

QUANDO A ILUSÃO É SAGRADA E A VERDADE, PROFANA: LEGITIMIDADE ESTÉTICA EM CLARICE LISPECTOR E CAROLINA MARIA DE JESUS

WHEN THE ILLUSION IS SACRED AND TRUTH, UNHOLY: AESTHETIC LEGITIMACY IN CLARICE LISPECTOR AND CAROLINA MARIA DE JESUS

Léo Mackellene Gonçalves de Castro

RESUMO: O que há em *A hora da Estrela*, de Clarice Lispector, que falta em *O quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, a que só o primeiro seja considerado “ficção”? A pergunta é menos óbvia do que parece e a resposta está mergulhada em relações de poder. É objetivo deste artigo discutir como a definição do que é (ou não) literatura, as relações literárias que estabelecem o cânone e, conseqüentemente, a constituição da História da Literatura perpassam a questão da legitimidade estética. Na primeira parte do artigo, “Como e por que considerar tais ou tais obras como ‘literatura’?”, trato da relação entre literatura e mais valia na perspectiva de entender o nascimento da ficção. Na segunda parte, “A verdade profana de *A hora da estrela*”, discuto a respeito da relação íntima entre Clarice Lispector, Rodrigo S. M. e Macabéa, no sentido de demonstrar a simbiose existente entre os três; configurando-se como uma obra que se pretende menos fictícia do que o que se lhe entende. Na terceira, “A ilusão sagrada no *Quarto de Despejo*”, intento demonstrar como o livro de Carolina Maria de Jesus corresponde a todos os critérios que Richard Shusterman (1998) aponta como necessários a que determinada obra seja considerada “literatura”, fazendo dela uma obra de ficção mais do que o que o subtítulo sobre ela impresso (“Diário de uma favelada”) deixa transparecer.

PALAVRAS-CHAVE: *Legitimidade Estética. Realidade e Ficção. Clarice Lispector. Carolina Maria de Jesus.*

ABSTRACT: What is in *Hora da Estrela*, by Clarice Lispector, missing in *O quarto de despejo*, by Carolina Maria de Jesus, to which only the first is considered "fiction"? The question is less obvious than it seems and the answer is steeped in power relations. Purpose of this article is to discuss how the definition of what is (or is not) literature, the literary relationships that establish the canon and thus the formation of the History of Literature permeate the question of aesthetic legitimacy. In the first part of the article, "How and why consider such and such works as 'literature'?" Tract of the relationship between literature and more value added in terms of understanding the birth of fiction. In the second part, "The truth of the unholy *Hora da estrela*," argue about the intimate relationship between Clarice Lispector, Rodrigo S. M. and Macabéa, to demonstrate the symbiosis between the three; configured as a work that is intended less fictional than what understand it. The third, "The illusion sacred in *Quarto de Despejo*" attempt to demonstrate how the book of Carolina Maria de Jesus matches all criteria that Richard Shusterman (1998) points out how certain work that needed to be considered "literature", making it a fiction more than what the caption printed on it ("Diary of a slum") reveals.

KEYWORDS: *Legitimacy Aesthetics. Reality and Fiction. Clarice Lispector. Carolina Maria de Jesus.*

INTRODUÇÃO

“O nosso mundo é a margem”
Carolina Maria de Jesus

A Teoria Literária tem estudado, analisado e investigado a literatura na ilusão de ter acumulado, desde Platão, um instrumental, um arcabouço teórico significativo com que se julga pretensamente isenta, objetiva e imparcial, diferenciando-se, assim, da Crítica Literária, a quem caberia o “juízo de valor”, carimbo que autorizaria a parcialidade da “análise” de uma obra ou de um autor.

Parto, no entanto, do pressuposto de que os conceitos mais básicos da Teoria Literária (“autor”, “personagem”, “narrador”, “leitor”, “ficção”, “poesia”, “literatura” etc.) também são construídos por discursos urdidos, inclusive, no interior das relações de poder simbólico entre países centrais (Alemanha, França, Inglaterra, EUA, por exemplo) — que ditam tais conceitos — e países periféricos, que se “transformam em cópia, simulacros que se querem mais e mais semelhantes ao *original*” (SANTIAGO, 1978, p. 16. Grifo meu.), como um palimpsesto da “európole”.

Num momento em que tanto se fala de hibridismos culturais com Bhabha e Hall, para ficar só com os mais citados, é curioso que as instituições formadoras dos países periféricos (escola e academia) se mantenham ainda vinculadas aos teóricos do assim chamado primeiro mundo — se não eles, chancelados por eles — repetindo seus conceitos e teorias. Shohat e Stam (2006), dizem que “para os colonizados, a fala é negada em um sentido duplo, primeiro no sentido (...) de que [não] lhes é permitido falar, também no sentido mais radical de não lhes reconhecerem a capacidade de falar” (p. 282); ou ainda: quando nos é permitido falar — e aqui, como brasileiro, me coloco na posição de colonizado —, que o façamos a partir de parâmetros outros que não os nossos. No plano teórico, muitos continuam plagiando e repaginando os mesmos conceitos urdidos numa Europa “clássica” presa aos gregos (talvez para sempre).

Intento propor aqui uma possibilidade de reavaliação (e por que não dizer “revalidação” mesmo?) da Teoria Literária em condição periférica, a começar — e talvez no espaço deste artigo fique por aqui — pela noção de “mímesis”, que “herdamos” da Europa como “representação (no sentido de *imitação*) da realidade”, o que aprisiona a literatura em seu caráter ficcional, princípio fundamental de sua *ilusão*. A tentativa é, também, e talvez principalmente, a de refletir sobre como e por que considerar que tais e tais obras sejam (ou não) literatura. Minha hipótese é que tal se liga a essa noção de “mímesis”, posto que a primeiríssima definição que aparece nos manuais de Teoria Literária é a de literatura como “escrita imaginativa”, “no sentido de

ficção — escrita que não é literalmente verídica” (EAGLETON, 2006, p.1) logo na primeira página de seu *Teoria Literária*.

Pretendo verificar tal questão em duas obras aparentemente díspares e que conflituam justamente no que podem conter de *res ficta* (o fato fictício) e de *res facta* (o fato acontecido), pela nomenclatura recentemente postulada por Luiz Costa Lima (2006), e que por isso mesmo são colocadas em planos diferentes quanto ao binômio realidade/ficção: *A hora da estrela* de Clarice Lispector e *Quarto de despejo* de Carolina Maria de Jesus.

A hora da estrela foi o penúltimo livro publicado em vida por Clarice Lispector, em 1977. Como a própria autora se refere a ele em sua última entrevista concedida à TV Cultura no mesmo ano de publicação do livro¹, a “novela” conta a história de Rodrigo S. M., o personagem-autor, narrador da “história”, que intenta escrever sobre uma personagem mulher, nordestina radicada no Rio de Janeiro que teria nascido, a personagem, quando ele “pegou no ar de relance o sentimento de perdição” (*A hora da estrela*, p. 12) no rosto dessa moça nordestina. Sua tarefa não se mostra fácil. E ao longo do texto, ele vai explicitando seu processo criativo, suas ferramentas, suas estratégias de criação, e desvelando a sua própria criação, que, por sua vez, vai se revelando ser ninguém mais que ele próprio; e através dele, a própria Clarice Lispector.

Quarto de despejo, por sua vez, é um livro escrito em forma de diário, que vai contando o dia-a-dia dos moradores de uma favela no centro de São Paulo, no final da década de 50 início da década de 60, então o mais desenvolvido estado do país. A autora-narradora-personagem é uma mulher, negra, com baixa escolaridade e catadora de lixo que a própria Carolina Maria de Jesus. Não seria correto dizer que a obra se limita a descrever o dia-a-dia da favela e dos favelados. Mais que isso, a narradora vai costurando em seu tecido literário análises e reflexões a respeito da condição social dos favelados, da sua própria condição existencial, e das contradições que ela não só observa — como faria o narrador isento (porque ausente) da experiência concreta — mas vive, porque está lá, não só presente na cena que descreve, mas sendo parte dela.

A noção de “mímesis” sobre a qual pretendo me debruçar, aqui entendida como “força de representação” (BARTHES, 2004, p. 22), é construção *ficcional* sobre a realidade *factual*. Noção entranhada até o âmago da Teoria Literária e que remonta, ainda, à poética clássica. Essa noção seria um empecilho para considerar *A Hora da*

¹ A entrevista está disponível na íntegra no portal de vídeos da internet *youtube*, no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=9ad7b6kqyok>

Estrela como, por exemplo, um relato sobre as estratégias de criação literária da própria Clarice Lispector. Não, talvez, por algo que estivesse na própria obra, mas justamente porque ela *é uma escritora* e, como tal, *cria ficções* e, portanto, num silogismo fácil e barato, mas equivocado – pretendo demonstrar – *A Hora da Estrela é ficção* (numa falsa, precipitada e pretensiosa lógica indutiva). O contrário ocorre com Carolina Maria de Jesus: negra, pobre, catadora de lixo, com baixa escolaridade e moradora de uma favela. Na capa de seu romance, logo abaixo do belíssimo título *Quarto de Despejo*, lê-se o quase desqualificador “Diário de uma favelada”, dizendo ao leitor, de maneira sutil, pelos meandros da linguagem, que aquele livro **não é ficção**, não obstante a tentativa de sua autora em fazer do seu relato uma obra poética. Estamos diante de um *legítimo* caso de “legitimidade estética”.

Portanto, *A hora da estrela* e o *Quarto de despejo* foram escolhidos pela discussão que promovem (ou podem promover) a respeito do binômio “realidade/ficção” no que ele influi para a definição do que pode ou não ser considerado literatura.

COMO E POR QUE CONSIDERAR TAIS OU TAIS OBRAS “LITERATURA”?

Legitimidade Estética: literatura e mais valia

Richard Shusterman (1998) vem chamar de “legitimidade estética” o processo pelo qual se pode dizer o que é ou não arte (no caso, o que é ou não literatura). Segundo o que diz, “o julgamento estético não é a pura, elevada e desinteressada contemplação da forma, tal como é normalmente definido. Ele é, ao contrário, profundamente condicionado e governado por interesses e preconceitos político-sociais (inclusive raciais)” (p. 178)

A hipótese que venho tentar corroborar é justamente a de que a resposta para a pergunta que dá título a esta seção não está na obra em si, mas fora dela. Urge para isso analisar, portanto, o que se tem entendido por literatura e verificar se tal compreensão se deve ao próprio objeto “literatura” que ela designa ou se é sugerida (ou imposta) por fatores que lhe são externos.

Um modo de definir a literatura, dizem Wellek e Warren (1976, p. 22), é “limitá-la aos ‘grandes livros’”, o que remeteria ao que eles chamam de “valia estética”. Mas afinal, o valor destes livros está propriamente neles, é algo intrínseco à obra ou é dado

segundo fatores ideológicos que estão além dela? Quem responde é Eagleton (2006, p. 17), dizendo que “não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa *em si* (...). ‘Valor’ é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos”. Essa “mais valia estética” se expressa na premiação em editais de criação literária, na constituição do Cânone Literário e, conseqüentemente, na própria História da Literatura.

Prêmios Literários, Cânone e a História da Literatura no Brasil

Em 2007, o Programa Petrobrás Cultural abriu edital que premiaria 23 projetos de livros com bolsas de criação literária. 423 projetos foram inscritos provenientes de todas as regiões do país. Os 23 projetos contemplados eram oriundos de São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Tal acontecimento provocou um debate acalorado entre escritores e intelectuais num dos *sites* de literatura mais importantes do país, atualmente: o *cronopios*². O debate durou semanas e fora realizado num mural virtual onde se pode publicar um sem limite de comentários breves; ultrapassou esse limite e se chegou a publicar vários ensaios sobre o tema. Até o editorial do *site* se pronunciou a respeito dizendo que “pode-se argumentar que qualidade literária não tem geografia, mas estranhamos que não haja textos relevantes em outras regiões. E a questão fica mais estranha ainda quando vemos que a comissão de seleção foi composta por cinco membros dos respectivos estados: RS, MG, RJ, PR e SP”.

Em 2005, a PubliFolha publicou uma espécie de catálogo de escritores contemporâneos do país intitulado *Literatura Brasileira Hoje*, de Manuel da Costa Pinto, onde aparecem 60 escritores, sendo 43 do eixo Rio-Sul.

A Semana de 22 é reconhecidamente o marco da Literatura Modernista no Brasil, ainda que a Padaria Espiritual, movimento de preceitos modernistas, tenha acontecido no Ceará trinta anos antes.

Aqui, portanto, três coincidências. O que serão elas? São de fato casuais ou resultariam, quem sabe, de relações de desigualdade sócio-econômicas? Que relação entre Sociedade e Literatura precisa ser aqui explicitada?

² www.cronopios.com.br

Em finais do século XIX, houve uma grande mudança na principal atividade econômica que conseqüentemente alterou o pólo político do país: da cana-de-açúcar nordestina para o café e o gado do sudeste. As conseqüências disso para a cultura foram a desvalorização, por exemplo, da Escola de Recife, onde figuravam iniciadores do pensamento brasileiro como Silvio Romero, Tobias Barreto, Clóvis Beviláqua etc (ou do pensamento de Edison Carneiro, baiano; Capistrano de Abreu, cearense; Franklin Távora, cearense; Farias Brito, cearense; Joaquim Nabuco, recifense) e a conseqüente desvalorização de toda a produção cultural do nordeste, como por exemplo a citada Padaria Espiritual; não sendo à toa que os poetas ícones do modernismo sejam paulistas, cariocas e mineiros: Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira — que apesar de ser pernambucano, mudou-se para o Rio ainda em tenra idade.

A coincidência entre os premiados do edital do Programa Petrobrás Cultural 2007, a publicação de Manuel da Costa Pinto e o marco da Literatura Modernista no Brasil é apenas um dos exemplos de como as relações de poder econômico interferem nos processos seletivos (e seletos) de qualquer edital, ou em qualquer recorte para uma antologia, e vêm desaguar em algo muito mais nocivo para o pensamento brasileiro: aos pés da deusa Clio, essas relações vêm influir no próprio cânone literário e, conseqüentemente, na própria constituição da História da Literatura Brasileira. Talvez mais ainda: vêm influenciar na própria definição do que é a literatura. Como assim?

Literatura e artefato literário: o nascimento da ficção

O conceito da literatura como ficção também oferece uma chave importante para compreender a questão que dá título a esta seção.

Como filólogo, Auerbach sempre se preocupou com o que há na origem do verbo, da linguagem, da palavra, e em *Introdução aos Estudos Literários* (1972) entende mesmo a língua como a intermediadora do homem e da realidade. Sua tendência em buscar a origem dessa relação homem-realidade-símbolo, ou antes sua essência, levou-o ao estudo que realiza em *Mímesis: A representação da realidade na literatura ocidental* (1998). Na tentativa de compreender o que ele chama de “a interpretação da realidade através da representação literária ou ‘imitação’” (p. 499), Auerbach passeia pelas épocas e pela tradição literária européia a fim de descobrir a maneira íntima como o homem tem entendido e interpretado a realidade.

Nessa acepção, os estudos literários adquirem um sentido muito mais amplo que não exclui a análise das estruturas do texto ou a observância e problematização de seus temas e estilos, pelo contrário, acentua-as e mas as ultrapassa na medida em que costura o tecido literário no campo do poder simbólico dos discursos, deixando de compreender a literatura como um objeto encerrado em si mesmo, como *produto artístico-cultural*, para entendê-la como *manifestação cultural*.

A noção de “Arte” como algo meramente estético não existia até o advento da Sociedade Moderna porque as manifestações (que hoje chamamos) “artísticas” eram, na verdade, misturadas à vida e, portanto, eram parte do conjunto de manifestações culturais de um povo.³ A noção de “ficcionalidade” está intimamente ligada à Revolução Burguesa. Auerbach (1972) diz mesmo que o termo “estética” não é senão uma criação do século XVIII. Na obra máxima da poesia medieval, a *Divina Comédia*, por exemplo, inexistia qualquer referência à ficcionalidade. O inferno era real, fazia parte de um “imaginário social” ali representado, onde se ambientava a “fantasmagoria individual” de Dante assombrado pela morte de sua amada Beatriz.

Já a noção clássica de “mimesis”, tal como a define Platão em sua *República*, remetia a uma noção de ficcionalidade balbuciante. O poeta é expulso da *República* por ser considerado o veículo da mentira, o falsificador da verdade. O poeta, para Platão (2000), “recriaria” a realidade e, assim, se afastaria dela. Criaria uma espécie de mundo paralelo, abstrato e, portanto, falso.

Shusterman (1998) faz uma breve genealogia do que ele chama de “autonomia estética” (p. 159). Segundo ele, a modernidade está ligada ao projeto de racionalização, secularização e diferenciação do mundo, que teria dividido as manifestações humanas em “ciência, arte e moral”. A arte teria se distinguido da ciência e também das práticas éticas e políticas. “A arte foi, assim, consignada a um domínio desinteressado, imaginativo” (SHUSTERMAN, 1998, p. 159).

Após a Revolução de 1789, com a conseqüente revalorização da concepção platônica da literatura como pára-realidade, meta-realidade, quase me apetece dizer um “pós-real”, reforça-se a noção da literatura como “ficção”, como fruto da imaginação de um autor, de um seu delírio, um devaneio, que é o sonho sob vigília, quase uma

³ Basta lembrar do teatro egípcio cujas encenações eram sempre vinculadas à vida de personagens mitológicos ou lendários da cultura do antigo oriente; mesmo o teatro vicentino, diretamente ligado à cultura cristã, ou, no Brasil, o teatro catequético de Pe. Anchieta, podem figurar como exemplos dessa relação mais íntima entre (o que chamamos) arte e vida.

psicografia, um transe, uma viagem. Essa concepção, que perdurou (e perdura até hoje) em certas correntes da análise literária, foi responsável pelo fato de um intelectual do peso de Sartre ter declarado nos anos 1960 que “um romance [...] não tem sentido algum quando em alguma parte do mundo há uma criança morrendo de fome” (*apud* SÁBATO, 1994, p. 09). Adorno, outro expoente da filosofia do século XX, chegou mesmo a declarar que escrever poemas depois de Auschwitz é um ato de barbárie (*apud* BOSI, 2000, p. 17). Bachelard, que inicia um dos seus melhores livros, *O Ar e Os Sonhos* (1990), dizendo que “os poetas devem ser o grande estudo do filósofo que deseja conhecer o homem” (p. 01), chega mesmo a declarar, neste mesmo livro, que um livro diante de uma paisagem é uma traição, elevando a discussão ao nível da psiquiatria ao afirmar que o homem que não difere entre simbolizado e símbolo é um neurótico. “Por que se substituí o céu da noite pelo céu dos livros?” (p. 180) pergunta ele já bem depois de afirmar que um ser privado de sonho é tão neurótico quanto um ser privado de realidade. Herdeiro dessa concepção platônica, esse “irrealismo” teria levado ainda a academia a elaborar um conceito extremamente abstrato, que em seu extremismo separaria, de vez, a arte da vida: o conceito da arte – e doutro modo de literatura – como *artefato estético*. Ei-la reificada, coisificada, desumanizada, despersonalizada.

A VERDADE PROFANA DE A HORA DA ESTRELA

Em *História. Ficção. Literatura*, Luiz Costa Lima (2006) diz que o novo conceito de realidade gestado no final da Idade Moderna, e que se perpetua até hoje, afirma que “o evento por si ainda não é história; faz parte de uma multiplicidade dispersa e caótica, cuja articulação racional só será alcançada pela intervenção de um conhecimento” outro (p. 114). A própria história, diz ele, “é irracional; racional é, no melhor dos casos, a sua análise”. A história, nesse sentido, seria como o desvelamento de relações e conexões entre realidades e eventos. A distinção clássica aristotélica segundo a qual a obra ficcional “não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer” (ARISTÓTELES, 1997, p. 28) desfaz-se, pois, diante da perspectiva de que a cada historiador competiria o papel de “desvelar o oculto”; diante do fato de que é ele quem seleciona e interpreta os dados; diante do fato de que, como diz Roberto de Oliveira Brandão, prefaciador da edição que utilizo d’*A Poética Clássica*, “cada época vê e compreende o passado de acordo com suas próprias maneiras de pensar” (p. 05); quem seria, então, capaz de assinalar e segregar a *res facta*

(o fato acontecido) da *res ficta* (o fato fictício), como diz Luiz Costa Lima? Quem diria com exatidão e com certeza “o que aconteceu” e “o que **não** aconteceu” ante a quebra da “sacralidade” do documento histórico? Receio que apenas no plano individual, em relação à própria vida, seja possível dizê-lo, e, depois das explicações de Bourdieu sobre a ilusão biográfica, talvez nem mais isso — que o digam psicanalistas e párocos. É o que Luiz Costa Lima chama de *alethéia*, a verdade do fato histórico. Numa reviravolta, a verdade sobre um fato histórico, dada pela interpretação do historiador, seria a verdade sobre o próprio historiador: “O falar sobre o mundo é também o falar sobre si” (LIMA, 2006, p. 112). Assim, história e ficção se entrelaçam de maneira que eu só não diria indissociável para não ser irresponsável.

A literatura como ficção (e, portanto, como discurso reificado) é um fetiche. Só uma sociedade que caminha para o espetáculo, que “prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser”, como nos diz Feuerbach (*apud* DEBORD, 1997, p. 13); só uma sociedade que considera “a ilusão sagrada e a verdade profana”, complementa ele; só numa sociedade em que “tudo o que [é] vivido diretamente [torna-se] uma representação” (DEBORD, 1997, p. 13) é que a noção de “ficção” poderia surgir ou ganhar força. Não sendo à toa que a noção de “mimesis” (como sombra de uma imagem que é cópia de um real que, por sua vez, é uma cópia do ideal — e, portanto, uma “falsiFicção” sua) surja do mundo platônico. E não sendo à toa, também, que, hoje, quando, segundo Saramago, “nunca se viveu tanto na caverna de Platão”, hoje, na sociedade do simulacro, do espetáculo, do audiovisual, a “mimesis” (como representação — e talvez substituta — da realidade) ganhe força.

A hora da estrela, de Clarice Lispector, é obra que desmascara a ilusão ficcionista. A noção de “mimesis” atualizada por Barthes (2004) entende a literatura não como “imitação” da realidade, mas como “demonstração” do real, pois, segundo ele, “a realidade não é representável” (p. 22); já que toda representação implica uma substituição, e o Real é insubstituível — a não ser em casos clínicos, reservados, dessa vez, à psiquiatria.

Na novela clariceana, o tom de irrepresentabilidade do real, corroborando a tese barthesiana, vai se apoderando desse personagem-autor atônito pelo rosto da moça nordestina como atingido por um amor que lhe arrebatou o juízo. Atordoado e apaixonado, como afirma estar por Macabéa, tenta dar-lhe feição a fim de que ela, enfim, se materialize na narrativa dentro da qual ele também se sabe personagem. Dezesesseis páginas depois do início da narrativa, Rodrigo S. M., o personagem-autor,

ainda não entrou na narração propriamente dita, revelando, no entanto, sobre o que será a narrativa e como construirá sua narração concomitante ao fato de estar escrevendo. “Estou escrevendo na hora mesma em que sou lido”, diz o autor logo na segunda página da novela.

“Essa narrativa”, diz Rodrigo S. M., “mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que, na certa, está tão viva quanto eu” (*A hora da estrela*⁴, p. 19). Revelando sua dupla existência para, em seguida, afirmar a existência concreta de Macabéa e — porque dela — dele próprio, Rodrigo S. M. “Meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua andando de leve por causa da esvoaçada magreza” (*HE*, p. 19). É só um dos primeiros bombardeios — nesse livro repleto de explosões — contra a ilusão ficcionista. Tal simbiose entre uma personagem (Macabéa) e alguém que o leitor deveria reconhecer na rua sugere um ponto de costura entre o tecido literário (*textum*) e o tecido da realidade. Não fosse assim, abaixo da “dedicatória do autor”, que antecede a narrativa cujo autor é Rodrigo S. M., não haveria a indicação “(na verdade Clarice Lispector)” (*HE*) (grifo meu).

Existem inúmeros traços dessa indicação nas intermitências do livro. São os vestígios do autor. Se a letra impressa apagou, como diz Gumbrecht (1998, p. 305), “as marcas de um movimento corporal dos copistas”, não o puderam fazer com o estilo, as escolhas lexicais, as construções frasais que tornam possível o reconhecimento de um autor. Não sendo à toa que tanto Rodrigo S. M. quanto Macabéa — e também Clarice Lispector— sejam datilógrafos e que ambos, Clarice (autora), Rodrigo (personagem-narrador-autor) e Macabéa (personagem), gostem de... pasmem!... coca-cola; ou, ainda, que o sentimento de perdição que Rodrigo afirma ter visto de relance no rosto de uma nordestina, confessa-o Clarice Lispector, em sua última entrevista, tê-lo visto ela própria. “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto” (*HE*, p. 20), diz Rodrigo S. M. O ser transfigura-se, aqui, em linguagem, quando o autor revela que o que vai escrever deve já estar na certa de algum modo escrito nele, posto que essa nordestina já se lhe grudou na pele, forçando nele uma existência que “é verdadeira embora inventada”, que “é mais do que invenção”; afinal, “eu não inventei essa moça” (*HE*, p. 29) diz ele. Ela é uma entre milhares. Forçando essa existência através da qual “eu [Rodrigo S.M.? Clarice Lispector?] dou o meu grito de horror à vida” (*HE*, p. 33. Grifo e intervenção meus).

⁴ Doravante “HE”.

“Se pensar é um ato”, como diz na primeira página ele, Rodrigo S. M., não é um escritor, mas “um ator” (HE, p. 23). A respeito de sua própria existência, Rodrigo S. M. se pergunta “mas e eu? E eu que estou contando esta história que nunca me aconteceu e nem a ninguém que eu conheça?” (HE, p. 57), entre parênteses, no meio do diálogo entre Macabéa e Olímpico, a quem ele chama de “duas pessoas que por força das circunstâncias eram seres meio *abstratos*” (HE, p. 57). A que circunstâncias Rodrigo estaria se referindo? A circunstância de estar retratado num livro que a Biblioteca Nacional registra como “Novela Brasileira”, sendo, portanto, literatura (ficção)?

Macabéa morava com mais três colegas, e, certo dia, ao mentir para o patrão dizendo que precisava de um dia de folga porque precisava extrair um dente, ao ficar sozinha em casa, ao som de seu radinho de pilha, dançou. “Dançava e rodopiava porque ao estar sozinha se tornava: l-i-v-r-e! Usufruí de tudo, da arduamente conseguida solidão, do rádio de pilha tocando o mais alto possível” (HE, p. 41) porque não podia. Páginas adiante, o narrador, sempre entre parênteses, “vejo que tentei dar a Maca uma situação minha: eu preciso de algumas horas de solidão por dia senão ‘me muero’” (HE, p. 69).

Observe a intimidade com que trata a personagem Macabéa (“Maca”). Pode-se deduzir daqui a íntima ligação entre personagem-criatura (Macabéa) e personagem-criador (Rodrigo S. M.). Além disso, percebe-se que ao utilizar a expressão “vejo que”, ele demonstra ter sido, por assim dizer, “pego de surpresa” por uma situação que não lhe fora prevista (a de que ele tentara dar à Macabéa uma situação sua), o que provoca o seu “desarmamento”, quebrando a solenidade com que a trata durante a narrativa e se permitindo a descontraída e espontânea (e por que não dizer “autêntica”?) expressão “me muero”.

Cansado de ser, do ser da linguagem, o narrador diz que precisa interromper esta história por uns três dias.

Decorridos os três dias, confessa que “nesses últimos três dias, sozinho, sem personagens, despersonalizo-me e tiro-me de mim como quem tira uma roupa. Despersonalizo-me a ponto de adormecer” (HE, p. 70). Emerge como autor e imerge como narrador, dando voz à Macabéa que, de imediato, retoma seu diálogo com uma colega de trabalho, que inclusive lhe tomara o namorado. Um trançado narrativo que, se por teimosia ainda é tido como fictício, denuncia sua realidade, já que “fatos são palavras ditas pelo mundo” (HE, p. 71).

Sabe ele que o mundo não é só mediado pelas palavras, é constituído por elas. Apenas quando Macabéa vai à cartomante e ela lhe *diz* que sua vida era miserável é que ela, enfim, “vira que sua vida era uma miséria” (*HE*, p. 79). Palavra capaz de mudar a sua vida. “Sua vida já estava mudada. E mudada por palavras — desde Moisés se sabe que a palavra é divina” (*HE*, p. 79). Uma simbiose que se revela em toda trama do livro, enquanto borda os treze títulos no tecido pelo qual o leitor passa a vista desavisada e desatenta, iludida pela confortável impossibilidade real da ficção, de tanto que estão costurados à trama, que se revelam no momento máximo da história, quando ela morre. Aqui, Rodrigo S. M. pontua a sua própria morte (“Macabéa me matou”, *HE*, p. 86), e também a de Clarice Lispector, posto que é o livro que termina.

Por que digo “também a de Clarice Lispector”? É que em sua última entrevista, a autora revela que sempre ao término do livro, era ela mesma quem morria e que apenas numa nova história ela renasceria. Como não pensar numa simbiose entre Autor-Narrador-Personagem aqui?

Pequena narrativa do eu: uma cidade toda feita contra eles

No artigo “O mito individual como estrutura subjetiva básica”, Alessandra Fernandes Carreira (2001, p. 58) fala da noção de *mito individual* de Lévi-Strauss como “uma estrutura básica que confere ao sujeito uma matriz para tentar explicar quem ele é e para quê ele serve no mundo. É esta matriz explicativa”, diz ela, “que retorna em todas as produções do sujeito”. Ao longo do artigo, ela vai discorrendo a respeito de como todas as ações e produções do indivíduo são pistas sobre ele mesmo, pontes para ele mesmo, da maneira como organiza os livros na estante à maneira como se veste, fala, escreve e pensa. O mito individual seria, portanto, uma auto-imagem projetada sobre todas as produções do indivíduo, seu comportamento, suas palavras, seu próprio ser individual. Tem-se tal mito individual como o resultado último de uma história de vida do indivíduo que compreende o que Bourdieu (1996, p. 74) chamou, em *A Ilusão Biográfica*, de um “caminho, um percurso, uma estrada (...), uma caminhada (...), um trajeto, uma corrida, um *cursus*, uma passagem, uma viagem, um percurso orientado, um deslocamento linear, unidirecional (...), que comporta um começo (‘um início de vida’), etapas, e um fim no sentido duplo, de término e de objetivo (...), um fim da história”. A história de vida entendida assim, diz ele, desenrola-se segundo uma ordem cronológica que é também uma ordem lógica, montando *uma sequência coerente de*

eventos aleatórios. Para Bourdieu, essa sequência coerente é uma ilusão retórica, posto que “o real é descontínuo, formado por elementos justapostos sem razão, cada um é [um] único (...), [que surge] sempre de modo imprevisto, fora de propósito, de modo aleatório” (BOURDIEU, 1996, p. 76). Assim sendo, a própria história do indivíduo é resultado de fatos e eventos que ele seleciona (consciente ou inconscientemente) para contá-la. Hall (2005, p. 13) chama isso de uma “narrativa do eu”, essa cômoda e confortadora *estória* sobre nós mesmos. Observe que o termo “estória” é ele mesmo quem usa. Para Hall, a noção corrente de identidade é a do sujeito sociológico, que diz que a identidade “é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade” (HALL, 2005, p. 11), e isso pressupõe a existência de um “eu real” que, em verdade, na sociedade contemporânea, se fragmenta e se torna, ele próprio, uma utopia, unidade forçosamente mantida pelo nome próprio, que Bourdieu chama de “designador rígido”, mas que não passa de uma nossa representação social. Isso significa que a todo momento estamos representando, que a todo momento estamos nos apresentando com uma máscara social que, no fim, são *personas* (ou ainda personagens) de nós mesmos. “Autor e personagem partilham, sob certo aspecto, da construção de uma mesma identidade” dizem Laetícia Jensen Eble e Liana Aragão (2006, p. 156).

Mas, quando podemos nos desvencilhar de máscaras? Quando podemos ser puros no sentido de exercermos o que de fato somos, nossa própria identidade, se o princípio de alteridade segundo o qual nos reconhecemos é que norteia a nossa percepção de nós mesmos? O outro, assim, é parte do que eu sou. E as minhas representações (e auto-representações) seguem o roteiro eterno do meu mito individual, que não permite que eu me auto-represente de qualquer forma, sem qualquer identificação com meu “eu real”. Assim, é que Luiz Costa Lima (2006, p. 136) diz que “A identidade pessoal depende da consciência, assim como é esta que cria no eu a representação de si mesmo”, mais ainda, quando arremata dizendo que “falar sobre o mundo é também falar de si mesmo” (p. 112).

Hall (2005, p. 32) fala do indivíduo contemporâneo como um indivíduo “isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal”. Habitante do que o pensador argentino Ernesto Sábato (1994, p. 18) chamou de “monstruosas justaposições de solidões”, esse homem da *modernidade tardia* deve ser interpretado como resultado de um processo de individualização e fragmentação do Ser, iniciada com o modo cartesiano de pensar o mundo no século XVII e seu modo mercantilista de produção.

Discursar sobre tal aspecto do homem de hoje não é coisa assim que se possa fazer em poucas linhas. Assim, apoio-me, por enquanto, nas considerações de Simmel (1976) e Fromm (1959) a esse respeito, autores que analisaram o homem moderno no ponto alto de seu desenvolvimento, preocupando-se em refletir não só sobre sua dimensão político-econômica e cultural, mas, sobretudo, sua dimensão psíquica.

Para Fromm (1959, p. 129), o homem moderno é um homem alienado de si mesmo, que “não sente como se ele fosse o centro de seu próprio mundo, como criador de seus próprios atos [...]. A pessoa alienada não tem contato consigo mesma e também não o tem com nenhuma outra pessoa”.

Simmel explica essa indiferença como resultado de um processo de racionalização e intelectualização do homem, surgido numa fase embrionária do desenvolvimento das cidades necessária ao seu progresso. Esse processo de racionalização e intelectualização guardaria, segundo ele, raízes profundas no Iluminismo setecentista (que é o auge das teses renascentistas), mais precisamente na departamentalização do conhecimento sobre o mundo e sobre o homem e, conseqüentemente, na compartimentalização e fragmentação do próprio mundo e do próprio homem. O pensamento Iluminista (base ideológica para a Independência dos EUA, para a Revolução Burguesa na França; e para os movimentos liberais no Brasil — primeira colônia portuguesa a “libertar-se” do jugo da metrópole) e a mecanização renascentista (condição prévia necessária à Revolução Industrial e, posteriormente, à exacerbação industrial no modo de produção taylorista e fordista) edificam esse homem alienado de si. Para Simmel (1976),

A mente moderna se tornou mais e mais calculista. A exatidão calculista da vida prática, que a economia do dinheiro criou, corresponde ao ideal da ciência natural: transformar o mundo num problema aritmético, dispor todas as partes do mundo por meio de fórmulas matemáticas. (p. 14-15)

Essa redução do homem a um número reflete diretamente na personalidade do homem e ele se desumaniza. Essa desumanidade seria o que Simmel chamou de “atitude *blasé*”. Essa “atitude *blasé*” é a indiferença com que o homem metropolitano recebe um sufocante número de estímulos do meio em que vive cotidianamente, de minuto a minuto, a cada canal de televisão, a cada esquina dobrada, a cada encontro, a “cada atravessar de rua, como o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social” (SIMMEL, 1976, p. 12) da metrópole, como forma mesmo de proteger sua integridade e sanidade mentais. Um ser que não suporta o peso do pensar, que apenas

vive, “isento da imaginação que fere” (como diz Clarice Lispector em “O ovo e a galinha”). “Só uma vez se fez uma trágica pergunta: quem sou eu?”, diz Rodrigo S. M. sobre Macabéa, “assustou-se tanto que parou completamente de pensar” (HE, p. 32).

Segundo Simmel, esse ritmo de vida “torna uma pessoa *blasé* porque agita os nervos até seu ponto de mais forte reatividade por um tempo tão longo que eles finalmente cessam completamente de reagir” (p. 16), o que provoca, nesse mesmo indivíduo a mais profunda sensação de entorpecimento ou de cansaço. Macabéa, assim, “era uma à toa na cidade inconquistável” (p. 81), perdida na multidão de uma cidade “toda feita contra ela” (p. 15). Para ele, não há talvez fenômeno psíquico que tenha sido tão incondicionalmente reservado à metrópole quanto a atitude *blasé*.

Em *A Hora da Estrela*, Macabéa representa bem esta condição do homem contemporâneo. Nas palavras de Rodrigo S. M., Macabéa tem “uma delicada e vaga existência” (HE, p. 15), “uma cara estreita e amarela como se já tivesse morrido” (HE, p. 24), alguém “incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma” (HE, p. 24), alguém cuja imagem no espelho baço e escurecido não refletia (“Sumira por acaso a sua existência física?”. (HE, p. 25), que não se dava conta de que “vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável” (HE, p.29), para quem a “realidade era demais para ser acreditada. Aliás a palavra ‘realidade’ não lhe dizia nada” (HE, p. 34). Ela, Macabéa, “dava-se melhor com um irreal cotidiano, vivia em câmara leeeenta, lebre puuuuulando no aaaar sobre os ooooouteiros, o vago era o seu mundo terrestre, o vago era o de dentro da natureza” (HE, p. 34). Macabéa era “fruto de ‘o quê’ com ‘o quê’. Na verdade, ela parecia ter nascido de uma idéia vaga qualquer dos pais famintos” (HE, p. 58).

Essa condição de abstração, indiferença ou alienação do homem contemporâneo é o ponto vazio onde Macabéa, Rodrigo S. M. e Clarice Lispector se encontram, uma esquina qualquer de uma cidade toda feita contra eles.

Rodrigo S. M. quer se afastar e dizer que Macabéa não é ele, reafirma-o o tempo inteiro, como se para se convencer disso, com o horror de se olhar no espelho não refletido, como num quadro de Renè Magritte. Para falar de Macabéa, diz ele, tem que “não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina” (HE, p. 19), diz ele, afastando-se pretensamente de sua personagem. “Teria ela a sensação de que vivia para nada?” (HE,

p. 32) pergunta ele sobre ela, quando, duas linhas a frente, desmente a si mesmo, pois que ele mesmo, “que não chega a ser ela, sinto que vivo para nada. Sou gratuito e pago as contas de luz, gás e telefone” (*HE*, p. 32). Essa relação sugere uma sintonia de sobreposições de projeções entre Rodrigo S. M. e Macabéa, mostrando, como disse Ibsen, que “os personagens nascem do coração do autor”, no sentido de que o personagem é uma projeção dele, uma sua imagem-semelhança. No entanto, Rodrigo S. M. é, ele próprio, um personagem de Clarice Lispector, e, portanto, essa semelhança pode ser forjada. Ora, não parece estranho que tanto Rodrigo S. M., Macabéa e a própria Clarice sejam “nordestinos” radicados numa cidade grande do sudeste brasileiro? Não parece por demais estranho que ambos gostem de coca-cola e cachorro quente? Não parece estranho que ambos sejam datilógrafos? Não parece estranho que ambos sofram da mesma “atitude *blasé*”? Tais pontos de contato só sugerem que, ainda que Macabéa não seja Rodrigo S. M. e ele não seja Clarice Lispector, também um não deixa de ser o outro: estaríamos, portanto, diante de um caso em que a *apresentação* de si reflete na *representação* do outro. Desmascarar essa relação, como parece fazer *A hora da estrela* é, paradoxalmente, profanar a “sagrada ilusão” de que a literatura é ficção.

A ILUSÃO SAGRADA NO QUARTO DE DESPEJO

São inúmeros os indícios da intenção de Carolina Maria de Jesus em fazer literatura como arte e, talvez, como ficção (sua definição mais corrente) apesar de, como ela mesma diz, “Um sapateiro perguntou-me se o meu livro é comunista. Respondi que é realista. Ele disse-me que não é aconselhável escrever a realidade” (*Quarto de despejo*⁵, p. 96). A começar pelo próprio título. *Quarto de Despejo* é uma metáfora que a autora constrói para fazer referência a toda a favela. Segundo ela, São Paulo é assim: “o Palácio é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos” (*QD*, p. 28).

“Quando estou na cidade tenho a impressão de que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (...). Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo” (*QD*, p. 33. *sic*).

Falando de novos moradores que mudavam para a favela, a narradora diz que “são diamantes que transformaram em chumbo. Transformaram-se em objetos que

⁵ Doravante “QD”.

estavam na sala de visita e foram para o quarto de despejo” (*QD*, p. 34). A imagem do “quarto de despejo” percorre todo o livro, sempre que se refere à favela. Toda uma poética do espaço se desenvolve nesta narrativa. “Oh! São Paulo, rainha que ostenta vaidosa a tua coroa de ouro que são os arranha-céus. Que veste viludo e seda e calça meias de algodão que é a favela” (*QD*, p. 37. *sic*) diz a autora. Nos passeios de Carolina, a autora-personagem-narradora vai pela cidade de São Paulo poetizando os caminhos e refletindo sobre a divisão “natural” dos espaços. Até que reconhece, “o quintal de São Paulo é a favela” (*QD*, p. 36).

As citações são inúmeras. Para considerar o *Quarto de despejo* literatura, a concepção clássica (e classista) de “Alta Literatura” precisaria, antes, desaparecer da Teoria Literária; concepção grega segundo a qual a Alta Literatura representaria os membros da classe dominante, como acontece com *A Hora da estrela*, que representa a vida de um intelectual que quer, à fina força, separar-se de seu representado: uma pobre e nordestina desenraizada de suas origens. Mas, se a representa, fá-lo-á através de seu olhar (não-isento) de intelectual de classe média que encontrou na literatura a forma de entreter a sua existência enfadonha, “escrevo por não ter nada a fazer no mundo” (*HE*, p.21). Deslizando logo em seguida, se entregando, assumindo que ele mesmo não é mais bem-aventurado que Macabéa, “sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias” (*HE*, p.21).

Tal sentimento, tal necessidade de escrever, expressa-a também Carolina, quando diz, por exemplo, que “Tomei banho. Esquentei a comida. Li um pouco. Não sei dormir sem ler. Gosto de manusear um livro. O livro é a melhor invenção do homem” (*QD*, p. 22). Ou quando expressa sua preferência por livros ao invés de ficar “nas esquinas conversando. Gosto de ficar sozinha e lendo. Ou escrevendo!” (*QD*, p. 23). Não são raros os momentos em que Carolina necessita escrever, com a mesma, ou quem sabe até maior, que a urgência de Rodrigo S. M., e, quiçá, com maior urgência que a própria Clarice Lispector. “Quando fico nervosa não gosto de discutir. Prefiro escrever. Todos os dias eu escrevo. Sento no quintal e escrevo” (*QD*, p. 19). Com uma fome de beleza de estranhar um Seu João, personagem de seu livro, “nunca vi uma preta gostar tanto de livros como você” (*QD*, p. 23), diz ele.

Carolina problematiza inclusive essa divisão que só a alta teoria faria a respeito da Alta Literatura e da Baixa Literatura. Diz ela que “as lágrimas dos pobres comove os

poetas. Não comove os *poetas de salão*. Mas os *poetas do lixo*, os idealistas das favelas” (*QD*, p. 47. grifo meu). Perceba o sabor poético da metáfora que ela cria para diferenciar um poeta da Alta Literatura (“poetas de salão”) e os poetas da Baixa Literatura (“poetas do lixo”). O que é isso senão manifestação de uma vontade de criar literatura? Não é a “auto-afirmação reflexiva do *status* artístico (...) característica essencial da arte”, conforme diz Shusterman (1998, p. 185)?

A vontade de beleza pulsa por toda a narrativa. “A poesia surge como um fenômeno de liberdade” (p. 11), diz Bachelard (2000), em seu *A poética do espaço*. E é essa poesia que se manifesta em beleza que Carolina encontra no lixo — segundo ela própria diz — que é a favela. Naquilo em que a maior parte dos seus leitores não veria beleza alguma, vê ela a beleza suprema: “Achei bonito a gordura frigindo na panela. Que espetáculo deslumbrante! As crianças sorrindo vendo a comida ferver” (*QD*, p. 38), diz ela. Ou uma beleza mais profunda que nasce da mesma realidade quando ela diz que “casa que não tem lume no fogo fica tão triste! As panelas fervendo no fogo também serve de adorno. Enfeita o lar.” (*QD*, p. 94. *sic*). Beleza que o olho de Carolina distribui entre as coisas mais simples e singulares. Quando Adalberto, um seu vizinho que estava bêbado, erra o próprio quarto, entrando no barraco de uma mulher e as pessoas tentam retirá-lo de lá, Carolina é quem consegue fazê-lo e, ao deitá-lo em casa, seu ouvido apurado para assuntos de poesia percebe, na dor e no lamento do homem, poesia. “Sabe, Carolina, eu sou um homem infeliz. Depois que morreu Marina, nunca mais ninguém me quis”, diz o homem, ao que ela ri: “Eu dei uma risada, porque percebi que ele havia falado e formado uma quadrinha” (*QD*, p. 147). Ou mesmo em momentos naturalmente poéticos como um céu estrelado, quando ela diz, “devemos agradecer Deus, ou a Natureza que nos deu as estrelas para adornar o céu e as flores para adornar os prados e as várzeas” (*QD*, p. 32); ou, quando mais à frente, diz, “eu gosto da noite só para contemplar as estrelas sintilantes, ler e escrever. Durante a noite há mais silêncio” (*QD*, p. 33. *sic*).

O livro está prenhe de metáforas. A metáfora – que Bachelard reconhece como a suprema expressão material da imaginação poética. Se as formas de mito existentes na sociedade primitiva são fruto da mais sublime imaginação poética, é a metáfora, diz ele, a sua matéria. “A metáfora é um mito em ponto pequeno” diz Bachelard, devotando à literatura e à própria imaginação o papel de recuperar imagens primitivas que se inscrevem na alma daquele que vê sem que isso seja consciente. A admiração, diz ele noutro livro, nasce do que ele chama de “uma vontade de contemplar” (BACHELARD,

1990. p. 252) que é, em verdade, uma necessidade de imaginação. “A poesia [e não é possível pensar que Bachelard aqui esteja falando da poesia *stricto sensu*. Fala ele o tempo todo da poesia *lato sensu*, como *poiésis*, como fazer poético] não é uma tradição, é um sonho primitivo, é o despertar das imagens primeiras” (1999, p. 182). “O sonhador”, diz ele, “é mestre e profeta. É o profeta do minuto. Ele diz, num tom profético, o que se passa presentemente sob seus olhos” (1999, p. 190). Eis aqui um critério que Shusterman aponta como necessário para que algo (no caso um texto) seja considerado arte (no caso, literatura): “o conteúdo filosófico” (SHUSTERMAN, 1998, p. 175).

Num momento de crítica a Juscelino Kubitschek, presidente da República entre 1956 e 1961, período durante o qual Carolina Maria de Jesus escreve seu livro, diz a narradora que “o que o senhor Juscelino tem de aproveitável é a voz. Parece um sabiá e a sua voz é agradável aos ouvidos. E agora, o sabiá está residindo na gaiola de ouro que é o Catete. Cuidado sabiá, para não perder esta gaiola, porque os gatos quando estão com fome contempla as aves nas gaiolas. E os favelados são os gatos. Tem fome” (p. 30). Como não entender aqui Carolina Maria de Jesus, pelo “tom profético” com que anuncia a revolta, com o número de metáforas que ela constrói, como não entendê-la como uma grande escritora brasileira? Não estaria aqui presente um outro critério que Shusterman aponta para a “legitimação estética”, o de que “o artista adote uma atitude de oposição” (1998, p. 185)?

DAS INTERROGATIVAS

Este último item é todo de interrogativas. Por que não é dado *status* de literatura àquilo que uma escritora como Carolina Maria de Jesus escreve e produz? Por que não entender seu livro como literatura? Por que o carimbo do editor logo abaixo de seu belo título insinuando que aquilo que ela escreveu não é literatura, mas testemunho?

A relação entre devaneio, sonho, imaginação e poesia (*poiésis*) é bem colocada no pensamento de Bachelard. E que poesia não há no trecho em que Carolina fala da chegada do caixão de D. Maria José? “Chegou o esquife. Cor roxa. Cor da amargura que envolve os corações dos favelados” (*QD*, p. 29). Não estaria aqui presente o critério da “complexidade” para a legitimidade estética de Carolina Maria de Jesus?

Que força machadiana pode aplacar a máxima que ela põe no livro e que repete nas entrevistas e em outros contos de sua safra, “não há coisa pior na vida do que a

própria vida” (*QD*, p. 145)? Eis sua força poética. A frase é machadiana. É imensa. Digna de um dos capítulos mais belos da literatura brasileira, cujo título é, justamente, “O delírio”, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Não estaria aqui também o critério do “conteúdo filosófico” para a legitimidade estética de Carolina Maria de Jesus?

Quando Carolina diz que “A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como a nossa vida decorreu” (*QD*, p. 147), não estaria ela repetindo a “teoria das edições” de Brás Cubas, quando ele diz que “cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior e que será corrigida também, até a edição definitiva que o editor dá de graça aos vermes” (ASSIS, 2004. p. 65), imagem que é motivadora, inclusive, do romance machadiano considerado um *sui generis* da Literatura Universal, em cuja dedicatória pode-se ler “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver”? Não há aqui um misto de “complexidade” e “criatividade” da legitimidade estética de Carolina Maria de Jesus?

Não é machadiana uma outra máxima que ela põe no livro “temos só um jeito de nascer e muitos de morrer” (*QD*, p. 161)? Que beleza literária não há nos trocadilhos que ela constrói? “Suporto as contingências da vida resoluto. Eu não consegui armazenar para viver, resolvi armazenar paciência” (*QD*, p. 15). Que literatura não há em suas ressignificações? Quando saem para catar lixo, Carolina e sua pequena filha Vera, a narradora diz que a vê sorrindo, e pensa “no Casemiro de Abreu, que disse: ‘Ri criança. A vida é bela’. Só se a vida era boa naquele tempo. Porque agora a época está apropriada para dizer: ‘Chora criança. A vida é amarga” (*QD*, p. 32). Não estaria aqui a “inversão” de que fala Shusterman, “fonte de habilidade lingüística extremamente sutil”? E não se cumpriria aqui mais um critério para a legitimidade estética de Carolina Maria de Jesus?

Que complexidade, atitude de oposição, criatividade e força não haverá nas suas re-contextualizações? “Assim, no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual — a fome!” (*QD*, p. 27).

Não é o grande poeta aquele que percebe o que está invisível e mostra a nós que estamos cegos praquilo que é tão ou mais essencial que a nossa vida cotidiana? E não estaria Carolina Maria de Jesus, a todo momento, no livro, sugerindo esse novo olhar sobre esse amontoado de imagens borradas, sujas e imundas da favela, um olhar que só ela, ninguém mais, poderia ter dado aos leitores?

A comparação entre Carolina Maria de Jesus e Machado de Assis — sugerida

desde o início deste item do artigo — parecerá esdrúxula, despropositada, se não fosse Machado considerado, por muitos, quase todos, o maior ficcionista brasileiro. Por que não reconhecer Carolina Maria de Jesus, ainda que não a maior ficcionista brasileira, ao menos ficcionista?

Aqui, mais uma vez, Carolina Maria de Jesus nos dá mostra de sua grandeza. A autora de *Quarto de despejo* não é ingênua, ela sabe que o leitor está acostumado a belezas menos grotescas — como Brás Cubas sabia do gosto do leitor mediano do século XIX, mais votado às leituras narrativas, romanescas e folhetinescas. Sabe disso quando reflete sobre o fato de seus manuscritos terem sido devolvidos pela revista americana a quem tinha enviado seus originais. “Quem escreve [e sobremaneira quem lê] gosta de coisas bonitas. Eu só encontro tristezas” (*QD*, p. 161) e lamenta “como é horrível ouvir um pobre lamentando-se. A voz do pobre não tem poesia” (*QD*, p. 123). É sua triste e verdadeira constatação: por mais que tenha ela construído uma narrativa cheia de belezas como essa, por mais que haja metáforas, as mais belas possíveis, por mais que ela seja uma poeta capaz de perceber beleza no lixo, sabe ela que seu texto jamais seria considerado literatura, justamente porque, ainda que poética, “a voz do pobre não tem poesia”. A “pior bofetada” que ela sente quando a revista lhe devolve os originais, não é o editor ou o conselho editorial da revista quem o dá. Somos todos nós, que insistimos em definir, por mais que teorizemos a respeito, conceitos a respeito do que deve e do que não deve ser considerado literatura, ficção, autor, personagem, narrador. Justamente, e talvez essa seja a resposta para a pergunta que origina este artigo, porque os conceitos em Teoria da Literatura, por aqui, não passam ainda de nossos mais arraigados e profundos preconceitos.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. HORÁRIO. LONGINO. *A Poética Clássica*. 7ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Espanha, Barcelona: Editorial Sol90, 2004.
- AUERBACH, Erich. *Introdução aos Estudos Literários*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1972
- _____. *Mímesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 1996.
- CARREIRA, Alessandra Fernandes. “O Mito Individual como Estrutura Subjetiva Básica”. In: *Psicologia, Ciência e Profissão*, Nº 3, Ano 21, 2001, p. 58-71.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. 3ª ed. São Paulo: Beca Produções, 1999.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literária: uma introdução*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- EBLE, Laeticia Jensen. ARAGÃO, Liana. “O autor e seus cúmplices: o intelectual na obra recente de Sérgio Sant’anna”. In: *Cerrados: Literatura e Práticas Sociais*. nº 21, ano 15, 2006, p. 155-166.
- FROMM, Erich. *Psicanálise da Sociedade Contemporânea*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1959.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo*. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 321-352
- SÁBATO, Ernesto. “Sartre contra Sartre ou A missão transcendente do romance”. In: *Três aproximações à literatura de nosso tempo*. São Paulo: Ática, 1994. p. 7-29.
- SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino americano”. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SCHOHAT, Ella. STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosacnaify, 2006.
- SHUSTERMAN, Richard. “A arte do rap”. In: *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: ed. 34, 1998.
- SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. In: *O fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar ed, 1976. p. 11-25.
- WARREN, Austin. Wellek, Renè. *Teoria da Literatura*. 3ª Ed. s/Logadouro: Publicações Europa-América, 1976.