas no próximo livro não colaboro nas vendas. O Dr. Lélío é advogado, sabe que não podemos fazer nada sem consultar as pessoas. Eu não gosto do Dr. Lélío, já disse ao Audálio. [...] E assim percebi que é o editor quem mata o ideal do escritor (JESUS, 1996, p. 136).

A essas insatisfações seguem as relacionadas à publicação de sua obra não autobiográfica. A livraria Francisco Alves não quis publicar um de seus romances, que originariamente se chamaria *A felizarda*. O romance, primeiro livro de ficção publicado da escritora, só foi editado em 1963, pela editora Águila, sob o título *Pedaços da fome*. A publicação foi financiada pela própria escritora. A respeito do livro, Carolina também demonstrou insatisfação com o editor, pois não concordava com a mudança no título do livro, por exemplo.

Em dezembro de 1970, quando já não experimentava mais os louros do sucesso, Carolina Maria de Jesus, em uma correspondência¹⁰ destinada ao cineasta Gerson Tavares, expressou seu descontentamento com a mudança no título do livro e o enfraquecimento da história, assim como seu desejo de uma nova edição de *Pedaços da fome*, sem intervenções das editoras, e de recuperar a estabilidade financeira obtida no início dos anos 1960:

- Quando eu escrevi este livro pedaços da fome o título era *A felizarda* – mas o ilustrador Suzuki – muito antepático, trocou o nome do livro para *Pedaços da Fome* e enfraqueceram a estória. A editora não pagou a gráfica, e o dono da tipografia deu-me os livros, mas está tão fraco, que eu não tenho coragem de pô-los a venda. Quando eu puder, quero mandar imprimi-lo do jeito que eu escrevi. O livro é mais forte do que *Quarto de despejo*, tem mais críticas e mais desajustes para debates. Quando o senhor voltar a São Paulo poderá ler os originais e se o senhor datilografá-lo e fazer o prefácio, poderemos ganhar muito dinheiro, e vender as traduções para os editores internacionais. Se o dinheiro vier no meu nome, nós dividiremos os lucros. O senhor ainda não me conhece profundamente, mas eu não tenho preguiça. E não sou pernóstica. Eu vou relêr os originais novamente. Quando o senhor escrever para os editores diz-lhes que o senhor vai publicar outro livro meu.¹¹

A relação de Carolina Maria de Jesus com o sucesso foi efêmera. No final de 1961, após um ano lidando com percalços e críticas pesadas da mídia, a escritora passou a se sentir ainda

¹⁰ No acervo da escritora constam seis cartas. Não foi possível saber se essas cartas chegaram a ser enviadas aos seus destinatários.

¹¹ Rascunho de carta de Carta de Carolina Maria de Jesus para o Sr. Gerson Tavares, datada de 31/12/1970. Microfilmes dos cadernos de anotação da escritora, consultados no Acervo de Escritores Mineiros.

mais cansada e confusa. As primeiras ocorrências de falta de dinheiro começaram a surgir. No dia três de novembro foi até a Livraria Francisco Alves pegar um adiantamento do pagamento dos direitos autorais, mas não foi recebida pelo Sr. Lélío de Castro. Ela estava com uma viagem programada para a Argentina e saiu nervosa da editora. Declarou que, se não tivesse o dinheiro para comprar comida para os filhos, não viajaria.

O seu descontentamento surgiu também do fato de ela estar saturada da relação de subordinação com os editores. Ela foi informada por meio de outra pessoa, o Sr. Miller, que devia cem mil cruzeiros à editora. A dívida foi negada pela escritora, porém o Sr. Miller seguiu a conversa, informando-a que seu dinheiro seria administrado pelos editores. Sobre o episódio, escreveu em seu diário que “não nasceu para ser teleguiada” (JESUS, 1996, p. 148). Sua decepção foi aumentando e reforçando sua crença de que, sendo poetisa, estava destinada a não obter felicidade: “Na casa de um poeta, a felicidade passa. Não estaciona” (JESUS, 1996, p. 150). Sobre esses dias tristes, ela ainda escreveu:

Hoje eu estou triste. A tristêza veio passar o fim de ano comigo. Eu pensei que ela havia olvidado-me. Dizem que ela persegue os poetas
A tristeza é malvada.
Alegria não gosta dela.
são inimigas irreconciliáveis
Alegria é jovem. E bonita
gosta só das crianças e as crianças vivem sorrindo
A tristeza é velha enrugada
Entra nos lares sem convite. Hoje estou com frio. Frio interno, e externo. Eu estava sentada ao sol escrevendo e supliquei, oh meu Deus! preciso de voz!
(JESUS, 1996, p. 152).

Em seus diários é possível perceber as oscilações do ânimo da escritora. São escritos que registram sua constante preocupação com a falta de dinheiro. Após um período de esbanjamento, Dantas passou a controlar severamente o dinheiro que ela recebia dos editores internacionais. Essa situação contribuiu para esmaecer a relação entre os dois e Carolina, em alguns registros, chegou a tratá-lo como “meu sinhô Dantas” (JESUS, 1996, p. 274). Em 1962, ela já não tinha mais condições de manter uma empregada. O sentimento de vulnerabilidade era também registrado nos diários, em razão do preconceito vivenciado no bairro onde morava.

Carolina sempre demonstrou um grande desejo de ter uma propriedade onde pudesse plantar. Do sonho antigo e da não adaptação ao bairro burguês surgiu a necessidade e a oportunidade de comprar um sítio em Parelheiros. No fim de 1962, a escritora recebeu setecentos mil cruzeiros pela venda dos direitos de filmagem de *Quarto de despejo* e, com esse dinheiro, iniciou a construção da casa no sítio.

Em 1963 é lançada, pela Livraria Francisco Alves, a nona edição de *Quarto de despejo*. Era uma edição popular simples e a vendagem não foi a mesma da época do lançamento do livro. Embora demonstrasse certa resistência ao mercado editorial, lançando dois livros por conta própria, o esforço de Carolina para manter-se no ofício de escritora não foi bem-sucedido e ela foi rejeitada pela mídia, que antes a havia consumido vorazmente.

No dia 18 de dezembro de 1963, a escritora mudou-se para Parelheiros com os filhos. A ida para o sítio não foi bem aceita por José Carlos. Para Carolina, era a renovação de uma esperança poder isolar-se do tumulto de São Paulo. Era também a possibilidade de se recuperar da decepção que a vida de escritora lhe causou. Em uma de suas reflexões, ela reconheceu que as coisas que aconteceram em sua vida não foram como havia planejado. Por temer o retorno abrupto dos dias em que não havia nada para comer, Carolina pretendia viver o restante dos seus dias em Parelheiros, plantando o necessário para a sua sobrevivência e a dos filhos.

A adaptação em Parelheiros foi tranquila para Vera Eunice, mas não para os seus irmãos. Para eles, o processo foi complexo, pois estavam mais acostumados à rotina da cidade. Para Carolina de Jesus, no entanto, foi um momento de sossego. Após a mudança, o endereço da escritora ficou desconhecido por um bom tempo. A mudança para o campo, assim como as outras, foi repentina e a construção da casa não havia sido concluída, mas foi um alívio para Carolina. Segundo Vera Eunice, após a mudança, a família ficava o dia todo roçando o mato e plantando para o seu sustento.

Foi em Parelheiros que seus três filhos se tornaram adultos e passaram a ajudar no sustento da casa. Esse período deu à Carolina a possibilidade de dedicar-se ao que mais gostava de fazer: ler e escrever. Vera Eunice relata que a ajuda financeira vinha dela e do irmão mais velho, João. A vida em Parelheiros continuou sendo difícil para a família. O filho João, ainda que trabalhasse e amparasse a mãe, não tinha uma boa relação com a escritora. Além disso, a saúde dele não era muito boa. José Carlos, o filho do meio, era considerado o preferido de Carolina, mas não tinha o mesmo senso de responsabilidade que seus irmãos. Vera Eunice se dividia entre dois empregos e os estudos.

Decorridos os anos de esquecimento, vez ou outra a escritora aparecia nos jornais, em situações inusitadas. Por exemplo, foi fotografada catando papéis novamente. Em cinco de fevereiro de 1970, o jornal *Folha de São Paulo* publicou uma reportagem sobre a carta que ela escreveu ao presidente da república, pedindo-lhe para viver entre os índios, pois estava inconformada com o comportamento dos filhos. Em 1971, foi convidada para participar do programa do apresentador de TV Silvio Santos. O diretor de cinema Gerson Tavares produziu um documentário sobre Carolina, intitulado *O despertar de um sonho*, que foi exibido na

televisão alemã e censurado no Brasil. Em 1972, o jornal *O Globo* relata brevemente como vinha sendo a rotina da escritora: pela manhã cuidava dos animais que criava no sítio e à tarde escrevia o livro de memórias, que postumamente comporia o *Diário de Bitita*.

Estabelecidos em Parelheiros, cada um dos filhos seguiu um caminho. Vera Eunice se casou. José Carlos também. João continuou morando com a mãe. Nesse período, a fome não mais os assombrava, mas a relação entre os filhos e ela era delicada. José Carlos e a sua esposa foram morar com Carolina em Parelheiros. O filho mais novo e sua esposa bebiam muito e não ajudavam nas despesas com a casa, mas Carolina sempre os protegia. Tal situação provocava a indignação dos outros dois filhos e intensificava o atrito entre eles.

Em dezembro de 1976, uma nova edição de bolso de *Quarto de despejo* foi lançada. Para a filha da escritora, parecia que a situação iria melhorar. Carolina recebeu dinheiro para autografar durante uma semana. Ficou contente com o breve retorno ao mundo editorial e outros convites para entrevistas voltaram a surgir. Houve a confirmação de outro filme de *Quarto de despejo* nos Estados Unidos. Carolina chegou a receber dinheiro adiantado e as passagens para poder acompanhar o trabalho naquele país. Eram indícios de uma renovação nos planos da escritora e uma mudança na rotina pacata de Parelheiros. No entanto, o projeto não se consumou. Carolina faleceu no dia 13 de fevereiro de 1977, aos 62 anos de idade, de um ataque de bronquite e insuficiência respiratória.

A morte da escritora foi anunciada em alguns jornais da época. A notícia foi acompanhada das lembranças do seu sucesso e declínio, reforçando o seu fracasso na tentativa de projetar-se e manter-se como escritora. O enterro foi simples e acompanhado por pessoas humildes, além da presença do Audálio Dantas e do prefeito de Embu-Guaçu, Ademar João Esteves. Os filhos tiveram um pouco de dificuldade para pagar os custos do sepultamento, mas tiveram a ajuda de uma amiga e vizinha de Parelheiros. Diante da ausência de flores, o padre que celebrou a missa pediu às pessoas que acompanhavam o sepultamento para colherem flores dos seus jardins para colocá-las no enterro.

1.3. Memória e legado de Carolina Maria de Jesus

Após a morte e até a primeira metade de 1980, a escritora permaneceu esquecida no Brasil. Ela foi redescoberta na metade dos anos 1980, com o lançamento de *Diário de Bitita*,

seu livro póstumo, publicado primeiro na França, em 1982, e no Brasil, em 1986, pela editora Nova Fronteira. O professor brasilianista, Robert M. Levine, juntamente com o historiador brasileiro José Carlos Sebe Bom-Meihy, contribuíram para que Carolina fosse difundida dentro da academia brasileira no início dos anos 1990.

Observa-se que, mesmo após o desinteresse pela escritora no Brasil, ela continuou sendo divulgada e estudada nos Estados Unidos. Importa ressaltar que, em 1966 e durante as décadas seguintes, *Child of the dark*¹² foi um livro amplamente estudado pelo historiador Robert M. Levine, no curso que ministrava na *State University de Nova York*. Levine, ao se referir a *Quarto de despejo*, declara:

Achei sua mensagem surpreendente, apesar de contraditória, e isto atraía ainda mais. Ao mesmo tempo em que ela falava da miséria, com a mesma força com que clamava por mudar de vida, por circunstâncias decentes, maldizia seus companheiros de infortúnio, referindo-se a eles com preconceitos explícitos, usando sórdidas referências aos nordestinos e aos, como ela, negros. Ao mesmo tempo ela era patriótica, poética e singela observadora da natureza, falando de flores, nuvens e cores. Seu otimismo arrebatava (LEVINE, 2015, p. 232).

A história da América Latina e, mais especificamente, o crescimento das favelas, comparado ao plano de modernização proposto durante o período, despertaram o interesse acadêmico internacional. Levine estava no Brasil quando ficou sabendo da notícia da morte da escritora, em 1977, e confessou que ficou surpreso com a maneira como a mídia se referia a Carolina de Jesus. Para ele, havia um “tipo perverso de insinuação” contra a escritora, mostrando-a arredia, fracassada e incapaz de aproveitar suas oportunidades. Além disso, para Levine era incompreensível o silêncio a respeito do valor simbólico e histórico que a obra e a persona de Carolina de Jesus alcançavam (LEVINE, 2015, p. 234).

Os anos foram passando e, no início de 1990, foi lançada uma nova edição de *Quarto de despejo*, pela editora Ática. O livro foi prefaciado por Audálio Dantas. Levine seguia no projeto de história oral sobre Carolina Maria de Jesus, cujo contexto era o resgate de obras dos escritores às margens do cânone. Além disso, o projeto tocava nos aspectos relacionados à periferia, onde a escritora estava inserida. Mesmo diante de algumas dificuldades, o projeto avançou e deu origem ao livro *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus* (1994). Do projeto surgiu também outro livro, *Meu estranho diário*, em 1996.

A respeito dos dois livros, a crítica mais uma vez se posicionou de maneira pessimista. A menção ao nome de Carolina de Jesus no setor editorial provocou o questionamento acerca

12 Título da tradução em inglês do livro *Quarto de despejo*.

do lugar em que ela, bem como seus escritos, ocupavam. Em 29 de setembro de 1996, Marilene Felinto escreveu para a *Folha de São Paulo* o artigo intitulado ‘Clichês nascidos na favela’. Segundo a jornalista, todas as publicações da escritora estariam fadadas ao equívoco ao tentar alguma conexão entre a “erudição alienada e a sabedoria popular infusa, calcada na experiência”. A jornalista ainda assinalou que os escritos de Carolina Maria de Jesus tinham apenas valor documental:

É claro (e deveria ter sido na época) que aqueles manuscritos encontrados na favela não têm qualquer valor literário, porque não transcendem sua condição de biografia da catação de papel e de feijão (quando havia) no cotidiano de uma favela. Os textos têm no máximo valor documental, de interesse sociológico – o “caso Carolina” talvez aponte para mecanismos de ascensão social possíveis na realidade de injustiça socioeconômica brasileira –, antropológico ou mesmo psicológico, em se considerando novamente o “caso Carolina” como um de compulsão para a escrita, necessidade da arte ou coisas do gênero (FELINTO, 1996).

A jornalista ainda criticou o esforço dos organizadores para a legitimação de Carolina de Jesus enquanto escritora. Para ela, os livros precisaram ser sustentados por prefácios e posfácios dos seus organizadores, porém nem isso foi suficiente para transformar a qualidade poética dos manuscritos, que não conseguiam transcender a condição biográfica. Na contramão dos discursos que deslegitimavam a atuação da escritora, os estudos acadêmicos a seu respeito continuaram no exterior. Levine traduziu para o inglês os livros *Cinderela negra* e *Casa de Alvenaria*¹³.

Em 1960, já havia na escritora, apesar de seus posicionamentos às vezes conservadores, um conjunto de disposições que fazia com que ela transgredisse as concepções de raça, gênero e classe que alimentam preconceitos sociais e, conseqüentemente, refletem-se no contexto literário brasileiro. A voz de protesto sugerida por Audálio no prefácio de *Casa de Alvenaria* é a contribuição de Carolina para “desmascarar” o conceito branco e masculino que associa a mulher ao histórico e ao subalterno, por exemplo.

Carolina queria assumir um lugar de fala dentro da literatura, mesmo “escrevendo mal”. Além disso, sua posição de subalternidade e o fato de duvidarem que ela tivesse escrito *Quarto de despejo* colocam sua capacidade e autoria questionadas. Essas foram algumas das situações que a mantiveram por algum tempo no ostracismo. Embora tenha permanecido esquecida por quase trinta anos, ao ser redescoberta, Carolina se mantém como peça importante nos discursos sobre gênero, raça e classe na literatura brasileira.

13 *The life and the death of Carolina Maria de Jesus e I'm going to have a little house: the second diary of Carolina Maria de de Jesus*, traduzido junto com Melvin S. Arrington Jr.

Se, no auge do seu sucesso, Carolina atua timidamente em grupos do movimento negro dos anos de 1960, a partir dos anos de 1990 ela reaparece como símbolo de resistência para os estudos sobre raça, gênero e classe. Em parte, esse reaparecimento ocorreu em decorrência de um amadurecimento na percepção da importância do valor simbólico e histórico que Carolina representava, como uma referência para os estudos culturais, primeiro no exterior e depois no Brasil. Dentro dessa perspectiva, há ainda o fato de a escritora ser considerada uma precursora da literatura periférica. De acordo com Silva, Carolina “inaugura um tipo de literatura que hoje se define como literatura marginal [...] por sua produção ser feita por aqueles que historicamente não tiveram voz, os marginalizados da periferia, das prisões etc.” (SILVA, 2016, p. 125).

No início dos anos 2000, Carolina de Jesus surge também na tese de doutorado da pesquisadora e professora Elzira Divina Perpétua, cujo título é *Traços de Carolina de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de despejo*. A tese contribuiu para o reconhecimento de Carolina de Jesus e o crescimento do interesse por ela no contexto acadêmico nacional. Posteriormente, em 2014, ano do centenário de nascimento da escritora, o texto da pesquisadora tornou-se o livro *A vida escrita de Carolina Maria de Jesus*. Em 2004, a pesquisadora Germana Henriques Pereira Sousa também defendeu tese de doutorado a respeito de Carolina de Jesus e, em 2012, ela tornou-se livro, cujo título é *Carolina Maria de Jesus: o estranho diário da escritora vira lata*.

O legado da escritora conta também com o projeto bibliográfico *Vida por escrito – Organização, classificação e preparo do inventário da obra de Carolina Maria de Jesus*, desenvolvido por Sérgio Barcellos, contemplado pelo Edital Prêmio Funarte de Arte Negra em 2013. Através do projeto foi possível mapear o acervo da escritora, facilitando o trabalho de futuros pesquisadores. O acervo da escritora possui ainda dez rolos microfimes com cópias dos cadernos de Carolina, que se encontram sob a guarda da Biblioteca Nacional, em parceria com a *Library of Congress*, dos Estados Unidos. Atualmente, cópias desse arquivo encontram-se disponíveis no Acervo dos Escritores Mineiros, situado na Universidade Federal de Minas Gerais.

Aline Alves Arruda, em 2015, defendeu sua tese de doutorado, com o objetivo de promover o conhecimento sobre o legado da autora, propondo-se, como parte do trabalho, a editar um romance inédito da escritora, *Dr. Silvío*. Em abril de 2014 o grupo de pesquisa *Letras de Minas* organizou o *VI Colóquio Mulheres em Letras*, que homenageou a escritora. Do colóquio surgiu o livro *Memorialismo e resistências: estudos sobre Carolina Maria de Jesus* (2016), uma coletânea de textos sobre a escritora, que dizem respeito à sua produção literária e à representação das minorias.

Sousa, citando Maria Consuelo Cunha Campos, destaca a importância de Carolina para o movimento negro, por meio do qual grupos que tratam da questão de gênero e raça desenvolvem “uma tarefa coletiva de construção de um espelhamento para as gerações mais jovens e de preservação da memória e de biografias de mulheres negras”. Tal movimento contribui para uma recontextualização histórica dessas mulheres, uma vez que elas foram esquecidas pelo cânone literário nacional. Na perspectiva de Cunha, Carolina foi vítima de uma exclusão e lutou sozinha contra as forças hegemônicas da cultura brasileira (SOUSA, 2012, p. 61). Dessa forma, seu ressurgimento contribui para o questionamento acerca do lugar destinado às mulheres negras na história literária e cultural do país.

Com Carolina, tem-se a representação de uma mulher negra que integra um conjunto de escritoras afrodescendentes e fortemente diversas dos estereótipos do passado. Nessa representação, há uma contradição que pode ser percebida na relação entre a Carolina autora e a Carolina sujeito do discurso. Um exemplo disso é sua determinação na luta por respeito e reconhecimento como escritora, antes mesmo do reconhecimento enquanto mulher e negra, além do fato dela não integrar o movimento negro da sua época. Nesse sentido, o protagonismo da escritora é composto por nuances que, vistas na atualidade, indicam que a sua escrita pode ser vista como um ato de resistência ao lugar imposto a ela socialmente. Embora, paradoxalmente, ela por vezes demonstre estar conformada com sua situação e com o lugar que lhe fora designado, tanto no “quarto de despejo” quanto no esquecimento após o sucesso.

Os estudos sobre Carolina de Jesus, predominantemente relacionados às discussões sobre raça e gênero, crescem gradativamente após os anos de 1990. Para Sousa, o fato de os trabalhos sobre a questão racial ainda serem poucos está relacionado ao contexto dos anos 1960, quando houve uma superexposição midiática da escritora, o que fez com que ela não fosse incorporada imediatamente ao movimento negro, por exemplo (SOUSA, 2012, p. 63). Por outro lado, os estudos carolinianos que dizem respeito à questão da classe são mais numerosos, embora o tema ainda não esteja esgotado. De qualquer modo, é importante ressaltar que classe, raça e gênero são aspectos indissociáveis para a compreensão da representação de Carolina de Jesus.

A discussão sobre o legado da escritora gira em torno de um confronto entre o valor literário de sua obra e sua não legitimação, bem como da literatura afro-brasileira em geral. Atualmente, crescem também os estudos numa perspectiva estética de sua obra, voltados para a singularidade de sua escrita, como também os estudos que dizem respeito à sua obra ficcional. Ambos contribuem para a legitimação da escritora na vertente da literatura afro-brasileira e para a institucionalização do nome Carolina de Jesus.

A crítica sempre recebeu a obra de Carolina com o questionamento sobre ela ser ou não literatura. Diante desse questionamento, que suscitou e continua suscitando polêmicas, a afirmação, que pode agradar a gregos e nem tanto a troianos, é a de que mesmo obras que ficam à margem do cânone, como os textos diarísticos, ficcionais e poéticos de Carolina Maria de Jesus, podem ser literárias. Tomar esses textos como afirmação de uma literatura evidencia as tensões, muito presentes na academia, acerca da legitimação do que é ou não é literatura.

2. AS IMAGENS DE CAROLINA E SEU LUGAR NA LITERATURA

Pois não existe nada mais fascinante do que se enxergar a verdade por trás daquelas imensas fachadas de ficção – isso se a vida for de fato verdadeira e se a ficção for de fato fictícia. E provavelmente a ligação entre ambas é de extrema complexidade. Livros são flores ou frutas pendentes aqui e ali numa árvore com raízes profundas na terra de nossos primeiros anos, de nossas primeiras experiências.

Virgínia Woolf

2.1. Representação e verdade nos discursos (auto)biográficos

Rashomon é um filme japonês de 1951, dirigido por Akira Kurosawa, considerado uma obra prima do cinema nipônico. O longa-metragem é baseado em dois contos do escritor Ryūnosuke Akutagawa: “Rashomon” (1915) e “Dentro do bosque” (1921). Seu enredo conta a história do estupro de uma mulher e do assassinato de seu marido, um samurai, pela perspectiva de quatro personagens envolvidas no acontecimento: o acusado de assassinato (cujo nome é Tojumaru), a mulher estuprada, uma testemunha ocular e o samurai assassinado (o qual fala por meio de uma médium). Um ponto central do filme é que cada uma das narrativas é uma versão diferente sobre o ocorrido, de acordo com a perspectiva de cada personagem.

É importante ressaltar que há uma moldura maior na narrativa, e os próprios testemunhos do inquérito sobre o assassinato do samurai são, na verdade, relatados por terceiros. Enquanto aguardam que uma forte chuva passe na vila que dá nome ao filme, duas pessoas, a testemunha ocular do crime e um monge, contam para um terceiro homem sobre o inquérito. A testemunha começa por relatar o depoimento do suposto assassino. Ao relatar a violência cometida, Tojumaru afirmou que não tinha a intenção de matar ninguém; entretanto, viu-se impelido a cometer tal crime, pois queria tomar para si a esposa do samurai. Esta, por sua vez, reagiu ferozmente contra o assédio, mas acabou cedendo. Ao ter a honra manchada, a esposa propôs um duelo entre o violador e o marido, o qual, dessa forma, fora morto. A mulher fugiu para um templo budista em seguida.

O filme segue e o monge, por sua vez, conta aos seus interlocutores a versão da esposa do samurai, a verdade dela, diferente da história do assassino. A mulher que o monge recebera no templo era dócil. Lá, ela contou-lhe que havia sido forçada a entregar-se ao seu algoz, ficando, assim, sujeita à desonra e ao desprezo do marido. Após sofrer tanta vergonha e ter

pedido para ser executada, ela alegava ter desfalecido e, ao recobrar o juízo, ter visto que o punhal que estivera em suas mãos então estava no peito do marido.

Por intermédio da médium, o marido assassinado afirma que a mulher se entregou a Tojumaru e pediu para ser levada com ele para onde fosse. Antes de fugir, ela teria alegado que não poderia ir sem que antes Tojumaru executasse o Samurai. Tal pedido surpreende as expectativas do bandido com relação à vileza da mulher e, assim, ele a despreza e ela consegue fugir. Após algumas horas, Tojumaru volta ao local onde o Samurai estava preso e o liberta. Através da intervenção da médium, o marido ainda afirma que, após ser solto, cometeu o suicídio.

Após ouvir o relato do monge, a testemunha ocular protesta e afirma que tanto a história contada pela mulher quanto a contada pelo samurai, por meio da médium, são mentira, e ela própria teria sido a única pessoa que testemunhara todos os acontecimentos. Ela conseguiu acompanhar tudo escondido entre os arbustos onde aconteceram os crimes. Todos outros relatos deveriam ser dispensados como enganosos e sua versão deveria prevalecer como a única legítima.

A testemunha ocular inicia, então, o seu depoimento. O cruel estuprador, após desonrar a esposa do samurai, tenta fazer com que ela se torne sua esposa. Ela se recusa e liberta o marido, que estava, até então, preso. Tojumaru sugere um duelo para decidir com quem a mulher ficaria, mas o samurai recusa a oferta, alegando que a mulher não era digna de tê-lo. Tojumaru, por sua vez, abandona a ideia de casar-se com ela. Ela, então, em um ato de desespero, desafia a ambos e desabafa acerca do seu casamento falido. Após o ocorrido, Tojumaru e o samurai iniciam um duelo, o samurai é assassinado e a mulher foge.

Findo o relato, as três pessoas que estão aguardando a chuva passar em Rashomon entram em um dilema moral, que diz respeito à verdade. A única testemunha diz, em sua defesa, que não conta mentiras e que viu tudo com os próprios olhos. O monge, por sua vez, afirma que é necessário que os homens confiem uns nos outros. O terceiro ouvinte então pergunta ao monge qual seria o depoimento mais verossímil. A testemunha ocular intervém, afirmando não saber. O ouvinte acrescenta que as ações do ser humano são inescrutáveis e ri, debochadamente, de toda a situação. A sequência do filme e o seu término conduzem a um questionamento da moral humana, mas culminam numa cena de redenção: após a reflexão, o monge reconstrói sua fé nos homens quando a testemunha ocular resolve tornar-se responsável por um bebê abandonado, que encontraram no local onde estavam.

A reflexão que nos interessa aqui, acerca dessa película, não é sobre uma das questões centrais que ela suscita, a saber, a da moral do sujeito atuante em uma sociedade. Embora tal

reflexão seja válida, o que nos chama a atenção é o enredo que, com sua multiplicidade de perspectivas narrativas, é polifônico, anulando a possibilidade de uma única verdade totalizante. Neste caso, tal verdade seria o que de fato teria ocorrido entre o triângulo samurai – Tojumaru – mulher. Mas não podemos acessar tal verdade, se é que ela existe. Primeiro, porque os relatos se contradizem, e cada depoente constrói a história do modo que lhe convém; assim, o espectador não pode confiar no relato direto dos envolvidos no crime. Além disso, em função da moldura da narrativa, quem dá detalhes ao ouvinte (que representa, dentro da narrativa, o espectador) acerca de toda a história são a testemunha e o monge – ou seja, não apenas os depoimentos são enviesados, bem como só temos acesso a eles por relatos de segunda mão.

Dessa forma, o espectador, ao tentar construir uma narrativa coerente sobre o ocorrido e contrapô-la aos diversos discursos, coloca a verdade em suspenso, e o que se tem em evidência são apenas os discursos sobre o crime que envolve o triângulo Tojumaru – samurai – mulher. Ao espectador resta compreender como as diversas narrativas sobre o mesmo crime proporcionam uma reflexão sobre o funcionamento dos discursos, sejam eles os dos envolvidos diretamente ou relatos de segunda mão. As quatro histórias dialogam entre si e desenvolvem um enredo polifônico, que leva o espectador a considerar as subjetividades dos atuantes no discurso.

A polifonia do enredo consiste numa questão da linguagem, por sua capacidade dinâmica e mutável. Não é possível ao espectador saber se foi a mulher ou Tojumaru quem matou o samurai, ou se a mulher foi estuprada, ou se o ato sexual foi consentido por ela. Cada um dos relatos foi modificado, de acordo com a perspectiva dos envolvidos. O conceito de polifonia aqui proposto se aproxima do que foi explorado por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, no que diz respeito à independência dos discursos que compõem a trama e que, inclusive, em termos comparativos com a perspectiva do autor sobre o gênero romanesco, denotam uma inconclusibilidade e a condição plurivocal presentes no enredo.

Os depoimentos dos envolvidos no assassinato do samurai são, dessa perspectiva, partes de um discurso que constrói diversas imagens de cada um dos personagens. Essas imagens incorporam uma posição enunciativa do “eu” falando do “outro” para um terceiro, não havendo necessidade de ser fiel à verdade; logo, o discurso do monge, bem como o da testemunha ocular, são, nesses termos, construções de imagens do samurai, sua esposa e Tojumaru.

Também nos discursos biográficos e autobiográficos, torna-se pertinente também considerar o dialogismo, enquanto um movimento de linguagem entre sujeitos, no sentido de que essa relação compreende sempre a presença da voz do outro ou de outros. O relato

biográfico, porque se constitui de diversos outros discursos envolvidos na vida do sujeito biografado, é uma “materialidade discursiva da *palavra do outro*” (ARFUCH, 2010, p. 259), que deve ser pensada em sua condição plurivocal. Dessa forma, cabe ao pesquisador de relatos de vida e da escrita de si reconhecer a dimensão polifônica desses relatos, bem como perceber a subjetividade que esses discursos carregam em si. Segundo Arfuch:

Assumir hoje o desafio de trabalhar com relatos de vida pressupõe essa herança: a linguagem não mais como matéria inerte, na qual o pesquisador buscaria aqueles “conteúdos” afins à sua hipótese ou ao seu próprio interesse, para sublinhar, colocar entre aspas, citar, glosar, quantificar, colocar em grades, mas, pelo contrário, como um acontecimento de palavra que convoca uma complexidade dialógica existencial. E, embora cada pesquisa determine de certo modo seu próprio enfoque analítico (não há “receita” apta para toda circunstância, mas antes os caminhos vão se ajustando, a posteriori, em remissões múltiplas), é possível afirmar que sem uma concepção sobre linguagem, mesmo “naturalizada”, não há trabalho de interpretação (ARFUCH, 2010, p. 258).

Lejeune, no ensaio “O pacto autobiográfico”, apresenta os problemas da autobiografia, sob uma perspectiva centrada no conceito do gênero, isto é, se ela é ou não um gênero literário específico. Isso porque pensar o gênero autobiográfico implica em refletir sobre o seu objeto principal, que no caso é o “eu” escrevendo sobre si mesmo. Tal reflexão resulta em construções discursivas que têm como parâmetro a subjetividade do indivíduo, o que leva os leitores, talvez, a questionarem se devem tomar a autobiografia como “verdade” ou como “literatura”. Nesse sentido, Lejeune declara:

Certamente é impossível atingir a verdade, em particular a verdade de uma vida humana, mas o desejo de alcançá-la define um campo discursivo e atos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada têm de ilusório. A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística (LEJEUNE, 2014, p. 121).

A afirmação de Lejeune remete novamente aos discursos em *Rashomon* e à impossibilidade de atingir a verdade. Os diversos discursos levaram a um conhecimento sobre o crime, mas não alcançaram a verdade. Embora o filme não seja sobre biografia ou autobiografia, o que chama atenção – e nos interessa grandemente aqui – são as construções do discurso, sobretudo a construção das imagens de si empreendida pelas personagens envolvidas.

2.2. A produção de imagens do escritor

Para nos aprofundarmos na questão da construção de imagens do escritor pelos discursos biográficos e autobiográficos, é pertinente recorrer a alguns referenciais teóricos. Em primeiro lugar, a perspectiva, proposta por Lejeune (2014, p. 121) de “homens-narrativas”, que, de certa forma, fazem performance de si, torna possível a compreensão da linguagem a ser articulada por cada indivíduo na construção de uma autorrepresentação. Reinaldo Marques, no livro *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios* (2015), sugere que o indivíduo investido em uma rede de imagens heterogêneas, um hipertexto, está condenado a ser um “sujeito-imagem” (MARQUES, 2015, p. 87), existindo e circulando numa cultura globalizada que, constantemente, desterritorializa e reterritorializa esse sujeito e tem como consequência a “hiperexposição, leitura instantânea e o descarte” de suas imagens.

Lançando luz sobre a contemporaneidade, Marques coloca em evidência a posição paradoxal do escritor, que há muitos anos figurou como “representante de um mundo marcado pela hegemonia da letra” (MARQUES, 2015, p. 88), em face do contexto globalizado e heterogêneo. Tal posição torna pertinente o questionamento sobre como está registrada a imagem do escritor e como essa imagem sobrevive. Uma das propostas analisadas por Marques tem suporte nos deslocamentos que são feitos nessa imagem, por meio do trabalho com o arquivo do escritor. Quando realocado do âmbito privado para o público, os arquivos “se constituem em usinas de produção de imagens heterogêneas de escritores” (MARQUES, 2015, p. 90).

A partir da perspectiva de Marques, podemos levantar três importantes questões acerca da escritora Carolina de Jesus: 1) Que representações ela tinha dos autores que lia – geralmente autores do século XIX, aos quais ela tinha acesso, na sua relação particular com o universo da literatura; 2) Como a apreensão dessas representações transformava sua postura na sociedade onde vivia; 3) De que forma os discursos acadêmicos contribuem para a construção de imagens heterogêneas de Carolina. Veremos, na seção seguinte deste capítulo, como essas questões se articulam.

Segundo Marques, a partir do Humanismo italiano no século XIV, a imagem do escritor emergiu ao lado de figuras nobres, provocando assim a sua consagração, num processo que chega ao ápice no Iluminismo francês, no século XVIII. Dessa forma, o escritor passa a ser visto como um ser superior e, sendo assim, era obrigado apresentar-se publicamente e “prestar

contas de si”. É nesse sentido que Carolina, ao perceber que havia nos escritores algo de superior, procura agir da mesma forma, embora morasse no “quarto de despejo”.

A criação de uma Carolina feita por si mesma perpassa uma idealização romântica do homem das letras (não acidentalmente seus poemas apresentam o eu-lírico masculino). Segundo Marques, a imagem pública do homem das letras do século XVIII é marcada por um teor fetichista e, paradoxalmente, torna pitoresca a sua vida privada. Isso posto, ocorre uma hipervalorização do *homem* das letras. Ainda de acordo com Marques:

Essa hipervalorização do homem das letras, importa observar, transcorre no contexto de afirmação da vida privada, do individualismo burguês, para o que haverão de contribuir as práticas da leitura e da escrita incrementadas pelo mundo moderno, cujo exercício solicita o isolamento do leitor-escritor seja do meio social, seja do ambiente familiar, abrigado no recesso do escritório ou do quarto. Processo que contribui, entre outros fatores, para a mitologização do escritor, na medida em que seus afazeres se realizam no âmbito do mundo privado, na ordem do menos visível e compartilhado. Exemplifica-o a imagem do poeta como gênio ou ser de exceção presente no romantismo (MARQUES, 2015, p. 93).

Segundo Marques, a consagração do homem de letras é atravessada pela emergência daquilo que Foucault (2013) designa como “função-autor”. Para Foucault, no texto “O que é um autor?”, o discurso se sobrepõe ao sujeito que desempenha o papel de autor na sociedade ocidental moderna. Dessa maneira, o nome do autor passa a exercer uma função discursiva. Nesse sentido, o nome do autor se diferencia do nome próprio e marca um certo modo de discurso que não é recebido da mesma maneira, pois a ele é conferido um estatuto que é determinado social e culturalmente.

Segundo Foucault, existem quatro características fundamentais que contribuem para conceituar a função do autor. A primeira delas refere-se ao sistema jurídico e institucional, uma vez que os discursos que possuem essa função estão sujeitos a apropriações que implicam em responsabilidades e direitos do autor. A segunda característica diz respeito ao fato de que a função autor não é exercida uniformemente, ou seja, pode variar e, nesse caso, afeta os discursos conforme época, lugar e civilizações de modo diferente.

Há ainda outras duas características da função do autor. Segundo Foucault, a função autor se constitui por uma série de operações complexas e específicas que constroem o ser racional que é chamado de autor e que não são definidas pela atribuição espontânea do texto ao seu produtor. A quarta característica identifica que a função-autor não se submete a um indivíduo real, mas comporta uma pluralidade de “eus”. Nesse sentido, essa pluralidade de sujeitos corresponde a uma pluralidade de discursos.

O apagamento do sujeito autor leva a uma recusa da concepção biográfica típica da cultura ocidental moderna e é a partir da avaliação crítica da noção do sujeito que surgiram os questionamentos acerca das noções de autor e de obra. Em contrapartida, Marques (2015), em sua análise, apoiando-se em Bonet, propõe uma recapitulação do período em que o autor foi individualizado e, tornando-se objeto de curiosidade coletiva, proporcionou a valorização e o interesse pela biografia. Algo que, conseqüentemente, provocaria no homem das letras um esforço de produção “de imagens de si mesmo destinadas à cena pública”. Marques ilustra seu argumento com uma série de exemplos, dentre os quais destacamos o questionamento que Diderot formula sobre a natureza dos retratos, nas relações entre representantes e representados. Segundo Marques:

Comentando quadros e bustos de si mesmo, especialmente seu retrato feito por Louis-Michel van Loo (Retrato de Denis Diderot, 1767), Diderot assinala o caráter estático dos retratos em contraste com as fisionomias diversas que uma pessoa apresenta ao longo de um dia, desassemelhando-se de si mesma, de sorte que o retrato deveria se fixar numa forma mais elevada da aparência, transcendendo o anedótico. Ou seja, no jogo entre semelhança e diferença instaurado pelo retrato, se veem perturbadas as relações de identidade, é problematizada a continuidade entre o texto artístico e o mundo (MARQUES, 2015, p. 96).

Dessa perspectiva, depreende-se que o caráter estático do retrato possui divergências com as fisionomias diversas que o sujeito apresenta ao longo de sua vida e, em se tratando do jogo de imagens do sujeito, ocorrem discontinuidades entre o discurso e o real que problematizam as relações de identidade do sujeito. A partir disso, Marques apresenta um contraponto entre Diderot e Rousseau que lhe possibilita realizar inferências acerca dos arquivos literários e das imagens do escritor. Diderot, ao questionar o caráter estático dos retratos, apresenta uma crítica à possibilidade de unificação desses vários “eus”, concebendo um sujeito biográfico inacessível, separado da obra.

Rousseau, por sua vez, faz um apelo ao biográfico em *Confissões*. Segundo Marques, a obra de Rousseau promoveu a “proliferação do biográfico” e o interesse de conhecê-lo intimamente. Essa possibilidade de adentrar na vida íntima do autor causa relações conflitantes entre o privado e o público, uma vez que o espaço público é marcado por representações e imagens heterogêneas. Por isso, há em Rousseau uma preocupação com sua iconografia popular. Ao se dar conta de que a reprodução de sua imagem estava marcada por polêmicas e mal-entendidos, Rousseau constrói para si uma representação do “homem bom”:

Em função disso, Rousseau dramatiza em seus *Diálogos* a relação do público com sua imagem, procurando se representar como um “homem bom” e promovendo a utopia

do bom testemunho; faz uma análise crítica do meio literário do seu tempo, desvelando o jogo dos círculos e tribunais literários formados por aqueles a quem cabe distribuir a fama e a glória (MARQUES, 2015, p. 97).

Ainda de acordo com Marques:

Pesquisadores, bibliotecários, arquivistas, museólogos, curadores, estudantes, consultentes, visitantes, leitores – todos os que fazem uso dos arquivos literários, seja com finalidades profissionais, cognitivas e estéticas, seja por curiosidade ou entretenimento, tornam-se aptos a participar desse jogo de apropriação das imagens do escritor. Vivendo uma memória vicária, guardando-a ou dela usufruindo, ingressamos todos nesse teatro de imagens, decompondo-as ou recompondo-as. Por meio de cortes e montagens, tornamo-nos até mesmo coprodutores de novas figurações dos escritores, revitalizando a vida literária e cultural (MARQUES, 2015, p. 102).

Por meio da guarda e preservação de um determinado arquivo pessoal, ocorre um arquivamento de si. O deslocamento do arquivo do escritor da esfera privada para a pública, com o recolhimento de seus arquivos em instituições de memória, proporciona a diversos tipos de pessoas terem acesso às imagens que esses arquivos produzem e delas apropriarem-se. Novas imagens são produzidas através do discurso. Como salientou Marques, o acesso ao arquivo do escritor torna o pesquisador um coprodutor de novas imagens do escritor, por meio de cortes e montagens no material documental.

O romance *Machado* (2016), de Silviano Santiago, é um dos exemplos dessa relação entre corte e montagem, para produção de novas imagens do escritor. O livro faz um recorte biográfico de Machado de Assis, a partir de mais de vinte anos de pesquisa sobre o escritor. Ele é uma releitura biográfica não convencional sobre os últimos quatro anos de Machado de Assis, logo após a perda de sua esposa. Santiago, em depoimento para o *Suplemento Pernambuco*, afirmou:

Escrevo uma biografia de Machado não no sentido identitário: é o Machado de Assis em diálogo com figuras até menores de sua época, como Carlos de Laet, José de Alencar, e termina com Joaquim Nabuco. O livro mostra ele passeando socialmente pela sociedade carioca, mas é um passeio muito sofrido, muito triste (SANTIAGO, 2016, p. 13).

Santiago declara ainda que a escrita do romance é o desenvolvimento de algumas hipóteses sobre a vida de Machado que, segundo ele, não são hipóteses absurdas, ou seja, são baseadas nos arquivos do “bruxo do Cosme Velho”. O autor afirma ainda que “tudo é colado no texto”. Dessa forma, Santiago se apropria de fragmentos dos discursos sobre Machado de Assis, numa tentativa de relativizar as relações existentes entre biografia, autobiografia e ficção

e, a partir disso, surge uma releitura, ou seja, mais uma das diversas imagens do autor numa perspectiva prosaica que, nesses termos, constrói um “entre-lugar” discursivo.

Santiago, no texto “Meditação sobre o ofício de criar”, tratando de um termo que até aqui não havia surgido neste trabalho, a saber, a “autoficção”, esclarece que a utilizou como uma proposta de escrita em alguns de seus textos literários por meio de três processos: *diferenciação, preferência e contaminação*. A diferenciação e a preferência dizem respeito à distinção entre o autobiográfico e o confessional e à escolha pelo autobiográfico. Tal escolha, em sua perspectiva, coloca o discurso confessional no “grau zero da escrita”, porque em seus escritos “[...] não está em jogo a expressão despudorada e profunda de sentimentos e emoções secretos, pessoais e íntimos, julgados como os únicos e verdadeiros por tantos escritores de índole romântica e neo-romântica” (SANTIAGO, 2008, p. 174).

A escrita de si, no aspecto apenas confessional e numa perspectiva *per se*, carrega uma “pureza subjetiva” que Santiago não está disposto a utilizar em seus escritos. O autor reconhece que, para o exercício criativo da escrita, a utilização da autobiografia, em detrimento do confessional, está na capacidade de a autobiografia não ter que ser utilizada *per se*. Nesse sentido, ao fazer essa distinção e ao se valer do discurso autobiográfico, Santiago alega que o exercício só é possível através do terceiro processo, que é o da *contaminação* do texto autobiográfico pelo ficcional e vice-versa. Segundo o autor:

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são *as margens* em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa (SANTIAGO, 2008, p. 174).

A perspectiva de Santiago é significativa porque diz respeito à relação existente entre a autobiografia, enquanto possibilidade de verdade, e ficção, enquanto uma não verdade. Dessa forma, o autor faz a defesa da suspensão de uma verdade totalizante quando escolhe escrever a experiência pessoal numa perspectiva ficcionalizante, que torna indiscernível a veracidade e a verossimilhança interna ao discurso.

Outro referencial teórico importante para nós, já mencionado rapidamente acima, é Lejeune, particularmente quando se dedica ao autorretrato. O autor relata algumas de suas experiências com a recepção dos autorretratos em museus e explora um dilema sobre o que está representado nas telas em exposição e as etiquetas das peças. Por vezes, ele tem certeza que

certa peça é um autorretrato e, no entanto, ela é apresentada apenas como retrato. Seu ponto de partida para a análise desse tipo de pintura está baseado no reflexo de um espelho, cuja imagem é invertida. Ele o adotou como critério, considerando que ainda assim isso não é uma certeza, pois existem pintores canhotos. Segundo Lejeune:

Apesar da existência de canhotos e de colegas, o fato é que a representação de um homem pintando (uma tela que não vemos, ou que vemos apenas de viés, ou então por trás) e que se volta, com o pincel erguido, para olhar o espectador como se este fosse um espelho, é uma representação que induz no espectador o “efeito-autorretrato”. Mesmo se é a etiqueta que tem a última palavra (LEJEUNE, 2014, p. 278).

Nesse sentido, para Lejeune, um homem que pinta a si próprio e que, ao se mirar na tela, defronta-se com o espectador, traz a perspectiva do espelho como se fosse um “eu-outro”. Essa perspectiva de representação é que sugere o “efeito-autorretrato”. Na sequência do texto, Lejeune pergunta: “Mas e se fosse ficção?” A pergunta surge a partir do quadro de Norman Rockwell, intitulado de *Triplo autorretrato*:

Vê-se o artista de costas, sentado em um tamborete, se inclinando para se olhar em um espelho instalado sobre uma cadeira (espelho no qual vemos seu reflexo quase (?) como ele deve se ver), enquanto sua mão permanece erguida segurando o pincel sobre a tela que está diante dele e na qual começa a surgir seu autorretrato. O pintor e sua imagem no espelho se correspondem perfeitamente: mesmo tamanho (o pintor de costas e de corpo inteiro, sua imagem de frente apenas em plano americano), mesmos óculos (que nos escondem seu olhar). O autorretrato da tela é, por sua vez, muito maior que o “natural”, sem óculos, harmoniosamente estilizado. O cachimbo em sua boca está em posição horizontal e não caído como na “realidade”. Ao mesmo tempo em que opõe a “realidade” (fictícia) à ficção, o *Triplo autorretrato* articula os “três” graus possíveis do autorretrato (LEJEUNE, 2014, p. 278).

O quadro de Rockwell pode ser analisado numa perspectiva de diálogo e construção. No quadro há, além de outros elementos, o esboço da obra, que é chamado de antetexto e que não é o produto final – logo, faz parte do processo de construção do pintor. Ainda no quadro há as reproduções de autorretratos famosos de outros pintores: Durer, Rembrandt, Picasso, Van Gogh. Chamadas de intertexto, essas reproduções funcionam como referencial que torna possível verificar o quadro numa perspectiva dialógica. A própria reprodução do espelho no quadro sustenta a ideia de um diálogo eu-outro, que torna as realidades divergentes, já que o sujeito do espelho não é retratado da mesma forma que na tela do autorretrato. Entretanto, o autorretrato, tal como Rockwell deseja evidenciar, está contido na tela central do quadro, onde o sujeito retratado está “harmoniosamente estilizado”.

Lejeune coloca em perspectiva a ideia de que o triplo autorretrato pressupõe um “quádruplo” (auto) retrato, se se leva em consideração quem é o pintor do quadro, que nesse caso leva a assinatura de Norman Rockwell. Ele chama atenção para a relação entre obra e autor, pela qual a atribuição do nome à obra surge como uma necessidade de identificação que, segundo Lejeune, é uma herança da obsessão pelo nome do autor, desde o Renascimento. No que diz respeito ao autorretrato, Lejeune escreve que o “problema de identidade é duplo (como autor e como modelo)” (LEJEUNE, 2014, p. 281). Nesse sentido, há o autor da obra e o modelo de si próprio, que duplica a identidade do autor.

A perspectiva do autorretrato surge como possibilidade de reflexão sobre as diversas construções de imagem que o pintor cria de si mesmo. Compreensão semelhante tem-se do autor quando se dispõe a desenvolver imagens de si no contexto da vida pública, por exemplo. Nesse sentido, o autorretrato é contaminado pelo exercício criativo do criador e, como afirmou Santiago sobre a hibridização do discurso autobiográfico e ficcional, as representações do “eus”, tanto na pintura quanto na escrita, não reproduzirão a totalidade do personagem retratado. Dessa forma, a elaboração de imagens do autor proporciona a construção de diversas representações dessas imagens.

Outra questão teórica relevante para nossos objetivos é a problemática acerca da memória coletiva. Michael Pollak, no texto “Memória, esquecimento, silêncio”, busca compreender como os fatos sociais se “tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade” (POLLAK, 1989, p. 5). Dessa perspectiva, se interessa pelos processos e atores que constituem e formalizam as memórias numa relação de sobreposição e conflito de memórias, em contextos de dominação. Nesses contextos, ele observa a preservação de uma memória dominante, por exemplo a memória nacional, que se opõe às memórias subterrâneas, compostas pelos excluídos, marginalizados e minorias, que tendem a aflorar em momentos de crise e cujo resgate pode ser feito por meio da história oral. Segundo o autor:

A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementaridade, mas também as oposições irreduzíveis (POLLAK, 1989, p. 9).

Para explicar o processo de construção dessas memórias dominantes, Pollak utiliza o termo “enquadramento da memória”, que enfatiza seu caráter limitante e impositivo. Segundo o autor, esse trabalho de enquadramento é alimentado pelo material fornecido pela história. Todos os discursos que compõem a narrativa do passado reconstroem uma imagem que é determinada pelos sujeitos atuantes na produção desse discurso.

2.3. As imagens de Carolina Maria de Jesus

A escrita da trajetória da Carolina de Jesus é marcada pela polifonia. Sua história de vida se apresenta por diversas narrativas, que contribuem para a construção de uma *persona*. Nesse sentido, é possível uma montagem de elementos que dizem respeito à sua vida, cujos relatos são obtidos não só por meio de seus próprios escritos, com os diários, mas também pelo discurso de outros, como Audálio Dantas, os filhos, reportagens etc. Além disso, há ainda a construção de relatos por meio de biografias. Há pelo menos duas biografias publicadas sobre Carolina de Jesus. Uma delas, *Muito bem, Carolina!*, escrita por Eliana de Moura Castro e Marília Novais Machado (2007), compõe a bibliografia utilizada nesta pesquisa. A segunda foi lançada em 2018, *Carolina, uma biografia*, de autoria do escritor Tom Farias. Ambas são compostas a partir dos diários da escritora. Sendo assim, apresentam condição análoga à da testemunha ocular e do monge no filme *Rashomon*, ou seja, são relatos de segunda mão.

No primeiro capítulo desta dissertação, nossa proposta foi levantar a trajetória da vida da escritora. Ao longo da pesquisa, foi possível identificar um emaranhado de relatos que são, em certos aspectos, discrepantes. Uma das possibilidades de relação entre a trama do filme *Rashomon* e a trajetória da Carolina pode ser identificada, por exemplo, na aparição do samurai no inquérito através de um médium. A ideia do morto que fala do além aparece em Carolina não por meio de um médium que a incorpore, mas por meio da escrita – assim, morta, ela ainda nos “fala” por meio de seus escritos. Além disso, em alguns aspectos da história da escritora, podem ser observadas algumas inconsistências entre os relatos. Por exemplo, o conflito entre o que ela queria contar de si e o que o Dantas propunha.

Meihy, ao escrever sobre a *Cinderela Negra* (2015), deixa claro um distanciamento dos relatos dos filhos em relação ao que teria supostamente de fato acontecido na infância deles com a escritora. Reverberando os escritos de Carolina, essa lembrança é sempre marcada por

fome, livros e escrita. Algo que evidencia a perspectiva dos filhos como versões sobre alguns fatos da vida da escritora.

Da mesma forma, o que Carolina diz sobre sua infância e sua predestinação para ser escritora, sobre o período na favela do Canindé e sobre a vida após o sucesso, assim como o que seus filhos dizem sobre ela, não são fatos, são versões. A própria ideia de que ela tenha nascido poetisa pode ser entendida como uma fantasia, como uma construção sobre a sua infância. Além disso, houve ainda as ramificações do eu caroliniano. Essas ramificações podem ser observadas nas diversas áreas artísticas nas quais Carolina quis atuar – teatro, dança, música –, sempre com a presença do eu-Carolina em evidência, porque, nascida poetisa, ela tinha uma missão a cumprir.

Segundo Audálio Dantas, por exemplo, Carolina queria a glória. Para o jornalista, o desejo da escritora de atuar em diversas áreas artísticas não fazia sentido, ela deveria focar sua atenção nos diários. Podemos considerar que a visão de Audálio liga-se a uma perspectiva machista e racista – ainda que velada – segundo a qual ele, homem branco, torna-se o salvador da pobre mulher favelada, aquele capaz de determinar para ela o melhor caminho a seguir. Muito provavelmente, sua crítica ao desejo de glória de Carolina não seria feita a um homem branco. Segundo Dantas:

Ela vinha perseguindo a glória há muito tempo. Não me lembro muito bem quando, mas logo depois do seu sucesso apareceu uma reportagem sobre ela que tinha sido publicada em um jornal – acho que na própria *Folha*, em 1946 – feita pelo repórter Ville Aureli, dizendo que era uma poetisa negra, e coisa e tal, só que ninguém acreditou. [...]. Então, esta busca era antiga. Acho que era um meio de ela conseguir, digamos, a sua alforria. Sair daquele estado de miséria (DANTAS, 2015, p. 121).

Dantas reconhece que queria contribuir para a escritora sair da condição de miséria em que ela se encontrava e que via apenas nos diários expressividade suficiente para uma demanda mercadológica, pelo interesse que sua condição social despertava. Por isso, não ofereceu seu apoio quando a autora tentou sair da escrita diarística e publicar seus textos ficcionais. Dessa forma, Dantas e demais editores tiraram a agência da Carolina, colocaram-na como uma figura estúpida e uma escritora *naif*.

Para Carolina, o diário era um meio para chegar ao que, para ela, era o ideal de poetisa. Inicialmente, ela fazia uma ponte com a instituição literária por meio dos diários e, na sequência, tentaria dialogar com as outras áreas. É o que ela faz com o teatro, a música, a dança e, sobretudo, com os seus romances. Carolina desenvolve diversos modos de expressão e não renuncia ao seu próprio nome e ao seu projeto de se afirmar como escritora.

É interessante observar que a vontade de Carolina de atuar em diversas áreas toca em algo específico, no que diz respeito às representações de si própria que ela queria produzir. Todos os seus esforços estavam na construção de uma *persona* que se liga à instituição literária. Uma expressão desse desejo pode ser observada na frase que ela disse quando leu seu nome na capa de *Quarto de despejo*: “é preciso gostar de livros para sentir o que eu senti” (JESUS, 1961, p. 33).

Nos discursos de outras pessoas, a voz de Carolina repercute, levando a uma representação que a mostra como alguém que se via como “poetisa” e buscava ser reconhecida como tal. Se em alguns aspectos esses discursos são divergentes em relação às autorrepresentações da escritora, eles paradoxalmente convergem para a construção de uma *persona* projetada na imagem de poetisa, como alguém comprometido com a escrita e, sobretudo, com os livros. Seguindo a análise de Lejeune, podemos dizer que se trata de um processo de construção de uma “identidade narrativa”, ou seja, de uma identidade que se constrói no trabalho de narrar, de passar a limpo a escrita e estilizar a imagem do sujeito (LEJEUNE, 2014, p. 121).

Nesse sentido, torna-se pertinente observar que todos os diários da escritora convergem para a construção da identidade que quer dialogar diretamente com a instituição literária em pelo menos três instâncias: 1) social, no que diz respeito ao *status* da imagem do poeta diante da sociedade, 2) na possibilidade de sair da miséria da favela por meio dos livros e, por fim, 3) na relação autoral, ou seja, a construção de uma imagem de autora que se via como predestinada a ser poetisa. O que surge após a produção autoral da escritora, por exemplo, as biografias e os relatos orais contribuem para reforçar os estereótipos que constroem a *persona* da Carolina de Jesus.

A esse respeito, importa observar que Carolina, ao se perceber predestinada à vida da escrita, agia exatamente como descreve Marques (2015). Embora morasse em um barracão insalubre, de apenas dois cômodos, diversos são os relatos da escritora dizendo ter passado noites em claro, isolada, para desenvolver a sua escrita ou para se dedicar à leitura. Esses relatos são, inclusive, confirmados pelos filhos.

Ao tomar gosto pela leitura, Carolina observa a construção em outros autores de algo que Marques designou como “mitologização do escritor”, numa espécie de voyeurismo. Ao assumir sua predestinação como escritora, tal voyeurismo se transforma numa idealização da postura que o escritor deve ter. Nesse sentido, ocorre em Carolina de Jesus uma construção ideológica que, em certa medida, é fetichizada.

Uma das formas possíveis de se pensar os diários da escritora, com a finalidade de diálogo com algo além da escrita de si, está implícita na maneira como Carolina se apresenta a Dantas pela primeira vez, no parque da favela do Canindé:

No primeiro dia em que estive lá, desisti da reportagem porque a Carolina se manifestava enquanto eu entrevistava algumas pessoas. Ela protestava contra alguns adultos que ocupavam um *playground* que a prefeitura havia instalado na favela (DANTAS, 2015, p. 119).

Evidentemente, do ponto de vista da construção de uma *persona*, Carolina chamava a atenção do repórter não para o problema do *playground*, mas para promover o seu discurso, que deixava claro o fato de que ela escrevia. No seu protesto, ela “ameaçava colocar os nomes daquelas pessoas em seu livro” (DANTAS, 2015, p. 119). Tal atitude era, de certa forma, uma performance de si, a fim de chamar a atenção de Dantas para o fato de que ela escrevia. Deve-se observar que esse discurso reflete as autorrepresentações com as quais ela estava comprometida. Assim, ao associar a Carolina aos seus discursos, é possível refletir sobre o que foi proposto por Lejeune: ao seguir as vias da narrativa, “todos os homens que andam na rua são homens-narrativa” (LEJEUNE, 2014, p. 121).

Interessa ainda refletir acerca do paradoxo de legitimação do nome da Carolina de Jesus em relação ao repórter que a descobriu, Audálio Dantas, enquanto editor de *Quarto de despejo*. Essa relação diz respeito à autoridade outorgada ao repórter para dar valor aos escritos da mineira. A ressalva aqui é importante para a análise da característica da função autor em dois momentos: o primeiro, problemático, pois a validação dos escritos de Carolina partiu de Dantas. Condicionada ao contexto social do final dos anos 1950 e 1960, pode-se considerar que a função autor, nesse momento, foi ocupada por Dantas.

No sentido foucaltiano de “autor” (ressalta-se que, para o filósofo francês, de forma contraintuitiva para o nosso senso comum, o autor nunca é simplesmente a pessoa que escreve), dizer que Audálio ocupa o espaço de autor de *Quarto de despejo*, num primeiro momento, não é propor que Carolina não tenha escrito o texto, mas sim que a *autoridade* (palavra que tem a mesma raiz etimológica de *autor*) que garantiria a autenticidade e a validade do diário enquanto texto digno de ser lido emanava não do nome da escritora, mas sim do editor. No fundo, não se propõe nada de radical aqui: trata-se de dizer que um homem branco e letrado tinha mais autoridade que uma mulher negra, pobre e com pouco tempo de escolarização.

O segundo momento diz respeito à contemporaneidade, em que a percepção do funcionamento da autoria em Carolina se constrói a partir de outros discursos, que tentam

legitimá-la como autora, de fato. Em relação a esse segundo momento, poderíamos pensar nos discursos do movimento negro, por exemplo. Eles criam uma nova percepção, em que o texto de Carolina passa a ser de interesse justamente por ter sido escrito por uma mulher negra e pobre. Ou seja, alguém que, para esses movimentos, estaria apto a descrever a realidade silenciada de tal grupo oprimido a partir de sua própria experiência, ou lugar de fala. Nesse ponto, Carolina ocupa a função autora, pois é ela que garante a legitimidade do texto.

Outro ponto que nos interessa passa pela análise de Marques (2015) acerca da autorrepresentação como “bom homem” por parte de Rousseau. Referimo-nos aqui ao zelo que Carolina tinha por sua imagem. Os aspectos da vida pública e da vida privada são dosados e reproduzidos mediante uma necessidade da mineira. Quando precisou ser notada por Dantas, não hesitou em chamar sua atenção no *playground* do Canindé. Além disso, quando o livro fez sucesso, diante da polêmica em torno do seu nome na relação com os vizinhos da favela, ela não só saiu do Canindé, bem como foi morar em um bairro de classe média, a fim de zelar por sua imagem. Nesse sentido, isso se torna relevante não somente no que diz respeito à sua imagem de escritora, como também no que toca à sua autorrepresentação como alguém que estava ganhando muito dinheiro e, por isso, talvez não merecia menos do que o bairro Santana, mais nobre.

Outro aspecto relevante nesse zelo de Carolina por sua imagem é evidenciado em dois momentos, já após o efêmero sucesso. O primeiro é quando Carolina, já pobre novamente (embora não como antes) e desgostosa da vida, resolve se recolher no sítio que comprou com o restante do dinheiro adquirido. O segundo momento é quando ela, morando em Palhereiros, é fotografada catando papéis novamente, com a finalidade de chamar a atenção da mídia. Sobre esse último episódio, seus filhos caracterizaram-no como encenação, uma vez que a escritora não precisava fazer isso para sobreviver.

A relação de Carolina com a escrita é, diante da análise aqui proposta, percebida em pelo menos duas chaves analíticas: tanto no que diz respeito à concepção foucaultiana do anulamento do autor, quanto nas representações das imagens do autor, na perspectiva de Marques. Na primeira chave, tais representações são possíveis através dos enunciados que permitem perceber Carolina se apropriando da função de autor de outra época, como os românticos do século XIX. Nesse sentido, sua imagem é moldada pelos discursos que caracterizam essa função. Na segunda chave, só é possível ao pesquisador acadêmico analisar a função autor exercida pela Carolina através das imagens que emanam de sua obra e do discurso crítico sobre ela. Essa segunda possibilidade encontra suporte nos arquivos literários,

algo que Marques designou como “produção de variadas representações dos escritores, potencializando suas imagens” (MARQUES, 2015, p. 100).

Para essa análise é pertinente retomar também a noção de autoficção, desenvolvida por Santiago (2008) e citada por nós na seção anterior. Apresentar aqui a ideia de uma hibridização de gêneros que produza um outro gênero, como a autoficção, não quer dizer que estejamos encaixando mecanicamente a escrita de Carolina nessa categoria de gênero. Embora ela tenha muito da hibridização entre o ficcional e o autobiográfico que caracteriza esse gênero, tanto em seus diários como em seus romances.

No entanto, o exemplo do romance *Machado*, de Santiago (2016), serve como ponto de partida para a compreensão da produção de imagens do escritor a partir de arquivos, embora tal obra não seja uma autoficção, tampouco autobiografia. Para nós, importa aqui compreender como o resgate do arquivo, que já é delineado por imagens pré-estabelecidas a partir dos escritos do próprio autor, contribui para a produção de novos discursos. Essa produção proporciona uma proliferação de imagens do escritor. Esse processo diz respeito à relação dos biógrafos, pesquisadores e estudantes que se debruçam sobre o arquivo da escritora, fazem colagens e montagens que potencializam sua imagem. Por outro lado, ao analisar o trabalho de escrita autobiográfica de Carolina de Jesus, é possível observar, principalmente em *Diário de Bitita*, a relação de hibridização dos discursos – ficcional e autobiográfico – feita pela escritora. Vale ressaltar que tal livro tem servido de amparo para os pesquisadores que pretendem estudar e/ou escrever sua biografia, especialmente quando se trata da infância da escritora.

Outra maneira de analisar a construção das imagens de Carolina Maria de Jesus diz respeito ao jornalismo. O jornalismo dos anos 1960, no contexto da escritora, também tem papel importante na criação de discursos que legitimavam o biográfico. Segundo Arfuch, uma melhor aceitação do subjetivo no jornalismo proporcionou uma “radiografia mais nítida do presente”. Essa perspectiva jornalística seria responsável por produzir um gênero definido como “não ficção”, no qual os personagens e os acontecimentos eram “verdadeiros”. Segundo Arfuch:

Foi o “novo jornalismo”, de meados dos anos 1960 nos Estados Unidos, que marcou uma tendência hegemônica no que diz respeito à exibição aberta do íntimo privado no público e, com isso, da “vida real em seu transcorrer”, através da reportagem, de longas entrevistas biográfico-antropológico-testemunhais – que mudaram em boa medida a estética do gênero, flexibilizando léxicos e dinâmicas – com figuras da arte, do espetáculo, do underground ou da política, de uma ficcionalização de cenas e personagens e da construção de um lugar excêntrico para o jornalista, uma espécie de “observação participante”, na qual ele podia inclusive dar rédea a sua própria afetividade (ARFUCH, 2010, p. 247).

Dessa forma, as três primeiras reportagens sobre a escritora, falando de sua rotina entre as ruas de São Paulo catando lixo e a vida no Canindé, exerciam, em via de mão dupla, o papel do novo jornalismo e a criação verossímil de sua imagem associada à favela e à denúncia político-social pretendida por Audálio Dantas. A partir disso, podemos levar em consideração a funcionalidade desse tipo de abordagem jornalística que promoveu, em meados de 1960, a imagem da escritora. Tal funcionalidade diz respeito ao que Arfuch (2010, p. 250) designa como “o imaginário militante uso da voz (dos *outros*) como dado, como prova e como testemunho de verdade, científica e midiática”, que serviria como prova e testemunho de verdade ao jornalismo e ao discurso científico, em se tratando das vozes marginais e subalternas. Dentro desse ponto de vista, esse foi o papel desempenhado por Dantas naquele momento.

Torna-se pertinente lembrar que Carolina havia parado de escrever o diário, mas, depois de mostrar a Dantas o que tinha escrito, recebe dele o pedido para retomar a escrita. Claramente, pode ser observada uma das características da escrita do diário: é algo temporário ou irregular e que, no caso da Carolina, teve continuidade com um tema específico: retratar o seu cotidiano na favela do Canindé, em resposta ao repórter. Dantas, por sua vez, declarou que sempre teve um interesse por questões sociais e, ao levá-lo para a sua profissão, transformou os cadernos da escritora em um projeto pessoal.

Se, de um lado, a escrita do diário proporcionava ao repórter a execução de um projeto pessoal (o que explica muitas das divergências em relação aos relatos diretos da escritora); de outro, ele era a ponte que ligava Carolina ao projeto de lançar-se como escritora de ficção. Em uma das cartas que constam no seu acervo, a autora escreve ao seu destinatário (sem nome) sobre seus textos e a pretensão de publicá-los (a carta foi escrita após os louros da fama, em 1976). Além disso, demonstra interesse em trabalhar de forma conjunta, pela qual ele (o destinatário) seria o seu advogado e falaria por ela. Nesta mesma carta, Carolina deixa claro que não tem mais interesse em escrever diários: “Estou lendo muito. Vou ler o Jorge Amado, o Veríssimo eu já li. Não quero ser de escrever diários – dá muita confusão. Diário é coisa que se deve ser escrita dia a dia, só que quem escreve arranja inúmeros inimigos” (JESUS, 1976, s/p.).

Carolina reconhece duas coisas acerca da escrita de diários. A primeira é que ser fiel à sua verdade é algo que dá confusão e atrai inimigos. Na perspectiva dela, no primeiro diário, *Quarto de despejo*, os inimigos foram os favelados. Já em *Casa de alvenaria*, os conflitos eram com os que convivia “na sala de visitas”. O segundo reconhecimento diz respeito a algo que é intrínseco ao diário, que é a escrita cotidiana. Algo que ela não estava disposta a fazer. Segundo Lejeune, um “diário serve sempre, no mínimo, para construir ou exercer a memória de seu autor

(grupo ou indivíduo)” (LEJEUNE, 2014, p. 301). Entretanto Carolina queria exercer a função do autor sem depender exclusivamente de diários e, curiosamente, sua escrita ficcional hibridiza-se com a autobiográfica.

Dessa forma, é interessante observar que houve um discurso, composto pelo jornalismo da época, que construía, diante de toda a novidade que girava em torno da singular Carolina, a imagem de uma favelada que conseguiu sair da favela. De acordo com uma leitura unânime sobre as circunstâncias em que isso ocorreu, observa-se que o seu caso contribuiu para suscitar questões políticas e sociais de sua época e, por isso, ocasionou um uso massivo de sua imagem. Entretanto, tal uso não proporcionou a Carolina uma mobilidade social, no sentido de ela mesmo se desterritorializar de uma posição marginal e ocupar um espaço legítimo na instituição literária. Nesse sentido, Meihy faz uma crítica à chamada “contracultura” da época, por conta da falta de espaço para algo além dos problemas sociais do país, e critica as tentativas de apropriação política de sua imagem:

Carolina Maria de Jesus, conhecida como a escritora que saiu das favelas de São Paulo, emblemava um tipo útil aos ecos de qualquer dos projetos políticos existentes então. Vinda de baixo, servia como metáfora da mobilidade social positiva e até progressista e, neste sentido, era a prova tangível de uma versão tropical do mito da *self-made woman*. Os políticos sabiam disto. Valiam também da sua imagem, para os opositores do modelo industrializante que se plantava, como testemunha viva da denúncia necessária. [...] Sua história, contada e cantada em prosa e versos, era chaga aberta das condições impostas aos miseráveis, filhos excluídos do desenvolvimentismo juscelinista do fim dos anos 50. Sua experiência pessoal, como faca de dois gumes fatais, atingia pela direita e pela esquerda. Dependia do uso. Uso de seus escritos e de sua imagem (MEIHY, 1996, p. 9).

Meihy observa que, mesmo se definindo como poetisa, Carolina não integrou nenhum movimento cultural, artístico ou político com o qual se identificasse. O autor acrescenta que, ao invés de se integrar em algum movimento, por exemplo o da negritude ou o feminismo, Carolina optou pela exclusão, de certa forma negando o mundo. Obviamente que a atitude de negar o mundo externo estava associada às frustrações com o dinheiro, por exemplo. Entretanto a frustração maior foi o não reconhecimento como escritora. Para Meihy, a negação do mundo em Carolina de Jesus estava mais coerente com o passado do que com o presente da escritora. A perspectiva de Meihy é muito interessante, pois lança luz sobre as construções que Carolina faz de si mesma em seus escritos. O principal exemplo é o livro *Diário de Bitita*, texto de memórias onde Carolina sutilmente constrói narrativas que produzem uma imagem de poeta desde o nascimento.

Movida por esse desejo de autoafirmação como autora literária, Carolina sempre trabalhou para lançar sua obra poética e ficcional. Ela agia da maneira que lhe parecia melhor

para exercer a função do poeta. Nesse sentido, é justificável que ela negasse outros movimentos sociais e, em contrapartida, não fosse bem aceita pela instituição literária. De acordo com Meihy (1996, p. 18), seus versos eram a “depravação da beleza pura e a subversão de uma ordem da qual constavam Vinícius de Moraes, Lygia Fagundes Telles, João Cabral de Mello Netto, Carlos Drummond de Andrade *et alli...*”. Em certa medida, Carolina ignora o *status quo* do homem de letras, aquele que se exhibe na esfera pública, exila-se em seu sítio, continua lendo e escrevendo, exercendo assim o ofício do poeta, da maneira como ela o entende.

Ser poeta, para Carolina de Jesus, era uma maneira de evocar uma certa nobreza, importante para distingui-la primeiramente dos negros com quem conviveu durante a infância e, depois, dos favelados do Canindé. Ainda de acordo com o pesquisador:

Esta mesma Carolina que aspirava a modos finos de vida apaga de sua temática lembranças da terra natal. Apenas recompõe figuras idílicas através da reconstrução do avô, o Sócrates Africano, e da mãe sofrida. A genealogia idealizada lhe serve como recurso imaginado para explicar a infelicidade constante (MEYHI, 1996, p. 19).

Nesse sentido, é interessante retomar as reflexões de Lejeune (2014) sobre o autorretrato e o que ele representa. Há o autorretrato simples, que é – ou deveria ser, teoricamente – a mera imagem de si e/ ou a realidade de si representada no reflexo do espelho. Da mesma forma, a “real” Carolina está nos diários, inclusive aqueles editados por Audálio Dantas. A partir do momento em que Carolina se autoafirma poetisa, ocorre um processo de construção de uma *persona*, tal como Rockwell realiza no autorretrato central de sua obra, por meio da inserção de traços típicos de uma postura que a poetisa supostamente deveria ter.

Dessa forma, Carolina tenta se moldar de acordo com suas aspirações de poetisa e investe todo o seu tempo livre para emular o modelo do papel que a poetisa deveria desempenhar. Ela se sentia obrigada a escrever, pois entendia que essa era a função do escritor; portanto, escrevia – algo que para ela era colocar os pensamentos em ordem. Além disso, entendia que saber ler e desenvolver a escrita era algo que lhe proporcionava superioridade em relação aos demais favelados e, portanto, não se envolvia com eles em eventos na favela.

A construção da poetisa e o dialogismo estão imbricados na *persona* de Carolina de Jesus. A construção da poetisa é uma constante em sua vida, pois, embora tenha feito sucesso com os diários, não deixou de escrever poemas e romances. E a relação com esses escritos é dialógica, pois, nas obras da escritora, os referenciais discursivos vão do pastiche ao anacrônico, para construir o ideal do poeta romântico.

Na tentativa de se autoafirmar como poetisa e, a partir disso, “portar-se” como uma, Carolina transforma a si mesma em uma representação do autor, como ocorre em um autorretrato com o pintor (relação autor/modelo). Dessa maneira, Carolina cria uma alegoria de si própria e todos os outros discursos em torno dela, como os de Dantas, os de seus filhos e os de seus biógrafos, reforçam essa alegoria. A criação dessa alegoria, que é uma autorrepresentação, uma imagem, transforma-se em alegoria da própria arte. Sendo assim, Carolina possui um *ethos sui generis*, atuando sempre de acordo com a crença de que estava predestinada à arte da escrita. Não é à toa que a autorrepresentação da autora é tentacular: ela compôs diários, sambas, poesias, romances, provérbios. Segundo Lejeune:

[...] o retrato funciona apenas com o seguinte pressuposto: esse indivíduo tem um valor social e, mais fundamentalmente: o homem tem um valor. Aliás, todas as representações, tanto de objetos como de paisagens, baseiam-se em um pressuposto derivado por metonímia do primeiro pressuposto. Funcionam apenas como sinais do homem. Vejo, aliás, o autorretrato como uma situação particular, ligeiramente extravagante. Bruscamente, no meio do gênero mais codificado (o retrato), irrompe uma centelha (que às vezes só existe no espírito do espectador) que revela de maneira vertiginosa a essência da arte: a autorrepresentação do homem (e não a representação do mundo), o autorretrato passar a ser assim uma alegoria da própria arte (LEJEUNE, 2014, p. 283).

A análise de uma perspectiva alegórica que se pode fazer acerca de Carolina enquanto poetisa só é possível porque o seu acervo conta com mais de 4.500 páginas escritas à mão pela própria escritora e conservadas posteriormente por sua filha, Vera Eunice. Além disso, há os relatos orais, que ajudam a tornar possível a construção de uma identidade do sujeito caroliniano engajado na imagem do poeta. Ainda de acordo com Lejeune, o diário é endereçado a algum *alter ego*, além de ser uma série de fragmentos – e nessa perspectiva é interessante observar que Carolina, inicialmente, escrevia os diários para si; em seguida, houve um tempo em que parou de escrevê-los e depois retomou a escrita a pedido de Audálio Dantas.

De certa forma, o pedido do repórter contribuiu para que fosse possível a passagem da memória individual para a memória coletiva. Retomar e manter o diário era uma forma de trazer à tona, para uma comunidade de leitores, a imagem da favela e a construção de um imaginário sobre a experiência dos favelados do Canindé, muitas vezes dolorosa, marcada por violência e fome. É importante ressaltar que foi por meio dos diários da escritora que a pesquisa do repórter Dantas, sobre a favela do Canindé, ganhou fôlego.

No momento da divulgação de fragmentos do diário em reportagens na revista *O Cruzeiro*, sua valoração privilegiava objetivos específicos a serem alcançados. Para Dantas, o diário serviu para alimentar um tipo de leitura que a burguesia daquela época consumia. Em

outro momento, após o sucesso e a saturação do mercado que a consumiu, os cadernos da escritora, bem como seus escritos ficcionais, se tornaram partes de uma memória coletiva, no que diz respeito ao contexto político e social do marginalizado, bem como das favelas de São Paulo durante o final da década de 1950 e início da década de 1960.

Devemos tocar mais profundamente aqui na questão da memória. No Brasil, a cultura da escravidão predominou durante muito tempo, por meio da colonização. Esse processo e as consequências dele persistem atualmente nas desigualdades de raça e classe. A sociedade atual, ao tentar identificar os processos que tornam o Brasil um dos países mais racistas do mundo, desenvolve reflexões através do resgate histórico do passado da escravidão no país. Nesse sentido, ao se buscar referências que justifiquem o racismo atual, é realizada, dentro dos limites do enquadramento da memória, na perspectiva de Pollak (1989), uma análise que se concentra na crítica à estrutura do colonialismo europeu no Brasil. É importante ressaltar que esse tipo de reflexão só se tornou possível mediante cisões numa conjuntura de dominação, por meio das quais foi possível que memórias subterrâneas pudessem adentrar, ainda que timidamente, o contexto da “memória oficial” e, dessa forma, provocar novas perspectivas.

A constante busca pelo referencial do passado faz com que ele seja sempre reinterpretado. À luz dessa assertiva, é possível observar que o resgate das memórias da Carolina reconstrói a sua imagem, numa perspectiva muito bem explorada pela academia. Os atributos conferidos a ela são valorizados a partir da peculiaridade de uma mulher negra, mãe solo, que estudou por apenas dois anos e tem uma produção autoral incomum para esse padrão. Para que esse reconhecimento se tornasse possível, foi necessária uma brecha em um determinado enquadramento da memória, a saber, o político e social, que diz respeito ao gênero, à classe e à raça. O reconhecimento de Carolina, enquanto escritora tem sido feito a partir do contexto social no qual ela estava inserida.

Com base na perspectiva proposta por Pollak, é possível compreender como, a partir do início dos anos 1990, o resgate das memórias da escritora é empreendido. Os discursos sobre sua memória giram em torno de relatos orais de pessoas que conviveram com ela. Pollak propõe que as diversas variações dos relatos ou testemunhos de um mesmo sujeito podem conter uma espécie de *leitmotiv*, um fio condutor que conta com uma certa coerência. Essas características implicam uma reconstrução da identidade do sujeito.

Notadamente, o caso aqui analisado não é uma reconstrução de identidade apenas por meio do resgate direto da memória da autora. Ao contrário, o levantamento de questões acerca de sua biografia com base em textos autobiográficos, biográficos e ficcionais da autora proporciona a reconstrução de sua identidade a partir dos discursos do outro. Dessa maneira,

ocorre um resgate memorialístico que lança luz no passado e torna possível uma análise da reconstrução da identidade do sujeito caroliniano engajado com a/instituição literária. No que diz respeito a um de seus livros, o *Diário de Bitita*, Sousa (2012) considera que a autobiografia da infância da escritora foi para ela uma maneira de encontrar no passado a resposta para o seu efêmero sucesso:

No meio do turbilhão em que sua vida se encontrava depois do lançamento de *Quarto de despejo*, o passado em Sacramento proporcionava uma pacificação interna, uma amenização do sofrimento pela memória da infância, tempo talvez mais alegre, apesar da pobreza. A visita ao passado traz, contudo, uma revelação mais importante: Carolina Maria de Jesus se tornou escritora porque isso “já estava escrito” (SOUSA, 2012, p. 15).

Dessa forma, Carolina revisita o passado e reescreve o porquê e o como se tornou escritora. Associado a isso, em função do papel do pesquisador acadêmico como coprodutor de imagens de Carolina, ocorre um trabalho de reinterpretação do passado que, neste caso, surge do reconhecimento do que ela representou e representa no contexto sociopolítico.

2.4. Carolina Maria de Jesus e a instituição literária

Parte importante da construção da imagem de Carolina Maria de Jesus como escritora depende de sua relação com a instituição literária. A proposta de analisar a maneira como escritora tenta dialogar com a instituição literária tem suporte em reflexões de Bernard Mouralis, no livro *As contraliteraturas* (1982). Deve-se considerar, no que diz respeito a essa relação, diante da análise de sua biografia, que Carolina tinha como objetivo ser reconhecida como autora, ter um nome de autor e desempenhar essa função autoral, daí sua tentativa constante de estabelecer esse diálogo. É necessário, nesse sentido, observar como a produção da escritora está inserida em um contexto de produção literária marginal e porque isso ocorre.

Mouralis busca pensar a instituição literária em dois níveis: tanto relacionada aos escritores quanto ao seu estudo/ensino (nesse segundo nível, é observado como essa literatura aparece nas escolas). Entretanto, seu foco não está na análise da crise da literatura, embora, em alguns aspectos, ela se torne pertinente para nossa reflexão.

O que nos chama a atenção em *As contraliteraturas*, com vistas a uma análise dialógica da produção da escritora, diz respeito à ideia de uma dicotomia: de um lado a literatura (letrada)

clássica e canônica e de outro a paraliteratura (melodrama, romance popular etc), que abarca o que é comumente conhecido como literatura marginal. Para o autor, a distinção entre esses dois campos está diretamente relacionada às avaliações ideológicas que deles são feitas.

Assim, observa-se que essa distinção implica numa separação do que é ou não literatura, muito em função do *status* de alguns escritores e da delimitação e perpetuação de alguns escritos dentro dos sistemas de ensino, desdobrando-se em exclusões de uma série de textos do que Mouralis define como “campo literário”. Dessa forma, Mouralis considera que textos à margem desse campo compõem o que é denominado por ele como “contraliteraturas”. Segundo o autor:

Os textos que a instituição literária recusa e que, por essa razão, não entram no domínio do literário, não são apenas textos à margem da literatura – ou inferiores a esta –, mas também textos que, só com a sua presença, constituem já uma ameaça para o equilíbrio do campo literário, visto que assim revelam tudo o que nele há de arbitrário (MOURALIS, 1982, p. 12).

O exposto por Mouralis diz respeito a uma atribuição de valor agregada à literatura, que, conseqüentemente, implica numa atribuição de valor no que se refere a nomes de autores, por exemplo. Nesse sentido, busca-se compreender o lugar tenso e contraditório ocupado por Carolina no contexto literário brasileiro, ocupando nele uma posição marginal. Para tanto, deve-se considerar, como o fez Mouralis, que a literatura se estabelece como um campo “mitológico”, sobretudo por causa de sua condição excludente:

Na realidade, a literatura continua a ser um valor em relação ao qual se ordenam algumas das tendências e das tensões que aqui e ali se manifestam no seio da sociedade global. Deste modo, os estudos literários ocupam no nosso sistema de ensino, tanto secundário como superior, um lugar totalmente desproporcionado, se tivermos em linha de conta as medíocres possibilidades de integração social a que eles conduzem (MOURALIS, 1982, p. 18).

Mouralis atribui o “mito da literatura” não à prática da leitura em si, mas ao desconhecimento das obras literárias, uma vez que há um afastamento em relação às classes menos favorecidas. Além disso, devem ser levadas em consideração as diferenças entre a linguagem das classes sociais, funcionando como um obstáculo aos menos favorecidos. Segundo o autor, a palavra “literatura” entre os subalternos diz respeito a um “domínio dificilmente acessível, que conta muitas vezes com o prestígio de um mundo mítico” (MOURALIS, 1982, p. 19).

Mouralis chama a atenção para a impossibilidade de conceituar a literatura dentro de uma perspectiva exclusivamente teórica e descontextualizada. Para o autor, é “o uso do termo que vai produzir todas as suas definições possíveis” e, além disso, a categorização do que é ou

não é literatura depende da época em que um *corpus* é estabelecido. Dessa forma, Mouralis afirma que a literatura:

[...] possui todas as características essenciais de uma instituição, na medida em que é, para todo e qualquer indivíduo, em cada momento da história, como que um dado que faz o objeto, pelo menos no interior de uma categoria social, de um consenso contra o qual não podemos opor senão uma contestação vã e individual. Este consenso vai assentar em dois elementos essenciais e complementares. Em primeiro lugar, numa certeza e num dogmatismo quanto aos limites extremos do campo literário: a fronteira entre o literário e o não literário não está em causa, visto que não faz objeto de qualquer dúvida ou hesitação. Depois, numa ausência de interrogação acerca da natureza e da identidade da literatura (MOURALIS, 1982, p. 22).

Para desenvolver essa concepção, o autor coloca em evidência a relação existente entre literatura e sociedade. O que é chamado de “literatura” numa determinada época tende a refletir os valores e ideologias dominantes daquela sociedade e a “impor-se do centro para a periferia do corpo social” (MOURALIS, 1982, p. 22). Entre outros fatores, Mouralis considera que isso ocorre em função de uma “difusão dos modelos culturais” desempenhada pela escola. Uma vez que a literatura não é um dado apriorístico, atemporal e universal, ela deve ser aprendida socialmente.

Ocorre, portanto, do ponto de vista de Mouralis, uma dimensão ideológica da instituição literária, que diz respeito à sua apresentação, funcionamento e transmissão. Parte-se do pressuposto de que a literatura deve constituir um código, promover um tipo de linguagem e, desse modo, ser uma cultura legítima. O código, dentro de uma cultura literária, permite a distinção entre as classes dominantes e os excluídos. Além disso, a aquisição dos códigos necessita de uma aprendizagem, que não é promovida nos meios menos favorecidos. De acordo com o autor:

A cultura literária e artística constitui, pois, como se pode ver, um código que permite a cada um distinguir e fazer-se distinguir. Este código não preencherá verdadeiramente a sua função no seio da sociedade senão com a condição de ocorrer no conjunto das classes que a compõem. É pois necessário que todos aceitem utilizá-lo para medir ou se fazerem medir. Ora, o melhor meio de alcançar este objetivo é exatamente proceder de maneira que o seu caráter de código não se revele à consciência dos utentes. Este código que é a cultura literária será assim entendido não como a consequência de uma escolha – por definição arbitrária e convencional – imposta por uma classe ao conjunto da sociedade, mas antes como uma sociedade cultural, tendo por si própria a força da evidência e que não podemos pôr em questão, sem falharmos por falta do bom senso mais elementar. A cultura literária será, pois, cultura legítima (MOURALIS, 1982, p. 35).

Embora Mouralis considere que a cultura literária se constitui um código de distinção que reproduz a relação entre as classes, deve-se observar que, nessa perspectiva, todos

supostamente teriam acesso ao domínio o código. Mas os meios para esse domínio são bastante limitados para as classes subalternas.

Para Mouralis, a literatura é uma face da cultura transmitida como uma *herança* e possui uma estrutura lógica – ou seja, ela pressupõe uma relação com um sistema mais amplo de valores que legitima as suas obras, bem como os seus autores. É possível estabelecer uma relação entre o conceito proposto por Mouralis e a vigência da função autor na modernidade ocidental, assim como com o prestígio da figura autoral, nesse mesmo contexto. Explicitando essa relação, Barthes mostra como o prestígio do autor está ligado ao sistema de valores de nossa sociedade:

O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. (...) O *autor* ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões [...] (BARTHES p. 58).

Torna-se significativo, da perspectiva de Mouralis, que o primeiro contato que Carolina teve com os livros tenha acontecido na escola. Dessa forma, a escritora incorporou certos modelos culturais, através dos processos de alfabetização e letramento, durante seus dois anos de educação escolar. Em decorrência disso, surge em Carolina de Jesus o gosto pela leitura que, conseqüentemente, torna sua relação com o campo literário – um espaço privilegiado – algo mítico. Carolina não tinha livros em casa e seu acesso a eles era precário. Entretanto, ela nunca parou de ler e acabou fazendo da escrita uma parte central de sua vida. Mas a escritora nunca deixou de fazer parte de um espaço de subalternidade, afastado do universo intelectual onde se legitima o conceito de literatura.

Carolina, evidentemente, é uma escritora marginal que construiu uma obra ficcional que se encaixa no que Mouralis considera como paraliteratura. A partir de sua biografia, sabemos que ela tomou gosto pela leitura de romances do século XIX e, embora tenha lido tudo o que lhe vinha às mãos, adotou em seus escritos ficcionais os padrões desses romances. Nessa relação entre leitura e escrita há ainda a força da presença do melodrama e do folhetim, muito característicos do final do século XIX. Além de ter acesso a esses gêneros por meio do livro, Carolina Maria de Jesus era ouvinte assídua de rádio, um dos meios de comunicação de massa mais importantes do século XX, e, dessa forma, teve intenso contato com o melodrama através das radionovelas, que eram bastante populares nos anos 1950 e 1960.

A tentativa da autora de ser reconhecida como “poetisa” é percebida também em seu cuidado com sua obra poética. O constante desejo de publicação dos seus poemas corrobora a ideia de um desejo de ocupar lugar na instituição literária. Segundo Meihy, Carolina de Jesus passou a limpo os seus poemas pela primeira vez em 1975 e depois em 1976. No entanto, a publicação de seus poemas só ocorreu postumamente, com o livro *Antologia pessoal* (1996), organizado por José Carlos Sebe Bom Meihy.

Segundo Arruda (2015), a poesia da escritora é marcada por um discurso autobiográfico e ficcional, cujo estilo possui traços do século XIX:

Os temas mais frequentes são a política, a lírica amorosa, a idealização da mulher, a família, a natureza, a própria poesia e o poeta, entre outros, sempre marcados pelos traços conservadores do século XIX, especialmente do movimento literário Romantismo. Para Carolina, leitora de Casimiro de Abreu e de outros poetas clássicos, o Modernismo não existia ou não a encantava. Sua estilística poética é definida pelas rimas constantes e pobres, pela cadência e ritmos românticos, com musicalidade e repetições, bem próximos do que já se percebia em suas letras de canções (ARRUDA, 2015, p. 73).

Essa perspectiva anacrônica reforça uma leitura de sua obra ficcional como pastiche, cujo único valor estaria em seu caráter pitoresco. A partir dessa visão, são colocadas em evidência, em sua condição de leitora e escritora de romances, as circunstâncias em que eles eram desenvolvidos, ou seja, por alguém com apenas dois anos de escola, moradora da favela do Canindé e catadora de papel. Dessa forma, ainda que, como pontuou Mouralis, a literatura, enquanto instituição, esteja acessível a todos, o domínio dos códigos literários de cada época delimita esse campo e provoca exclusões. Além de escritora marginal por suas condições pessoais, Carolina reavivaria em sua escrita da década de 1960 o modelo folhetinesco do século XIX, mostrando falta de sintonia com os códigos e valores literários de sua época.

Como vimos, a imagem de Carolina como uma mulher predestinada à escrita está relacionada ao fato de que ela foi uma leitora contumaz. Compagnon, em *Literatura para quê?* (2009), nos apresenta a perspectiva – diante de um questionamento sobre a crise contemporânea da literatura – de como a literatura transforma o indivíduo. A ideia de que o homem aprende através da *mimesis* é evidente nas narrativas sobre em Carolina de Jesus. A escritora fez da literatura a sua maneira de comunicação com o mundo ao seu redor. Ela acreditava que uma das funções do poeta era a contribuir para a reflexão sobre a sociedade, sendo a literatura um meio pelo qual era possível a denúncia social.

Apesar do esforço para se apropriar dos códigos literários, o campo literário vigente não permitiu que suas obras ocupassem um lugar distinto dentro desse sistema. As razões para essa

recusa dizem respeito, entre outros fatores já mencionados, às suas condições de classe, raça e gênero.

A principal razão, no entanto, parece estar relacionada ao anacronismo de suas referências e ao não domínio dos códigos e valores determinados pela instituição literária. Apesar disso, há ainda na escritora um desejo de pertencer a ela, que se manifestava por meio de uma escrita carregada de um estilo calcado em suas referências do século XIX. Embora ela tentasse demonstrar, em sua escrita, um domínio dos códigos de linguagem, usando algumas vezes um vocabulário rebuscado, isso não foi suficiente para caracterizá-la como alguém que dominasse o código específico que diz respeito à cultura literária de sua época.

Na medida em que analisamos o esforço da Carolina para ocupar esses espaços e sua rejeição, torna-se possível observar também a atuação da crítica literária, responsável por legitimar o que é ou não é literatura. A atitude assumida pela crítica diante de seus escritos diz respeito ao que exploramos anteriormente: Carolina não dominava os códigos, a técnica, e, além disso, era mulher, negra e favelada. No entanto, o papel da crítica não é unívoco e sempre o mesmo ao longo do tempo. Sendo assim, é a partir de movimentos recentes dentro da própria crítica, fortemente influenciada pelo feminismo e pelo movimento negro, que se buscou um novo olhar sobre a escritora.

3. DOIS ROMANCES DE UMA ESCRITORA MARGINAL

*Um dia apoderou-se de mim um
desejo de escrever: escrevi.
Adeus dias de ventura, adeus
mundo de ilusão vou recluir-me
na sepultura embaixo do frio
chão.*

Carolina de Jesus

A partir de uma perspectiva bakhtiniana, focada no discurso, nas condições de enunciação e no processo de interação verbal, propomos nesta dissertação a análise dos discursos produzidos por Carolina de Jesus em seus romances, especificamente *Pedaços da fome* e *Dr. Silvio*. Na perspectiva proposta por Bakhtin, interessam sobretudo suas reflexões sobre o modo como os enunciados são carregados de outros, configurando o que ele chama de dialogismo – tema que será explorado com mais profundidade no capítulo seguinte.

Vimos, no capítulo anterior, o esforço de Carolina de Jesus de dialogar com a instituição literária, primeiramente com a escrita diarística como uma tentativa de construção de uma imagem de autora e depois com seu empenho em se promover como escritora de romances. Vimos também que esse esforço encontrou um obstáculo em seu domínio precário dos códigos literários, o que lhe valeu uma posição marginal na instituição literária. Na escrita de seus romances, esse conflito se manifesta de uma forma peculiar, suscetível de análise numa perspectiva bakhtiniana, que diz respeito justamente ao dialogismo nos romances.

Como não dominava plenamente os códigos literários, Carolina realiza uma forma bastante peculiar de diálogo e interação com esses códigos. Ao colocar em diálogo suas referências de leitura e suas demais experiências socioculturais, ela produz romances que buscavam se adequar aos modelos anacrônicos do que ela compreendeu se tratar de um método de escrita. Dessa forma, o produto final surge como algo *kitsch*, numa perspectiva estética. Todavia, ao ser realizada uma investigação sobre os aspectos de sua linguagem, esses romances apresentam elementos riquíssimos, que ganham uma nova luz ao serem analisados da perspectiva de Bakhtin.

A partir dessa proposta analítica, busca-se compreender as peculiaridades dos romances da escritora na perspectiva de uma “estilística do gênero”. O ponto nevrálgico da pesquisa está em examinar os romances e identificar neles um processo de apropriação e diálogo do gênero romanesco desenvolvido por Carolina. Assim, esse olhar sobre o contexto de linguagem em que estão inseridos *Pedaços da fome* e *Dr. Silvio* diz respeito também à característica do “heterodiscurso”, típica do gênero romance.

Nesse sentido, no que se refere ao que é conceituado por Bakhtin, faz-se necessário observar que o heterodiscurso proporciona, por meio de uma interação verbal, uma pluralidade e hibridização de gêneros. Assim, torna-se pertinente, também, considerar as teorizações de Bakhtin tanto sobre a questão dos gêneros do discurso (dentre os quais estão também os gêneros literários) quanto sobre as características e a história do gênero romanesco. Entre essas características está, por exemplo, o inacabamento, traço que podemos encontrar claramente presente nos textos de Carolina.

Para melhor compreensão dessa perspectiva, observamos, inicialmente, a trajetória da vida da escritora, assim como a maneira como ela transpôs o seu cotidiano para o texto, sobretudo em forma de diários. Em seguida, atacando mais diretamente o objetivo central da dissertação, buscaremos analisar como a escritora transformou em romance as situações diversas, os comportamentos sociais, as rotinas das pessoas que ela presenciou ao longo de sua vida, especialmente nas casas de classe média e alta onde trabalhou.

As histórias de famílias ricas que a autora presenciou foram uma grande fonte de inspiração para sua obra ficcional, na qual essas histórias são recriadas a partir dos modelos que ela havia apreendido em suas experiências de leitura, especialmente os romances do século XIX, o melodrama, o folhetim, a radionovela e até mesmo enciclopédias, que também eram uma de suas leituras prediletas. Essa composição de elementos diversos da linguagem é essencial para a escritora desenvolver uma escrita peculiar, que confere aos seus romances a sua especificidade, no que diz respeito ao dialogismo e à característica polifônica do romance.

Dessa perspectiva, torna-se pertinente destacar também o caráter ambíguo e contraditório da relação estabelecida entre os textos ficcionais de Carolina, cujo estilo foi tomado de empréstimo desses modelos, e o contexto ideológico-social de classe, raça e gênero no qual ela estava inserida. Tal questionamento é oportuno, pois uma das possibilidades de compreensão do que resultou em algo autêntico escrito por Carolina de Jesus está intrinsecamente relacionada à sua condição marginal e à sua tentativa de dialogar com a instituição literária.

Germana H. Sousa, no livro *Carolina Maria de Jesus: O estranho diário da escritora vira-lata*, apresenta, tratando do diário *Quarto de despejo*, uma leitura de Carolina de Jesus que também problematiza essa necessidade de escrever de maneira engessada “numa tradição literária acadêmica arcaizada” (SOUSA, 2014, p. 111). Nesse sentido, observa-se que Sousa adota uma perspectiva semelhante à nossa no que diz respeito à peculiaridade da escrita caroliniana:

Podemos dizer que há algo do caráter imitativo dos poetas realistas, guardadas as devidas diferenças, no fato de Carolina imitar Casimiro de Abreu, um modelo ultrapassado de literatura das décadas de 50 e 60 do século XX. Sem dispor de meios técnicos suficientes para realizá-lo integralmente, o que teria feito de sua obra uma obra menor, meramente pastiche, Carolina faz um anacronismo, mas ao mesmo tempo funda algo inesperado na literatura brasileira. A imitação pura e simples dos poetas do arcadismo-romantismo, em toda a obediência às regras métricas e linguísticas da poesia convencional, não teria feito de Carolina um sucesso nacional e internacional, uma vez que há milhares de imitadores e perpetuadores do sistema literário arcaizado pela academia de letras do Brasil afora. A novidade Carolina está, como no caso dos baudelairianos da primeira safra, em atingir sem querer, para além daquilo que imita, uma característica estética própria, original, que arrisca ameaçar o sistema. O caráter inusitado está no testemunho escrito em primeira pessoa, sem mediação, de uma pessoa saída das camadas subalternas e no uso de uma linguagem, que ela própria chama de “clássico”, veiculando uma visão de mundo ao mesmo tempo conservadora e problematizadora da forma social (SOUSA, 2012, p. 112).

Sousa toca em algo muito específico acerca da “estética própria” que garante certa originalidade aos escritos da Carolina de Jesus. Durante a leitura dos romances, mesmo com uma construção estética supostamente de baixo valor, podem ser identificadas construções que evidenciam a singularidade dos discursos produzidos por ela. Exemplo disso é o uso de estrangeirismos, como no romance *Pedaços da fome*, em que a descrição da personagem D. Virgínia destaca que ela usava um “*peignoir*”, palavra de origem francesa que significa um tipo de vestuário que as mulheres do século XIX habitualmente usavam em casa.

Se, por um lado, o estilo dos seus romances e da sua escrita não atende aos critérios estéticos da literatura de sua época, por outro lado eles acabam produzindo um resultado interessante e inesperado. A singularidade desse resultado permite evidenciar a rigidez do sistema hegemônico da instituição literária e tornar visíveis outras possibilidades estéticas, que, como pontuou Sousa, arriscam “ameaçar o sistema”. Ainda se deve levar em consideração que, em se tratando da Carolina de Jesus, a sagacidade de reconhecer que o processo de escrita demanda uma técnica ocorreu em função de um certo trânsito cultural. Mesmo marginalizada, ela teve acesso a diversos tipos de leitura (sobretudo em decorrência do prazer em ler e da crença em sua predestinação como poeta), o que lhe permitiu transitar entre a subalternidade e a cultura hegemônica.

Dessa forma, o que pode ser observado na construção de seus romances é a demonstração de que, embora Carolina não detivesse o domínio completo do código literário institucionalizado, havia nela um comprometimento estético que evidenciava a preocupação em elevar o seu romance ao nível dos grandes escritores em que se baseou. Isso é uma consequência de um influxo recíproco entre as culturas de diferentes grupos pelas quais a escritora transitou.

Para captar essa peculiaridade da escrita de Carolina, torna-se pertinente realizar neste capítulo uma breve apresentação do nosso objeto de pesquisa, que são os romances *Pedaços da*

fome e *Dr. Silvio*. Consideramos que essa apresentação é necessária para que, no capítulo seguinte, nos debruçemos sobre o problema do dialogismo nesses textos. Deve-se considerar, nesse sentido, a peculiaridade da escrita e da trajetória de Carolina de Jesus, seus dois anos de escola, os inúmeros livros que leu, sua formação enquanto sujeito subalterno, para a compreensão estrutural e estilística da narrativa de seus romances.

3.1. Pedacos da fome

Pedacos da fome (1963) é o único romance publicado da escritora Carolina de Jesus. A edição do livro foi financiada com recursos da própria autora, que já havia declarado não querer escrever apenas diários. A história gira em torno da vida da heroína, Maria Clara, uma moça rica e muito bonita que acabara de fazer dezoito anos e estava infeliz com o novo ciclo de sua vida. É filha do coronel Pedro, ex-militar do exército e fazendeiro que possuía muitos negócios adquiridos ao longo dos anos, os quais o tornaram uma pessoa muito rica e temida no interior de São Paulo. Maria Clara acreditava que o fato de o seu pai ser um homem poderoso era motivo de as pessoas se afastarem dela, de não quererem ter nenhum contato com ela ou tratarem-na com ressalvas.

O núcleo familiar dessa heroína é composto por ela, pelo pai e a mãe, dona Virgínia. Maria Clara, a única filha do casal, era para os pais motivo de orgulho e considerada amuleto de sorte do coronel, por ter lhe impulsionado a buscar uma vida melhor para os três. Pedro era um homem “enérgico e lépido”, “homem conservador” (JESUS, 1963, p. 16), que cumpria muito bem os compromissos com os outros, algo que o tornava uma pessoa íntegra. A mãe e esposa era dedicada e muito submissa ao marido. No decorrer da história, lê-se que ambos se amavam muito e acreditavam que o sucesso do matrimônio estava ancorado nas afinidades intelectuais que tinham (JESUS, 1963, p. 17).

O enredo do romance tem como uma das principais motivações o antagonismo nas relações matrimoniais. Num primeiro momento, observa-se que a submissão da esposa, o fato de ela ser uma “boa dona de casa, uma boa esposa e boa enfermeira” (JESUS, 1963, p. 18), era essencial para que o coronel Pedro se sentisse realizado e motivado a lutar para se tornar alguém melhor e enriquecer-se. Nesse sentido, tudo estava perfeito para o casal e a expectativa era de

que a filha, recém-saída do colégio, encontrasse um bom pretendente, honesto e compreensivo, para que se casasse.

É a partir desse quadro que surgem as questões conflituosas de um casamento malsucedido. Maria Clara, no afã de se ver casada, nutria o sentimento de rejeição pelo fato de ser filha do coronel, o homem mais poderoso da cidade (JESUS, 1963, p. 22). Por isso, questionava as reações das mulheres com relação aos homens. Não conseguia entender o que havia entre um homem e uma mulher a ponto de fazer com que algumas perdessem o equilíbrio (JESUS, 1963, p. 23). Tal indagação vinha, inclusive, do que ela observava na relação entre os seus pais. Quando o pai estava em casa, por exemplo, a mãe era extremamente exigente: usava roupas de alto preço, colocava a mesa, os criados tinham que estar uniformizados, a casa “rigorosamente limpa”. Quando ele não estava, dona Virgínia se contentava em fazer as refeições na cozinha, passar o dia vestindo um “pegnoir de veludo desbotado” (JESUS, 1963, p. 23), além de rezar o “padre nosso”, incansavelmente, para que seu marido se mantivesse abençoado em seus negócios.

Maria Clara desejava muito encontrar um homem, a ponto de sentir inveja das heroínas dos romances que lia. Acreditava que qualquer pessoa, fosse ela pobre ou rica, queria ter alguém do seu lado. Certa tarde, estando na praça da cidade, refletindo sobre suas angústias por não ter tido ainda a oportunidade de conhecer alguém, Maria Clara é surpreendida por um homem que observava. O rapaz, que aparentava ter entre 22 e 24 anos, cumprimentou-a e perguntou as horas. Era a primeira vez que Maria Clara conversava com um rapaz estranho e que, provavelmente, não sabia que ela era a filha do coronel Pedro. Esse momento fez com que ela ficasse um pouco nervosa, mas os dois iniciaram uma conversa.

O rapaz chamava-se Paulo Lemes, era da capital de São Paulo. Disse à moça que aquela era a primeira vez que visitava o interior. Maria Clara ficou encantada com o fato de o rapaz ser de São Paulo, cidade que ela muito admirava, já cansada da vida apática do interior (JESUS, 1963, p. 23). Ao ser indagado sobre sua profissão, Paulo informou à garota que era dentista e que ainda não tinha dinheiro para montar sua clínica odontológica. As respostas acerca de sua vida profissional vinham marcadas por expressões de perturbação e vacilação, que não foram percebidas por Maria Clara.

Não demorou muito para que Maria Clara se apaixonasse por Paulo Lemes. O rapaz, no entanto, estava mentindo sobre sua identidade. Ele não era dentista em São Paulo. Era órfão e vivia num quartinho cedido por sua tia, que era dona de um cortiço. O pai de Maria Clara, ao supor que a filha estivesse planejando fugir com o dito dentista, obrigou-os a se casarem. O casamento ocorreu às pressas, pois o coronel temia que a honra de sua família ficasse manchada.

Com medo de sofrer represálias quando sua verdadeira identidade fosse revelada, Paulo Lemes sugere a Maria Clara que os dois fossem embora do interior. O rapaz conseguiu um carro e, no meio da noite, no mesmo dia em que se casaram, os dois fugiram para São Paulo. Dona Virgínia ficou arrasada e acreditava que, a partir daquele dia, sua filha tinha destruído sua vida ao se casar com um desconhecido. Maria Clara, no entanto, estava confiante.

Ao chegar a São Paulo, Maria Clara descobre que Paulo Lemes estava mentindo todo aquele tempo. Duas coisas acontecem no comportamento de Maria Clara a partir de então: o sentimento de culpa por ter fugido da casa dos pais cria na personagem um arrependimento por ter confiado cegamente no primeiro homem que apareceu em sua vida e, conseqüentemente, o orgulho de acreditar que não merecia mais a riqueza do pai. Somado a isso, havia o discurso de Paulo Lemes de que um pedido de ajuda ao coronel acarretaria na sua morte. Como acreditava que a mulher deveria ser submissa ao marido, Maria Clara se viu presa em uma vida infeliz ao lado de um homem que a enganou.

Além de tudo isso, Paulo Lemes era um vadio. Ao longo de toda a narrativa, diversas são as súplicas de Maria Clara para que o marido arrumasse um emprego - algo que não acontecia. Assim, a heroína tinha que lutar por conta própria para se manter em São Paulo. Vendeu todas as joias que tinha levado consigo e aos poucos foi organizando a vida; entretanto, as coisas nunca mais foram as mesmas. Maria Clara viveu durante sete anos ao lado de Paulo Lemes, amargando uma pobreza próxima da que pode ser lida em *Quarto de despejo*.

Em um determinado momento do romance, o leitor poderá acreditar que as coisas poderiam melhorar para Maria Clara, quando ela conhece a tia de Paulo, que ora é chamada de d. Ruth, ora é chamada de d. Raquel. No entanto, no decorrer da leitura, descobre-se que a tia de Paulo estava, na verdade, explorando os serviços de Maria Clara. Além disso, seu filho, Renato, se apaixona pela moça e começa a mudar seus hábitos, na tentativa de conquistá-la. Diante do insucesso da conquista, Renato sai de casa e sofre um acidente fatal. Após o acidente, d. Raquel se torna inimiga de Maria Clara, obrigando-a a pagar o aluguel pelo quarto do cortiço.

Passados seis anos dessa vida infausta, o narrador retoma o relato de seis anos antes, contando o que aconteceu na fazenda após o casamento e a fuga de Maria Clara. Dona Virgínia, mãe de Maria Clara, não conseguiu lidar com a partida da filha. O desgosto culminou em sua morte. Por sua vez, o coronel Pedro Fagundes se sentiu na obrigação de percorrer a cidade de São Paulo atrás da filha. Foi a todos os locais da alta sociedade paulistana. Sem sucesso, percorreu prostíbulos, chamados pelo narrador de “lupanares”. Também não a encontrou.

Maria Clara, àquela altura da vida, já tinha seis filhos. Tinha sido uma gestação a cada ano. Paulo continuava com a vida de vadiagem e o sustento da família vinha de serviços

esporádicos da moça, além de doações e apadrinhamentos. Certo dia, d. Raquel foi até o cortiço anunciar o despejo de todos os moradores, pois o espaço seria vendido para a construção de um edifício.

Diante daquela situação, Paulo Lemes mais uma vez engana Maria Clara. Em um dia, sem aviso prévio, ele chega com um caminhão e ordena que os pertences da família sejam recolhidos. Maria Clara acreditava que ele tinha encontrado uma casa ou um quartinho para eles. Na verdade, Paulo não tinha conseguido nada disso. Movido pelo orgulho, ele resolveu sair do cortiço e a família passou dois dias morando na rua. O Estado intervém, levando as crianças para um abrigo e elas só podem ser devolvidas aos pais quando estes tiverem uma residência estabelecida. Diante dessa situação, Maria Clara e Paulo Lemes vão residir na favela.

Já com os filhos, porém sem nada para comer, Maria Clara resolve ir à feira da cidade. Lá, as crianças comem os alimentos do chão e passam mal. Simultaneamente, Paulo Fagundes está na região, continuando sua busca incansável pela filha. Num determinado momento, Maria Clara, muito mal vestida, para debaixo de um viaduto para trocar a fralda da filha Virgínia. Nesse momento, o inspetor que acompanhava o Coronel julga-a muito mal, por achar que se tratava de uma vagabunda, e resolve chamar a polícia. Enquanto isso, Paulo Fagundes começa a conversar com Maria Clara. É nessa conversa que ele reencontra, finalmente, a filha perdida. O reencontro é marcado também pela alegria das crianças ao descobrirem que têm um avô com recursos.

Maria Clara e os filhos vão para o hotel onde o pai dela estava hospedado. Lá, eles se arrumam e vão até a favela onde ela residia. Ao chegar, todos ficam abismados com a transformação em Maria Clara e nos filhos. Paulo Lemes, ao ficar frente a frente com o coronel, tem um mal súbito e morre. Após o ocorrido, Maria Clara pede ao pai que compre o terreno do cortiço para que seus amigos possam voltar a morar lá. O pedido é concedido e, na sequência, pai, filha e netos voltam para a fazenda.

Ao final da leitura do romance, pode-se observar que a história de Maria Clara se aproxima da parábola de Jesus sobre o filho pródigo, descrita na Bíblia no livro de Lucas 15:11-32, no que diz respeito à perda e à redenção. Na parábola, o filho desobediente resolve pegar a sua parte da herança e gastá-la prodigamente. Tendo gastado toda a sua fortuna e com remorso de ter que voltar para a casa do pai, o filho vive momentos de extrema tristeza e pobreza, se vendo obrigado a comer as lavagens dadas aos porcos. Entretanto, já cansado dessa vida, resolve retornar à casa do pai. No retorno, o filho é recebido com festas e aceito com amor pelo pai.

Inicialmente, para pensar na forma como essa história é contada, faz-se necessário relembrar rapidamente alguns pontos básicos da teoria da narrativa. Alguns desses pontos serão revisitados no capítulo seguinte, por meio da perspectiva de Bakhtin sobre esses conceitos. Segundo Culler (1999), citando Aristóteles, uma boa história deve ter começo, meio e fim e, além disso, o prazer em lê-las ou ouvi-las está relacionado ao “ritmo de sua ordenação” (JESUS, 1963, p. 85). Deve-se observar também que o enredo deve ser bem estruturado, a fim de que se possa ter resultados satisfatórios acerca da história que se pretende contar. Logo, em termos teóricos, é necessário que o enredo seja apresentado com uma certa coerência, que faz parte da lógica interna da narrativa.

Em *Pedaços da fome*, o narrador é um observador que não participa da história como personagem. Esse narrador sabe de tudo sobre os personagens: o que eles dizem, o que pensam, o que sentem. Quando Maria Clara chega até a casa de Paulo Lemes, em São Paulo, esperava encontrar um local minimamente parecido com a casa onde morava. Para a sua surpresa, era um lugar muito estranho, um cortiço. Essa informação é passada ao leitor por meio de uma mistura de vozes entre a fala e o pensamento da personagem, assim como a voz do narrador:

– Que lugar horrível! Disse Maria Clara. Dirigiram-se para uma habitação coletiva, Paulo empurrou o portão. A casa era muito velha. Maria Clara acompanhava-o desconfiada. “Que ambiente esquisito”. Foram para um quatinho lá nos fundos. No fim do quintal. Maria Clara fitava os varões cheios de roupas, as crianças brincando naquele corredor sujo e mal cimentado. Paulo deu um longo suspiro, reuniu fôrças e disse-lhe:

– É aqui a minha casa.

Quando Maria Clara viu o quatinho ficou petrificada.

– Meu Deus, então você é pobre? Meu Deus, pobre não presta! Não tem valor. (JESUS, 1963, p. 71).

Do ponto de vista do direcionamento da narrativa para o leitor, observa-se no enredo de *Pedaços da fome* um descompasso. Considerando o desejo de Carolina de se afirmar como escritora, o romance parece ser direcionado a um grupo letrado, distante do universo de subalternos em que ela vivia. Ao escrever para esse leitor, o narrador não explica o que é a pobreza. A personagem principal não sabia o que era, até conhecer um cortiço. Entretanto, o narrador relata a condição da miséria como algo conhecido. Em contrapartida, ele relata a riqueza como algo conhecido (a personagem Maria Clara nasceu rica), o que talvez se deva ao fato de Carolina ter trabalhado em diversas casas ricas. Há, portanto, uma curiosa inversão entre as perspectivas da autora e do narrador, na qual a riqueza, pouco familiar para a primeira, torna-se íntima do segundo; enquanto a pobreza, íntima da autora, é estranha para o narrador.

Um exemplo dessa perspectiva no romance *Pedaços da fome* está evidenciado na cena em que Maria Clara pede à mãe autorização para levar o piano, mas a mãe não a autoriza, pois informa que ele era herança de sua avó e deveria ser transmitido aos netos; assim, Maria Clara só teria direito ao piano quando tivesse seu primeiro filho (JESUS, 1963, p. 65). Outro exemplo ocorre quando Paulo é indagado acerca do seu conhecimento musical. Ao responder que não conhece músicas, apenas os grandes nomes, o Coronel levanta suspeitas sobre a origem de Paulo Lemes, uma vez que para ele um dentista deveria ser uma pessoa intelectualizada e entendida de diversos assuntos: “– Você disse que é benquisto, e um dentista é um intelectual e um intelectual conhece de tudo um pouco e você não conhece nada. Para mim você é um João sem direção na vida, um andarilho” (JESUS, 1963, p. 57).

Observa-se também que, na construção da narrativa, os componentes discursivos trazem para o leitor a possibilidade de compreensão de um enredo costurado com expressões de quem transitou entre o subalterno, iletrado, e o intelectual, letrado. Vê-se, assim, o deslumbre da autora por elementos que marcam a riqueza e a pobreza das personagens. No que tange às escolhas lexicais, há uma curiosa utilização de vocábulos rebuscados, por meio dos quais a autora parece querer criar uma fala apropriada às personagens ricas, revelando talvez um desejo de demonstrar domínio sobre a linguagem culta e literária. De uma perspectiva bakhtiniana, essa particularidade estilística dos romances de Carolina é significativa, por evidenciar o caráter conflituoso dos signos, quando apropriados por diferentes sujeitos, assim como do próprio valor literário, ligado aos usos da linguagem por diferentes classes sociais.

Outro aspecto a ser analisado no romance diz respeito ao manejo do tempo na narrativa. Observa-se que, de modo geral, a história em torno de Maria Clara é apresentada segundo uma organização temporal simples, de fácil apreensão pelo leitor. Deve-se considerar ainda que, no aspecto lógico, a narração contém início, meio e fim bem delineados, como é muito característico dos romances do século XIX; ou seja, apresenta a predominância de uma linearidade cronológica, considerando-se a perspectiva aristotélica do bom enredo. O aspecto *macro* da linearidade do enredo apresenta coerência, diferentemente do que ocorre nos romances da fase modernista, nos quais é possível encontrar uma maior ênfase na não-linearidade do enredo. Há na história uma progressão, um clímax e o seu término, que culmina no desfecho bem-sucedido do personagem principal.

Na narração dos acontecimentos, em geral não há uma sinalização clara da passagem dos dias, meses e anos. Há, em *Pedaços da fome*, uma perspectiva do tempo que ora se comprime, ora se expande. Dessa forma, a leitura do romance deixa o leitor com certa dificuldade em se situar no tempo. Quando Maria Clara vai se estabelecer na casa de Paulo e

descobre que ele, afinal, era pobre, ela começa a manifestar com frequência seu descontentamento, sempre reclamando da vida atual. Além disso, a heroína sempre fazia reflexões sobre a escolha errada no casamento com Paulo Lemes. Toda essa atenção ao discurso das personagens tem como consequência uma desatenção às informações acerca do tempo. Enquanto Maria Clara reclamava, em um só espaço de tempo, três meses se passaram e ela ficou grávida (JESUS, 1963, p. 98).

Entre as páginas 74 e 94 de *Pedaços da fome*, há uma sucessão de acontecimentos sem marcação temporal. Maria Clara chega a São Paulo, descobre a pobreza, tenta se adaptar a ela. Aparentemente no mesmo dia em que chega, resolve vender as suas joias e sai de casa para isso (JESUS, 1963, p. 80). Ao retornar, as vizinhas curiosas a abordam com surpresa pelo casamento de Paulo Lemes. Durante indagações feitas à moça, descobrimos que ela estava no cortiço, desde a sua chegada à capital, há quinze dias (JESUS, 1963, p. 82). Depois desse episódio, no dia seguinte, enquanto ainda tinha dinheiro das joias vendidas, a heroína resolve comprar utensílios para a casa e roupas para que o marido pudesse procurar emprego (JESUS, 1963, p. 89), pois ele precisava ser mais responsável, já que agora seriam três bocas para alimentar:

_ A nossa vida está melhorando.
 _ A tua vida pode ser... disse Maria Clara, mas a minha está igual a um novelo de linha quando emaralha-se. Já é tempo de levarmos a vida a sério. Breve seremos três. Eu já comprei agulhas e lã para confeccionar os sapatinhos (JESUS, 1963, p. 90).

No discurso do narrador, o uso reiterado do gerúndio também reforça essa sensação de inexistência temporal, de um período indefinido de tempo em que certos fatos se repetem e as transformações são lentas e graduais:

Foi aprendendo a lavar roupas desajeitadamente, o sabão ia enrugando a sua pele e ela olhava para as suas mãos e mostrando para Paulo dizia:
 _ Olha a mão da pianista.
 E êle lhe sorria dizendo-lhe:
 _ Você agora toca outro piano. O piano da vida, de teclas de pedras enegrecidas pela fome” (JESUS, 1963, p. 91).

Outro momento interessante, no que diz respeito ao tratamento do tempo, é o episódio em que Maria Clara resolve passar um tempo na casa da tia de Paulo, Dona Raquel, uma senhora que já fora pobre, mas se casara com um homem rico. Na casa da tia, a personagem foi obrigada, de maneira velada, a fazer as tarefas domésticas. O primo de Paulo, Renato, apaixonou-se por Maria Clara obsessivamente, a ponto de mãe e filho acreditarem que teriam algum direito de posse sobre ela. Dona Raquel percebia as mudanças positivas no comportamento do filho, para

agradar à prima. Entretanto, essa situação acaba incomodando Maria Clara, que desiste de seu desejo de morar em uma casa chique e retorna ao quarto do cortiço. O retorno ao quartinho do casal é marcado pelo desgosto de Dona Raquel e Renato. Este, ao não ter seu amor correspondido por Maria Clara, resolve sair e não volta para a casa. No dia seguinte, Dona Raquel e o esposo recebem a notícia do falecimento do filho.

A narração desses acontecimentos também não é marcada por uma temporalidade precisa. Maria Clara tenta ir ao enterro do primo e é enxotada pela tia. Em seguida recebe a visita do tio Gabriel, quase um pedido de desculpas pela esposa que tem. Na sequência é chegada a hora do parto. Paulo deveria ir buscar uma parteira, mas some. O tio de Paulo também lhe faz uma visita após o parto, mas agora com o nome de Carlos (JESUS, 1963, p. 137). Essa imprecisão na construção do tempo na narrativa, chegando às vezes a contradições internas, pode também ser vista como mais um efeito do domínio precário de Carolina sobre os códigos literários, particularmente a exigência de verossimilhança interna, ou seja, de coerência entre os diversos elementos que compõem a narrativa.

Voltando ao aspecto estilístico, observa-se que *Pedaços da fome* é marcado por um uso excessivo de pronomes oblíquos átonos que, na linguagem culta, são utilizados após o verbo (ênclise). Mas, por vezes, a autora utiliza a próclise, geralmente empregada na oralidade brasileira. Na fala dos personagens ocorre também a alternância dos pronomes de tratamento “tu” e “você”, também típica da oralidade brasileira. Verifica-se ainda que há no romance um vocabulário rebuscado, a exemplo do uso de expressões como “*Fitou* a criança [...]” (p. 137), além de construções arcaicas, tais como “hei de”. Observe-se o trecho a seguir:

_ *Você* precisa crescer depressa para auxiliar a *tua* mãe. Eu hei de conseguir um emprêgo para você. Nós dois vamos ser amigos. Com um ano de vida êle já estará andando. E há de *acompanhar-me* até o armazem para eu *lhe comprar* um doce. Êle é o inquilino mais novo aqui da vila.
Os vizinhos foram visitá-la. Uns dava-lhe talco, sabonete e roupinhas (JESUS, 1963, p. 137, grifos nossos).

Essas ocorrências são interessantes, por exemplo, para um contraste com a escrita poética dos autores canônicos do modernismo. Como o poema “Pronominais”, de Oswald de Andrade:

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira

Dizem todos os dias
 Deixa disso camarada
 Me dá um cigarro
 (ANDRADE, 1971, p. 63).

Notadamente, o poema critica, dentro da proposta da poesia modernista, a estreiteza do português convencionado pela gramática, em oposição à liberdade do português usado na oralidade. O professor, o aluno e o mulato, cuja gramática impõem a colocação pronominal “Dê-me um cigarro”, não se comparam ao brasileiro, que diz “Me dá um cigarro”. Para o eu lírico do poema, o uso coloquial da língua é valorizado, em função do nacionalismo vigente naquela corrente estética, que buscava negar o “passadismo acadêmico”.

O exemplo do poema de Oswald de Andrade serve de base para a compreensão de como as expressões próximas da oralidade nas falas dos personagens de Carolina surgem como uma espécie de “acidente” da escrita, em meio a construções discursivas que pendem mais ao arcaico e ao rebuscado. Enquanto Andrade nega o arcaísmo da língua, Carolina de Jesus coloca-o como marca de estilo, que a todo momento remete aos modelos vindos do romance do século XIX. Mais uma vez, vemos aqui uma curiosa inversão. Enquanto nos autores canônicos, sobretudo a partir do modernismo, é comum encontrar os traços da oralidade, como uma marca valorizada do estilo, em Carolina essas ocorrências são percebidas como defeitos ou acidentes.

Evidentemente, essas avaliações estão ligadas ao problema da legitimação social da literatura. Enquanto é aceitável que os autores canônicos utilizem a oralidade em sua escrita, porque é necessário mostrar a língua falada pelo povo brasileiro, em Carolina de Jesus, quando é o próprio “povo brasileiro quem fala”, esses erros são considerados graves e colocam sua obra numa perspectiva de pobreza de estilo.

O prefaciador do romance *Pedaços da fome*, Eduardo Oliveira, por exemplo, sequer considerou o livro uma obra de arte, tampouco “uma peça propriamente literária” (OLIVEIRA, 1963, p. 12). Ao apresentar o livro, conceituou-o como uma “história pungente e dolorosa, narrada com a simplicidade de quem nasceu assinalado pela vocação de escrever” (OLIVEIRA, 1963, p. 11). Ou seja, para Oliveira, a escrita de Carolina em *Pedaços da Fome* não garantiu a ela o *status* de uma verdadeira escritora de literatura, mas reafirmou seu potencial para escrever, sobretudo sobre temas delicados voltados para o cotidiano da vida interiorana e citadina de São Paulo.

Dessa forma, não é pelo viés da elaboração estética exigida pela crítica literária e sim pela característica documental que Oliveira atribui alguma legitimidade ao livro da escritora. Durante muitos anos acreditou-se que sequer os diários da escritora possuíam valor literário, tampouco os seus romances eram dignos de publicação. Por esses e outros motivos, a escritora,

um pouco antes de sua morte, em 1977, se viu no ostracismo. Nem mesmo a possibilidade de sua história virar filme, numa época em que ela já tinha sido esquecida, foi suficiente para tirá-la dele.

3.2. *Dr. Silvio*

Dr. Silvio é um dos romances não publicados de Carolina Maria de Jesus e que se encontram disponíveis nos cadernos de anotações da escritora, sem terem recebido um tratamento editorial. Em 2015, a pesquisadora Aline Alves Arruda apresentou sua tese de doutorado, intitulada “Carolina Maria de Jesus: projeto literário e edição crítica de um romance inédito”, que inclui a edição crítica do romance, dividida em treze capítulos, além de um desfecho alternativo.

A história do livro gira em torno de Silvio Porto, um estudante que mora em uma pensão na capital de São Paulo, a fim de se formar em direito. A pensão pertence a Dona Júlia, uma senhora que tinha muitos hóspedes e era respeitada por todos. Dona Júlia tinha uma única filha, Maria Alice, que lhe ajudava nos afazeres da pensão. Maria Alice é a personagem que compõe, junto com o protagonista, o núcleo amoroso do romance. A moça era apaixonada por Silvio e prestava a ele uma atenção excessiva, se comparada à que dedicava aos outros hóspedes.

Silvio, no entanto, não percebia que toda essa devoção da moça era porque ela o amava. Havia na pensão outro hóspede que era apaixonado por Maria Alice, mas ela só tinha olhos para Silvio. No dia do aniversário de Maria Alice, ao acordar cedo pela manhã, a moça se deparou com Silvio. Este, ao saber do seu aniversário, deu a ela diversos beijos: nos cabelos, na face. Maria Alice ficou emocionada e se declarou para o estudante (JESUS, 2015, p. 106). A partir daquele momento, os dois deram início a um relacionamento escondido de todos na pensão e passaram a se encontrar todos os dias pela manhã. Apesar de ter dado início a um relacionamento com Maria Alice, Silvio deixava claro para si mesmo que não nutria pela moça nenhum sentimento de amor (JESUS, 2015, p. 113).

No romance, as coisas vão acontecendo muito rápido. Do namoro surge uma gravidez inesperada e o leitor fica sabendo desse incidente durante um diálogo entre Silvio e Maria Alice sobre a ida dela ao teatro com Álvaro Leite. Silvio decide fugir para a fazenda da mãe, pois acha inadmissível assumir um casamento com alguém do perfil de Maria Alice, pobre e filha de dona de pensão. No entanto, no mesmo dia, Silvio adoece e é diagnosticado com febre

tifoide. Diante dessa situação, Dona Julia perde todos os seus hóspedes. Maria Alice fica o tempo todo ao lado de Silvio. Dona Julia descobre que Silvio pretendia fugir, plano que só não se concretizou porque ele adoeceu. Entretanto, com a iminente possibilidade de Silvio morrer, Dona Julia realiza o casamento dos dois às pressas.

Silvio se recupera da infecção e resigna-se ao perceber que teve o seu casamento concebido rapidamente, já que corria o risco de falecer. Estando restabelecido e com a filha nascida, Silvio retorna à casa de sua mãe junto com sua nova família. Lá, Dona Cláudia, mãe de Silvio, não aceita Maria Alice tão bem, porque a moça era pobre, não tinha recursos, era filha da dona da pensão e, além disso, o casamento não contou com a sua aprovação.

Maria Alice passou por diversas situações constrangedoras na casa da sogra, até que, passados dois anos, sua família resolve se mudar da fazenda. A oportunidade de ser aceita pela sogra ocorre quando Dona Claudia adoece. Maria Alice, sempre solícita e prestativa, admite que não guarda rancor da sogra e resolve ir até a fazenda para cuidar dela. Dona Claudia se recupera e em seguida pede perdão à moça (JESUS, 2015, p. 132).

Maria Alice era uma esposa muito recatada. Não gostava de bebida, não gostava de sair de casa, não gastava dinheiro de maneira fútil ou exagerada. Seu *hobby* era cuidar da casa, das filhas e do esposo, além de ter descoberto o dom para a pintura. Sua vida era dedicada a Silvio, ela o amava muito. Ele, no entanto, nunca foi capaz de amá-la; apesar disso, até aquele momento ele nunca havia desrespeitado Maria Alice. Certo dia, ao sair para comemorar o aniversário de casamento, foram ao *Night Club* e Maria Alice não estava gostando do local. Silvio estava alucinado com a “balada”. Foi nesse ambiente que o casal conheceu Olga Breni, mulher fútil que se tornaria um problema no casamento entre Silvio e Maria Alice.

A partir da ida ao *Night Club*, Olga Breni tornou-se amiga da família. Incentivou-os a adquirir um carro. Todos os dias, pela manhã, ela ia até a casa deles e levava as crianças para passear. Dessa forma, Olga foi cativando aos poucos a família. Por trás desse afeto excessivo, havia em Olga um interesse em Silvio. Esse interesse era correspondido pelo doutor, que, assim como as crianças, ficava empolgado quando Olga chegava.

O desejo que Silvio sentia por Olga fez com que a máscara do bom esposo caísse e o seu comportamento em casa foi mudando aos poucos. Silvio tentou fazer que Maria Alice tivesse a mesma postura que Olga: mulher bonita, que se vestia com mais altivez, gostava de noitada e era independente. Era assim que ele esperava uma mulher para si. Olga, que tinha todos esses atributos, era o oposto de Maria Alice, que desempenhava o papel da mulher submissa e dedicada à família.

Nesse contexto, Silvio se rende às investidas de Olga e os dois mantêm um caso escondido. Maria Alice demora um tempo para perceber que havia um caso entre eles. Quando descobre, proíbe Olga de ir à sua casa, além de compreender também que seu amor por Silvio nunca tinha sido correspondido e que ela se sentia feliz ao lado dele, pois para ela isso era suficiente. Na tentativa de recuperar o casamento, Silvio resolve viajar para o exterior com a família. O destino escolhido foi, primeiramente, a Argentina e depois fariam um cruzeiro pela Europa. A partir desse ocorrido, o romance apresenta duas versões para o desfecho desse triângulo amoroso composto por Silvio, Maria Alice e Olga.

Na versão adotada por Arruda na transcrição do romance, a família viaja, de fato, para o país vizinho. Eles ficam hospedados no 20º andar de um hotel. Nele, Maria Alice se confunde ao entrar no elevador, que não estava no seu andar, e morre logo após a queda no vão vazio do elevador (JESUS, 2015, p. 169). Silvio é alvo de suspeitas, mas a investigação o inocenta. Após retorno ao Brasil, com a morte da esposa, o personagem sente-se aliviado por poder, enfim, assumir sua relação com Olga. Os dois então se casam, para desgosto de Dona Claudia, que já havia nutrido amor por Maria Alice. A união dos dois foi muito desejada por Silvio, que ficou enfeitiçado por Olga. As crianças também gostavam da madrasta. Desse modo, parecia que a vida de Silvio seria da maneira que ele sempre desejou.

Entretanto, com a convivência, Silvio foi percebendo que Olga não era nada do que ele havia imaginado. No início ela tentou aparentar ser uma boa esposa, mas logo foi se cansando da vida que levava. Assim, ela não adotou a postura de uma mulher subserviente e dedicada ao lar. Voltou ao seu estilo de vida e não se preocupava muito com a casa, ou com a alimentação das enteadas, além de dar despesas elevadas ao marido, pois era viciada em jogos.

O casamento tornou-se um fracasso e, cada vez mais, Silvio sentia falta dos cuidados de Maria Alice. Nesse período, Silvio reencontrou a amiga Veralina, que também era amiga de Maria Alice, e os dois passaram dias conversando sobre diversos assuntos, inclusive sobre a personalidade incrível de sua falecida esposa, que ele não amava, apesar de reconhecer que era amado por ela. Silvio desabafou com Olga sobre as frustrações com o casamento e ela concordou; divorciaram-se.

Após a separação, Dona Julia, mãe de Maria Alice, aceita o convite de Silvio para morar com sua família, a fim de que pudesse cuidar das netas. Silvio aprende que, após a dor da perda, sua vida nunca mais seria a mesma sem Maria Alice: “Que falta faz a minha esposa proletária” (p. 231); embora até o final do romance ele não tenha dito em nenhum momento que a amava, mesmo após o seu falecimento. Situação exposta por Olga, quando se despediu de Silvio: “– Fica com Deus, Dr. Silvio Porto. Peço-te desculpas se não consegui fazer-te feliz. O senhor não

amava a Maria Alice. E não gosta de mim. O senhor é um enigma. Um homem como o senhor é difícil de suportar” (JESUS, 2015, p. 231).

Após a saída de Olga, Silvio pega a fotografia de Maria Alice, declara que naquele momento havia se tornado um homem maduro e que gostaria de tê-la ao seu lado, pede perdão e diz que no seu coração só há espaço para ela (p. 231). O final do romance segue com uma lição moralista que Silvio aprendeu: mulheres que têm possibilidades de trabalhar se tornam arrogantes, não são submissas ao lar. Na vida moderna – no capitalismo –, o custo de vida é alto, logo as mulheres precisam auxiliar os esposos e, na perspectiva do narrador, isso não é bom. Além disso, há a questão dos gêneros alimentícios que, se aumentam demais, complicam a vida do homem.

Como vimos, a autora chegou a escrever outra possibilidade de morte da personagem Maria Alice. Na edição crítica, desenvolvida por Arruda, os capítulos VII e VIII possuem duas versões. Na segunda versão, Maria Alice adoece e, ao invés de ser tratada adequadamente, recebe água com açúcar no lugar dos remédios. Silvio e Olga acreditavam que assim ela poderia morrer. No entanto, ela não morre e a família viaja (essa parte do texto é igual nas duas versões). Durante a viagem, Silvio separa Maria Alice das filhas, coloca a mulher trancada em um quarto, lá a envenena e, assim, ela é assassinada.

Em *Dr. Silvio*, Carolina de Jesus mantém o mesmo estilo de escrita que vimos em *Pedaços da fome*. Inicia o romance fazendo uma descrição de um ambiente rural (a fazenda da mãe de Silvio) que remete à natureza e exalta sua beleza. Há nessa descrição uma idealização do ambiente muito próxima das representações românticas. Em *Dr. Silvio*, por exemplo, o narrador inicia a história dizendo: “os pássaros entoavam suas maravilhosas canções na amplitude” (JESUS, 2015, p. 97). A heroína desse romance, assim como Maria Clara, em *Pedaços da fome*, apresenta uma beleza encantadora. Maria Alice era esbelta, cabelos pretos, olhos verdes e pele nívea e aveludada como pétalas de rosas (JESUS, 2015, p. 97). Entretanto, ao contrário de Maria Clara, esta personagem era pobre. A mãe dela, D. Julia Ruiz, era dona de uma pensão.

Dr. Silvio também tem uma narração predominantemente linear, na qual a apresentação dos acontecimentos segue a cronologia da história. O narrador também é um observador, que não participa da história, mas sabe de tudo o que acontece, inclusive dos sentimentos das personagens, assim como ocorre em *Pedaços da fome*. A história contém início, meio e fim bem definidos, embora a edição crítica produzida por Aline Alves Arruda traga, como vimos, a possibilidade de uma mudança significativa no enredo, nos capítulos VII e VIII, alterando a forma como a personagem Maria Alice morre.

Assim como em *Pedaços da fome*, ocorrem problemas de coerência no que diz respeito ao balanço entre narração e descrição e na construção do tempo da narrativa. Um exemplo é quando Silvio e Maria Alice começam a se relacionar. O rapaz beija-a pela primeira vez no dia do seu aniversário. Ocorre uma festa para Maria Alice e, na sequência, ela já anuncia a gravidez ao advogado. Entretanto, em nenhum momento, o leitor é sinalizado acerca da passagem de tempo entre esses eventos. Outro exemplo diz respeito ao tempo em que Maria Alice residiu na fazenda da sogra. Ela disse ter vivido na fazenda por três anos antes de se mudar para a cidade; porém, no início do capítulo IV, a personagem alega terem passado dois anos lá.

Ocorrem ainda, de maneira semelhante a *Pedaços da fome*, outros erros de verossimilhança interna da narrativa, além do tratamento do tempo. A autora altera, por exemplo, os nomes de alguns personagens. Uma das amigas de Maria Alice dos tempos de pensão ora é chamada de Vera Eunice, ora de Veralina. Na viagem internacional feita pela família de Silvio, há uma dificuldade de compreensão quanto ao meio de transporte que seria utilizado. No capítulo VI as filhas afirmaram que a viagem seria de avião e em seguida perguntam: “É verdade, mamãe? Nós vamos viajar de navio? E viajar a vapor é bom?” (JESUS, 2015, p. 166). Entretanto somente no capítulo VII é que o leitor tem a certeza de que o meio de transporte era o navio.

Também há, em *Dr. Silvio*, uma mistura de vozes, tão característica dos romances da escritora, a exemplo de *Pedaços da fome*. Ora essa mistura ocorre entre os personagens, ora entre as personagens e o narrador. O que é peculiar nessa mistura de vozes é a certeza do distanciamento de Carolina de Jesus da escrita autobiográfica. Mas percebe-se, por meio das vozes inscritas na obra, que seus pensamentos e opiniões, muitas vezes conservadores e moralizantes (já vistos nos diários), se manifestam, seja na voz do narrador, de Dr. Silvio e até mesmo no discurso de Maria Alice.

A autora defende veemente, por exemplo, uma postura de submissão da mulher no casamento. Maria Clara era submissa. Maria Alice também. As ações dessas personagens demonstram a “perfeição” do casamento, sobretudo no comportamento de dedicação ao lar e aos filhos. Esse posicionamento patriarcal, de submissão ao esposo e ao lar, foi reproduzido pelas Marias dos romances. Paulo Lemes era um vadio. Dr. Silvio era infiel e não amava sua esposa. Maria Alice sabia disso, mas colocou seu amor e seu lar acima de sua realização amorosa e acreditava ser feliz dessa maneira. Simbolicamente, ambas têm como primeiro nome Maria, a virgem perfeita aos olhos de Deus para conceber o Salvador Jesus Cristo.

Outra consequência dessa mistura de vozes diz respeito à opinião política e social da autora, que é reproduzida em trechos do romance. Em um diálogo entre Silvio e Veralina, há

uma mudança brusca no assunto. Ambos falavam sobre o segundo casamento de Silvio, que vinha sendo um desastre, e o assunto repentinamente mudou para os preços dos produtos naquela época. O preço excessivo das despesas para refeições, por exemplo, seria motivo para o pobre sofrer. Nesse sentido, a fala de Silvio ecoa a opinião de Carolina de Jesus. Essa característica é significativa para a percepção de que, na verdade, lê-se nesses discursos a voz da autora:

– Parabéns, Dona Veralina,. [...]. Na minha opinião como advogado, creio que os homens têm que ser mais arrojados. Há os que preferem os serviços leves. Os camelôs passam o dia todo na rua implorando a uns e outros para comprarem seus produtos. A tolerância com os camelôs deveria ser apenas com os homens defeituosos. A reforma agrária é uma causa necessária por causa da multiplicação ilimitada da humanidade. O difícil vai ser para o governo estacionar o homem lá no campo. [...] . Temos que renutrir o nosso povo com leite puro, melhorar o nosso pão e vender as frutas e os legumes mais baratos para que o povo possa alimentar-se com menos sacrifícios. [...] . Os preços devem ser ao critério do governo. Com o carimbo do estado no preço estabelecido pelo governo, o comerciante já arrecada o lucro. [...]. A construção de casas populares é necessária, não podemos mais classificar de povo ajustado enquanto tivermos vários mendigos pelas ruas. [...] Eu atribuo a mendicância à deficiência intelectual. [...] Mas a humanidade preocupa-se apenas com os que estão ajustados e não com os desajustados, dá atenção ao Pelé, [...], ao Eder Jofre [...] (JESUS, 2015, p. 193).

O aparecimento da voz da autora no discurso de Dr. Silvio é revelador para a compreensão de algo que Carolina já expressava quando falava sobre o que entendia ser sua missão de poetiza. Ela acreditava que o poeta tinha por obrigação escrever de maneira a denunciar os problemas sociais, com um olhar atento aos acontecimentos da sociedade. Logo, ela fez isso em seus poemas e romances, que dessa forma contribuem para uma compreensão do contexto de desigualdade social pelo qual o Brasil passava naquela época, a década de 1960.

Dessa forma, essa mistura de vozes proporciona ao romance uma peculiaridade quanto ao estilo e a estética. Esse elemento estilístico contribui também para promover a compreensão das concepções da escritora sobre o que seria fugir da escrita diarística e partir para a escrita romanesca, sem deixar de escrever sobre os problemas acarretados pela pobreza que assolava tantos brasileiros, inclusive ela.

Assim como em *Pedaços da fome*, o texto do romance *Dr. Silvio* também é permeado por um vocabulário rebuscado e arcaico: “– Eu nunca me aborreço com a sua presença. Sinto-me tão bem ao seu lado. Gosto de te ouvir falar, classifico-te como um vate” (JESUS, 2015, p. 98). Nesse trecho do diálogo de Maria Alice com Silvio, pode-se observar o mesmo tipo de discurso já visto em *Pedaços da fome*. O uso do pronome oblíquo átono marca a necessidade

de afirmação de uma escrita supostamente culta, próxima de seus modelos anacrônicos, ocorrendo também a alternância entre os pronomes de tratamento “tu” e “você”.

A construção estilística dos romances de Carolina Maria de Jesus tem como base o estilo dos romances do século XIX, especialmente o folhetim e o romance romântico. Estes, por sua vez, tinham como modelo os padrões portugueses, em decorrência do contexto colonial em que estavam inseridos, embora tentassem desenvolver uma literatura que delineasse o Brasil daquela época. Dessa forma, era normal que o tratamento em segunda pessoa, utilizado da maneira que atualmente se convencionou como norma padrão ou culta do português fosse natural nesses romances.

Já no modernismo, a antropofagia propunha que o artista deglutisse algo externo, especialmente as produções europeias sem, no entanto, imitá-las. Carolina, obviamente, imita os romances do século XIX, utilizando elementos arcaicos no contexto de São Paulo do século XX, a “sucursal do céu”, como ela costumava dizer. Assim, de forma metafórica, Carolina digere esses romances urbanos, a exemplo de Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e alguns realistas como Machado de Assis, “filhos” de uma escrita da colônia, e os reconstrói misturando elementos antigos e contemporâneos, que delineavam o universo urbano de São Paulo no que diz respeito ao comportamento e à linguagem.

Dentro desse contexto de deglutição de textos que já eram simulacros de produções europeias, Carolina insere no romance *Dr. Silvio* comportamentos sociais típicos do século XIX, que perturbam a verossimilhança da narrativa. Dois exemplos significativos desse efeito são o dote, uma antiga prática herdada do Brasil colônia, e o recurso que as pessoas ricas tinham de viajar para a Suíça para o tratamento de certos problemas de saúde, especialmente a tuberculose.

O primeiro exemplo aparece em *Dr. Silvio*, quando a mãe do protagonista, ao saber o casamento do filho, sente-se frustrada por descobrir que Maria Alice não dispunha de nenhum dote. Além disso, a mãe declara que em seu casamento o dote foi de quinhentos milhões de cruzeiros mais a fazenda herdada da avó (JESUS, 2015, p. 122). A prática do dote no Brasil durou até o século XIX. Segundo Nazzari (2010), o auge do dote ocorreu no século XVII, quando a família da mulher da elite era a responsável por ele. Mulheres ricas dispunham de excelentes dotes e arrumavam bons casamentos. A crítica mais contundente ao sistema de dote, em obras literárias nacionais, talvez seja a que aparece em *Senhora*, de José de Alencar. Nesse romance, a personagem Aurélia Camargo não possuía dote, até receber uma herança do avô, que possibilita que ela ascenda socialmente e negocie seu casamento com Fernando Seixas, homem por quem havia se apaixonado quando ainda era pobre.

Ainda de acordo com Nazzari, já no século XIX ocorreu uma inversão da função que o dote exercia para a formação das famílias. Isso aconteceu em função de um contexto de urbanização crescente, num sistema patriarcal onde proletariados, comerciantes e profissionais liberais, não tendo recursos para financiar os dotes das moças, facilitavam os casamentos.

Dr. Silvio é um romance que ainda não foi examinado cuidadosamente pela crítica literária, portanto não há dele nenhum julgamento de valor consolidado. Não há, tampouco, nenhum trabalho sobre a recepção do livro. A transcrição da obra é fruto de uma tese de doutorado, desenvolvida por Aline Alves Arruda (2015), e o conhecimento sobre sua existência e características é restrito a alguns poucos pesquisadores acadêmicos. Carolina ainda é para a crítica em geral um objeto de estudo fortemente restrito a uma perspectiva sociológica. Timidamente, os estudos sobre os seus romances, que têm início com *Pedaços da fome*, único publicado ainda, abrem espaço para abordagens voltadas para uma perspectiva mais estritamente literária. Um movimento necessário, tendo em vista que é na esfera literária que esses textos originalmente se inscrevem.

Além de *Pedaços da Fome* e *Dr. Silvio*, há ainda nos cadernos da escritora outros romances inéditos, bem como peças teatrais. No total, são oito romances. Além dos que são objetos de nossa pesquisa, constam no acervo da escritora: *Dr. Fausto*, *O diário de Martha ou a mulher diabólica*, *Rita*, *O escravo* e dois romances sem título. As peças teatrais são três: *A senhora perdeu o direito!*, *Obrigado Senhor Vigário* e *Se eu soubesse*. Textos que, com toda certeza, possuem grande interesse e estão à espera de novos pesquisadores que se dediquem a explorá-los.

4. OS ROMANCES DE CAROLINA SOB UMA PERSPECTIVA BAKHTINIANA

4.1. Dialogismo e gêneros discursivos em Bakhtin

A perspectiva dialógica da linguagem, bem como sua abordagem filosófica, é desenvolvida por Bakhtin pelo viés marxista. Dessa forma, é necessário, antes, aproximar a análise do dialogismo à filosofia da linguagem e ao marxismo concebidos nos escritos bakhtinianos. A partir de uma concepção dialética, que perpassa pelo que também foi definido como ‘materialismo histórico’ na proposta marxista, observa-se que há, para Bakhtin, a necessidade de pensar os efeitos da linguagem na relação estabelecida entre ela e a sociedade. Essa concepção, porque de orientação marxista, evidencia as contradições da comunicação, cujos pontos centrais giram em torno das relações estabelecidas pelas classes sociais.

Bakhtin propõe que a teoria marxista está ligada aos problemas filosóficos da linguagem, quando esta é analisada como parte da estrutura social construída historicamente. O autor contrapõe-se ao estruturalismo saussuriano ao considerar que a língua, para além de um fato social, é imanente à condição humana de comunicar-se. Com efeito, a linguagem torna-se, em meio às dinâmicas das relações sociais, um produto ideológico. Segundo o autor:

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia. Um corpo físico vale por si próprio: não significa nada e coincide inteiramente com sua própria natureza. Neste caso, não se trata de ideologia (BAKHTIN, 2006, p. 31).

A afirmação bakhtiniana acerca do signo enquanto produto ideológico diz respeito, sobretudo, às condições estabelecidas a partir de um campo semiótico. Isso se relaciona ao fato de o produto ideológico ser capaz de refletir e refratar outra realidade numa esfera social. De modo geral, Bakhtin percebe que um produto ideológico gerado na área da comunicação se faz, basicamente, através da interação. Entretanto, para a interação entre indivíduos ser analisada dentro de uma perspectiva ideológica, é necessário, antes, colocar em evidência o conceito marxista de superestrutura. Na perspectiva marxista, a superestrutura é a estrutura ideológica da sociedade capitalista, que reflete a infraestrutura, constituída pelas forças de produção, e por

meio da qual as classes dominantes exercem seu poder. Para Bakhtin, a realidade ideológica (a linguagem) é uma superestrutura. Além disso, a análise de Bakhtin (2006, p. 36) considera que a consciência individual (“eu” ou “outro”) não possui nenhum protagonismo nessa superestrutura, na qual é apenas uma inquilina.

Segundo o autor, dentro dessa superestrutura ideológica, para haver a existência do signo é necessária uma disjunção da consciência individual e do fenômeno ideológico (a palavra), de modo que uma comunicação se materialize e seja formada num território social, de acordo com as condições e as formas a ela impostas. A maneira como Bakhtin apresenta a realidade ideológica da comunicação social coloca em evidência a supremacia da linguagem. Segundo Bakhtin:

[...] esse aspecto semiótico e esse papel contínuo da comunicação social como fator condicionante não aparecem em nenhum lugar de maneira mais clara e completa do que na linguagem. A palavra é fenômeno ideológico por excelência. A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social (BAKHTIN, 2006, p. 36).

Assim, para Bakhtin, a palavra, enquanto fenômeno ideológico que detém a função de signo e possibilita que ele se materialize num campo social, é o indicador “mais sensível de todas as transformações sociais”. Sua soberania na relação existente entre superestrutura e infraestrutura garante que os discursos que surgem na esfera social reflitam e refratem a realidade da comunicação social. Ainda de acordo com Bakhtin, o contexto ideológico da linguagem culmina no confronto entre os “interesses sociais” de uma “comunidade semiótica”, isto é, na luta de classes (BAKHTIN, 2006, p. 47).

A partir do que propôs Bakhtin acerca da filosofia da linguagem em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2006), nota-se que, para a análise da linguagem como um sistema complexo e ideológico, é preciso compreender sua relação com outros componentes dos processos sociais em que ela está inserida, tais como a consciência individual e a esfera social onde se materializa a comunicação social e onde é promovida a interação verbal (fator que ele chamou também de ‘psicologia do corpo social’). De acordo com Bakhtin, é da psicologia do corpo social, no ato da interação, que surgem os diversos diálogos e, conseqüentemente, promove-se a possibilidade de heterogeneidade discursiva. É importante observar, ainda, que a proposição de Bakhtin acerca da linguagem refuta algumas concepções de Saussure, por seu caráter ideológico, mutável e dinâmico, analisado na perspectiva do materialismo histórico marxista.

Assim, do ponto de vista objetivo, o sistema sincrônico não corresponde a nenhum momento efetivo do processo de evolução da língua. E, na verdade, para o historiador da língua que adota um ponto de vista diacrônico, o sistema sincrônico não constitui uma realidade; ele apenas serve de escala convencional para registrar os desvios que se produzem a cada momento no tempo. O sistema sincrônico da língua só existe do ponto de vista da consciência subjetiva do locutor de uma dada comunidade linguística num dado momento da história. Objetivamente, esse sistema não existe em nenhum verdadeiro momento da história. Podemos admitir que no momento em que Cesar escrevia suas obras, a língua latina constituía para ele um sistema imutável e incontestável de normas fixas; mas para o historiador da língua latina, naquele mesmo momento em que Cesar escrevia, produzia-se um processo contínuo de transformação linguística – mesmo se o historiador não for capaz de registrar essas transformações (BAKHTIN, 2015, p. 94).

Desse modo, são muito relevantes os primeiros escritos de Bakhtin acerca do diálogo, que envolve a comunicação, sobretudo a fala, a qual “afirma sua natureza social, não individual [...], ligada às condições da comunicação, que, por sua vez, estão sempre ligadas às estruturas sociais” (BAKHTIN, 2006, p. 14). Nesse sentido, é revelador para o nosso estudo observar as reflexões de Bakhtin acerca da heterogeneidade da linguagem: a multiplicidade de enunciados que promove a relação dialógica da linguagem.

De acordo com ele, o discurso é concebido através da enunciação, que ocorre sempre no contexto do diálogo. Este, por sua vez, se dá pela participação de duas ou mais pessoas e acontece, num primeiro instante, no interior da consciência individual, que elabora responsivamente os enunciados, antes de materializá-los por meio da expressão. A expressão é uma forma de exteriorização objetiva, produzida pela enunciação e direcionada a outra pessoa. Ou seja, exteriorizar é uma forma de interação realizada com a ajuda de algum “código de signos exteriores”. Bakhtin, então, propõe duas facetas possíveis para o conceito de expressão: o conteúdo (interior) e sua objetivação exterior para outrem.

O conteúdo interior se forma dentro da consciência de cada indivíduo e se materializa a partir da exteriorização, que se torna a concretização de uma relação social:

Assim, a personalidade que se exprime, apreendida, por assim dizer, do interior, revela-se um produto total da inter-relação social. A atividade mental do sujeito constitui, da mesma forma que a expressão exterior, um território social. Em consequência, todo o itinerário que leva da atividade mental (o “conteúdo a exprimir”) à sua objetivação externa (a “enunciação”) situa-se completamente em território social. Quando a atividade mental se realiza sob a forma de uma enunciação, a orientação social à qual ela se submete adquire maior complexidade graças à exigência de adaptação ao contexto social imediato do ato de fala, e, acima de tudo, aos interlocutores concretos (BAKHTIN, 2006, p. 122).

A partir da concretização do ato de fala, da relação entre a atividade mental e sua objetivação externa, é que vemos surgir uma interpretação dialética e de caráter materialista

para a linguagem. A enunciação exprime uma realidade que determina um território social que, por sua vez, é o espaço onde se situam os interlocutores concretos, os quais receberão simultaneamente as representações dos signos linguísticos. Essas representações são as que determinam nossas ideias e concepções, levando-as novamente para o interior de nossa consciência individual. Isso ocorre sucessivamente, mas sempre com uma nova incidência sobre essa realidade. Tal processo é o “fenômeno social da interação verbal”, proposto por Bakhtin, e é por meio dele que ocorrerá a manifestação do discurso construído através de enunciados carregados de outros enunciados.

Para que todo e qualquer tipo de comunicação ou interação verbal se constitua, através do discurso, e para que ocorra a incidência de enunciados, é necessário que o diálogo aconteça. Na teoria de Bakhtin, porém, o conceito de diálogo é muito mais amplo que apenas uma conversa face a face. O texto impresso, por exemplo, enquanto um ato de fala, insere-se na amplitude do conceito de diálogo explicitado por Bakhtin. Segundo o autor:

O livro, isto é, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento da comunicação verbal. Ele é objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido de maneira ativa, para ser estudado a fundo, comentado e criticado no quadro do discurso interior, sem contar as reações impressas, institucionalizadas, que se encontram nas diferentes esferas da comunicação verbal (críticas, resenhas, que exercem influência sobre os trabalhos posteriores, etc.). Além disso, o ato de fala sob a forma de livro é sempre orientado em função das intervenções anteriores na mesma esfera de atividade, tanto as do próprio autor como as de outros autores: ele decorre, portanto, da situação particular de um problema científico ou de um estilo de produção literária. Assim, o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, procura apoio, etc. (BAKHTIN, 2006, p. 128).

Nessa perspectiva, para Bakhtin, o livro é um elemento que responde a alguma coisa, porque se encontra disposto também em espaços em que a comunicação verbal ocorre. Para além disso, vale ressaltar que, sendo o livro parte desse espaço, atuando como resposta, tem em sua funcionalidade tecer redes de enunciados. Essas redes vão se transformando a partir da premissa de que o terreno social onde são concebidas por meio de um grupo social é constituído de seres que desenvolveram a consciência individual. O que merece atenção especial, desse ponto de vista, são as consequências, no sentido do que vem sempre após, dos enunciados que são desenvolvidos no terreno social desses grupos.

Dentro do conceito teórico central do “diálogo”, no qual há sempre o “EU” e o “OUTRO”, haverá sempre a incidência de novos enunciados. As atitudes responsivas ocorridas sempre externamente, ou seja, na expressão, ao levar o discurso do interlocutor para o interior da consciência individual, farão com que o outro, ao recebê-lo, promova novos discursos, ou

até se aproprie de discursos já disponíveis no diálogo, para produzir novos enunciados. Desse ponto de vista depreende-se que, numa perspectiva semântica, a linguagem produz o seu efeito ideológico.

Na enunciação, ocorre a apropriação do discurso de outros para a produção de um novo enunciado. Nesse processo há, como explicita Bakhtin, um deslocamento dos discursos citados no diálogo, por meio do qual eles são assimilados e transformados pelo discurso citante, dando espaço para a irrupção de outras vozes no diálogo. Segundo Bakhtin:

O discurso citado é o *discurso no discurso*, a *enunciação na enunciação*, mas é, ao mesmo tempo, um *discurso sobre o discurso*, uma *enunciação sobre a enunciação*. Aquilo de que nós falamos é apenas o conteúdo do discurso, o tema de nossas palavras. Um exemplo de um tema que é apenas um tema seria, por exemplo, “a natureza”, o “homem”, “a oração subordinada” (um dos temas da sintaxe). Mas o discurso de outrem constitui mais do que o tema do discurso; ele pode entrar no discurso e na sua construção sintática, por assim dizer, “em pessoa”, como uma unidade integral da construção. Assim, o discurso citado conserva sua autonomia estrutural e semântica sem nem por isso alterar a trama linguística do contexto que o integrou (BAKHTIN, 2006, p. 150).

É nesse sentido que se torna relevante a análise bakhtiniana do livro enquanto ato de fala impresso, para a compreensão da função do autor, o qual, embora dotado de uma consciência individual, não representa o todo. Há, dentro dessa modalidade de comunicação social, outros agentes discursivos, que promovem a interação verbal e que contribuem, inclusive, para a reafirmação da soberania da linguagem. Bakhtin, ao fazer outras proposições sobre a linguagem dentro desse espaço, não leva em consideração apenas aspectos linguísticos e estilísticos. Ao negar o objetivismo abstrato mesmo em obras literárias, o autor quer reafirmar o contexto vivo e concreto do discurso, ainda que na forma do livro.

Como vimos anteriormente, a interação verbal, para Bakhtin, ocorre e deve ser pensada dentro de um território social¹⁴. Assim, a construção do sentido de uma frase (oral ou escrita) está além do que pode mostrar uma análise morfológica e/ou sintática. Para compreender esse processo, é necessário considerar os três elementos que, segundo Bakhtin, estão associados ao conjunto do enunciado. São eles: o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional (BAKHTIN, 2016, p. 12).

¹⁴ Para expandirmos a ideia do território social onde se estabelece a interação verbal, podemos refletir acerca do que Bakhtin afirma a respeito dos gêneros discursivos: “são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem. Nenhum fenômeno novo (fonético, lexical, gramatical) pode integrar o sistema da língua sem ter percorrido um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos” (BAKHTIN, 2016, p. 20).

Se, anteriormente, vimos brevemente como se estabelece a relação dialógica entre os sujeitos sociais, por meio da irrupção de diferentes vozes no diálogo, devemos pensar agora em como a construção de sentido se faz por meio de “tipos relativamente estáveis” de enunciados, ou seja, por meio dos “gêneros discursivos”. Para compreender o conceito de gêneros discursivos em Bakhtin, podemos partir da seguinte citação:

Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multifórmes quanto os campos da atividade humana, o que, é claro, não contradiz a unidade nacional de uma língua. O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional – estão indissolúvelmente ligados no conjunto do enunciado [...]. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua *elabora seus tipos relativamente estáveis* de enunciados aos quais denominamos *gêneros do discurso* (BAKHTIN, 2016, p.12, grifos do autor).

As combinações entre os três elementos que compõem o conjunto do enunciado, de forma mais ou menos padronizada e recorrente num certo tipo de contexto, constituem os “tipos relativamente estáveis de enunciados” denominados gêneros discursivos. Devemos considerar, então, que a estabilidade do enunciado pré-determina um gênero discursivo, por meio da exteriorização objetiva, que parte sempre de uma intenção do interlocutor disposta no diálogo. Bakhtin considera que existe uma diversidade de gêneros discursivos, a qual só pode ser concebida em um contexto interacional humano. Ela pressupõe modificações, exclusões, incorporações, complexidades, hibridizações etc., proporcionando uma das mais importantes características do gênero, a saber: sua heterogeneidade.

Para lidar com as dificuldades de caracterização colocadas por essa heterogeneidade, Bakhtin propõe uma distinção entre os gêneros primários ou simples (da comunicação oral e imediata, como o diálogo, a conversa cotidiana e os intercâmbios familiares) e os gêneros secundários ou complexos (jornalísticos, literários, científicos, jurídicos, políticos etc.). Na categoria dos gêneros secundários, predominantemente escritos, alguns elementos dos gêneros primários podem ser incorporados, como, por exemplo, a réplica de um diálogo. É por meio dessa inserção que se caracteriza a complexidade dos gêneros secundários, dos quais fazem parte também os gêneros literários, entre eles o romance, como enunciado ou o conjunto de enunciados que, com suas peculiaridades, passam a compor o plano artístico-literário. De acordo com Bakhtin:

Esses gêneros primários, ao integrarem os complexos, nestes se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana (BAKHTIN, 2016, p. 15).

Partindo da concepção de gênero, passamos agora a refletir sobre o gênero romance. Para a análise de um romance, na perspectiva bakhtiniana, é importante reconhecer que o conjunto dos enunciados que o definem integra a realidade concreta artística-literária e passa por um processo de formação histórica. Esse processo é indispensável para o estudo da natureza dos enunciados dos diálogos replicados no romance. Segundo Bakhtin (2016, p. 16), o desconhecimento da natureza do enunciado, bem como uma relação de indiferença com as questões do gênero do discurso “redundam em formalismo [...], deformam a historicidade da investigação” linguística e “debilitam as relações da língua com a vida”.

Para tratar da questão da definição de gênero, Bakhtin sugere que a análise do enunciado deve levar em consideração as questões de estilo. De acordo com o autor, o estilo está indissolivelmente ligado aos gêneros. Além disso, ele ainda salienta que os gêneros literários ocupam um espaço mais favorável nesse aspecto, uma vez que são carregados de um estilo individual. De acordo com o autor (2016, p. 17), na literatura de ficção, “os diferentes gêneros são diferentes possibilidades para a expressão da individualidade da linguagem através de diferentes aspectos dessa individualidade”.

O que se observa, desse ponto de vista, é que o reconhecimento do estilo como aspecto inerente à individualidade da linguagem irá contribuir para a caracterização do gênero. As diferentes possibilidades que o gênero proporciona são tecidas a partir dessa característica, que, conseqüentemente, viabilizará a heterogeneidade do discurso, se pautada na perspectiva do diálogo. Evidentemente que, para Bakhtin, é necessário que também se reconheçam nas questões de estilo as questões históricas. Nesse sentido, como vimos, o autor ressalta que não é possível separar as mudanças históricas dos estilos e as mudanças dos gêneros do discurso. Segundo Bakhtin:

Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem. Nenhum fenômeno novo (fonético, léxico, gramatical) pode integrar o sistema da língua sem ter percorrido um complexo e caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos (BAKHTIN, 2016, p. 20).

A concepção de gênero como correia de transmissão remete-nos à percepção do território social como espaço onde se estabelece a interação verbal. Ademais, tal perspectiva bakhtiniana encontra amparo no materialismo histórico marxista, como uma tentativa de análise filosófica da linguagem a partir dos acontecimentos históricos nos seus diversos níveis. Entende-se que a história não é linear nem determinista: as diversas mudanças ocorridas na passagem das gerações tornam possíveis as análises de sua evolução a partir dos acontecimentos e dos fenômenos reais. Segundo Marx, acerca do método de análise proposto por ele para a história:

A moral, a religião, a metafísica e qualquer outra ideologia, bem como as formas de consciência a elas correspondentes, são privadas, aqui, da aparência de autonomia que até então possuíam. Não têm história, nem desenvolvimento; mas os homens, ao desenvolverem sua produção e seu intercâmbio materiais, transformam também, com esta sua realidade, seu pensar e os produtos de seu pensar. Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência. No primeiro modo de considerar as coisas, parte-se da consciência como do indivíduo vivo; no segundo, que corresponde à vida real, parte-se dos próprios indivíduos reais, vivos, e se considera a consciência apenas como sua consciência. [...] Tão logo seja apresentado esse processo ativo de vida, a história deixa de ser uma coleção de fatos mortos, como para os empiristas ainda abstratos, ou uma ação imaginária de sujeitos imaginários, como para os idealistas (MARX, 2007, p. 95).

O transcorrer das mudanças históricas parte da realidade individual do homem atuante em uma sociedade. A partir do processo de vida real são desenvolvidos os reflexos ideológicos, o que, na perspectiva histórica, é evolutivo. O real, para Marx, nega o método histórico abstrato; Bakhtin adota uma postura semelhante quanto à linguagem. Dessa forma, para o teórico russo, a evolução da linguagem acompanha a evolução histórica; logo, é passível de mudanças. Segundo Bakhtin, o tom dessa evolução é dado por determinados gêneros do discurso, sejam eles primários ou secundários.

Em se tratando especificamente dos gêneros secundários literários como a prosa romanesca, por exemplo, observa-se que a possibilidade de uma reconstrução e uma renovação dos gêneros do discurso leva ao enfraquecimento do discurso monológico, assim como observou Bakhtin. Isso ocorre porque a inserção dos discursos não literários nos gêneros secundários promove a representação dialógica (e responsiva) no interior desses gêneros. Segundo Bakhtin, essa circunstância está associada às questões de estilo, uma vez que o gênero e o estilo estabelecem uma relação dinâmica: “Onde há estilo há gênero. A passagem do estilo de um gênero para outro não só modifica o caráter do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio como também destrói ou renova tal gênero” (BAKHTIN, 2016, p. 21).

Nesse sentido, se a variação do estilo pode modificar, renovar ou destruir um gênero, considera-se que esses processos só serão possíveis a partir da reprodução de enunciados. Até aqui, entende-se que o enunciado é a “real unidade da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2016, p. 28) e constitui uma atitude responsiva que, por sua vez, possibilita o entendimento do que é designado como gêneros dos discursos. Bakhtin defende que a obra literária é uma unidade de comunicação discursiva; logo, constitui também uma atitude responsiva. Dessa forma, há, no contexto da obra literária, uma vinculação a outros discursos, por seu caráter dialógico. No entanto, essa mesma capacidade dialógica da obra produzirá a réplicas no diálogo e proporcionará alternância dos sujeitos. A resposta do outro (sujeito) marca a alternância no interior do diálogo, ou seja, as fronteiras entre os sujeitos que dele participam. Esse limite contribui para o caráter interno da obra desenvolvido pelo *autor*, enquanto sujeito do discurso. Para Bakhtin, é no caráter interno da obra que será revelada a individualidade do estilo e da visão de mundo do autor:

Essa marca da individualidade, jacente na obra, é o que cria princípios interiores específicos que a separam de outras obras a ela vinculadas no processo de comunicação discursiva de um dado campo cultural: das obras dos predecessores nas quais o autor se baseia, de outras obras da mesma corrente, das obras de correntes hostis combatidas pelo autor, etc. A obra, como réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores; ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura. A obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva; como réplica do diálogo, está vinculada a outras obras – enunciados: com aquelas às quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem; ao mesmo tempo, à semelhança réplica do diálogo, ela está separada daquelas pelos limites absolutos da alternância dos sujeitos do discurso (BAKHTIN, 2016, p. 35).

Uma vez que entendemos como Bakhtin desenvolve uma perspectiva dialógica para a linguagem a partir de uma análise marxista e filosófica, o avanço nos estudos permite a compreensão da definição de gênero do discurso. O gênero do discurso, enquanto caracterizado como “formas relativamente estáveis e normativas de enunciados” (BAKHTIN, 2016, p. 41), revela, por meio deles, a sua característica dialógica. Isso se dá de forma que os sujeitos do discurso (o ‘eu’, o ‘outro’ ou os ‘outros’), ao alternarem suas falas, promovem a cadeia da comunicação e, assim, vinculam um enunciado ao outro. Suas normas podem ou não definir a estabilidade do gênero. O encadeamento dialógico de obras literárias, uma respondendo às outras, torna-se complexo a partir do momento em que são compreendidas as condições de estilo – sejam elas: a individualidade dos sujeitos do discurso atuando sobre contextos sociais,

culturais, históricos – a ele relacionado, e que acarretarão em mudanças, ou renovação ou destruição do gênero, como propôs Bakhtin.

Nessa complexidade está a possibilidade de análise de algumas das peculiaridades dos gêneros secundários, especificamente o romance, em interação com os primários, no que diz respeito, por exemplo, à réplica do diálogo. Segundo Bezerra (2016, p, 159), a interação entre os gêneros é uma característica relevante na teoria de Bakhtin sobre o romance enquanto gênero em formação. Dessa forma, para o tradutor da obra de Bakhtin, a teoria dos gêneros figura como ligação entre a concepção de linguística e a teoria literária do filólogo.

Em seus trabalhos, Bakhtin observa que o romance é um gênero literário ainda em desenvolvimento, com uma formação inacabada, em oposição aos gêneros clássicos, como a epopeia - gênero acabado que dispõe de uma maior estabilidade e um cânone fixo. Para ele, portanto, o desenvolvimento do romance como gênero se apresenta como um processo de presente em devir, algo que caracteriza um paradoxo de “constante inconstância”, o que permite ao gênero uma diversidade formal alicerçada em um contexto histórico e confere a ele uma grande diversidade de formas e possibilidades de reinterpretação. Assim, o romance é um gênero de possibilidades diversas, com a capacidade de conceber e incorporar modelos diferentes de escrita, constituindo-se como um sistema complexo de estilos, que dialoga intensamente com outros gêneros e estilos:

[...] característico, ainda, é que este gênero seja ao mesmo tempo um sistema bastante complexo de estilos, e mesmo de dialetos, que o penetram como modelos de linguagens e de estilos, com diferentes graus de parodicidade (para nós, portanto, trata-se de um gênero multiestilístico) (BAKHTIN, 1988, p. 415).

Os vários modelos de escrita romanesca proporcionam ao gênero uma relação peculiar com o heterodiscurso social, estruturado na teia dialógica da interação verbal, que se reflete na estratificação interna da língua. Ainda segundo o autor:

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco (BAKHTIN, 1993, p. 74).

Segundo Brait (2007, p, 72), a prosa literária, para Bakhtin, é “o espaço privilegiado de representação, em diferentes graus, dessas complexas dimensões da linguagem”. Dessa forma, para analisar o diálogo em obras literárias, é necessário compreender as relações estabelecidas entre os interlocutores que participam dessa interação. Ou seja: para conceber sua obra, o autor, enquanto consciência individual, faz uso de diversos discursos – os discursos citados, associados ao contexto narrativo, muitas vezes representados socialmente –, estabelecendo uma inter-relação social¹⁵. Entretanto, o autor não é o único dominante no discurso, assim como o narrador também não o é. Há uma tensão entre os discursos citados e a enunciação produzida pelo autor. De acordo com Bakhtin:

Nas obras literárias, isso é muitas vezes composicionalmente expresso pelo aparecimento de um narrador que substitui o autor propriamente dito. O discurso do narrador é tão individualizado, tão “colorido” e tão desprovido de autoritarismo ideológico como o discurso das personagens. A posição do narrador é fluida, e na maioria dos casos ele usa a linguagem das personagens representadas na obra. Ele não pode opor às suas posições subjetivas, um mundo mais autoritário e mais objetivo (BAKHTIN, 2006, p. 157).

Ao debruçarmo-nos sobre as estruturas de romances diversos, torna-se perceptível uma relação de autonomia e tensão entre autor, narrador e personagens, uma vez que a posição fluida do narrador, bem como as apropriações feitas no decorrer do diálogo, não permitem que ele seja o dominante no discurso. A forma composicional da narrativa retira da sua totalidade a objetividade do discurso atribuído a apenas um participante do diálogo no texto, processo que contribui para promover a interação verbal.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin salienta o problema existente na relação entre o narrador e o autor, considerando a possibilidade de o narrador fluir entre o autor e os personagens. Bakhtin considera que não existe um monólogo absoluto, uma vez que a língua é de natureza social – portanto dialógica. É a partir dessa concepção que podemos constatar que existe um encadeamento dialógico dos sujeitos sociais na comunicação verbal (BAKHTIN, 2006, p. 158).

¹⁵ “O erro fundamental dos pesquisadores que já se debruçaram sobre as formas de transmissão do discurso de outrem é tê-lo sistematicamente divorciado do contexto narrativo. Daí o caráter estático das pesquisas nesse campo (o que se aplica igualmente a todas as investigações em sintaxe). No entanto, o objeto verdadeiro da pesquisa deve ser justamente a interação dinâmica dessas duas dimensões, o discurso a transmitir e aquele que serve para transmiti-lo. [...] O discurso citado e o contexto de transmissão são somente os termos de uma inter-relação dinâmica. Essa dinâmica, por sua vez, reflete a dinâmica da inter-relação social dos indivíduos na comunicação ideológica verbal” (BAKHTIN, 2006, p. 154).

Para além das questões do diálogo presentes na relação entre autor, narrador e personagens, há outros pontos intimamente ligados à dialogicidade dentro da obra propriamente dita. Após identificar os problemas da linguagem no que diz respeito ao objetivismo abstrato e opor-se a ele, Bakhtin explora a questão do diálogo na narrativa da prosa literária. Nas suas análises feitas especificamente sobre Rabelais e Dostoievski, Bakhtin explora, entre outras coisas, a dialogicidade constitutiva da concepção da linguagem, que para ele é dialética e contextual, pois desenvolve uma análise de discursos para além do literário.

Um exemplo dessa concepção, como destacou Beth Brait (2007), diz respeito ao vocabulário obsceno empregado por Rabelais em *Gargantua e Pantagruel*. De acordo com a autora, Bakhtin sugere que, ao contrário de uma desqualificação da crítica acerca desse vocabulário, deve-se levar em conta uma leitura “contextual, isto é, uma leitura que considere o sentido dos gestos e das expressões verbais a eles correspondentes no momento da criação da obra” (BRAIT, 2007, p. 72). Tal compreensão é considerada na perspectiva de Bakhtin, pois o autor argumenta que essas expressões, “elementos da praça pública”, são típicas da Idade Média e do Renascimento.

Dessa maneira, importa aqui pensar a questão do vocabulário, enquanto conjunto de palavras, para formar um contexto que represente, por exemplo, a obscenidade da “praça pública” da Idade Média. Tal reflexão indica a concepção dialógica de obras literárias, o que nos remete à produção de enunciados num terreno social específico (“praça pública”) de uma época determinada. Ao fim, isso corresponde a um dos processos de interação verbal da comunicação social. Segundo Brait:

Essa recuperação da questão do vocabulário, a partir da análise de Rabelais feita por Bakhtin, tem por finalidade surpreender um estudo linguístico como entrada para as reflexões sobre a produção de sentido e de efeito de sentido, articuladas a partir de categorias linguístico-discursivas, enunciativo-interativas, que envolvem, ao mesmo tempo, padrões éticos, estéticos, sociais, culturais e também subjetivos. Variando ao longo dos tempos, essas categorias guardam uma forte memória, colocando o vocabulário e os temas ligados à sexualidade num campo de interdição perfeitamente delimitado (BRAIT, 2007, p. 75).

Ainda de acordo com a autora:

O silêncio e a passividade em que permanece guardado esse vocabulário pode ser quebrado em circunstâncias especiais, revelando discursivamente a existência dessa dimensão. Quando isso se dá, e se dá com frequência muito maior do que preconizam as normas, o que se tem é, pela transgressão, a exposição de diferentes formas de representar o interdiscurso, a heterogeneidade constitutiva da linguagem e de qualquer sociedade (BRAIT, 2007, p. 75).

A hipótese de Fiorin (2007), apoiando-se em Bakhtin, neste caso, é de que os romances são a representação do interdiscurso, o que evidencia a “heterogeneidade constitutiva da linguagem”. Isso se justifica a partir da concepção dialógica da linguagem que, como visto anteriormente, é promovida pela presença do eu e do outro. Quando analisada a perspectiva dialógica do romance, observa-se que ele também tece uma rede de enunciados a partir do discurso do outro, tornando-se responsivo a algo ou a alguém. Essa especificidade do romance foi caracterizada por Bakhtin (1993, p. 73) como sendo um “fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal”.

No romance, é possível observar as diferentes vozes que irrompem no terreno social e no espaço discursivo onde está inserida a narrativa. Essa irrupção de vozes é o fenômeno plurivocal da linguagem. Além disso, é possível observar que esse é um espaço representativo também do aspecto conflitivo que o diálogo manifesta, uma vez que ele é desenvolvido por vozes sociais dispostas no romance. Segundo Fiorin:

[...] o que caracteriza o romance é que nele diferentes vozes sociais se defrontam, se entrecrocaram, manifestando diferentes pontos de vista sociais sobre um dado objeto. A especificidade do romance reside exatamente no fato de que ele representa um espaço discursivo, ou seja, subconjuntos de formações discursivas pertinentes para os propósitos romanescos dentro de um determinado campo, em que formações discursivas estão em concorrência, delimitam-se reciprocamente, numa dada região do universo discursivo. [...] Os discursos que se opõem e se delimitam no espaço discursivo criado pelo romance podem ser veiculados por diferentes personagens; pela mesma personagem, que, ao longo do romance, representa dois ou mais discursos distintos; ou pelo narrador e pelas personagens. Em todos esses casos, no entanto, o que singulariza o romance é que ele exhibe o interdiscurso, enquanto outros discursos sociais o ocultam (FIORIN, 2007, p. 119).

Dessa forma é que a plurivocalidade do discurso romanesco contribui para a compreensão da sua heterogeneidade discursiva. Cabe pensar, nesse momento, em interação dialógica como algo que ocorre no interior do objeto (obra romanesca). A presença do “outro” é de extrema importância para compreender as formas estilísticas que serão estabelecidas em determinadas obras. Porque o problema aqui é apreendido no seguinte sentido: como o encadeamento dialógico da interação no interior do objeto irá proporcionar ao discurso romanesco o seu estilo. Além disso, a dialogicidade como um complexo sistema de produção e reprodução de enunciados é a condição *sine qua non* do romance; sem ela, não poderíamos dizer que se trata de um gênero em formação.

O heterodiscurso é concebido como as diversas vozes que são dispostas em torno de um objeto. Segundo Bakhtin, o romance, enquanto gênero, “é o ponto de concentração de vozes heterodiscursivas” (BAKHTIN, 2015, p. 51). Por ser composto de atitudes responsivas e

interpretativas sobre a perspectiva do outro, o heterodiscurso pode ser contraditório, consonante ou dissonante, já que é formado de diversas vozes sociais. Certo é que a construção do heterodiscurso na perspectiva dialógica irá, conseqüentemente, estabelecer critérios de estilo na prosa romanesca¹⁶. Nesse sentido, conseguimos perceber que as questões estilísticas inerentes à prosa romanesca dependerão dos processos dialógicos na alternância dos sujeitos no conjunto de uma obra. Claro que o autor, um dos sujeitos desse diálogo, pode figurar como orientador do processo criativo da obra. No entanto, é na identificação do heterodiscurso que se observa o autor atuando responsivamente, apenas como mais um participante do diálogo.

A partir da perspectiva bakhtiniana do heterodiscurso social é desenvolvida a questão do heterodiscurso no romance. Para Bakhtin, as relações dialógicas coexistem na consciência criadora do artista-romancista e são “pontos de vista específicos sobre o mundo, formas de sua compreensão verbalizada” (BAKHTIN 2015, p. 67). O heterodiscurso no romance é, de certa forma, o deslocamento dos discursos dos outros, além de deslocamentos do discurso do autor, e influenciará diretamente nas possibilidades estilísticas do gênero. Importa ressaltar aqui a condição de refração que consiste nesse deslocamento, situação pela qual o discurso se modifica em diversos níveis e formas. Para chegar a esse entendimento, Bakhtin analisa o romance a partir de uma concepção paródica:

A estilização, habitualmente paródica, das camadas da linguagem dos gêneros, profissionais e de outras camadas da linguagem, é, às vezes, interrompida pelo discurso direto (habitualmente patético ou idílico-sentimental) do autor, que personifica de modo imediato (sem refração) as intenções semânticas axiológicas do autor. Mas no romance humorístico a base da linguagem é o *modus* absolutamente específico de emprego da “língua comum”. Essa “língua comum” – via de regra a linguagem falada e escrita de um determinado círculo – é tomada pelo autor exatamente como opinião comum, como um enfoque verbalizado dos homens e das coisas – normal para dado círculo da sociedade –, como *ponto de vista e avaliação correntes* (BAKHTIN, 2015, p. 80).

Evidentemente, a paródia, tal como entende Bakhtin, é uma das maneiras de perceber o heterodiscurso e está diretamente ligada às intenções do autor. A questão da intenção do autor surge aqui como uma proposta de análise do sujeito que participa dos processos discursivos do romance. Sua ação dentro do objeto discursivo é refratada mediante a fala dos demais sujeitos

¹⁶ Segundo Bakhtin: “O estilo inclui organicamente indicações externas e a correspondência dos seus elementos com elementos do contexto do outro. A política interna do estilo (a combinação de elementos) é determinada por sua política externa (pela relação com a palavra do outro). É como se a palavra vivesse na fronteira do meu contexto e do contexto do outro” (BAKHTIN, 2015, p. 57).

que o compõem. Nesse ‘jogo dialógico’ ocorre a estratificação da linguagem, as contradições das vozes, as respostas dos outros, que culminam na característica plurivocal do discurso.

4.2. A perspectiva do *cronotopo* e as possibilidades do romance

Segundo Cristóvão Tezza, para Bakhtin, há no romance a perspectiva do autor-criador, que é “a consciência de uma consciência, uma consciência que engloba e abarca a consciência do herói e do seu mundo” (TEZZA, 2005, p. 210). Partindo dessa perspectiva, podemos considerar que a consciência do autor-criador pode ou não se sobrepor à consciência individual de demais sujeitos do discurso, como os personagens, por exemplo.

Em sua pesquisa sobre a evolução do gênero, Bakhtin afirma que não há nada de novo na forma em que é instituído o romance. Haverá sempre elementos dos enredos de gêneros anteriores incidindo sobre a realidade do gênero à época vigente. São eles: heróis e heroínas, vilões, amores à primeira vista, aventuras, infortúnios etc. A partir desses elementos, no entanto, ocorre em cada novo texto uma “refundição”, que garante ao romance um caráter novo e funções específicas. Segundo Bakhtin:

Todos os referidos elementos do romance (em sua forma abstrata), tanto os do enredo como os descritivos e os retóricos, sem exceção, não têm nada de novos – estavam todos presentes e bem elaborados em outros gêneros da literatura antiga: os motivos amorosos (o primeiro encontro, a paixão à primeira vista, a saudade) foram elaborados na poesia amorosa do helenismo; outros motivos (tempestades, naufrágios, guerras, raptos) foram desenvolvidos pela epopeia antiga; alguns motivos (o reconhecimento) desempenharam um papel substancial na tragédia; os motivos descritivos foram elaborados no romance geográfico antigo e nas obras historiográficas (em Heródoto, por exemplo); as reflexões e os discursos, em gêneros retóricos (BAKHTIN, 2018, p. 18).

Bakhtin considera que o tempo e o espaço são indissociáveis na relação conteúdo-forma da literatura, formando assim o *cronotopo*, conceito criado pelo autor com inspiração na teoria da relatividade de Einstein. Em grego, *crono* significa “tempo” e *topo* “espaço”. O cronotopo permite a análise narrativa do texto romanesco a partir da perspectiva estrutural do enredo, que perpassa os aspectos da história. Nesse sentido, o cronotopo é visto por Bakhtin como suporte essencial ao diálogo existente entre a história e a literatura. O cronotopo estabelece a unidade espaço-temporal da obra a partir da sua relação com a realidade, alicerçada na evolução da

história. Essa base é o que proporcionará os tipos estáveis dos gêneros, embora sempre com novas incidências, devido ao seu caráter evolutivo.

A proposta aqui é refletir sobre a intrínseca ligação entre o tempo e o espaço, que irá romper com certo tipo de rigidez acerca da perspectiva de linearidade artístico-literária dentro da história. A existência de uma sequência temporal absoluta para conceber a ideia de gênero é negada, dessa perspectiva, porque o cronotopo não é apenas no tempo, mas também no espaço. Embora Bakhtin afirme que o tempo é o princípio condutor da literatura, o autor também observa que, na relação cronotópica, o tempo pode se adensar e o espaço pode se intensificar, incorporado ao movimento do tempo, do enredo e da história (BAKHTIN, 2018, p. 12).

Assim como o diálogo, o heterodiscurso e a heterogeneidade discursiva, o cronotopo também é fundamental para questão do gênero, pois é ele que irá determiná-lo num todo artístico-literário. Bakhtin considera que não há inflexibilidade no gênero. Para o filólogo, “o cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária em sua relação com a autêntica realidade” (BAKHTIN, 2018, p. 217). Nesse sentido, ao fazer o resgate histórico do gênero romance, buscando os tipos estáveis de enunciados que o formam, Bakhtin recorre à relatividade do tempo-espaço para discorrer sobre as variedades do gênero do romance, considerando sempre sua evolução. Daí resulta a concepção do gênero romance em pleno desenvolvimento, sendo reinterpretado, reestruturado, de acordo com a incidência dos enunciados que o compõe sobre a realidade em que ele está estabelecido. Segundo Serra:

A história romanesca vai evoluindo, assim, com ligeiras adaptações, de acordo com a cultura e o momento histórico literário que a abrigam. Uma das formas que vive desde a Antiguidade até o Classicismo, por exemplo, é a do cronotopo idílico-pastoril, para utilizar os conceitos de Bakhtin, a quem voltamos a recorrer. Segundo este autor, volta-se a ele durante o Classicismo (séculos XVI, XVII e XVIII), com o romance bucólico-pastoril – a meu ver, este é um filão que perdura até os dias de hoje, metamorfoseando-se no Regionalismo (SERRA, 1997, p. 16).

Partindo desse resgate histórico em relação ao romance, Bakhtin salienta que a Antiguidade apresenta pelo menos três cronotopos do romance. O primeiro deles diz respeito ao romance grego, chamado também de “romance aventureso de provação”. Nossa apresentação dos processos evolutivos do romance partirá desse tipo estável de cronotopo e de outro menos estável, que é o cronotopo do “limiar”.

O cronotopo tido como romance aventureso de provação delinea os arquétipos presentes na formulação do romance grego e na reformulação do gênero. Estes já foram previamente elencados aqui e torna-se pertinente destacar mais detidamente como eles estão dispostos na relação cronotópica do romance. Segundo Bakhtin, o ponto de partida do enredo

é o primeiro encontro do herói com a heroína e a paixão (amor à primeira vista) que resulta desse encontro. Para Bakhtin, o amor entre os heróis não é onde se assenta o romance, mas a construção romanesca se constitui no que acontece entre eles (BAKHTIN, 2018, p. 19). Há outros protótipos, como a preservação da castidade, a tentativa dos amantes de se manterem unidos a todo custo, a consumação de um casamento esperado que marcará o final feliz dos heróis e que, assim como os demais, comporão o enredo, recheado de infortúnios, guerras, tempestades. Nesse sentido, o romance grego tem como cronotopo a ideia de aventura e provação.

Contudo, como Bakhtin salienta, essa composição romanesca não pode ser marcada por uma cronologia temporal. Não é possível ao romance de provação obter uma localização histórica, diante dos sucessivos acontecimentos que não dispõem de uma delimitação restrita quanto à história factual humana. Assim, Bakhtin considera que esses acontecimentos ficam fora das séries temporais, marcando um hiato extratemporal entre o mundo factual e o universo romanesco. É também nesse sentido que Bakhtin afirma que o romance precisa de espaço¹⁷. No interior do romance aventureiro, o tempo se constitui de breves fragmentos que correspondem às aventuras isoladas e se organiza de modo técnico-externo:

[...] o importante é conseguir fugir; conseguir alcançar, ultrapassar, estar ou não estar na hora certa em determinado lugar, encontrar-se ou não, etc. No âmbito de uma aventura isolada, os dias, as noites, as horas, até mesmo os minutos e os segundos contam como em qualquer luta e em qualquer empreendimento ativo e externo. Esses fragmentos temporais são inseridos e cruzados pelos específicos “súbito” e “justamente” (BAKHTIN, 2018, p. 22).

O “súbito” e o “justamente” são mecanismos que determinam a condição de casualidade e simultaneidade que fundará uma lógica pertencente à questão da temporalidade no interior do romance: ambos marcam a quebra de uma continuidade no desenvolvimento do romance. A partir dessa interrupção irrompe o “mero acaso”, cuja lógica, de acordo com Bakhtin, é a de uma “coincidência casual”, ou seja, “uma simultaneidade casual” e uma “ruptura casual”, também chamada de uma “heterotemporalidade casual” (BAKHTIN, 2018, p. 22). Os acontecimentos da narrativa não se prendem a uma cronologia fixa, porque o que importa realmente ao enredo são as aventuras que conduzem ao seu *happy ending*:

¹⁷ “O tempo aventureiro do tipo grego necessita de uma extensividade espacial abstrata. O universo do romance grego é evidentemente cronotópico, mas nele a ligação entre o espaço e o tempo é de caráter não orgânico, mas puramente técnico (e mecânico). Para que a aventura possa desdobrar-se é necessário espaço, muito espaço. A simultaneidade casual e a heterotemporalidade casual dos fatos são inseparáveis do espaço, que se mede antes de mais nada pela distância e pela proximidade (e por seus diferentes graus)” (BAKHTIN, 2018, p. 31).

[...] o tempo aventureco leva no romance uma vida bastante tensa; um dia, uma hora, e até um minuto antes e depois têm em toda parte um significado decisivo e fatal. As próprias aventuras se enfiam umas nas outras numa série extratemporal e, em essência, infinita; ora, ela pode ser prolongada o quanto se quiser, pois não tem em si nenhuma limitação interna substancial. [...] Todos esses dias, horas e minutos, mensurados no âmbito de certas aventuras, não estão unificados numa série temporal real, não se tornam os dias e as horas da vida humana. Essas horas e os dias não deixam vestígios em lugar algum, e por isso podem aparecer em qualquer número (BAKHTIN, 2018, p. 25).

Outro cronotopo de relevância para nossa análise é o do “limiar”. Segundo Bakhtin, esse tipo cronotópico é “impregnado de uma intensidade de alto valor emocional” (2018). Ainda de acordo com o filólogo:

Este pode combinar-se também com o motivo do encontro, porém seu complemento mais substancial é o cronotopo da crise e da mudança de vida. A própria palavra “limiar” já adquiriu, na vida do discurso (juntamente com seu significado real), um significado metafórico, e passou a combinar-se com o momento da reviravolta na vida, da crise, da decisão (ou da indecisão, do medo de ultrapassar o limiar) que muda a vida. Na literatura, o cronotopo “limiar” é sempre metafórico e simbólico, às vezes abertamente, porém mais amiúde de forma implícita (BAKHTIN, 2018, p. 224).

As características do cronotopo do limiar são interessantes, pois contribuirão para a análise do nosso *corpus*. Mais à frente veremos como o cronotopo do limiar é fundamental para a presente pesquisa.

4.3. A análise cronotópica e o romance-folhetim

A partir do cronotopo, processo histórico-evolutivo para compreensão de estruturas estáveis do romance, podemos entender também o processo de surgimento do romance-folhetim. O romance-folhetim, originário da França, a partir de 1836, marca um contexto de popularização da literatura, por sua dinâmica de abrangência em relação às camadas sociais menos favorecidas. Situado nos rodapés dos jornais que circulavam durante o século XIX, tinha por finalidade o entretenimento do leitor e, como contrapartida, uma maior vendagem de periódicos. A estrutura narrativa e a temática do chamado romance-folhetim datam da Antiguidade Clássica. Isto porque a composição estilística da narrativa é uma herança romanesca. Nesse contexto, deve-se levar em consideração também a expansão da imprensa. O advento da industrialização na Europa e, tardiamente, no Brasil proporcionou ao jornal sua inserção em outras esferas não elitizadas da sociedade:

Em Paris, o jornalista Émile Girardin tem uma ideia que se provará genial: a fim de aumentar a vendagem de seu jornal, *La Presse*, pede a alguns romancistas que publiquem, em capítulos, no seu periódico. Sua intuição prova-se correta: em um ano, a tiragem do jornal pula de 70.000 para 200.000 exemplares. Utilizando técnica muito próxima do melodrama popular – priorização da história trágica, cercada de lágrimas, mas que pode admitir, se não um final feliz, pelo menos uma séria lição de moral –, o romance em folhetim começa a ser devorado pela massa de operários em busca de divertimento para um dia-a-dia estafante. Conforme verificou Paul Zumthor, é pelo veio da cultura de massa que o “romance” medieval chega aos séculos XIX e XX, tendo evoluído do romance grego para o medievo pela oralidade, que aqui continua pela voz do porteiro que lê para seus locatários (SERRA, 1997, p. 20).

Ao alinhar-se com a perspectiva de Zumthor, Serra afirma ainda que os diversos temas associados ao romance, a partir do resgate feito desde a Antiguidade Clássica até aquele momento, torna o romance-folhetim o legítimo herdeiro da função lúdica que acompanha o gênero. Isso ocorre devido ao seu caráter de proporcionar o entretenimento ao leitor, por meio da paródia romanesca, considerando a compreensão das características imanentes ao gênero.

Dentro do processo histórico-evolutivo do romance, o romance-folhetim surge com técnicas de escritas bem específicas: diálogos vivos, personagens tipificados, corte de capítulos (MEYER, p. 60). Além disso, há outros recursos típicos do gênero, tais como:

[...] raptos, perseguições no escuro, tempestades no momento oportuno (ou inoportuno), narcóticos que permitem “abusar” das mulheres, maniqueísmo com a vitória dos bons sentimentos e da virtude, apesar de nem sempre o romance-folhetim ter um *happy ending*; nisso acompanhando o drama romântico e não o melodrama (MEYER, 1996, p. 71).

Outras características que acompanham o romance-folhetim são o maniqueísmo, a vingança, a coragem, a fidelidade, a caridade, a redenção e o melodrama (MEYER, 1996, p. 170). Ainda de acordo com Meyer, todos esses “grandes sentimentos” típicos do folhetim “apimentam e movimentam a ação romanesca”. Entretanto, eles surgem geralmente de uma maneira estereotipada e teatral, algo típico da construção de linguagem desenvolvida na narrativa do romance-folhetim.

Para avançarmos no contexto histórico de consolidação do romance-folhetim na Europa e no Brasil, é interessante explicitar, *en passant*, algumas particularidades que distinguem o romance em folhetim do romance-folhetim. É necessário, assim como fizeram Meyer e Serra, identificar a tênue diferença entre essas nomenclaturas, observando de imediato que elas não são dicotômicas. Segundo Serra (1997, p. 21), o romance em folhetim é mais atento às questões estruturais e temáticas, preocupado com a sua organização interna, a fim de proporcionar à narrativa uma unidade estética. Já o romance-folhetim, mais voltado para o entretenimento do

público em geral, é constituído no dia a dia e, segundo Serra, sua produção mantém-se até o “total esgotamento da curiosidade do público”. Consequentemente, esse modo de produção causa falhas na unidade estética do romance-folhetim. Para exemplificar, Serra apresenta dois romances: *A moreninha* e *O moço loiro*, ambos de Joaquim Manuel de Macedo; o primeiro, um romance-folhetim; o segundo, um romance em folhetim. O romance-folhetim e o romance em folhetim chegam ao Brasil no ano de 1839. Diferentemente do ineditismo do gênero na Europa, associado ao crescente processo de industrialização e aos leitores operários, no Brasil o público do folhetim será inicialmente composto por mulheres e estudantes. Ambos os públicos, no entanto, convergem para a concepção de que a leitura do folhetim não demanda muito esforço. A perspectiva da dissimulação, proposta por Meyer, é conveniente aqui para entender o processo de assimilação do leitor, por meio da função lúdica do romance recuperada pelo romance-folhetim. Segundo Serra: “Se, por causa das exigências da escola romântica, o romance-folhetim traz embutida uma crítica moral e uma proposta idealizante de solução dos problemas sociais, estas nunca são apresentadas, requerendo a reflexão do leitor, senão a sua empatia pelo caso” (SERRA, 1997, p. 23). Em se tratando dessa assimilação através da dissimulação do romance-folhetim europeu, Serra ainda afirma que:

No entanto, é a partir dos romances de Eugène Sue – o qual, a rigor, propõe uma utopia social – que surge uma conscientização do público: a “descoberta” de que há problemas graves na sociedade capitalista do século XIX que precisam ser solucionados, sobretudo as injustiças sociais. É Sue, muito naturalmente, o precursor de Zola e do Naturalismo, quem vai denunciar contundentemente esses cancros, inventando o romance social (SERRA, 1997, p. 23).

O estilo do romance-folhetim também é marcado pela descrição mais teatralizada do cenário. As ações vão se desenvolvendo progressivamente, sempre carregadas de momentos de suspense e tensão, conflitos que só serão solucionados no fim da narrativa. São histórias carregadas de sentimentalismo, para promover a comoção do leitor, enfatizando a virtude do herói ou da heroína, a presença de um antagonista para atrapalhar ou intensificar as dificuldades pelas quais o herói ou a heroína passam, a provação da mulher emancipada etc. A estrutura do estilo do romance-folhetim se aproxima, assim, do “romance de provações” e reafirma, nesse sentido, a proposta bakhtiniana do devir do gênero, bem como sua reinterpretação ao longo de diversas épocas. Segundo Serra:

Um reforço à ideia bakhtiniana de romance de provação é a de “romantismos anticapitalistas”, traduzida por Michael Lowy. Segundo o autor francês, a literatura romântica (século XIX) e a pré-romântica (século XVIII) são literaturas de crítica ideológica, mesmo que seja pela forma da evasão. Quando o herói vence as provações

– frequentemente necessárias ao texto – com as quais é defrontado, ele está mostrando, por um lado, uma sociedade doente que precisa ser modificada e, por outro lado, a possibilidade de alcançar a justiça nesta terra. Trata-se da velha ideia de retorno à ordem primordial, depois de um momento de caos, que, assim, fica relativizado; da ideia de regulamentação do real, presente em toda a literatura do gênero, desde a Antiguidade Clássica até a novela televisiva de hoje em dia, sem que para isso seja esquecido o prazer que deve advir dessas leituras (SERRA, 1997, p. 18).

No que diz respeito ao estilo do romance-folhetim no Brasil, deve-se considerar que a estrutura se mantém a mesma da europeia. A ressalva aqui é a de que inicialmente os romances-folhetins eram traduzidos; logo, o público leitor era transportado para aventuras na “Cidade Luz”. É claro que, dentro do processo de consolidação da literatura brasileira, que se formava a partir de um contexto nacionalista, as circunstâncias da literatura puramente de exportação iam se modificando. Entretanto, mesmo com essa transformação, nas narrativas que retratavam o indianismo e o cotidiano urbano e burguês carioca, por exemplo, havia, ainda, muito do estilo europeu, devido à condição de colônia e de margem do Brasil.

O romance-folhetim, retrato idealizado do cotidiano, é, portanto, já no século XIX, um gênero popular, por atender mais à necessidade de divertimento do leitor do que à sua reflexão filosófico-metafísica. Ele é uma das primeiras manifestações da cultura de massa que emerge do seio do capitalismo na Europa industrializada, reutilizando a velha fórmula conhecida desde o romance bizantino. No Brasil, vem preencher as mesmas lacunas psicológicas, embora em uma sociedade situada na periferia do capitalismo, o que em nada lhe modifica a estrutura (SERRA, 1997, p. 25).

4.4. Gênero, dialogismo e cronotopo nos romances de Carolina Maria de Jesus

Segundo Bakhtin, apenas o Adão mítico chegou com sua palavra primeira ao mundo virginal (BAKHTIN, 2018, p. 51), ou seja, o primeiro homem da terra torna-se conotação para a ideia de um único sujeito que não carrega em si o discurso do outro. A premissa é valiosa para desnudar os influxos discursivos que constituem o que Carolina de Jesus, como romancista, representa para o contexto da literatura brasileira. Carolina não só dialoga com discursos alheios ao seu enquanto romancista, mas assume a postura de alguém que se investe da posição de autora. Todo o seu discurso ideológico inicia-se com uma palavra: livro.

Notadamente, o signo “livro” torna-se aqui, a partir de todo o percurso da autora, o centro de um emaranhado de discursos em torno da escritora. Na infância, quando aprendeu a ler, não queria mais parar. Ela não tinha um único livro em sua casa, mas sempre pegava

emprestado de alguém que os tivesse. Nas suas memórias, ela conta que, ao invés de brincar, lia. Não achava interessantes as brincadeiras dos colegas. Trabalhando como doméstica, pegava livros dos patrões para ler. Na favela do Canindé, após um dia exaustivo catando lixo pelas ruas de São Paulo, ao chegar no seu barraco, preparava o alimento dos filhos e ia ora ler, ora escrever. Carolina lia todo e qualquer tipo de livro que encontrava nas ruas. Quando conheceu Dantas no parque da favela, gritou, a fim de que o repórter escutasse, que colocaria em seu livro o nome das pessoas que estavam usando o *playground* indevidamente. Quando viu sua obra *Quarto de despejo* pela primeira vez, disse: “É preciso gostar de livros para sentir o que eu senti” (JESUS, 1961, p. 33).

Podemos considerar que, a partir do signo “livro”, é formada na consciência individual da autora uma cadeia de enunciados que a levará à convicção de sua predestinação à escrita. A poesia, o romance, o poeta, o jornalismo, o diário, a biografia, o autor, o leitor, a leitura são palavras que, dentro da perspectiva que propôs Bakhtin acerca da linguagem, contextualizam Carolina, ideologicamente e dialeticamente, no discurso do outro. Carolina tem a perspicácia de se fazer visível, dentro do invisível coletivo da favela, do subalterno, por meio da linguagem. O território social onde deságua sua atitude responsiva em face do diálogo com o outro ocorrerá por meio do livro. Isso ocorre inicialmente com o relato do seu cotidiano, os diários, que por si só já compõem uma escrita híbrida. No artigo “Entre-lugares na poética de Carolina Maria de Jesus” (2010), Fernandez discorre acerca da composição estilística de *Quarto de despejo*:

Se considerarmos os **signos** como um exercício da criatividade questionadora, de acordo com a abertura filosófica de Gilles Deleuze e Félix Guattari, podemos encontrar, em sua escritura, uma releitura de uma série de modelos fixos: a tentativa de formular um diário, a indústria cultural na presença da linguagem jornalística e de novelas, os ditos populares e linguagem popular em geral, **os clichês**, além dos relatos bíblicos. Desse modo, observamos que a narrativa caroliniana traz experiências do dia-a-dia, do miserável, numa forma cheia de tensões. Assim como Carolina reciclava lixo para comer, também reciclava discursos para se alimentar de sua **literatura menor** (DELEUZE; GUATTARI, 1997). [...] Literatura esta relacionada a desejo. Ela maquina novas sensibilidades, penetra em devires, que pertencem à ordem do intempestivo, por se conectar com o mundo que está fora do espaço da favela (FERNANDEZ, 2010, p. 132).

Nesse sentido, a escrita da Carolina de Jesus em *Quarto de despejo* surge como releitura de uma série de outros discursos já existentes. Embora *Quarto de despejo* carregue o ineditismo da denúncia social sobre as favelas de São Paulo, ele contém, em sua estrutura, a reconstrução de certos modelos, tais como a escrita diarística e jornalística, que, reconfiguradas ao estilo da autora, proporcionarão um deslocamento nesses modelos, assim como assinalou Fernandez. O interessante nessa observação é a percepção de que a estrutura desses relatos do cotidiano

sofrerá modificações, por meio das “reciclagens” promovidas pela autora. No que diz respeito às questões específicas de outros gêneros, por exemplo, o romance, o romance-folhetim, a rádio-novela etc., Carolina também promoverá o mesmo processo, através de releituras que influenciarão o estilo da sua escrita.

A partir das observações de Bakhtin sobre o romance e os gêneros discursivos, torna-se necessário indagar quais são os prováveis modelos já existentes que Carolina Maria de Jesus toma como base para a escrita de seus romances, ponto decisivo para compreender a questão do dialogismo e o problema do gênero presentes nos romances da escritora. Pesquisadoras como Elzira Divina Perpétua e Germana Henriques Pereira de Souza já chamaram atenção para a peculiaridade da escrita da autora. Nesse debate, destaca-se o modo como Carolina Maria de Jesus se aproxima da oralidade, realizando um emprego estilístico pertinente ao funcionamento do gênero romanescos e intimamente ligado ao fenômeno do diálogo.

Aline Alves Arruda considera que a prosa da Carolina Maria de Jesus se assemelha ao romance-folhetim, por conter características típicas do gênero, tais como enredo linear e maniqueísta, discursos de denúncia social, personagens pouco matizados, reprodução da vida privada por meio de um presente inacabado e em constante devir etc. (ARRUDA, 2015, p. 80). Quanto a essa última característica, amplamente explorada por Bakhtin em sua teoria do romance, é interessante acrescentar que ela permite à escritora transpor para a ficção elementos de sua própria realidade, de seu cotidiano e das pessoas com as quais ela conviveu, o que aproxima a temática e a escrita de seus romances do que encontramos em seus diários.

A suposição de que esses foram os modelos genéricos utilizados por Carolina Maria de Jesus na escrita de seus romances encontra apoio em muitas características desses textos. Na estrutura, na divisão e nos títulos dos capítulos, pode-se perceber a influência dos folhetins. No nível estilístico, o discurso romanescos de Carolina apresenta a pluralidade de vozes típica do romance, segundo as teorizações de Bakhtin.

Partindo da hipótese de que, na escrita de seus romances, Carolina Maria de Jesus posiciona-se de maneira responsiva e ativa em relação à sua experiência na recepção desses gêneros romanescos, é possível observar, em seus textos, uma apropriação desviada desses modelos genéricos, criando o efeito de estranhamento produzido por sua escrita. Esse tipo de deslocamento pode ser observado, por exemplo, no nível estilístico, pelas escolhas lexicais da escritora, a qual buscava, talvez, dar uma certa sofisticação aos seus textos. Em alguns momentos de seus romances, por exemplo, a escritora insere palavras rebuscadas e bastante improváveis no discurso coloquial de seus personagens. Isso ocorre, por exemplo, no momento em que, em um diálogo presente em *Dr. Silvio*, a personagem Maria Alice diz: “Eu nunca me

aborreço com a sua presença. Sinto-me tão bem ao seu lado. Gosto de te ouvir falar, classifico-te como um *vate*” (JESUS, 2015, p. 98, grifo nosso).

A escrita de Carolina é um discurso que corrobora claramente a perspectiva da linguagem desenvolvida por Bakhtin. Os conceitos desenvolvidos pelo filólogo russo colocam o homem como centro de tudo. Todos os seus estudos convergem para uma perspectiva antropocêntrica do homem histórico. Importante observar que, para o autor, a linguagem gravita em torno desse homem, construindo-se assim uma unidade entre “homem e voz humana”, que produzirá valores e culturas. Desse modo, a literatura se configura como produto da cultura e condição inerente ao homem.

A tentativa de denúncia social proposta por Carolina de Jesus confirma o caráter idealista romântico e a condição intrínseca do romance em constante ressignificação. Nesse sentido, para o nosso contexto, Carolina reafirma a importância de se considerar as reflexões de Bakhtin acerca das funções dialógicas da linguagem, da concepção de gêneros do discurso, bem como das questões estilísticas do romance, associadas à sua condição histórica, porque herdada da Antiguidade Clássica.

Dessa forma, devem ser observadas as condições de produção da autora-criadora Carolina de Jesus para compor os seus romances. Em se tratando das duas obras em foco, *Pedaços da Fome* e *Dr. Silvio*, temos como característica inicial a tentativa de escrever romances que imitavam suas referências de gênero, tais como o romance-folhetim, o melodrama e a rádio-novela. Essas referências podem ser atestadas a partir da leitura de seus romances. Nessa leitura, podem ser identificadas as características básicas desses gêneros, principalmente as do romance-folhetim: as descrições românticas da natureza, o enredo linear, as denúncias sociais, o maniqueísmo, a divisão de classes entre pobres e ricos etc.

Há uma linha de pensadores do final do século XIX e início do século XX que fizeram referência à conexão entre romantismo e marxismo. Segundo Lowy (1990), Marx apenas “aparentemente” não tinha nada a ver com o romantismo, pois, enquanto este tinha uma rejeição ao capitalismo, de forma reacionária; Marx, por sua vez, exaltava o elemento progressista do sistema capitalista, que, entretanto, deveria ser superado para se chegar ao socialismo. Marx se aproximaria do pensamento romântico, segundo Lowy, de forma dialética, quando analisa as calamidades sociais provocadas pelo capitalismo.

Tais calamidades sociais são retratadas em *Quarto de despejo* e *Pedaços da Fome*, por exemplo. Para além desse quadro de calamidade social, temos, nos romances que estudamos aqui, o reflexo do que seriam as consequências da divisão de classes, bem representadas na narração das obras, assim como na relação que se estabelece entre os personagens principais.

Os protagonistas dos romances são protótipos do maniqueísmo projetados no enredo dos livros, no que tange à expectativa da escritora de descrever, a partir do seu ponto de vista (ou seja, da sua intenção, exercendo seu papel de autora e expondo a sua visão de mundo), essa relação entre pobres e ricos. Nesse aspecto, pondera-se a respeito de um pensamento político-filosófico intrínseco à escritora, que cresceu em um ambiente marginalizado. A partir dessa perspectiva, os efeitos do capitalismo, além de serem retratados no seu *best-seller* da forma mais cruel possível, estão immanentemente associados também às relações estabelecidas entre os personagens (numa perspectiva binária entre bem e mal) dos seus romances. Esses personagens são Maria Clara (rica) e Paulo Lemes (pobre) no livro *Pedaços da Fome*, e os personagens Maria Alice (pobre) e Dr. Silvio (rico), no livro *Dr. Silvio*.

Uma observação interessante feita por Lowy acerca do paralelo existente entre a crítica marxista e o anticapitalismo romântico diz respeito à questão da quantificação da vida. Segundo o autor, um exemplo da crítica à quantificação da vida na sociedade industrial, ou seja, na sociedade capitalista, está presente nas reflexões feitas por Marx nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos* (1844), livro no qual se destaca o efeito que o capitalismo tem de “destruir e dissolver todas as ‘qualidades humanas e naturais’, submetendo-as à sua própria medida estritamente quantitativa” (LOWY, 1990 p. 44). Ainda segundo Lowy:

O intercâmbio entre qualidades humanas – amor por amor, verdade por verdade – é substituído pelo intercâmbio abstrato de dinheiro por mercadoria, a mercadoria-humana (*Menschenware*), um ser desventurado “física e espiritualmente desumanizado (*entmenschets*)”, e forçado a viver em cavernas modernas que são piores que as primitivas, porque são “envenenadas pelo bafio pestilento da civilização” (LOWY, 1990, p. 44).

A própria Carolina Maria de Jesus pode ser vista como um exemplo de como a quantificação da vida como intercâmbio entre dinheiro e mercadoria, na prática, foi e é uma realidade e uma calamidade social do sistema capitalista. Títulos como *Quarto de despejo* e *Pedaços da fome* são reflexos de um desejo de denúncia social implícito na intenção da autora, mas explícito enquanto disposição de relatar a vida na favela, seja na forma do diário, seja na ficção, como ocorre em *Pedaços da Fome*. Maria Clara é a personagem rica que se vê obrigada a morar na favela, após ser enganada por Paulo Lemes. É no discurso romântico da personagem que sentimos o seu drama em ser pobre, a sua crítica, não política, mas social, no que diz respeito à maneira como o pobre é “envenenado pelo bafio pestilento da civilização”, que, no caso desta e de algumas outras obras da escritora, é a grande São Paulo.

A partir da perspectiva dialógica da linguagem proposta por Bakhtin, pode-se sugerir que Carolina apresenta diversos momentos e situações de caráter dialógico e responsivo, através de sua escrita e do que ela viria a representar para os estudos literários e culturais. Um desses diálogos ocorre por meio das narrativas de seu cotidiano entre a favela e as ruas de São Paulo. Carolina figurou durante anos e figura até hoje como uma personagem para os estudos dos fenômenos sociais, a partir da escrita diarística da sua jornada catando lixo pelas ruas. Suas memórias representaram e representam termos a ela associados: a favela, a pobreza, a miséria, a fome, o negro, a raça, a luta de classes.

Desse modo, a memória da autora é, atualmente, parte de um conjunto de enunciados que contribuem para a discussão em torno do discurso do subalterno, por exemplo, numa perspectiva de análise da sociedade por meio da linguagem instituída dentro do campo sociológico. Isso ocorre exatamente porque Carolina está respondendo ao outro. Seu relato diarístico, muitas vezes monótono pela constância da miséria e da fome, é também de denúncia social. Entretanto, a autora, investida da ideia de que era uma “poetisa”, acreditava que a função do poeta era, de fato, denunciar as mazelas do seu povo. Nesse sentido, seu discurso é responsivo e ideológico.

Outra perspectiva da dialogicidade presente em Carolina Maria de Jesus está na sua relação com os livros. Enquanto leitora, Carolina assimila em sua consciência individual o discurso apreendido como adequado para dialogar com a instituição literária. Ela não queria escrever diários, queria escrever ficções, fazer valer seu “dom da poetisa”. Com essas aspirações, ao partir para a produção romanesca, a autora-criadora produz uma série de romances que provocou efeitos estilísticos próprios do romance como gênero em formação, a partir de deslocamentos de discursos já desenvolvidos anteriormente por romancistas de renome no contexto do século XIX. Por conta desses deslocamentos, tem-se o efeito de linguagem peculiar da escrita da autora, que nos possibilita verificar algumas características típicas de uma ressignificação de alguns conceitos a respeito do romance, por exemplo, o pastiche, o palimpsesto, mas, sobretudo, a condição de heterogeneidade pertencente ao gênero romanesco, bem como sua característica paródica.

O interessante, desse ponto de vista, é observar como Carolina de Jesus apreende o heterodiscurso para desenvolver os seus romances. A partir dessa apreensão e da produção dos romances é que podemos observar os aspectos estilísticos de sua obra. Todos os discursos que surgem nos romances são constitutivos de elementos que dialogam com outra época. Entretanto, a partir desse diálogo, observa-se que a apreensão anacrônica de elementos do século XIX se

dá como reinterpretação, porque o deslocamento dos modelos para a escrita romanesca caroliniana do século XX evidencia o processo diacrônico (evolutivo) da linguagem.

Partindo, então, para uma análise mais direta dos romances da escritora é que se pode identificar neles o diálogo com esses modelos de gênero. João Manuel Pereira da Silva é um autor considerado como um dos precursores do romance-folhetim no Brasil. Um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, Pereira da Silva escreveu em 1839 *O aniversário de Dom Miguel em 1828*. Segundo Serra, esse é um romance “de influência totalmente europeia” (SERRA, 1997, p. 31). Além disso, a autora afirma que não é possível dizer de maneira rigorosa se a obra é um conto, um romance ou uma novela. No entanto, o livro foi classificado por Pereira da Silva como “romance histórico”. O primeiro capítulo da obra começa da seguinte forma:

O sol começava a desaparecer, e seus raios, despedindo amortecidos, pareciam riscar na atmosfera linhas de ouro. O céu estava sereno e claro, a tarde fresca, e a noite prometia revelar novas belezas.

Entrava nesse momento em Lisboa um jovem que denotava ter de idade vinte e seis anos. Seu rosto melancólico, sua nobre fisionomia e sua figura lhe atraíam necessariamente a simpatia geral (SILVA, 1997, p. 35).

De forma muito semelhante, o narrador inicia a história em *Pedaços da Fome* e em *Dr. Silvio*. Vejamos essa ocorrência em *Dr. Silvio*:

Os pássaros entoavam suas canções maravilhosas e voavam na amplidão. As nuvens percorriam o espaço numa carreira vertiginosa. O sol estava semioculto entre as nuvens e a viração impedia-lhe de transmitir o seu calor na atmosfera.

Dona Claudia Lemes estava no alpendre da sua linda fazenda sentada confortavelmente em sua poltrona, onde relia a carta de seu filho Silvio que estava em São Paulo estudando Direito. Faltavam dois anos para ele formar-se (JESUS, 2015, p. 97).

A estrutura de ambos os trechos das narrativas é similar em sua composição. O início é marcado pela descrição da natureza. Na sequência, tem-se a apresentação dos personagens principais. O primeiro, Frederico; o segundo, Silvio, que, inicialmente, é apresentado ao leitor, de forma indireta, através da mãe, Dona Claudia.

O texto de Pereira da Silva apresenta as típicas características do romance-folhetim. As falas das personagens são carregadas de sentimentalismo, as posturas dos heróis são fixas, há o “vilão” e a expectativa quanto ao amor proibido entre os heróis. A respeito de *O aniversário de Dom Miguel em 1828*, observa-se ainda outras semelhanças com os romances da autora. Uma

delas está ligada à estrutura discursiva dos diálogos das personagens. Maria, donzela do romance de Pereira da Silva, roga a Deus que salve o seu amado, Frederico, dos infortúnios causados pelo seu rival na disputa por seu amor. Diante da possibilidade da morte de Frederico, Maria exclama:

– Salva-o, ó Deus! gritou a donzela, e ajoelhou-se diante de um crucifixo que estava pendurado na parede. A imagem do Redentor do mundo, pregada em uma cruz, onde tantos martírios havia Ele sofrido dos homens, e a bem dos homens, pareceu a Maria a única salvação de seu amante. E parece que o Senhor a ouviu, porque no mesmo instante gritou-lhe Frederico da janela: Estou salvo! estou salvo! (SILVA, 1997, p. 43).

Note-se que, quando Dr. Silvio contrai febre tifoide e fica entre a vida e a morte, Maria Alice faz uma súplica parecida:

– Enquanto eu não vê-lo restabelecido, não terei ânimo para nada. Oh, grande Deus! Não permita que eu fique neste mundo sem o Silvio. Mamãe, mamãe! O meu Silvio não pode morrer! – e as lágrimas deslizavam pelas faces de Maria Alice (JESUS, 2015, 116).

Ambas as Marias são arquétipos das heroínas que surgem do romance grego. São protótipos que tornam possível a compreensão das ações dos heróis e heroínas no discurso romanescos. Uma diferença se manifesta na reconfiguração do modelo por um romance claramente desenvolvido sob o espectro do catolicismo no Brasil do século XX. As heroínas não receberão presentes dos deuses, mas terão suas preces atendidas, pois carregam em si a virtude da Virgem Maria, simbolizada no caso pelo próprio nome. Em outro sentido, cumpre observar as estruturas de dois enunciados próximos (um, no entanto, do século XIX, outro do XX) no uso do vocabulário e nas construções semânticas. O drama, o sentimento intenso, a apóstrofe semelhante, todas essas características evidenciam também o processo do heterodiscurso. Não há ineditismo na construção do romance. No entanto (e esse é um dos pontos principais a se considerar), o uso do diálogo do outro, a maneira como ele é articulado, costurado nos romances, é que conferirá a peculiaridade estilística da obra de Carolina.

Observa-se ainda, nesse contexto, a questão dos conflitos ao longo de toda a narrativa dos romances. São provações de perspectiva cronotópica, situadas no tempo e no espaço. As diversas situações vividas pelos heróis e heroínas, decorridas num determinado tempo e espaço, modificarão o universo do romance. O cotidiano, a cultura, a história são elementos que interferem nas atitudes tomadas pelos personagens, e nisso se incluem tanto o narrador como o autor-criador. Tanto em *O aniversário de Dom Miguel em 1828* quanto em *Dr. Silvio* e em

Pedaços da fome, chamam a atenção do leitor momentos específicos, quando uma ou outra voz (seja do narrador, das personagens ou do autor-criador) é usada para uma contextualização histórica, inserindo discursos que apresentam uma crítica moral, a fim de promover a denúncia social e a resolução do conflito. Isso aparece nitidamente nos romances já mencionados, como vemos nos exemplos a seguir.

Em *O aniversário de Dom Miguel em 1828*, Frederico, o herói desse romance, retorna a Portugal após um período de exílio (motivado por questões políticas), pois não aguentava mais viver longe de sua amada. Quem está por trás do interesse em prender e ver Frederico morto é um ambicioso médico que também ama Maria. Esta, porém, não lhe corresponde os sentimentos. O pai de Frederico, senhor já de idade avançada, ao perceber que o filho está com a sentença de morte decretada, resolve pedir perdão ao rei. Inicialmente o rei cede, afinal, era dia de festa no reino, e resolve perdoar Frederico. Na sequência, o aspirante a físico-mor do reino e inimigo de Frederico insiste com o rei que ele não poderia ser perdoado, pois havia traído a coroa. D. Miguel volta atrás com o perdão e sentencia Frederico. Sentindo-se injustiçado diante da falsa acusação contra o filho, o pai de Frederico faz um desabafo e critica veemente o reinado de D. Miguel:

Enquanto geme e chora o povo, a corte zomba e dança; corre sangue nas ruas, aqui salta o vinho e os licores. O povo morre de fome; que importa isso? Os cortesãos tiveram uma ceia esplêndida que S. M. lhes prepara. Enforcaram ontem duas vítimas do despotismo, hoje el-rei dançará duas contradanças!... Ah! Eu sei que vou morrer por dizer isto; mas quero ter o gosto de sentir livremente, perante o infante D. Miguel, todos os meus sentimentos. Cautela! Lembre-se V. M. que um dia a Inglaterra e a França acharam os seus reis muito pesados, prepararam-lhes um cadafalso, e ali os mataram... Esses reis chamavam-se Carlos I e Luís XVI... D. Miguel I, oxalá que Portugal um dia não ache V. M. muito pesado!... Porque, nesse dia, ele ainda encontraria nos seus bosques bastante madeira para levantar um cadafalso, e, nas suas minas, bastante ferro para um cutelo!... E agora, mandem-me assassinar, cumpra com o meu dever! (SILVA, 1997, p. 51).

Assim, o discurso característico de uma crítica explícita a certos problemas sociais, ou mesmo a algo mais genérico, porém contextualizado historicamente, surge nas vozes dispostas no romance. O mesmo acontece em *Dr. Silvio*. Após a morte de Maria Alice, Dona Julia, mãe da moça, resolve ir morar com Silvio, a fim de cuidar das netas. Numa conversa com Dona Claudia, mãe de Silvio, sobre como estava a vida em São Paulo, Dona Julia diz que estava difícil. As ruas da cidade estavam maltratadas, os governantes não tinham um posicionamento firme frente à demanda da sociedade, não estavam preocupados em deixar um legado à história, além do anúncio da reforma agrária (JESUS, 2015, p. 218). Nesse momento, Silvio interfere no diálogo da seguinte forma:

[...] é necessário que o governo ceda maquinários aos homens e dê assistência aos desnutridos. E onde se formar o núcleo agrário. Devem formar escolas, porque o homem alfabetizado por força há de ser melhor. Vamos ver se isto não fica em projeto. Mas o povo não pode continuar como está: sacrificando o custo de vida. [...] Até quando o Brasil há de ser um país subdesenvolvido? [...] Um país para avançar deve libertar-se das amarras. Negociar com outros países, com o ocidente e com o oriente. Até quando o homem há de viver com polêmicas e preconceitos? O que devemos fazer é incentivar o nosso povo a estudar, trabalhar e não ser muito acomodado. Enfim, o problema do país é a educação. Um país deve lutar na educação do povo, o homem que trabalha dá exemplos vindouros (JESUS, 2015, p. 219).

Apesar de os romances *O aniversário de Dom Miguel em 1828* e *Dr. Silvio* não terem um *happy ending* (Frederico e seu pai são executados; Maria Alice sofre um acidente num elevador), é possível observar a perspectiva da lição de moral, da denúncia social, do aspecto moralizante a partir dos discursos citados anteriormente. Aparece também nesses discursos uma concepção histórica, vinculada à época em que são desenvolvidos, que contribui para dar às obras seu sentido ideológico. No romance da Carolina de Jesus, pode ser observada ainda a lição de moral aprendida por Silvio. Ele se torna uma pessoa resignada com a morte da esposa, além de sofrer com o remorso por ter desprezado o amor dela, enquanto ainda era viva.

Em *Pedaços da fome*, escrito em 1963, temos o personagem Coronel Pedro Fagundes, que utiliza todo o seu poder e dinheiro para procurar a filha que fugiu. Essa personagem é interessante para a compreensão dialógica do romance, no que diz respeito à concepção do coronelismo e às suas diversas abordagens na literatura brasileira. É importante ressaltar que, contextualizada historicamente, a imagem do coronel existe desde o Brasil Império, tendo o seu ápice na Primeira República. Em torno do conceito, há uma relação de poder autoritária, estabelecida dentro do modelo patriarcal da sociedade brasileira, formado a partir dos engenhos de cana-de-açúcar. De acordo com Muniz, a partir de 1831 no Brasil, a Guarda Nacional implementou o sistema coronelista por meio do recrutamento de cidadãos com renda anual entre 100 a 200 mil reis. Fazer parte da Guarda Nacional era sinônimo de poder econômico e social, além da autoridade garantida através desse título.

Pedro Fagundes é o sujeito no romance que representa exatamente a imagem do coronel autoritário e poderoso. Além disso, representa também a herança das oligarquias brasileiras, conservadoras e donas de muitas terras. No romance, o discurso em torno de Pedro Fagundes é contraditório, pois, segundo o narrador, o coronel via-se benquistado por todos:

Sabia-se benquistado por todos, mesmo assim, vez por outra, meditava profundamente fazendo uma revisão de sua vida. Era íntegro, e não prevalecia de sua posição social em proveito próprio; não apreciava as polêmicas, porque arrefecem as amizades; não discutia com ninguém e, tão pouco, desconfiava dos que o rodeavam, pois

desconfiança gera inquietação interior. Pagava bem os que o serviam, pois quem é correto para pagar o que deve não promove atritos. Elogiava a todos que conhecia, por isso pensava que não tinha inimigos (JESUS, 1963, p. 16, grifo nosso).

Entretanto, nos relatos da filha, Maria Clara, o pai era temido por todos na cidade. Seu poder impedia que chegassem perto dela. Num dos passeios que faz com Paulo Lemes na praça que tinha o nome do coronel, as pessoas cederam o lugar para o casal, sem protestos. No trecho a seguir temos a dimensão do quão temível era o coronel, em contraste com o que foi apresentado sobre o seu perfil por meio da fala do narrador:

*Dois senhores que estavam sentados olharam para ela e retiraram-se sem protestar. Paulo leu o que estava escrito no banco: “Coronel Pedro Fragundes”. E perguntou-lhe: – Quem é o Coronel Pedro Fagundes?
– É meu pai.
[...]
– Porque é que aqueles dois senhores deixaram o banco sem protesto?
– São empregados do papai (JESUS, 1963, p. 33, grifo nosso).*

Em outro momento, quando Maria Clara sai para um passeio com Lemes, o pai ordena ao taxista que os siga. Entretanto, o motorista não gostava de trabalhar para o Coronel, além de demonstrar receio por ter que fazer tal serviço:

O motorista estava nervoso porque não gostava de trabalhar para o Cel. O seu ódio ia avultando-se. Mas êle não comentava com ninguém porque tinha receio. Ninguém gostava do Cel. Mas não faltava quem bajulasse o Cel. Êle era um homem que não tolerava as falhas dos homens. As ordens do Cel. eram ordens que deviam ser executadas. Êle era um homem que falava uma só vez (JESUS, 1963, p. 48, grifo nosso).

Esses trechos são significativos para a compreensão do heterodiscurso no romance. A questão dialógica aqui reside na apropriação, pelo discurso do narrador, da opinião do outro (o taxista), para compor uma ideia que contradiz a fala anterior do próprio narrador acerca da personalidade do coronel, apropriada de um conhecimento inerente ao coronel e não ao narrador. Enquanto o coronel “sabia-se benquisto por todos”, o motorista afirma que “ninguém gostava do coronel”. A contradição aqui evidencia a relação dialógica dos sujeitos no discurso, coloca em suspenso uma verdade absoluta sobre o coronel e, além disso, torna possível a percepção das nuances das relações de poder do sistema coronelista do final do século XIX e início do século XX. Essas nuances também representam a dialogicidade, no que diz respeito às intenções do autor, porque muito próximas de uma releitura das relações de poder nos espaços rurais, nos quais Carolina viveu. As dissonâncias entre as vozes do narrador, do coronel

e do motorista apresentam a característica orgânica da dialogicidade nas composições do estilo romanesco, segundo Bakhtin.

Pedaços da fome foi publicado em 1963. Vinte anos antes, José Lins do Rego havia publicado *Fogo Morto*. Retomar aqui este romance é pertinente para pensar as dissonâncias presentes no heterodiscurso, quando observadas as tentativas de Carolina de Jesus em dialogar com a instituição literária. A atitude responsiva da autora, evidentemente, norteará sua escrita. Nesse sentido, uma breve comparação da representação do coronelismo em *Fogo Morto* e em *Pedaços da fome* demonstra as peculiaridades de estilo presentes em ambos os romances e as dissonâncias estilísticas no que diz respeito ao discurso sobre a figura do coronel.

Fogo Morto, publicado em 1943, é considerado uma obra da segunda fase do modernismo brasileiro. A história, dividida em três partes, gira em torno da decadência dos engenhos. A segunda parte do romance faz uma retrospectiva ao ano de 1848, quando o sogro do Coronel Lula de Holanda, o Capitão Tomás Cabral, inaugura o engenho de Santa fé. Naquela época, o engenho do capitão tornou-se muito famoso. O homem era dado ao trabalho, criou o engenho e o fez prosperar. Tinha muitos escravizados. Esse período da narrativa de *Fogo Morto* retrata o funcionamento dos engenhos do Nordeste ainda em pleno desenvolvimento. A situação de Santa Fé muda quando o Coronel assume o engenho, se revelando muito ruim no tratamento dos escravizados e das pessoas da região.

O desenvolvimento da narrativa demonstra que, naquele momento, o Coronel Lula, homem conservador e que não lida muito bem com o fim da escravidão, tem a sua autoridade questionada. Além disso, suas aspirações fidalgas e seu perfil autoritário trazem péssimas consequências ao destino de Santa Fé e também a sua filha, Neném, que é impedida de se casar com um rapaz mais humilde. Após a abolição da escravidão, o engenho para de produzir açúcar e a situação decadente do coronel Lula leva-o à loucura. *Fogo Morto* é um romance que ilustra as relações conflitantes entre as oligarquias e o desenvolvimento de outros sistemas de poder, entre eles o capitalismo, com a expansão industrial, que colocam em risco a soberania patriarcal advinda do coronelismo de origem. A partir disso vê-se a decadência da figura do coronel no contexto da sociedade brasileira.

A pertinência em trazer, resumidamente, a narrativa de *Fogo Morto* consiste na reflexão sobre o discurso que os autores Lins e Jesus trazem a respeito do coronelismo e os enunciados a ele associados: o patriarcalismo, o autoritarismo e as relações de poder. A figura do coronel Pedro Fagundes converge com a figura dos coronéis de *Fogo Morto*. No entanto, enquanto os termos associados a eles são questionados em *Fogo Morto*, em *Pedaços da fome* eles são reforçados por meio da imagem conservadora e imponente do coronel. Paulo Lemes, genro do

coronel, tinha medo do coronel e inclusive chegou a dizer que ele tinha jagunços que poderiam ir atrás dele.

O que se observa nessa comparação diz respeito aos aspectos da individualidade de cada um dos autores para compor a personalidade dos coronéis, o que contribui para caracterizar a linguagem produzida por eles. Obtêm-se, dessa forma, os efeitos estilísticos para construção do gênero. Ambos, Lins e Jesus, dialogam com o passado das oligarquias brasileiras, mas o fio que os conduz tem ligações distintas e estabelecerá nos dois autores um heterodiscurso dissonante, a partir de atitudes responsivas individualizantes: José Lins do Rego embebe-se das memórias de sua infância, enquanto menino de engenho, e a elas responde através dos seus romances. Carolina absorve (também das memórias infância, trabalhando de fazenda a fazenda com os pais) a perspectiva dos donos de terra, grandes fazendeiros, refletida em Pedro Fagundes como uma representação do poder. A distinção aqui está no deslocamento da figura do Coronel, que destoa das demais representações ao longo da narrativa de *Pedaços da fome*, sendo esse deslocamento um artifício para construções ideológicas de efeito e sentido que emanam da palavra “poder”, enquanto sinônimo de dominação sobre algo ou alguém, e que influenciarão nas questões estilísticas das obras da autora.

Além disso, observa-se que a imponência do coronel surge como um contraste diante da pobreza de Paulo Lemes. O casamento de Pedro Fagundes e D. Virgínia também delineava esse contraste, identificado quando Maria Clara, já em São Paulo, descobre que tipo de homem era Paulo Lemes. Essa disparidade das relações matrimoniais reforça o caráter melodramático do romance-folhetim, no que diz respeito aos amores contrariados. O casamento do Coronel era o ideal. O casamento de Maria Clara, sua filha, no entanto, foi marcado por frustrações decorrentes da desobediência aos pais, ao fugir com o seu amado, e pela pobreza que a personagem se viu obrigada a sofrer.

Outra observação importante acerca do diálogo em Carolina Maria de Jesus, especificamente no que diz respeito ao uso de modelos narrativos e repertórios lexicais anacrônicos, diz respeito ao momento do casamento de Maria Clara e Paulo Lemes, feito às pressas. Há nesse contexto o receio do Coronel em ter a honra da família manchada. Além disso, temos a utilização de termos que remetem ao casamento nos moldes dos realizados em fins do século XIX. Para realização do matrimônio, Pedro Fagundes ordena que sejam chamados o vigário, o escrivão e o juiz (JESUS, 1963).

Essas três palavras remetem-nos aos casamentos ocorridos a partir da segunda metade do século XIX, os quais deveriam ser legitimamente celebrados em cerimônia realizada na presença de um padre, ou antes, casava-se na igreja e, na sequência, com o Juiz de Paz. Durante

o século XIX, a Igreja Católica era responsável pelos registros de nascimento, casamento e óbito. Com modificações implementadas a partir de problemas relacionados aos casamentos de acatólicos, especificamente imigrantes, na segunda metade do século XIX, surge a obrigatoriedade da presença do Estado e da Igreja em uma cerimônia conjugal. Entretanto, após a proclamação da República, em 1889, esse contexto muda. A Primeira República tomou medidas que desvinculavam a Igreja e o Estado. Nesse sentido, a implementação do casamento civil passou a ser de ordem exclusivamente do Estado, regido pelo Código Civil vigente à época.

Nos romances de Carolina Maria de Jesus, vale ainda ressaltar mais alguns aspectos do romance-folhetim, como os discursos moralizantes e conservadores, a traição, a morte de alguns personagens e o casamento por imposição.

O que se percebe na apropriação desses modelos feita por Carolina de Jesus não é uma perspectiva nacionalista, como era típico dos românticos da primeira fase, ou as palavras e temas de caráter regional, como o sertanejo ou o índio, mas a reflexão moralizante e a denúncia social, mais próximas do romance-folhetim. Quando são observados os usos que a escritora faz de termos distanciados do usual no modernismo¹⁸, escola que reafirma a vertente nacionalista dos românticos, tornam-se evidentes os deslocamentos que a autora faz nos discursos dos quais ela se apropria. Nesse sentido, a autora se afasta do regionalismo presente tanto no romantismo quanto no modernismo.

Importa para nós retomarmos o conceito do “cronotopo do limiar” para a análise de como ele ocorre nos romances de Carolina de Jesus. O cronotopo do limiar tem como complemento o cronotopo da crise, da reviravolta e da mudança de vida (BAKHTIN, 2018, p. 224). Segundo Bakhtin, os espaços que desencadeiam o momento de crise e mudança na vida do indivíduo são as escadas, o corredor, a rua e a praça. O cronotopo do limiar pode combinar-se também com o encontro.

Em *Pedaços da fome*, há pelo menos três momentos da narrativa nos quais pode ser observada a relação cronotópica do limiar. O primeiro é o do primeiro encontro de Maria Clara com Paulo Lemes, na praça de sua cidade. O segundo momento, o da crise, também ocorre na praça da cidade: a cidade fica em polvorosa quando descobre que a filha do coronel irá se casar às pressas e diversos curiosos se amontoam na praça e a destroem. Um terceiro momento é quando o coronel Fagundes percorre todas as praças da cidade de São Paulo à procura da filha

¹⁸ Como termo de comparação, podemos pensar, por exemplo, em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, rapsódia de temática voltada para a cultura brasileira, que se apropria de discursos indígenas e nacionais, no contexto da República que o Brasil vinha se tornando.

(JESUS, 1963, p. 199). A reviravolta no romance ocorre exatamente nas escadas do viaduto do Anhangabau (JESUS, 1963, p. 202), momento em que, casualmente, Pedro Fagundes conversa com Maria Clara, sem imaginar que ela poderia ser sua filha perdida. No entanto, a partir desse encontro na escada do viaduto é que os dois se reencontram:

Ao chegar ao viaduto do Anhangabau ela sentou-se no terceiro degrau das escadas para descansar e trocar a Virgínia que estava molhada e com febre.

[...]

O coronel, o inspetor e o motorista iam atravessando a avenida, iam galgar as escadas quando o inspetor parou e exclamou: – oh! vagabunda! você na rua outra vez? Pedindo esmola hem!

[...]

Maria Clara continuava lamentando-se: – se eu fôsse rica todos acreditariam em mim. O rico mesmo sendo mentiroso é acreditado, e tem valor. Os homens da lei são impiedosos com os pobres (JESUS, 1963, p. 203).

Além disso, ocorre também a padronização da beleza feminina. Para além das virtudes inerentes à personagem feminina, ocorre também, em comparação a outros romances, a descrição da heroína com aspectos físicos de uma beleza incomparável. Maria Alice era esbelta, cabelos pretos, olhos verdes, a pele nívea e aveludada como pétalas de rosas (JESUS, 2015, p. 97). A Maria de *O aniversário de Dom Miguel em 1828* tinha os cabelos como fios de ouro, nariz pequeno, delicado, perfeito, lábios rosa, dentes marfim, corpo sublimemente formado (SILVA, 1997, p. 39).

Outro aspecto, já mencionado, são as mudanças de voz, como se vê no trecho abaixo, extraído do romance *Dr. Silvio*:

Que tortura para Olga não podendo adaptar-se com o Silvio e Dona Julia. Como é horrível para uma mulher que não mais ama o esposo ter que continuar ao seu lado. Meu Deus, se eu ficar aqui, ficarei louca. Dona Julia procurava ensinar-lhe a cozinhar, mas Olga não gostava de gordura nas mãos (JESUS, 2015, p. 223).

Nesse trecho, percebemos as seguidas mudanças de voz, do narrador para a personagem, e de volta ao narrador, ecoando claramente os juízos da autora. As vozes mudam de repente, sem uma demarcação nítida, indicando que, ao se apropriar do discurso do outro, Carolina Maria de Jesus se esforça para fazer ouvir sua própria voz, assimilando a linguagem do outro de um ponto de vista singular, que tenta mobilizar essa linguagem para seus próprios objetivos discursivos.

Dessa forma, pode-se observar que a relação da Carolina de Jesus com os romances do século XIX é muito característica e apresenta aspectos em comum com outros romances, que reforçam essa análise. A partir dos exemplos aqui mencionados, é possível perceber a

apropriação desviante que Carolina Maria de Jesus efetua dos modelos do gênero romanesco com os quais teve contato, produzindo um discurso que dialoga com a literatura a partir de um ponto de vista específico, exterior à instituição literária e fortemente marcado por suas experiências e seu contexto histórico e social. Nesse sentido, o percurso da pesquisa permite captar a especificidade e o efeito estético singular de seus romances, bem como as tensões e os conflitos que se tornam evidentes por seu lugar contraditório em relação à literatura. Uma abordagem que nos parece relevante, tendo em vista a singularidade dessa escritora, que foi capaz de construir um lugar, ainda que contraditório, na cena literária, e as reflexões que seu trabalho possibilita, sobre temas importantes dos Estudos Literários, como o valor, a autoria e a alteridade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de cumprir o percurso da pesquisa, julgamos que foi possível avançar na compreensão sobre como os dois pares de capítulos em que a dissertação está dividida contêm um ponto de interseção. Trata-se, neles, de duas perspectivas sobre como Carolina Maria de Jesus buscou exercer a incumbência de autora. Seu esforço para exercer o ofício de escritora e se afirmar por meio dele, assim como as dificuldades que ela encontrou nesse caminho, elucidam um ponto de grande importância para a reflexão sobre a imagem que guardamos dela na atualidade, a saber: como ela se via (e como ela era vista) ao se colocar na posição de autora. Sua descoberta do espaço de privilégio que a literatura proporcionava indicava também uma maneira de sair da condição de pobreza que ela viveu durante anos. Ao retratar seus caminhos – desde a infância até a fase adulta –, principalmente em *Diário de Bitita* e no texto “Minha vida”, ambos saídos dos seus cadernos de anotação, a autora apresenta ao leitor como ela se descobriu “poetisa” e o que isso acarretaria para seu destino, ou seja, o que ela deveria fazer: ela tinha que escrever!

Esse foi o contexto que levou Carolina a produzir uma quantidade significativa de textos. Apesar da escrita constante e da crença na predestinação a ser escritora, Carolina de Jesus, mesmo construindo para si uma imagem de autora, não foi vista como tal, tanto pela crítica quanto pela sociedade de sua época. Embora o lançamento de *Quarto de despejo* tenha permitido que a mineira conseguisse sair da pobreza extrema, o diário não foi suficiente para um reconhecimento da condição de autora que ela almejava. Para a crítica literária, Carolina nada mais era do que uma favelada que conseguiu sair da miséria. Além disso, seu relato diarístico despertou o interesse da sociedade elitizada da década de 1960, mas somente em razão da pouca familiaridade que esta tinha com a pobreza e a fome.

A instituição literária, enquanto sistema inerente a uma sociedade, não reconheceu e/ou não soube lidar com sua escrita ficcional, que foi totalmente marginalizada. Observamos, assim, que, num primeiro momento, a relação da escritora com essa instituição falhou, pois na perspectiva dela, e não somente dela, somente o diário não era suficiente para que ela fosse realmente considerada uma autora. Havia a necessidade de publicar os textos ficcionais, pois ela entendia que esse era o caminho viável para o reconhecimento de sua predestinação. Assim é que Carolina Maria de Jesus, além dos diários, produzia poemas, peças teatrais, músicas e romances.

É possível, então, supor que lhe tenha surgido uma indagação: como escrever um romance que seria legitimado pela instituição literária de sua época? O processo e os modelos de criação escolhidos pela escritora não seguiram o paradigma modernista, talvez porque ela não tenha tido acesso a ele, ou talvez porque ela não estabeleceu com ele uma relação de identificação. Do seu ponto de vista, parece que escrever bem e bonito era indispensável e, dessa forma, a autora utiliza a linguagem de uma maneira peculiar, para se inserir num sistema literário excludente. Era necessário chamar a atenção até na ficção. Sua técnica de escrita apela, então, para o rebuscado, para a suposta riqueza de vocábulos pouco usuais – ou até mesmo totalmente esquecidos – para a segunda metade do século XX. Além disso, a autora recorre aos modelos de romance do século XIX e deles se apropria, considerando que escrever de uma forma “intelectual”, para a sociedade letrada, exigia uma linguagem “difícil”.

O curioso é que, mesmo a autora se apropriando de discursos alheios, como os do século XIX, seu estilo se aproxima de um gênero que sempre foi relativamente marginal: o romance-folhetim. Logicamente, essa aproximação implica numa reflexão acerca das circunstâncias e motivações do desenvolvimento desse gênero, que buscava tornar mais acessível às camadas populares o entretenimento por meio da literatura. Ainda assim, é necessário considerar que dessa apropriação do gênero surge uma forma particular de dialogar com a instituição literária. De forma anacrônica, Carolina ressignifica o romance-folhetim, pois seu estilo, inerente à condição do autor-criador, impregna-se dele, mas ao mesmo tempo o transforma.

O processo dialógico que decorre dessa apropriação subverte o viés ideológico que caracteriza a linguagem literária canônica, no que diz respeito às técnicas de estilo, por exemplo. No decurso desse diálogo com outra época, como é o caso do romance-folhetim, Carolina consegue transformar a estrutura do romance em algo *sui generis*, fazendo com que surgisse nas obras a presença de múltiplas vozes, inclusive a sua (autor-criador). Seus escritos são carregados do heterodiscurso, fenômeno da linguagem muito bem explorado por Bakhtin. É por meio desse recurso de linguagem que, à sua maneira, Carolina Maria de Jesus desempenha sua função autoral, ou seja, simultaneamente se apropria dos discursos alheios para produzir os seus romances e neles insere a voz do sujeito autor.

De uma maneira inesperada, a autora nos leva a observar uma contradição relevante entre a concepção de sujeito e linguagem em Bakhtin e a ideia de “função autor” em Foucault, que repercute no raciocínio que tentamos construir nesta dissertação. A ideia da “função autor” visa mostrar como o autor é, de certa forma, submetido a uma lógica discursiva ligada aos mecanismos de poder em nossa sociedade. O autor, para Foucault, não é um indivíduo, mas uma função discursiva. Para Bakhtin, no entanto, embora se considere que os discursos

produzidos por um sujeito são perpassados pelos discursos dos outros (ou seja, não existe uma originalidade adâmica), há o reconhecimento da singularidade do sujeito e de seu discurso, em função da posição enunciativa que ele ocupa. Ele sempre ocupa um lugar concreto dentro dos conflitos sociais, fala desse lugar, em situações determinadas e para interlocutores determinados.

Nesse sentido é que a leitura bakhtiniana nos leva a reconhecer a singularidade e a agência de Carolina de Jesus, ou seja, sua não submissão completa à ordem do discurso imposta pela instituição literária. Ela não é completamente submetida por essa ordem do discurso, conseguindo colocar em jogo suas opiniões, sua visão de mundo particular, suas posições políticas etc., entrando em conflito com essa ordem. Um conflito que, pelo menos em parte, parece ter sido responsável pelo lugar marginal que a escritora ocupou na instituição literária.

Ao se posicionar de maneira responsiva no diálogo com a literatura, subvertendo especificamente o gênero romanesco, Carolina tenta ter alguma voz e visibilidade nesse espaço de privilégio. Essa perspectiva nos leva a refletir, inclusive, sobre as críticas que insistiam em negar sua capacidade autoral, mesmo no que diz respeito aos diários, por exemplo quando era atribuída ao Audálio Dantas a autoria de *Quarto de despejo*. Claro que, no exame dos romances da autora, são nítidos para o leitor culto alguns exageros no rebuscamento, mesclados a uma linguagem típica do sujeito marginal, além de erros de verossimilhança, do pastiche etc. Circunstâncias que levam o leitor, em especial os críticos literários, a categorizar os seus romances de maneira simplória, ou chama-los “bobagens”, como Dantas chegou a declarar. Por isso, buscamos nessa pesquisa mostrar que os romances da autora não se esgotam nessas leituras simplistas.

Por meio da análise dos romances *Pedaços da fome* e *Dr. Silvio* realizada neste trabalho, foi possível observar a singularidade estilística da escrita caroliniana, considerando que, na perspectiva de Bakhtin, o estilo está impregnado das marcas do sujeito, exercendo o ofício da criação autoral. Além disso, ao se fazer essa reflexão, tornou-se possível identificar certos processos históricos percorridos pela linguagem e pelos gêneros literários, em especial o romance, sempre passíveis de resignificação e reinterpretação, a partir de uma perspectiva evolutiva da linguagem. Importa considerar, sobretudo, que esses processos já haviam sido explorados por Bakhtin e, por isso, nele nos apoiamos para refletir sobre o sujeito caroliniano e o uso que ele faz da linguagem.

Esta dissertação procurou, portanto, identificar os processos dialógicos desenvolvidos por Carolina Maria de Jesus para escrever seus textos e se promover como autora, diante de sua

crença na predestinação para ser “poetisa”. O olhar da pesquisa foi direcionado não só para sua escrita autobiográfica, mas também para sua produção ficcional, a fim de viabilizar uma reflexão mais detida sobre a forma como ela se relacionou com a “função autor”, bem como observar os processos de criação que tornam possível inserir o autor em uma concepção voltada para o servir-se da linguagem, por seu caráter ideológico. Ao fim, julgamos que foi possível reconhecer a agência da autora e reafirmar sua importância para os Estudos Literários contemporâneos.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald. *Obras completas 7*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARRUDA, Aline Alves. *Carolina Maria de Jesus: projeto literário e edição crítica de um romance inédito*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora, 34, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BEZERRA, Paulo. No limiar de várias ciências (Posfácio). In: BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 151-170.
- BRAIT, Beth. *Dialogismo e construção do sentido*. São Paulo: Editora Unicamp, 2011.
- BRAIT, Beth. A natureza dialógica da linguagem: formas e graus de representação dessa dimensão constitutiva. In: FARACO, Carlos Alberto.; TEZZA, Cristóvão.; CASTRO, Gilberto de.; BRAIT, Beth. (orgs). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora UFPR, 2007, p. 61-80.

CASTRO, Eliana de Moura; MACHADO, Marília Novais da Mata. *Muito bem, Carolina!* Biografia de Carolina Maria de Jesus, Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

CHAVES, Glenda Rose Gonçalves. *A radionovela no Brasil: um estudo de Odette Machado Alamy (1913-1999)*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DANTAS, Audálio. O drama da favela escrito por uma favelada: Carolina Maria de Jesus faz um retrato sem retoque do mundo sórdido em que vive. *Folha da noite*, São Paulo, 9 mai. de 1958, ano XXXVII, n. 10.885.

DANTAS, Audálio. Bom, eu acho que aí, modéstia à parte, é uma questão de sensibilidade. In: LEVINE, Robert M.; MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento: Editora Bertolucci, 2015, p. 119-125.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU: PUC Rio, 2009.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

FARACO, Carlos Alberto.; TEZZA, Cristóvão.; CASTRO, Gilberto de.; BRAIT, Beth. (orgs). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora UFPR, 2007, p. 61-80.

FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930 – Historiografia e História* 1997. São Paulo: Companhia das Letras: 1997.

FELINTO, Marilene. Clichês nascidos na favela. *Folha de São Paulo*, 29 set. 1996.

FERNANDEZ, Rafaella Andréa. Entre-lugares na poética de Carolina Maria de Jesus. *Revista Olho d'água – UNESP*, São José do Rio Preto, p. 131-139, 2010.

FIORIN, José Luiz. O romance e a representação da heterogeneidade constitutiva. In: FARACO, Carlos Alberto.; TEZZA, Cristóvão.; CASTRO, Gilberto de.; BRAIT, Beth. (orgs). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora UFPR, 2007, p. 109-140.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III – Estética: literatura e pintura; música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 264-299.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GUERRA, Denise. Danças brasileiras de matriz africana: “Quem dança seus males espanta”. *Revista África e Africanidades*, Rio de Janeiro, Ano I, nº 4, 2009.

JESUS, José Carlos de. Minha mãe realizou um sonho. In: LEVINE, Robert M; MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento: Editora Bertolucci, 2015, p. 101-117.

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

JESUS, Carolina Maria de. *Meu estranho diário*. São Paulo: Xamã, 1996.

JESUS, Carolina Maria de. *Antologia pessoal*. Organização de José Carlos Sebe Bom Meihy. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

JESUS, Carolina Maria de Jesus. Minha vida... Prólogo. In: LEVINE, Robert M; MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento: Editora Bertolucci, 2015, p. 198-219.

JESUS, Carolina Maria de. Dr. Silvio. In: ARRUDA, Aline Alves. *Carolina Maria de Jesus: projeto literário e edição crítica de um romance inédito*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais: 2015. Páginas: 97- 232.

JESUS, Carolina Maria de. *Pedaços da fome*. São Paulo: Ática Ltda., 1963.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Edição Popular, s/d.

KOTHE, Flávio R. *O cânone republicano I*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

LAMOUNIER, Maria Lúcia. *Da escravidão ao trabalho livre: a lei da locação de serviços de 1879*. Campinas: Papyrus, 1988.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto biográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEVINE, Robert M; MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Meu estranho diário*. São Paulo: Xamã, 1996.

LEVINE, Robert M; MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento: Editora Bertolucci, 2015.

LEVINE, Robert. Um olhar norte-americano. In: LEVINE, Robert M; MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento: Editora Bertolucci, 2015, p. 229-241.

LIMA, Vera Eunice de Jesus. Esta história é meio minha e meio da minha mãe. In: *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento: Editora Bertolucci, 2015, p. 77-100.

LOWY, Michael. *Romantismo e messianismo*. Trad. Myriam Vera Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Editora Perpesctiva, 1990.

LUCINDO, Willian Robson Soares. A vontade também consola: a formação da esfera pública letrada de Afrodescendentes e o debate sobre a educação. In: FONSECA, Marcus Vinicius

BARROS, Surya Aaronovich (orgs.). *A história da educação dos negros no Brasil*. Niterói: EdUFF, 2016, p. 305-328.

MARCILIO, Maria Luiza. A roda dos expostos e a criança abandonada na História do Brasil: 1726-1950. In: FREITAS, Marcos Cezar de; MONARCHA, Carlos. *História social da infância no Brasil*. São Paulo: Cortez, 1997, p. 51-76.

MARCUZZO, Patrícia. Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n° 36, junho de 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/>.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas 1845-1846*. Trad. Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo editorial, 2007.

MEIHY, José Carlos Sebe. O inventário de uma certa poetisa. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom (org.) Carolina de Jesus. Antologia pessoal. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 7-36.

MEIHY, José Carlos Sebe. Um olhar brasileiro. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento: Editora Bertolucci, 2015, p. 243-270.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

OLIVEIRA, Eduardo de. Apresentação. In: JESUS, Carolina Maria de. *Pedaços da fome*. São Paulo: Águila Ltda, 1963, p. 11-14.

PERPÉtua, Elzira Divina. *A vida escrita de Carolina Maria de Jesus*. Belo Horizonte: Nandyala, 2014.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Acesso em 29/08/2019.

RIBEIRO, Renato Janine. Posfácio. In: GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANTIAGO, Silviano. Luminosidades do observador. In: *Revista Suplemento Pernambuco*. Agosto, 2016, p. 10-15.

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

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 18, 2008, p.173-179.

SANTIAGO, Silviano. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. Resenha de: SOUZA, Eneida Maria de. *Brasil Brazil*, v. 59, n. 54, p. 101-106, 2016.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

SILVA, Eliane da Conceição. A representação da Mulher em Carolina Maria de Jesus: entre o Estereótipo e a Escrita de Si. In: ARRUDA, Aline Alves; BARROCA, Iara Christina Silva; TOLENTINO, Luana; MARRECO, Maria Inês (orgs.). *Memorialismo e resistência: Estudos sobre Carolina Maria de Jesus*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016, p. 109-128.

SERRA, Tânia Rabelo Costa. *Antologia do romance-folhetim: 1839 a 1870*. Brasília: Editora Unb, 1997.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação histórica do Brasil*. 2. ed. São Paulo, 1963.

SOUZA, Germana Henriques Pereira. *Carolina Maria de Jesus: o estranho diário da escritora vira-lata*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

SOUZA, Germana Henriques Pereira. Memória, autobiografia e diário íntimo: Carolina Maria de Jesus: escrita íntima e narrativa da vida. In: *Gêneros literários: Teoria e prática da crítica literária dialética*. 2011. Disponível em <http://repositorio.unb.br/handle/10482/9169>. Acesso em: 15 de ago. 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakroworty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e Andre Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TEZZA, Cristovão. A construção das vozes no romance. In: BRAIT, Beth. (org). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. São Paulo: Editora Unicamp, 2005.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: L&PM Pocket, 2012.