

**CARTOGRAFANDO UMA LITERATURA MENOR: A POÉTICA DOS RESÍDUOS DE
CAROLINA MARIA DE JESUS**

Raffaella Andréa FERNANDEZ

Resumo: A finalidade desse artigo é discutir a problemática acerca da tensão produzida por variações de discursos, que cedem forma à experiência narrativa da “poeta do lixo” Carolina Maria de Jesus em seu diário/romance/reportagem *Quarto de despejo*¹. Entendemos que sua literatura é marcada por uma mistura de estilos literários deterritorializados, sendo capaz de ativar uma linha de fuga em relação às literaturas canonizadas, nisso incide a caracterização desse tipo de composição artística comum em países de formações culturais híbridas. Observamos nesse texto a presença de uma potência rizomática que consiste justamente na reformulação de elementos que compõem esta poética dos resíduos justapostos numa certa “deformidade” estilística para além de livros em registros.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus, Literatura menor e Cultura popular urbana

Abstract: The purpose of this article is to discuss the discursive diversity form of "Quarto de Despejo" of Carolina Maria de Jesus. We believe that in her literature there is a mix of styles and there's also a mark of "unplacement" in it, that shows the features of our hybrid culture. In this way, we intend to explain in what moments Carolina's literature approaches to the "great literature" models and how her language is established.

Keywords: Carolina Maria de Jesus, Minor Literature, Distinct cultures.

1. Quarto de despejo: a poética dos resíduos

Quarto de despejo é o livro da favelada Carolina Maria de Jesus, compilado e publicado por Audálio Dantas, que procurou manter a grafia original da escritora; no entanto, sabemos que o co-autor recortou algumas passagens que poderiam vir a ser consideradas subversivas para sociedade da época¹. Conta a história que Carolina vivia na favela do Canindé, por onde hoje passa a Marginal do rio Tietê, na cidade de São Paulo, e comia aquilo que catava no lixo ou comprava com o dinheiro que conseguia vendendo papel e ferro-velho. É uma mulher que escreve com o intuito de se libertar do ambiente em que vive, ascendendo socialmente por meio da escrita, e para se distrair de sua solidão e conhecer a si mesma, além de denunciar a miserabilidade da vida na favela. Sobrevive dos restos de uma metrópole em

intenso processo de industrialização, no entrecho democrático que presenciou a política desenvolvimentista, que só gerou renda para uma pequena parcela da sociedade – a “sala de visita” da qual Carolina estava excluída. Em seu diário/romance/reportagem, encontramos o ponto de vista do pobre que escreve sobre si mesmo – algo pouco comum na literatura brasileira, uma vez que o pobre costuma aparecer através da visão mais ou menos idealizada de quem teve acesso à educação.

O livro de Carolina descreve a vida numa favela no final dos idos de 1950, permeada de violência, fome, preconceitos, injustiças, sexo e morte. Vendeu muito no Brasil e no exterior, de tal modo que Carolina foi, no momento de publicação desse livro, a escritora brasileira que mais livros vendeu fora do país, superando Jorge Amado nos EUA. Ao enorme sucesso seguiu-se um esquecimento de mesma proporção, já que as habilidades literárias de Carolina, que só teve dois anos de escolaridade, não foram capazes de mantê-la, além da evidência contextual dos idos de 1960 que não mais poderia manter sua literatura de denúncias. Suas obras seguintes passaram a ser criticadas de acordo com critérios sofisticados, estranhos àquela favelada que ousou escrever e entrar no seletivo grupo de homens e mulheres letrados da época. A crítica exigiu de Carolina justamente aquilo que ela não poderia oferecer: um domínio da arte literária padronizada e uma coerência ideológica impensáveis para alguém cuja preocupação cotidiana era saber se iria ou não comer. Assim, suas obras foram julgadas de maneira descontextualizada e fragmentada, por observarem nelas aspectos então considerados deficiências formais, temáticas e lingüísticas, que obviamente eram muitas, desprezando os pontos fortes de sua escrita e esquecendo suas origens.

Notamos que, assim como Carolina Maria de Jesus reciclava lixo para comer, reciclava discursos em sua poética dos resíduos. Renova, por tentar administrar, e, conseqüentemente, reestrutura um novo sentido para nosso sistema social no campo da arte escrita; porém, de um modo intuitivo, pois como sabemos, não possuía um projeto literário como os escritores tradicionais. Captura modelos discursivos e os mistura para saciar seu desejo de escrita, esculpindo seu *Quarto de despejo*.

Desejo este que coloca em processo sua criação, máquina de fragmentação, expressão de modernização. Através dessa literatura podemos observar quais são as estratégias de produção de sua escrita que podem vir a expressar um tipo de conteúdo-forma particular. Para nós, a narrativa caroliniana se vale de uma reciclagem de linguagens e de idéias, que consome vorazmente em sua ânsia de escrever. Vislumbramos uma narrativa indefinida em seu procedimento: aquela que não possui uma linearidade ou um projeto bem definido, mas se constitui como uma máquina de escrita de captação do instante (por ser tratar em primeiro plano de um diário) que absorve diversas vozes para sobreviver literariamente, de modo que sua importância está mais no labor literário do que em sua finalidade. Por isso,

constitui-se como um livro que, em sua superfície de produção, produz a si mesmo de acordo com o ideal de literatura e com a fala de outros que a autora manipula.

No caso em tela, a figura do narrador tradicional cede lugar a todas as vozes que se entrecruzam dentro do *Quarto de despejo*. A autora-narradora se desdobra em personagem, mas também na reprodução dos diálogos daqueles que fazem parte de sua travessia (vizinhos favelados, trabalhadores, donas de casa de alvenaria, jornaleros, o jornalista, “catadores”, entre tanto outros), na co-autoria de Audálio, marcada pelos recortes de trechos dos originais e na produção da personagem midiática Carolina Maria de Jesus: a favelada escritora¹. No edifício textual polifônico de Carolina ocorre o que Bakhtin¹ denominava como dialogismo, isto é, a maneira como todas as vozes do discurso equivalem umas as outras, pois todo enunciado remete a outro. A voz do eu dessa narrativa desabrocha como um desdobramento das demais, pois a narradora se preocupa em discutir, refletir e julgar a partir de comentários (quando se refere a alguma circunstância vivida) ou textos alheios que possam vir a “explicar” sua condição social:

14 de setembro: ...Hoje é o dia da páscoa de Moisés. O Deus dos judeus. Que libertou os judeus até hoje. O preto é perseguido porque a sua pele é da cor da noite. E o judeu porque é inteligente. Moisés quando via os judeus descalços e rotos orava pedindo a Deus para dar-lhe conforto e riquezas. É por isso que os judeus todos são ricos. Já nós os pobres não tivemos um profeta para orar por nós (JESUS, 1960, pp. 118).

Assim, o agenciamento coletivo dessa enunciação¹ coloca em comunicação diversos estilos de escrita: o testemunho (intervenção de Audálio), a autobiografia (diário), a oralidade (linguagem falada na favela), a imitação da forma romanesca, o preciosismo da escrita clássica, os provérbios, os ditados populares e até passagens bíblicas. Um tipo de escrita que surge como contrapeso estilístico em relação à literatura produzida nos anos de 1950/60¹. No seguinte exemplo, podemos notar de que maneira acontece a mistura, e como, por exemplo, o preciosismo do português clássico (*Deixei o leito; Que suplício; As pessoas jocosas*) persiste no enunciado, delimitando seu acesso às franjas do universo letrado:

6 de janeiro Deixei o leito a 4 horas, liguei o rádio e fui carregar água. Que suplício entrar na água de manhã. Eu sou fria! Mas a vida é assim mesmo. Os homens estão saindo para o trabalho. Levam as meias e os sapatos nas mãos. As mães prendem as crianças em casa. Elas ficam ansiosas para ir brincar na água. As pessoas de espírito jocosas dizem que a favela e a cidade náutica. Os outros dizem que é a Veneza Paulista.

...Eu estava escrevendo quando o filho do cigano veio dizer-me que o seu pai estava chamando-me. Fui ver o que ele queria. Começou queixar-me. Começou queixar-se que encontra dificuldades para viver aqui em São Paulo. Sai para procurar emprego e não encontra.

Disse que vai voltar para o Rio, porque lá é melhor para viver. Eu disse-lhe que aqui ganha-se mais dinheiro.

_ No Rio ganha mais -afirmou- Lá eu benzia crianças, vendia carne e ganhava muito dinheiro.

Percebi que o cigano quando conversa com uma pessoa, fala horas e horas. Até a pessoa oferecer dinheiro. Não é vantagem ter amizade com cigano.

.... Quando eu ia sair, ele disse-me para eu ficar. Saí e fui no empório. Comprei arroz, café e sabão. Depois fui no Açougue Bom Jardim comprar carne. Cheguei no açougue, a caixa olhou-me com um olhar descontente.

_ Tem banha?

_ Não tem.

_ Tem carne?

_ Não tem.

Entrou um japonês e perguntou:

_ Tem banha?

Èla esperou eu sair para dizer-lhe:

_ Tem.

Voltei para a favela furiosa. Então o dinheiro do favelado não tem valor? Pensei:

Hoje eu vou escrever e vou chingar a caixa do Açougue Bom Jardim.

Ordinária! (JESUS, 1960, pp.144 –145).

A narração desse dia de 1959 não perde seu tom de ironia (*Cheguei no açougue, a caixa olhou-me com olhar descontente*), denúncia e desabafo que marca esse diário/romance/jornalismo. Ao mesmo tempo em que fala de si, desvenda o outro, colocando em questão as dificuldades diárias, de modo que o cotidiano aparece como artifício narrativo.

A característica autobiográfica está presente na narrativa do eu que imita a forma romance com os travessões e a descrição do ambiente através de um discurso indireto¹. Através da passagem do trecho transcrito acima, também notamos como a leitura do diário serve como espaço de construção da autoria: *Pensei: Hoje vou escrever e vou chingar a caixa do Açougue*. Assim, podemos dizer que os destinatários estão ligados ao processo de produção da obra, surgem como uma espécie de personagem indireto, seja para atacar com seu livro-arma os que lhe fazem “mal”, ou para explicar para o público letrado porque e como escreve. Compartilha com os destinatários o “alto preço” dos alimentos, a passagem de ônibus, a publicação de seu livro, a fome na favela, os preconceitos que sofre, sua presença na mídia, entre outros temas. Transportando-os: favelados, Audálio, editores e público burguês, para dentro de seu livro, “catando”, recolhendo todos os elementos de sua vida para compor sua

autobiografia¹ de traços romanescos e, como dissemos, até testemunhais. O narratário faz parte do processo de sua afirmação autoral, tanto do ponto de vista da escritora da favela quanto do jornalista de esquerda Audálio Dantas.

2. Literatura das margens: desterritorializada e híbrida

O tema hibridismo é muito utilizado nos dias de hoje pela crítica literária na compreensão de narrativas em que se confunde caráter documental ou lírico. Assim, há aqueles que misturam elementos de diversas culturas, em especial em países que foram colonizados, ou que, de algum modo, vivenciam uma ambigüidade cultural nacionalismo/universalismo. E, também, há narrativas que colocam em comunicação elementos da cultura erudita com os da cultura de massa e/ou técnicas de outras artes.

O elemento *híbrido*⁷ no edifício textual de Carolina é afirmado pelo fato de ela estar situada entre dois grupos culturais, entre dois conjuntos semânticos e vários gêneros de escrita com base em dois estilos de escrita: a norma culta da língua portuguesa e o desvio lingüístico da fala marginal.

Em *Culturas híbridas*, Nestor García Canclini¹ elege três processos que considera pertencente às hibridações interculturais:

- 1- “quebra e mescla nas coleções organizadas pelos sistemas sociais”;
- 2- “a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros”;
- 3- “a articulação entre cultura e poder, pós-modernidade e modernidade”; (p. 284).

Embora saibamos que as três características andam juntas, iremos nos ater ao segundo item, pois acreditamos que a obra de Carolina aponta para uma “desterritorialização dos processos simbólicos” quando constrói uma narrativa impura: diário/romance/reportagem. Para Canclini (1998), a idéia de *desterritorializar* implica dois movimentos: “a perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais” e “certas realocações territoriais relativas, parciais das velhas e novas produções simbólicas” (p. 309).

Sabemos que o conceito de *desterritorialização* também foi utilizado por Deleuze e Guattari¹ em seus estudos acerca das complexidades que formaram as sociedades modernas. Segundo os autores, o território da linguagem possui entradas e saídas que geram a *desterritorialização* e a *reterritorialização* dos elementos simbólicos. A *desterritorialização* é um princípio: todo fenômeno. Nisso, consiste a força do processo criativo, inventivo, que faz abalar e ordens e constâncias que delimitam as expressões humanas. No literário podemos encontrar

a manifestação das multiplicidades: a sobredobra da linguagem, o “agramatical” que Carolina nos apresenta território ou sistema é definido por seu vetor de *desterritorialização*.

O espaço da literatura caroliniana está limitado à sua parca formação escolar (estudou até o segundo ano primário) e às leituras que pode fazer com jornais e livros (em *Quarto de despejo* cita Castro Alves e Casimiro de Abreu, além disso sabemos que teve acesso à biblioteca de um médico renomado quando trabalhava em sua casa como empregada doméstica) encontrados no lixo.

Ao analisar obras literárias, D & G descobrem que fugir de territórios estabelecidos ou pré-determinados, ou seja, das imposições culturais, era um dos procedimentos comum nas obras de grandes criadores da arte escrita, aqueles que souberam fazer um uso menor da língua dentro de uma língua maior, como veremos adiante no exemplo da literatura kafkiana. No entanto, sabemos que este não era o caso de Carolina, pois ela não fugia dessas imposições, mas na impossibilidade de assegurá-las revelava um impasse e inventava uma nova literatura a partir das *linhas de fuga* que ativava ao tentar escapar de seu lugar de privações.

Por isso, um dos principais motivos de estranhamento da literatura caroliniana é a linguagem. É um universo lingüístico aparentemente tão distanciado da linguagem culta que choca o leitor ingênuo. Uma literatura híbrida, como a de Carolina, possui um caráter multicultural marcado pela mistura de estilos de várias épocas, por fronteiras lingüísticas que favorecem movimentos interculturais e *desterritorializados*, mas também incertezas geradas pelas relações biculturais: o universo culto e o universo iletrado do favelado. Desse modo, *Quarto de despejo* é um livro que marca uma fenda entre dois mundos: o da totalidade e o dos restos, o mundo burguês que idealizava, e a sobrevivência no universo infeliz da favela, o uso do português formal e do português falado na favela.

Essa dualidade lingüística da escrita de Carolina formula uma polivalência discursiva, na qual as fronteiras se movem e nos mostram até que ponto antigos códigos podem estar rígidos ou ultrapassados. Além disso, é inovadora no sentido de que é um tipo de agitação artística arraigada de experiência popular na cidade conectada à uma literatura culta, evocada num local diferente daquele que deveria representar.

Como podemos notar, é de grande contribuição para a história da cultura brasileira desvendar os mecanismos utilizados por Carolina para construir sua narrativa indefinida, indefinição que deriva de uma forte definição própria, isto é, fissuras que caracterizavam a fabricação de sua reciclagem literária.

Diante da evidência de que a maioria dos pobres de nosso país não possui acesso à escritura, e que literatura para eles constitui-se como um trabalho quase impossível, procuramos compreender como a “catadora” de lixo Carolina Maria de Jesus realizou sua

escrita. Observamos que ela produziu uma narrativa que trouxe à tona aspectos de uma “cultura popular urbana” como afirma Meihy¹, fabricando um “exercício menor” dentro de uma “língua maior” a partir de sua colocação social imprecisa.

Como registram D & G¹, fato semelhante ocorreu com a escrita de Kafka, pois ele foi um judeu tcheco que escreveu em alemão na cidade de Praga. Segundo consta, por motivos políticos e ideológicos, o alemão falado pelos judeus em Praga modificava o alemão formal. A literatura kafkaniana seria a maneira como uma língua oprimida e estranha se apropriou do capital cultural dos setores hegemônicos de outro idioma e criou uma língua estrangeira. Sobre essa espécie de desvio da língua, a dupla francesa dedica um estudo à obra desse escritor, nomeando esse processo de deslocamento da língua como *desterritorialização*.

A partir de *Kafka: por uma literatura menor* (1977), os autores definem quais seriam as três características desse tipo de escrita:

- 1- A modificação que a língua maior sofre através do “coeficiente de desterritorialização”.
- 2- Uma literatura onde “tudo é político”, quer dizer, onde as circunstâncias narradas, sob o viés de uma estrutura social, correspondem à superestrutura. Desse modo, todo caso individual expõe uma outra história nele contida.
- 3- Literatura na qual “tudo adquire um valor coletivo”, isto é, a linguagem utilizada na veiculação da escrita parte de uma “enunciação coletiva” e não remete ao caso individual.

O conjunto dos escritos de Kafka seria considerado uma “literatura menor” por formar uma máquina ativa de produção de *desterritorialização*, isto é, um vetor de saída do território da literatura tradicional da língua escrita e um esforço para se reterritorializar em outro lugar. Assim como Melville, Lawrence, Proust, Masoch, Faulkner, Artaud, Whitman, Kleist, Fitzgerald, entre outros, esse surpreendente escritor estaria nos mostrando como o território de escrita possui múltiplas entradas e saídas no processo criativo de utilização da língua (Deleuze, 1997¹).

Acreditamos que a escrita de Carolina também pode ser entendida como uma “literatura menor”, mas sua *desterritorialização* acontece numa situação diferente. Essa escritora não possui o domínio culto¹ da língua portuguesa e, desse modo, quando pratica o ato da escrita a partir de seu parco conhecimento da linguagem rebuscada, acaba por *desterritorializar* essa língua, deslocando-a de sua norma culta e inventando um estranho uso desse código lingüístico estabelecido.

É, no entanto, na estruturação do texto que podemos ver em pleno como opera a *desterritorialização*, quando mescla a fala cotidiana presente no meio favelado ao vocabulário erudito, aos ditados populares, à referência as passagens da bíblia, a termos retirados das

páginas dos jornais que lia, à remissões aos discursos políticos de sua época e ao lirismo poético, todos acolhidos em sua obra. Em Carolina esta captura é desintencional e marca um *detournement* (desvio, roubo ou rapto) do uso de expressões existentes. Vejamos como sua obra pode aproximar-se dos três aspetos que caracterizam uma “literatura menor”.

Como nos mostraram D & G¹, diferente das “grandes” literaturas, nas quais a esfera individual ou individualizante coordena as narrativas e atribui grande relevância, na maioria dos casos ao espaço domiciliar, tornando o ambiente social mero cenário para seus enredos, a “literatura menor” coloca em ação mecanismos de uma nova produção narrativa, isto é, estratégias da enunciação, nos apresentando uma linguagem que redimensiona a língua estabelecida e conservada pelos grupos dirigentes. Por si só esta linguagem é ativa e revolucionária do ponto de vista criativo:

É isso o estilo, ou melhor, a ausência de estilo, a assintaxe, a agramaticalidade: momento em que a linguagem não se define mais pelo que diz, ainda menos pelo que a torna significante, mas a faz escorrer, pelo fluxo, fluir, explodir – o desejo. Porque a literatura é exatamente como a esquizofrenia: um processo e não uma meta, uma produção e não uma expressão (D & G, 1996, p. 172).

Assim, esse tipo de escrita está, de certo modo, dissociado da língua imposta e fundamentalmente de um dos aparelhos de dominação cultural da elite culta. Toda produção torna-se um fato político na medida em que revela uma outra história, um outro tipo de escrita e mobiliza a linguagem do “povo que faltava”, e desse modo, os homens reagem aos signos que tentam dominá-los. Carolina escreve no lugar dos marginalizados socialmente que viviam e vivem à beira da indigência, revelando uma linguagem repleta de estilhaços discursivos unidos e reciclados num livro.

Como dissemos, *Quarto de despejo* vai além de sua aparência de diário. A maneira como dispõe sua forma indefinida pela compartimentação de diversos discursos nos permite dizer que não se limita ao relato individual de uma “catadora” de lixo negra. Sua enunciação não se refere unicamente a quem a preparou ou a uma história privada, pois a coletividade contamina todo enunciado e torna o livro maior que seu autor. “(...) Seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentando ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele” (D & G, 1977, p. 26). Quer dizer, a existência de uma única favelada produzindo um livro, somada aos desvios que o linguajar do favelado carrega, coloca em cena um sujeito social esquecido e até desconhecido na história da cultura brasileira. Resta saber, que tipo de sujeito é esse e como compõe os sentidos de sua atuação no meio em que vive.

3. Desvendando uma cultura popular urbana

Para Meihy (2005) a obra de Carolina redefine a cultura popular dentro do espaço industrial urbano porque traz à tona um tipo de vida citadino pouco explorado e muito indefinido: a convivência entre a tradição popular e suas raízes no campo à transformação urbana que despontava em meados do século XX na grande São Paulo. Comentando a obra de Carolina em comparação da escritora tida como “louca”, Maura Lopes Cançado, diz esse autor:

Quebrando o simplismo reinante no Brasil, estas duas mulheres expuseram ângulos da cultura nacional pouco visitados, mostrando inclusive que popular não é apenas desdobrando do rural, do velho, do usado. Mais que isto, popular também deve ser considerado a partir de inscrições no moderno e urbano. Coisas de um mundo industrial como o nosso, forjado na pressa e no desespero do abandono de um passado que mal se despedia (MEIHY, 2005).

Canclini seria partidário dessa observação de Meihy se a lesse, pois em seu estudo sobre as relações entre cultura popular e cultura hegemônica¹ nos fala de uma reinserção da primeira através da segunda. Para o teórico, esse tipo de formação cultural teve e tem grande êxito com o crescimento urbano das culturas latino-americanas e implicaria uma divulgação recíproca entre essas culturas através da sociedade de massas, de modo que essas manifestações, tanto do culto quanto do popular, podem fazer parte de seus cruzamentos ou estar às margens umas das outras (1998, p. 283). Na construção narrativa de Carolina essas posições se colidem, causando uma tensão no decorrer do texto, e expõem fronteiras de linguagens e de classes sociais.

Quando Carolina mescla o tranqüilo canto dos pássaros aos corvos famintos que emergiam da lama, que dizia ouvir e ver nas condições paupérrimas de seu barracão, não revela dois mundos diferenciados numa esquisita combinação? Esta é uma ocorrência própria dessa composição adventícia da ligação entre elementos da vida popular nas grandes cidades, e do urbano que não faz parte de uma “linhagem de romances, contos, poemas, enfim, dos gêneros freqüentados por autores e lidos pelo público brasileiro” (MEIHY, 2005).

Talvez possamos dizer que, para além do estigma de diminuição e desprezo atribuído ao escritor marginal ou das classes populares, sua literatura foi e tem sido recebida com uma certa dificuldade justamente por se tratar de uma representação da labuta vivida pelos pobres, da expressão de uma cultura periférica, a antítese do progresso e do desenvolvimento que

ninguém queria ver. Ainda hoje ocorre algo parecido com as obras de Ferréz, Sergio Vaz, Alexandre Buzo, Herzer, entre outros. Entretanto, para nossa análise, essa expressão periférica nos apresenta a possibilidade de estudo literário, justamente porque observa “de dentro” a vida, a sociabilidade, os sentidos e sentimentos dos setores excluídos, quase sempre expressados a partir das categorias como massa, povo, lumpen, exército de reserva etc.

É interessante notar que a obra de Carolina representava para ela a forma de mediação com o mundo não marginal, pois via em sua elaboração narrativa uma necessidade sócio-cultural e um meio de participar de outros territórios, daí o impulso *desterritorializador* e a conjugação híbrida dessa malha literária. Embora fale do universo favelado, escreve para registrar e mostrar para a burguesia paulistana o que ocorria nesse ambiente “inhospito”, como se tentasse provar a urgência de acabar com a favela. O que, aliás, ela acreditava que iria ocorrer com o desenvolvimento capitalista e suas possibilidades de trabalho, assertiva que carrega até o final do livro.

Pensamos que seu livro implica um esforço contínuo de *desterritorialização*, pois com a reutilização de uma linguagem rebuscada, que não fazia parte do espaço semântico da favela, e que brotava do ideal de vida que sonhava, tentava se *reterritorializar* no espaço da linguagem culta. Assim, assegurava a expansão de seu território; porém, após seu trabalho intelectual, retornava ao trabalho braçal de “catadora” e mãe solteira de três filhos na luta pelo sustento diário.

Essa *desterritorialização* da forma narrativa, que demonstra uma “pobreza” da língua em relação à “linguagem maior”, que Carolina visava imitar, evidencia o caráter ambíguo concretizado no desmembramento da língua portuguesa. A tentativa de escrever “literariamente” lhe serve como uma *linha de fuga*, ou seja, uma válvula de escape que acionava toda vez que sentia vontade de se livrar dos males cotidianos. A idéia do belo também está associada ao que considerava como poético. Passagens como

O céu é belo, digno de contemplar porque as nuvens vagueiam e formam paisagens deslumbrantes. As brisas suaves perpassam conduzindo os perfumes das flores. E o astro rei sempre pontual para despontar-se e recluir-se. As aves percorrem o espaço demonstrando contentamento. A noite surge as estrelas cintilantes para adornar o céu azul. Há várias coisas belas no mundo que não é possível descrever-se. Só uma coisa nos entristece: os preços quando vamos fazer compras. Ofusca todas as belezas que existe. (JESUS, 1960, p. 44).

Surgem como um elemento estranho no todo da obra, a *desterritorialização* segue sua *linha de fuga* que cumpre a função do “belo”, ao mesmo tempo em que coloca seu contraponto

logo em seguida, o que nega a sua idéia, muito próxima àquela qualificada pelo senso-comum do que seja uma escrita poética, e faz a narrativa retornar ao local do qual emerge: os problemas enfrentados pelo pobre.

Como se vê, o impasse da obra de Carolina é enorme, já que ela não pode ser avaliada de acordo com os critérios que avaliam o círculo quase fechado de escritores canônicos brasileiros. Mesmo Carolina reproduz esse caminho: *Como é horrível ouvir um pobre lamentando-se. A voz do pobre não tem poesia* (JESUS, 1960, p. 74). Talvez porque, para ela, a poesia nasce da beleza e da riqueza, coisa feita para agradar os ouvidos. A matéria da sua narrativa não é bela, e o seu relato não é “poético” no sentido mais convencional do termo, na medida em que *poiésis*, palavra de origem grega, tem seu significado original vinculado à criação, ação, confecção, fabricação, vindo depois a significar a arte da poesia e faculdade poética, e por trás dessa afirmação está um valor social que nega a arte àqueles que são despejados. Mas a citação é paradoxal, porque, ao mesmo tempo em que Carolina rejeita e condena a sua pobreza e a dos outros, dizendo saber a *Agrura que está nos corações dos brasileiros famintos* (JESUS, 1960, p. 63), ela traduz tudo isso numa linguagem das margens tornando-se parte da história da literatura de periferia no Brasil.

Segundo D & G, a força da “literatura menor” está na produção de a-significantes¹, quer dizer, o contrário dos centros de significância que redundam no signo e pode vir a limitar o fluxo criativo. O sentido da narrativa caroliniana se conjuga numa miscelânea de imagens (a imagem é o próprio percurso da escrita) de acordo com as intensidades verbais, auditivas, olfativas, visuais e ao paladar da escritora. O modo como apreende a realidade e a distribui em frases é muito diferente de uma literatura que está de acordo com a língua “rica e comum” (transforma seu alvo por não conseguir atingi-lo), esta que produz significados, simbolismos e metáforas, que, por exemplo, Kafka desconstruiu ao inventar uma língua estrangeira a partir de uma “língua maior” (D & G, 1977, p. 34).

O trecho de Carolina Maria de Jesus acima citado pode ser visto como um rapto da linguagem convencional, em particular com o gênero romântico praticado no Brasil no século XIX. No entanto, a tensão natureza-fome põe em jogo essa “cultura menor” ao fabricar um novo uso dentro dessa “linguagem maior”, tematizando e pintando com largas pinceladas a história da margem urbana, onde as belezas da natureza estão avizinhas ao forte odor da favela como nos mostra a “idealista da favela”.

Notamos que este ponto de intersecção entre “grande literatura” (a que cumpre o papel de transmissão da ordem) e “literatura menor” (a que coloca à vista uma outra história do povo brasileiro produzida a partir das franjas de uma cultura) ocorre na obra de Carolina porque a língua consegue veicular sua função repressora de atribuição de significados e do valor da linguagem culta por ela imposta, concomitantemente à fala proveniente do local da margem,

abrangendo significações múltiplas, de modo que “cada função de linguagem, por sua vez, se divide e comporta centros de poder múltiplos” (D & G, 1977, p. 37).

Embora essas duas linguagens pertençam a lugares distintos, no texto de Carolina elas se interpenetram gerando um paradoxo lingüístico que atua de acordo com suas funções: a descrição do que viria a ser belo na expressão da forma culta e a narração da experiência na linguagem marginal¹. Aqui a realidade é narrada ou descrita de acordo com as possibilidades históricas e apreensão dos afetos. A descrição surge como forma narrativa adequada às pretensões literárias de Carolina, enquanto mantinha certo distanciamento olhando a realidade da favela de fora, para tanto procurava retratá-la como o outro na tentativa de afirmar sua distinção. Mas esta forma parece aclarar ainda mais o conteúdo profundo que abriga, pois, ao afastar os problemas da favela para explicá-los, as soluções recaíam sobre a narradora-protagonista que sugeria saídas para os males vividos nessa comunidade. A saber, o mundo dos letrados, as casas de alvenaria e ascensão social através do trabalho seriam os componentes de uma vida digna.

São conflitos lingüísticos que marcam fronteiras sensíveis de ideologias e formas de vida diversas. Uma das grandes provas de que a narradora apreende as mais diversas intensidades incide nas divergências de opinião sobre o negro em *Quarto de despejo* (1960). No dia 16 de Junho de 1958 escreve:

...Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondia-me:

_ É pena você ser preta.

Esquecendo eles que eu adoro a minha pele preta, e o meu cabelo rústico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo do branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obidiente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reincarnações, eu quero volta sempre preta (JESUS, 1960, p. 65).

Mais adiante, ao contrário do orgulho de ser negra, o preconceito e a discriminação racial dos quais Carolina era vítima foram novamente abordados, porém, desta vez, de uma forma mais lírica e sob um outro ponto de vista:

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. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta á a minha pele. Preto é o lugar onde eu moro (JESUS, 1960, p. 160).

Nesse trecho a narradora-protagonista associa a miséria material ao ser negro, revelando as representações de seu tempo: o negro carregando consigo o peso de sua marginalização econômico-racial é comparado com a “cor preta da favela” em contraposição às luzes da cidade. Na mesma magnitude em que o branco é mais favorecido, a pele preta expressa seu contrário: a pobreza, a tristeza, o feio, o erro, o sujo e o fim.

No agenciamento coletivo de sua enunciação *desterritorializa* formal (da linguagem da favela à linguagem instituída) e tematicamente (a favelada que escreve sobre sua condição social e a subverte através de sua produção literária), ou seja, tanto a maneira como escreve quanto o conteúdo de sua escrita são estímulos que a projetam da cidade para favela e vice-versa.

Como vemos, o livro de Carolina opera uma *desterritorialização* de grande importância, pois nos permite conhecer o que entendemos como uma das estratégias do processo de hibridação cultural brasileiro. Processo este que vincula a predominância de uma ou outra cultura gerando uma nova, na obra de Carolina, a cultura popular urbana em São Paulo.

A autora está entre dois valores, duas formas de existência, duas economias simbólicas, dois padrões de vida, no espaço intersticial (porque foi rejeitada tanto pela elite paulistana quanto pelos favelados) de duas formações culturais, como atesta sua literatura híbrida. Por exemplo, o fato de não assumir uma única postura em relação ao que significa ser negro, pendendo ora para a negação do ser negro, ora para a afirmação, vivenciando na mentalidade este conflito inter-racial, essa narrativa parece afirmar nossa hipótese de que manuseia *linhas de fuga* de acordo com as circunstâncias que enfrentava no dia a dia: exaltou a beleza negra quando foi depreciada pelos diretores de circo e negou a cor negra numa situação de profunda tristeza e desesperança.

Na forma de expressão, a *desterritorialização* ocorre naturalmente de acordo com os restos de discursos recolhidos por Carolina, assim como sua prática de “catadora” dos restos encontrados na cidade, mas não podemos perder de vista que no conteúdo de expressão, seu esforço “poético” é orientado por uma *reterritorialização* do português formal veiculado pelos centros de poder simbólico. Quando se refere à favela, o tom é coloquial, se limitando a narrar diretamente algum fato ocorrido como se a narrativa fosse contaminada pelo conteúdo das personagens; no entanto, ao falar da cidade, investe na formalidade e no que considerava poético para descrever, por exemplo, os territórios que percorria: *Eu Classifico São Paulo assim: O Palácio é a sala de visita. A prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é quintal onde jogam os lixos* (JESUS, 1960, p. 33).

Caminha para uma *desterritorialização* no sentido kafkaniano ou proustiano, ambos escritores que, segundo a dupla francesa acima citada, tinham fascinação pela linguagem dos serviçais. Em Carolina, a fala do pobre é própria do lugar de sua convivência mais próxima,

dela a autora se utiliza reproduzindo os diálogos através do discurso indireto ou direto à maneira do gênero romanesco, como veremos no exemplo a seguir.

Na tentativa de fazer o que considerava “boa literatura”, Carolina inventou *linhas de fuga* que se conectam aos pontos de subdesenvolvimento lingüístico e transformador da linguagem contida na favela; por exemplo, essa hierarquia de caráter do negro resgatada em seu livro:

... A favela hoje está quente. Durante o dia a Leila e o seu companheiro Arnaldo brigaram. O Arnaldo é preto. Quando veio para a favela era menino. Mas que menino! Era bom, iducado, meigo, obidiente. Era o orgulho do pai e de quem lhe conhecia.

__ Negro **tu**.

__ Negro **turururú**.

__ É negro sim senhor!

Negro **tú** é o negro mais ou menos. Nego **turututú** é o que não vale nada. E o negro **Sim Senhor** é o da alta sociedade. Mas o Arnaldo transformou-se em negro **turututú** depois que cresceu. Ficou estúpido, pornográfico, obsceno e alcoolatra. Não sei como é que uma pessoa pode desfazer-se assim. Ele é compadre de Dona Domingas.

Mas que compadre! (JESUS, 1960, p. 52).

Determinações de valores engendrados nesse espaço cultural que são desenvolvidas com certa autonomia. Um tipo de significado à margem ou a-significante frente aos olhares que geralmente qualificam todos os negros como “turututú”. Decodificação de um modelo hierárquico apoiado no que é instituído pela “língua maior”. O que em Carolina tem seu prolongamento e se prolifera numa outra roupagem¹. A força dessa espécie de antiliteratura está no fato de a narradora protagonista falar no lugar dos favelados, e pode ser compreendida da seguinte maneira:

Ainda que única, uma língua permanece massa, uma mistura esquizofrênica, uma roupa de Arlequim, através da qual se manifestam funções de linguagem muito diferentes e centros de poder distintos, ventilando o que pode ser dito e o que não pode: tiremos proveito de uma contra a outra, colocaremos em jogo os coeficientes de territorialidade e de desterritorialização relativos. Ainda maior, uma língua é suscetível de uso intensivo que a faz correr seguindo linhas de fuga criadoras, e que, por mais lento, por mais precavido que seja, forma dessa vez uma desterritorialização absoluta. Quanta invenção, e não somente léxica, o léxico pouco conta, mas sóbria invenção sintática, para escrever como um cão... (D & G, 1977, p. 41).

Assim, a maneira como um livro funciona, o modo como escapam ou estão aglomeradas em torno dele as diversas esferas da sociedade, enfim em sua composição aparecem a multiplicidade e as intensidades apreendidas que geram conjunções de fluxos independentes até certo ponto. Daí a característica multifacetada desse tipo de narrativa rizomática e sua conexão com a organização social de que emerge. Sobre esse caráter político da enunciação coletiva na “literatura menor”, dizem os autores:

(...) O campo político contaminou todo o enunciado. Mas, sobretudo, ainda mais, porque a consciência coletiva ou nacional está 'sempre inativa na vida exterior e sempre em vias de desagregação' é a literatura que se encontra encarregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa, apesar do ceticismo; e se o escritor está à margem ou afastado de sua frágil comunidade, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma ou outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade (D & G, 1977, p. 27).

Em relação às classes sociais, burguesa e assalariada, Carolina estava à margem; dentro da favela, ela também o está por uma questão de escolha e por uma busca de isolamento para que pudesse se dedicar à sua escrita. Destarte, podemos dizer, que está associado em Carolina o ideal do artista que necessita de tempo para criar e uma certa resistência contra a pobreza material e moral do meio em que vive. O repúdio da autora em relação à situação é visceral: *as favelas são as úlceras da cidade* (p. 155). Da mesma forma e na mesma medida, ela também é estranhada por seus vizinhos do “infortúnio”. Como o comprovou o dia em que saiu da favela, depois do sucesso do livro: foi apedrejada pelos vizinhos. Sua obra suplica pela total integração à sociedade a que está inserida, assim ela a reproduz o tempo todo.

O livro seria o ponto de estranhamento entre Carolina e os favelados e vice-versa. Escrevê-lo foi a fuga quixotesca que encontrou para tentar romper o fechamento do mundo em que vivia. Este sentimento de despertencimento aos lugares continuou mesmo depois de sua saída da favela, pois, ao atingir a vida burguesa que tanto idealizava, é repudiada, assim como rejeitava as pessoas da favela. A grandiosidade de sua obra está em buscar certa impassividade frente às adversidades, através da narradora protagonista, sujeito histórico¹ que lutava contra a pobreza material e intelectual dentro da favela. Esta que se organizou através da criação literária, ainda que sua invenção narrativa seja limitada pelo meio cultural e social em que vivia, como podemos observar em sua tentativa de fuga dos sofrimentos através do devaneio quase romântico:

12 de junho Eu deixei o leito as 3 da manhã porque quando agente perde o sono começa a pensar nas misérias que nos rodeia. (...) Deixei o leito para escrever vou pensando que residio num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. (...) É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela./ Fiz o café e fui carregar agua. Olhei o céu, a estrela Dalva já estava no céu. Como é horrível pisar na lama./ As horas que sou feliz é quando estou residindo nos castelos imaginários. (JESUS, 1960, p. 59 e 60).

Em meio a seu delírio, Carolina retornava à realidade, se encantava com a estrela Dalva e de repente se deparava com a lama da favela. Como ela mesma dizia, somente era feliz quando atingia a fantasia; sendo assim, sua alegria se dava num curto espaço de tempo. Até sentir-se solitária na favela: *começo a achar minha vida insipida e longa demais. Hoje o sol não saiu. O dia está triste igual a minha alma* (p.67).

O importante é perceber essa expressão do universo onírico na sua relação imediata com a realidade. Carolina parte para o devaneio de modo que a sublimação e organização da realidade são fabricadas através da imaginação. Aqui vale lembrar que para D & G (1977) a literatura é uma fuga da humanidade porque ela mostra a vergonha de ser homem, o que acreditamos que Carolina faça num movimento inverso à sua intenção artística. Qualquer engajamento apresentado nessa obra parece estar limitado ao golpe das necessidades materiais mais corriqueiras. Assim, concordamos com Jameson (1985) quando afirma que o trabalho da consciência do indivíduo no momento do fazer literário depende de suas condições históricas, sendo que e a forma de conteúdo e a forma de expressão de uma obra são impostas pelo modo de inserção e visão de classe do artista. Apesar de a autora tentar construir *linhas de fuga* junto ao território lingüístico predominante, seu retorno à linguagem da favela parece inevitável, uma vez que este movimento de ambivalência da língua faz parte da estruturação de sobrevivência dessa escrita.

Nesse livro, a narradora protagonista oscila entre duas classes por não pertencer nem a uma nem a outra. Se, por um lado, a autora dá voz aos favelados, mostrando o que é ser favelado porque se reconhece nesta condição, por outro, revela os anseios da vida burguesa de seu tempo, o que não pode alcançar em sua plena consolidação. Capta adequadamente o impasse vivido pelo local da pobreza até então indefinido no Brasil de 1950, e, para tanto, visou diferenciar-se dessa situação, o que confirmou sua marginalização como escritora da favela. De certo modo, a obra caroliniana expõe traços de nossa ambígua identidade, a convivência entre o moderno/atraso nos anos de 1950, nos mostrando como uma das problemáticas fundamentais de nossa formação cultural repercutiu no micro espaço da favela.

Nessa obra, ladrões, alcoólatras e prostitutas aparecem como as possibilidades desse mundo da opressão e desigualdades vividas na favela. Em seu olhar, ela os contrapõe ao trabalhador, ao operário, à poetiza e à inocência das crianças. Contra isso, fala da necessidade de uma revolução, denunciando políticos e as práticas populistas de sua época. Mas a saída efetiva que encontrava se dava pela luta pessoal de transpor sua vida para um outro lugar e, quando conseguia, conferia ao “poder divino” os motivos de sua mudança. No entanto, a autora procurava obter prestígio social através do trabalho intelectual (o que denominamos de escrita da marginalidade, e que Carolina via como escrita integrada aos moldes burgueses), mas ao obter este, ela se decepcionava, como vimos. A escritora carregou até sua morte o estigma de favelada e a cor que tanto discriminaram e bloqueou seus caminhos.

Existe a intenção de um distanciamento entre o sujeito da enunciação e os personagens do enunciado¹. Como dissemos, Carolina, negra, catadora de papel e favelada, sentia-se diferente dos demais porque dispunha da linguagem como uma arma de denúncia, apontando todos os aspectos negativos da vida na favela e as injustiças cometidas contra os miseráveis:

Eram sacos de arroz que estavam nos armazens e apodreceram. Mandaram jogar fora. Fiquei horrorizada vendo o arroz podre. Contemplei as traças que circulavam, as baratas e os ratos que corriam de um lado para outro. Pensei: porque é que o homem branco é tão perverso assim? Ele tem dinheiro, compra e põe nos armazens. Fica brincando com o povo igual gato com rato. (JESUS, 1960, p. 142).

São freqüentes e veementes as acusações contra o poder econômico, refletindo conhecimento mínimo da História e da realidade presente: *na minha opinião os atacadistas de São Paulo estão se divertindo com o povo igual os Cesar quando torturava os cristãos. Só que o Cesar da atualidade supera o Cesar do passado. Os outros era perseguido pela fé. E nós, pela fome!* (JESUS, 1960, p. 140).

Esse mesmo tom de denúncia atingiu também os políticos que faturavam em cima do infortúnio dos favelados. Sob esse aspecto pode-se dizer que no momento em que Carolina narra a constante presença dos candidatos a cargos políticos antes das eleições, exprime uma consciência do que significava a favela como investimento político:

O senhor Candido Sampaio quando era vereador em 1953 passava os domingos na favela. Ele era tão agradável. Tomava nosso café, bebia nas nossas xicaras. Ele nos dirigia as suas frases de viludo. Brincava com nossas crianças. Deixou boas impressões por aqui e quando candidatou-se a deputado venceu. Mas na Camara dos Deputados não criou um projeto para beneficiar o favelado. Não nos visitou mais. (JESUS, 1960, p. 33).

Mas sua luta contra este tipo de oportunismo ocorria de acordo com o modo como a afetava na esfera pessoal. Carolina atacava o presidente desse período da mesma maneira como se referia aos moradores da favela. É o que demonstra quando ameaçava o presidente da república, então Juscelino Kubitschek:

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 Catête. 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. (JESUS, 1960, p. 35).

Como podemos deduzir, este sentimento de revolta não se prende, unicamente, à adversidade dos favelados, mas tem uma dimensão maior, uma vez que abrange o país como um todo, revelando não só uma consciência política, mas, sobretudo, um sentimento patriótico: *precisamos livrar o país dos políticos açambarcadores* (p. 40). Seu amor à pátria nada tem de piegas, mas é fruto da noção de justiça social presente em toda a narrativa, revelando um modo de contestação próprio do mundo em que vivia, distanciado de uma formação política obstada para os geralmente destituídos da práxis política. Por isso, não encontrou saídas práticas para o problema do descaso por parte dos políticos, e continuava transpondo para a sua criação literária o modo como efetivamente gostaria de agir. Juscelino é transformado em sabiá, o Catête em gaiola e o povo faminto em gatos.

A autora de *Quarto de despejo* descreve o que para ela, e também o que para seus contemporâneos, significava o estado de marginalidade:

... Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerados marginais. Não mais se vê os corvos voando a beira dos rio, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos (JESUS, 1960, p. 55).

Quando Carolina diz *gente da favela é considerado marginais*, nos mostra uma representação social que se mantém em nossos dias. Como comprova o livro escrito pela ex-menina de rua Esmeralda do Carmo Ortiz¹, quando narra o modo como as pessoas se sentiam ameaçadas pela simples presença dos meninos de rua no centro da cidade de São Paulo. Um ponto de vista que aparece inadequadamente no mais conhecido dicionário brasileiro, o “Aurélio”, segundo o qual marginal é “aquele que vive fora do âmbito da sociedade da lei, como vagabundo, mendigo ou delinqüente; fora da lei”. Porém, a experiência de vida dessas autoras

nos mostra que o marginal sempre foi discriminado e usurpado de seus direitos básicos; deixado em segundo plano pela sociedade. Para Carolina, a marginalidade era um resultado da margem, a margem mesma do rio Tietê, um local para onde expulsavam os pobres, ou melhor, para onde eram jogados, um lugar onde era depositado o que não “servia para a sociedade”, era o quarto de despejo da casa da sociedade paulistana: *sou rebotelho. Estou no quarto de despejo. E o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo* (p. 38).

Ao associar o corvo à beira do rio Tietê ao marginal, realiza uma operação de aproximação que remete ao sistema econômico capitalista como uma organização que coloca homens na condição de animal. Anuncia e denuncia o desencadeamento da animalização humana, no cerne de um pretense progresso social, na expressão do devir-fome. “Devir” à maneira como Deleuze aplicou nas obras literárias no decorrer de seus estudos, muitos ao lado de Guattari. A escrita, para ambos (1995), poderia expressar um “devir” na medida em que venha a ser uma revelação de algo que atravessa o homem, os afetos marcam as passagens dos devires. Seguindo esse raciocínio, todo escritor que segue fluxos revela um devir-animal, assim como fez Kafka ao forçar a língua até fazê-la gaguejar, emitir sons semelhantes ao dos animais, levando-a a um limite, recriando sentidos para condição humana.

O devir-fome está no cerne da composição do livro de Carolina, e seria o devir animal próprio dessa linguagem de resíduos *desterritorializados* que emite sensações de um corvo, revelando a existência de homens que vivem sob as mesmas condições dos “corvo à beira do rio”, produto do mundo do Capital que gera inumanidade ao colocar os homens em condição de animalidade.

É justamente nos subterrâneos das misérias humanas que uma nova linguagem foi processada. Ao insistir na idéia de que os favelados viviam como animais, evoca um devir minoritário de um “preceito”¹, expondo um “uso menor” da língua portuguesa, como podemos ver nas deformações sintáticas que equivalem à língua falada.

Utiliza a terceira pessoa – “nós somos marginais”–, renunciando ao princípio na narrativa tradicional, onde o Eu é fundamental, para dar lugar à narrativa do coletivo; desse modo tanto a causa, o enunciador, quanto o efeito enunciado, estão juntos no processo de enunciação (diferente do que Carolina objetivava). Não há separação entre obra e autor assim como não há separação entre forma e conteúdo. O homem individuado torna-se homem coletivo.

O conflito entre o pobre com necessidade de ascensão social e a nova burguesia paulistana é colocado diante de nossos olhos com muita força. A discussão social não aparece como detalhe ou circunstância passageira, mas serve de base para toda a obra. Não é apenas o sujeito Carolina que está em questão, mas todo segmento menos privilegiado e sua colisão

com os demais setores da sociedade brasileira. A título de explicação, voltemos ao caso de Kafka:

(...) A solidão de Kafka o abre para tudo o que hoje atravessa a história. A letra K não designa mais um narrador nem um personagem, mas um agenciamento tanto mais maquínico, um agente tanto mais coletivo na medida em que um indivíduo aí se encontra ramificado em sua solidão (é apenas em relação a um sujeito que o individual seria separável do coletivo e conduziria seu próprio caso) (D & G, 1977, p. 28).

Quer dizer, K exprime características da cultura burocrática, onde o homem está abaixo das leis, das normas e regras que condicionam seu comportamento social. Estando preso a esse agenciamento maquínico de poder não consegue lutar contra os mecanismos envolventes de opressão. O romance “O Processo” de Kafka não possui um final, o que indica a perpetuação do controle sobre as práticas humanas.

Carolina fica dividida entre o ser-favelada e o ideal-burguês, e, por isso, *desterritorializa* a língua portuguesa produzindo um agenciamento coletivo de enunciação, que precisa ser visto sob a ótica de suas circunstâncias e por seu próprio código expressivo. Assim, passa pelo conflito entre classes, racial, cultural e até político. É nesse sentido que a literatura caroliniana tem com a língua uma relação de desterritorialização múltipla, consegue ir além dos padrões das normas da linguagem bem comunicada porque não a possui integralmente. Porém, isso não quer dizer que ela não consiga desvendar de maneira profunda a vida social, ao contrário, ela expõe de uma maneira mais clara e direta porque tem como material parte da memória de uma nação.

Através de *Quarto de despejo* descobrimos não somente a linguagem da favela, mas também a repressão do governo, as formas de exclusão, a falta de justiça social, traços do atraso cultural¹, falhas na “democracia”; sua voz foi na contramão da história oficial. Sua experiência literária fala da memória de centenas de netos e bisnetos de ex-escravos, e de toda população brasileira de vida pobre, sem o direito sequer de saber origens familiares, o que fatalmente contribuiu para essa literatura em desenraizamento.

Notas:

¹ JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo*. São Paulo, Ática, 1993.

¹ Consta em *Meu estranho diário*, livro publicado postumamente por Meihy e Levine em 1996, os recortes excluídos na primeira edição. De acordo com os estudiosos do caso Carolina, Adálio precisou criar uma imagem de uma autora combativa, mas ao mesmo tempo conservadora para que sua obra fosse publicada. JESUS, Carolina Maria de. *Meu estranho diário*. Org. Meihy e Levine. São Paulo: Xamã, 1996.

¹ Foco de preocupação na abordagem dos estudos de Meihy, diz o historiador: “(...) como agir com uma pessoa biografada segundo pressupostos ambíguos, apressados e, mais que nada, incompletos? (...) Vez mais, Carolina se mostrava personagem talhada para o investimento. E com vantagens, além do significado dos textos sobre ela, os seus, pessoais juntavam-se a uma dimensão nacional brasileira filtrada por conceitos de ‘certo’, ‘bom’, ‘bonito’, ‘belo’, ‘correto’, estabelecida de acordo com normas aristotélicas plasmadas ao gosto do público consumidor de literatura no Brasil. Por via paralela, corria outra definição dela como personagem ‘exótica’ ao padrão da norma culta nacional brasileira, mas consagrada fora do espaço internacionalmente” (MEIHY, 2004, pp. 19). MEIHY, José Carlos Sebe Bom. “Os fios dos desafios: o retrato de Carolina Maria de Jesus no tempo presente”. In: Silva (org.). *Artes do corpo 2*. São Paulo: Selo Negro, 2004, pp.15-55.

¹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética* (A teoria do romance). São Paulo: Hucitec, Unesp, 1993.

¹ Um “agenciamento coletivo de enunciação” seria uma das condições interiores da linguagem, onde o sujeito da enunciação fala no lugar de outro, e faz comunicar formas de poder já consolidadas no meio social como, por exemplo, o domínio burocrático fatalmente presente em *O processo* de Franz Kafka. Vejamos nas palavras da dupla francesa “(...) Não se trata, entretanto, de uma operação lingüística, pois um sujeito nunca é condição de linguagem nem causa de enunciado: não existe sujeito, mas somente agenciamentos coletivos de enunciação, sendo a subjetivação apenas um entre eles, e designando por isso uma formalização da expressão ou um regime de signos, não uma condição interior da linguagem. Tampouco se trata, como diz Althusser, de um movimento que caracteriza a ideologia: a subjetivação como regime de signos ou forma de expressão remete a um agenciamento, isto é, a uma organização de poder, que já funciona plenamente na economia, e que vem se superpor a conteúdos ou a relação de conteúdos determinados como reais em última instância. O capital e um ponto de subjetivação por excelência.” (D & G, 1997, p. 85-86). No caso de Carolina podemos compreender que a autora agencia modelos discursivos já existentes em nossas letras, mas, ao uni-los à linguagem da favela, cria um novo tipo de escrita muito específico na história de nossa literatura. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (vol 2). Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

¹ Entre outros nomes não menos festejados como os de Moacyr Scliar, Lígia Fagundes Telles, Dalton Trevisan, J. J Veiga, José Louzeiro, Hilda Hist, Cony, Rubens Fonseca, João Antonio, Lúcio Cardoso, Cacaso, Chico Alvim, Ana Cristina César, Roberto Piva, Ferreira Gular, Plínio Marcos, João Cabral de Melo Neto, etc.

¹ Segundo Mikhail Bakhtin em *Marxismo e Filosofia da linguagem*, denomina-se discurso indireto, quando aquilo que a personagem diz é expresso segundo o ponto de vista da narrativa. No entanto, consideramos que, em muitas passagens, a narradora adquire o discurso indireto livre, aquele que pode conter ao mesmo tempo dois tipos de discurso, o do narrador e da personagem, pois é construído pelo narrador por seu próprio ponto de vista contendo palavras e expressões que derivam da personagem. BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. M. Lahud & Y. F. Vieira. São Paulo, Hucitec, 1992.

¹ Estamos considerando as conclusões presentes na tese de doutorado de Germana H. P. de Souza intitulada *Carolina Maria de Jesus: o estranho diário da escritora vira-lata*, defendida em 2004 na Universidade de Brasília. Para a teórica dos textos de Carolina, *Quarto de despejo* constitui-se como uma narrativa heterobiográfica e testemunhal. Heterobiográfica porque a protagonista-imagem Carolina Maria de Jesus se coloca à frente da narradora Carolina Maria de Jesus, sendo a autora a intermediária dessas duas instâncias da narrativa.

¹ “A idéia de hibridismo desenvolvida pela biologia vai aos poucos migrando para outros campos . Os estudos lingüísticos a tomaram emprestado para abordar as misturas entre uma língua européia e outra língua nativa ou africana que resultaram nas línguas crioulas” (FIGUEREDO, 2005, pp.172). Estamos utilizando o conceito de hibridismo, no caminho de Bakhtin (1993); para este, hibridação consiste no encontro ou um *mix* de duas linguagens sociais diversas dentro do mesmo enunciado. Na obra de Carolina, o hibridismo ocorre tanto pela proliferação de gêneros narrativos, quanto pela convivência estranha entre linguagem culta e linguagem do meio favelado. FIGUEREDO, Eurícede (org). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

¹ CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusc, 1998.

¹ Ao longo do texto os autores Guilles Deleuze e Félix Guattari serão grafados com as iniciais D & G.

¹ Estamos de acordo com Júlia Almeida em seus *Estudos deleuzeanos da linguagem*: “Aqui o agramatical seria uma espécie de impossível, operando como um princípio de investigação da língua gramatical. Aquilo que não se diz circunscreve e delimita o que se diz, isto é, a língua. Novamente, precisaríamos definir o sentido de ‘não pode’ que integra este impossível – se ele é um incorreto, um improvável, um proibido, o que só pode por jogo etc. – e teríamos que lançar mão novamente de uma espécie de impossível ‘científico’” (ALMEIDA, 2003, p.207). ALMEIDA, Júlia. *Estudos deleuzeanos da linguagem*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

¹ MEIHY, José Carlos Sebe Bom. “Anos dourados, mulheres malditas, diários esquecidos”. In: *Revista do NEHO* (USP). Disponível em: <http://www.unir.br/~albertolinscaldas.htm>. Acesso em: 12 de dez. de 2005.

¹ DELEUZE, Guilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

¹ DELEUZE, Guilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

¹ Estaremos utilizando a noção de culto de acordo com a preocupação de Canclini: “(...) é preferível falar em culto, elitista, erudito ou hegemônico? Essas denominações se superpõem parcialmente e nenhuma é satisfatória. Erudito é a mais vulnerável, porque define essa moralidade de organizar a cultura pela vastidão do saber reunido, enquanto oculta que se trata de um tipo de saber: não são eruditos também o curandeiro e o artesão? Usaremos noções de elite e hegemonia para indicar a posição social que confere ao culto seus privilégios, mas empregaremos mais freqüentemente esse último termo, porque é mais usado” (1998, p. 21).

¹ DELEUZE, Guilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (vol 1). Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

¹ CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983

¹ Um exemplo de a-significante segundo D & G: “As canções dos negros americanos, inclusive e sobretudo as letras, teriam um valor ainda mais exemplar, porque se ouve nelas, antes de tudo, como os escravos ‘traduzem’ o significante inglês, e fazem um pré-significante ou mesmo um contra-significante da língua, misturando-a às suas próprias línguas africanas, assim como misturam a seus novos trabalhos forçados o canto de antigos trabalhos da África; em seguida se entende como a cristianização e com a abolição da escravatura, eles passam por um processo de ‘subjetivação’ ou mesmo de ‘individuação’, que transforma sua música ao mesmo tempo em que ela transforma esse processo por analogia; (...)” (D & G, 1997, pp.94).

¹ Estamos utilizando a diferenciação proposta pelo teórico húngaro Lukács. Este define a narração como uma apreensão do real integrada aos motivos e problemas do objeto, enquanto a descrição o toma como natureza-morta. LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever”. In: *Ensaíos sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

¹ Vide linguagem suburbana ou periférica explorada nas letras de rap e nas obras de escritores já citados nesse estudo. Por estarmos arraigados pelas simbologias da linguagem dominante,

muitas vezes somos obrigados a recorrer aos moradores desses locais afastados dos centros para saber quais os significados do que é dito em suas (des) construções lingüísticas.

¹ Para Jameson (1985), toda obra de cultura é um resultado de um tempo histórico real e possui uma estrutura oculta que a organiza, um conteúdo que lhe imprime forma. A narradora de Carolina não é uma mera contadora de histórias, mas um sujeito da história, alguém que participa dela, adquirindo diversas vozes para comprovar seu discurso. JAMESON. F. *Marxismo e forma*. Trad. lumma Maria Simon, Ismael Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985.

¹ Carregamos a hipótese de que a insistência de Carolina em diferenciar-se dos demais moradores da favela permitiu que sua narrativa não estivesse voltada para seu caso particular, como costuma acontecer nos diários. Sobretudo, em sua escrita mostrou a vida como um todo não pessoal, a exemplo da utilização do artigo indefinido “e” ao invés de “eu”, como aponta Deleuze (1997) em seus ensaios sobre literatura. Sua escrita está mais para a revelação do povo que vive na favela do que de si mesma.

¹ Relato de uma ex-menina de rua que foi publicado através do projeto Travessia sob coordenação de Gilberto Dimenstein. Nele lemos: “(...) lembro muito bem que, além de pedir esmolas nos bares, a gente catava papelão também. Nas casas agente ia pedir alimento pra levar pra casa. Tinha pessoas que tratavam a gente com raiva. Tinha pessoas que tratava com dó. Tinha pessoas que esnobavam, tinha pessoas que davam, tinha pessoas que conversavam. Eu tive que ir pra rua com minha mãe até os oito anos de idade mais ou menos...” (ORTIZ, 2000, p. 31). ORTIZ, Esmeralda do Carmo. *Esmeralda-Porque não dancei*. coordenado por Gilberto Dimenstein. São Paulo: Senac/ São Paulo, 2000.

¹ Em sua última entrevista conhecida como “O abecedário de Guilles Deleuze”, o filósofo diz que a idéia de “preceito” seria a melhor forma para se compreender as idéias formuladas pelos artistas; a define como um conjunto de percepções e sensações que vão além daquele que as sente. O artista constrói e compõe uma duração para as percepções da vida

¹ Comentando os poemas de Carolina em “Antologia pessoal”, Bom Meihy nos conta que os poemas de Carolina foram coetâneos da poesia concreta; no entanto, a escritora da favela encarnava uma linguagem tradicional que mantinha com resistência.