

HERMENEGILDO BASTOS E ADRIANA DE F. B. ARAÚJO (Orgs.)

TEORIA E PRÁTICA DA CRÍTICA LITERÁRIA DIALÉTICA

TEORIA E PRÁTICA DA CRÍTICA LITERÁRIA DIALÉTICA

HERMENEGILDO BASTOS E ADRIANA DE F. B. ARAÚJO (Orgs.)



EDITORA

UnB

**TEORIA E PRÁTICA DA
CRÍTICA LITERÁRIA DIALÉTICA**



Fundação Universidade de Brasília

Reitor José Geraldo de Sousa Junior
Vice-Reitor João Batista de Sousa

EDITORA



Diretora Lúcia Helena Cavasin Zabotto Pulino

Conselho Editorial Angélica Madeira
Deborah Silva Santos
Denise Imbroisi
José Carlos Córdova Coutinho
Lúcia Helena Cavasin Zabotto Pulino - *Pres.*
Roberto Armando Ramos de Aguiar
Sely Maria de Souza Costa



Respeite o direito autoral!

Hermenegildo Bastos
Adriana de F. B. Araújo
(orgs.)

**TEORIA E PRÁTICA DA
CRÍTICA LITERÁRIA
DIALÉTICA**

EDITORA

UnB

Equipe editorial

Acompanhamento editorial	Mariana Carvalho
Editora de publicações	Nathalie Letouzé Moreira
Coordenação de produção gráfica	Marcus Polo Rocha Duarte
Coordenação de revisão	Ramiro Galas Pedrosa
Revisão	Laeticia Jensen Eble
Normalizadora	Lucinéia Nunes da Mata
Capa e diagramação	Hudson de Pinho Araújo
Supervisão gráfica	Elmano Rodrigues Pinheiro e Luiz A. R. Ribeiro

Copyright © 2011 by
Editora Universidade de Brasília

Impresso no Brasil
Direitos exclusivos para esta edição:
Editora Universidade de Brasília
SCS, quadra 2, bloco C, nº 78, edifício OK,
2º andar, CEP 70302-907, Brasília, DF
Telefone: (61) 3035-4200
Fax (61) 3035-4230
Site: www.editora.unb.br
E-mail: contato@editora.unb.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

- T314 Teoria e prática da crítica literária dialética / Hermenegildo Bastos, Adriana de F. B. Araújo, (orgs.). – Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2011.
182 p. ; 22 cm. (Série Ensino de Graduação)
ISBN 978-85-230-1284-7

1. Literatura e história. 2. Crítica literária dialética. 3. Teoria e prática. I. Bastos, Hermenegildo (org.). II. Araújo, Adriana de F. B. (org.). III. Série.

CDU 82.09

Grupo de pesquisa “Literatura e modernidade periférica”

Equipe editorial

Acompanhamento editorial	Mariana Carvalho
Editora de publicações	Nathalie Letouzé Moreira
Coordenação de produção gráfica	Marcus Polo Rocha Duarte
Coordenação de revisão	Ramiro Galas Pedrosa
Revisão	Laeticia Jensen Eble
Normalizadora	Lucinéia Nunes da Mata
Capa e diagramação	Hudson de Pinho Araújo
Supervisão gráfica	Elmano Rodrigues Pinheiro e Luiz A. R. Ribeiro

Copyright © 2011 by
Editora Universidade de Brasília

Impresso no Brasil
Direitos exclusivos para esta edição:
Editora Universidade de Brasília
SCS, quadra 2, bloco C, nº 78, edifício OK,
2º andar, CEP 70302-907, Brasília, DF
Telefone: (61) 3035-4200
Fax (61) 3035-4230
Site: www.editora.unb.br
E-mail: contato@editora.unb.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta
publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por
qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

T314 Teoria e prática da crítica literária dialética / Hermenegildo Bastos,
Adriana de F. B. Araújo, (orgs.). _ Brasília : Editora Universidade
de Brasília, 2011.

182 p. ; 22 cm. (Série Ensino de Graduação)

ISBN 978-85-230-1284-7

1. Literatura e história. 2. Crítica literária dialética. 3. Teoria e
prática. I. Bastos, Hermenegildo (org.). II. Araújo, Adriana de F. B. (org.).
III. Série.

CDU 82.09

Sumário

Apresentação.....	7
Introdução	
A obra literária como leitura/interpretação do mundo.....	9
<i>Hermenegildo Bastos</i>	
Capítulo 1	
A atualidade da mimese.....	23
<i>Hermenegildo Bastos</i>	
Capítulo 2	
O modo de ser história da obra literária.....	39
<i>Alexandre Pilati</i>	
<i>Ana Laura dos Reis Corrêa</i>	
<i>Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa</i>	
Capítulo 3	
Gêneros literários.....	55
3.1 Poesia	
A lírica engasgada – Uma leitura da história em	
<i>Alle fronde dei salici</i> , de Salvatore Quasimodo.....	55
<i>Alexandre Pilati</i>	
3.2 Narrativa	
Entre a capitulação e a resistência – <i>A hora dos</i>	
<i>ruminantes</i> , de José J. Veiga.....	75
<i>Edvaldo Bergamo</i>	

3.3 Memória, autobiografia e diário íntimo	
Carolina Maria de Jesus: escrita íntima e narrativa da vida.....	86
<i>Germana Henriques Pereira de Sousa</i>	
Capítulo 4	
Sobre a indústria cultural.....	109
<i>Rafael Litvin Villas Bôas</i>	
Capítulo 5	
Dialética – Por quê? Para quê?.....	123
<i>Hermenegildo Bastos</i>	
Capítulo 6	
Termos-chave para a teoria e prática da crítica literária dialética.....	149
<i>Ana Laura dos Reis Corrêa</i>	
<i>Bernard Herman Hess</i>	
Sobre os autores.....	181

Gêneros literários

3.1 POESIA

A LÍRICA ENGASGADA – UMA LEITURA DA HISTÓRIA EM *ALLE FRONDE DEI SALICI*, DE SALVATORE QUASIMODO

Alexandre Pilati

*Pensa na escuridão e no grande frio
Que reinam nesse vale, onde soam lamentos.*

Bertolt Brecht

Nos capítulos anteriores, refletimos sobre questões fundamentais da crítica dialética a partir de suas especificidades metodológicas e de seu alcance teórico. Agora chega o momento de nos debruçarmos sobre a maneira como a perspectiva do materialismo dialético pode orientar a leitura de poemas líricos, evidenciando as relações da situação lírica com a dinâmica da **totalidade histórica**. *Alle fronde dei salici* (“Nos ramos dos salgueiros”) é um belo poema do escritor italiano Salvatore Quasimodo.¹ A partir dele, refletiremos sobre alguns modos de ler

1 Apenas para que o leitor tenha alguma ideia a respeito do autor do texto, apresentamos estas breves linhas informativas a seu respeito: Salvatore Quasimodo, poeta italiano, nasceu em Módiça, em 20 de agosto de 1901, e faleceu em Amalfi, em 14 de junho de 1968. Não produziu uma obra muito extensa, embora a qualidade literária de seus textos seja indiscutível. Entre suas obras mais significativas, estão livros de poemas: *Águas e terras* (1930); *Oboé submerso* (1932); *Erato e Apolíon* (1936); *E de repente a noite* (1942); *Dia após dia* (1947); *A vida não é sonho* (1949) e *A terra incomparável* (1958). Também foi um respeitado tradutor para o idioma italiano de obras como as de Shakespeare e de Pablo Neruda. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura de 1959 por “sua obra lírica, a qual, com uma chama clássica, exprimiua a trágica experiência da vida em nossos dias”, nas palavras que acompanharam a outorga do prêmio.

estético que é o poema, em uma situação de total e dinâmica interdependência. Assim, a nomenclatura e as distinções que acabamos de propor cumprem apenas a função de ajudar a verificar o funcionamento de cada um dos elementos em si, embora importe para a leitura que ora propusemos a interligação coerente de cada um deles numa perspectiva dialética.

Voltemos ao poema de Quasimodo a fim de propor uma interpretação que ajude a compreender os pressupostos que temos apresentado até aqui. *Alle fronde dei salici* é um poema curto, com apenas uma estrofe de dez versos. Normalmente, esse tipo de poesia sintética concentra-se na simples notação do instante e refere-se, com mais frequência, a um tema íntimo. Nesse caso, entretanto, o amálgama lírico intenta dar conta de uma temática bifronte: é um lamento íntimo de poeta, mas também pretende tratar de um tema distendido, a barbárie da guerra. É entre a síntese da forma e o alcance abrangente do tema que se dá uma das oposições fundamentais do poema de Quasimodo, de onde se pode verificar um centro dialético a partir do qual emanam inúmeras contradições, de que resulta o seu valor estético. Tais contradições configuram-se como sintomas do impasse histórico que o poema, como um todo coerente e autônomo, capta.

Atentemos aos elementos ostensivos de *Alle fronde dei salici* à procura de traços que possam evidenciar as contradições que habitam a forma do poema. Nesse sentido, poderíamos, por exemplo, observar a questão da métrica e a da sua relação com o ritmo. No que se refere à métrica, verificamos uma constância, que é a dos endecassílabos italianos, o que corresponde, em português, ao verso de dez sílabas.³ No que se refere ao ritmo, vemos que

3 Atualmente, no método de contagem métrica do idioma italiano (como antigamente ocorria também em português), contam-se as sílabas posteriores ao último acento tônico predominante. Em português, nos dias de hoje, a contagem efetua-se somente até o último acento tônico. No caso em questão, temos endecassílabos italianos (etimologicamente 11 sílabas), que, em verdade, pode ser um verso com 10, 11 ou 12 sílabas. Como a maioria dos

os versos, sendo denariais, apresentam uma predominância de primeira acentuação forte na sexta sílaba (v. 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10), com variantes na quinta e na oitava sílaba (v. 1) e na sétima (v. 4 e 8). Percebe-se aí uma arquitetura rítmica importante para a compreensão da arquitetura geral do poema, que se alimenta da contradição entre o canto perfeito das líras que se suspendem nos ramos dos salgueiros e a sonoridade que expressa a barbárie da guerra.

Em termos métricos e rítmicos, verificamos que o poema ainda tenta, mesmo diante do horror do tema que se propõe a trabalhar, articular algum encantamento linguístico que é próprio do gênero. Esse encantamento, que se ensaia no esquema métrico perfeito, encontra-se fraturado pela irregularidade rítmica, como que a manifestar, de um modo muito profundo, o incômodo da voz que se deve alçar como canto alheio à barbárie exatamente para evidenciá-la de um modo dilacerado e poeticamente eficiente. Aqui cabe um breve comentário a respeito desse potencial encantatório da poesia, que pode ajudar a pensarmos melhor sobre sua capacidade de absorver de modo magmático a tensão entre subjetividade e objetividade.

Diríamos, inicialmente, que a poesia guarda ruínas de um mundo encantado, em que o canto e as artes em geral tinham uma função bem diferente daquela que assumem na **sociedade administrada** da modernidade. Em seus elementos mais básicos, o canto poético guarda traços desse mundo que já não nos é mais disponível, em que a totalidade do mundo seria mais acessível e que a relação do homem com a natureza não passava necessariamente pela **racionalização** e pela devastação. Nas malhas do encanto poético, no tartamudear da poesia, especialmente pela via de seus elementos de som e ritmo, encontramos, ao mesmo tempo,

vocábulos da língua italiana são paroxítonos (o que se conhece por termos "graves", com acento na penúltima sílaba), o endecasílabo italiano é a designação para um verso de 10 sílabas, desde que a última palavra seja efetivamente grave, tendo-se em conta a atonicidade de suas sílabas finais.

poesia dentro dessa perspectiva. Fazemos a leitura do poema com atenção, primeiro no original em italiano e depois em português, procurando observar continuidades e desvios entre as duas versões:

Alle fronde dei salici

*E come potevano noi cantare
con il piede straniero sopra il cuore,
fra i morti abbandonati nelle piazze
sull'erba dura ghiaccio, al lamento
d'agnello dei fanciulli, all'urlo nero
della madre che andava incontro al figlio
crocifisso sul palo del telegrafo?
Alle fronde dei salici, per voto,
anche le nostre cetre erano appese,
oscillavano lievi al triste vento.*

Nos ramos dos salgueiros

E como nós podíamos cantar
com o pé estrangeiro no coração,
entre os mortos largados pelas praças
sobre a geada dóida, ao grito
caprino dos guris, ao negro berro
da mãe que caminhava até o filho
feito Cristo no poste de telégrafo?
Nos ramos dos salgueiros, como ex-votos,
nossas liras também se suspenderam
oscilando leves num triste vento.

(Tradução de Alexandre Pilati)

Trata-se de um poema escrito no início da década de 1940 que, como se pode perceber, apresenta uma referência clara à situação de guerra em que se encontrava a Europa como um todo e, de modo particular, a Itália,² país de Salvatore Quasimodo. Investigar a historicidade do poema por seu caráter de documento da experiência humana diante dos horrores da guerra é uma das formas de relacionar o texto de Quasimodo com a história. Interessa-nos aqui, todavia, como temos visto nos capítulos anteriores, um tipo de historicidade que vai além do documento, embora também, de algum modo, o englobe. Para isso, será necessário considerar o texto em suas especificidades formais, procurando refletir ordenadamente sobre seus elementos materiais.

Ler um poema com a intenção de investigar sua historicidade exige assumir como pressuposto o fato de que, devido ao peculiar

2 Em 1943, a Itália encontrava-se dividida em duas partes: na meridional, restaurava-se a monarquia, sob o reinado de Vittorio Emanuele III. Na parte centro-setentrional, ocupada pelos alemães, Benito Mussolini havia criado a República Social Italiana. De setembro de 1943 a abril de 1945, o exército de libertação conduz uma luta feroz contra os alemães e os fascistas, os quais responderam com prisões, deportações e verdadeiros massacres. É nesse contexto referencial imediato que surge o poema que agora estamos estudando.

desenvolvimento do gênero lírico na modernidade, a poesia precisa ser outra em relação ao mundo, precisamente para retornar ao mundo. Nesse sentido é que um poema se estabelece, primeiramente, como uma arquitetura verbal autônoma, que condensa de modo radical a experiência histórica de seu tempo, a qual está inexoravelmente emaranhada nos recursos que o poeta escolhe para compor o texto. Não há como, na leitura de um poema, o leitor tangenciar as palavras. Por um lado, a verdade histórica da lírica, sua maneira de assumir uma consciência da história e exibi-la, desse modo, começa a aparecer para quem se debruça sobre o texto exatamente no incontornável dessa forma de alta condensação. Da mesma maneira, por outro lado, a dinâmica histórica é também incontornável na leitura de um texto qualquer, uma vez que esse é sempre resultado da **redução estrutural** do movimento experiencial do humano inserido na dinâmica social de seu tempo. Portanto, diríamos que o real da poesia está em sua autonomia, em suas próprias leis; tanto mais consciente ela será da história quanto mais essas leis estiverem exibidas, sob o prisma crítico de questionamento do autor acerca de seu próprio ofício, que é o de criar “autonomia” por meio das palavras ordenadas segundo a tradição consolidada do gênero, performatizando um abandono do mundo que, na verdade, é um reencontro com a densidade daquilo que põe este mesmo mundo em movimento.

Por isso, acreditamos que a leitura crítica da **lírica moderna** precisa dar conta da dinâmica que o poema estabelece entre seus planos mais ostensivos e mais intensivos. Entre os planos mais ostensivos, poderíamos citar, por exemplo, os planos estrófico, métrico, rítmico, sonoro, sintático e imagético. Chamaríamos de intensivos planos que estão ligados à maneira como o leitor percebe o comportamento da voz que fala: a posição do eu lírico na situação elocutória, a tonalidade da sua voz, os sentimentos dominantes, a relação da linguagem do poema com a tradição poética etc. É claro que todos esses planos interagem, no todo

estético que é o poema, em uma situação de total e dinâmica interdependência. Assim, a nomenclatura e as distinções que acabamos de propor cumprem apenas a função de ajudar a verificar o funcionamento de cada um dos elementos em si, embora importe para a leitura que ora propusemos a interligação coerente de cada um deles numa perspectiva dialética.

Voltemos ao poema de Quasimodo a fim de propor uma interpretação que ajude a compreender os pressupostos que temos apresentado até aqui. *Alle fronde dei salici* é um poema curto, com apenas uma estrofe de dez versos. Normalmente, esse tipo de poesia sintética concentra-se na simples notação do instante e refere-se, com mais frequência, a um tema íntimo. Nesse caso, entretanto, o amálgama lírico intenta dar conta de uma temática bifronte: é um lamento íntimo de poeta, mas também pretende tratar de um tema distendido, a barbárie da guerra. É entre a síntese da forma e o alcance abrangente do tema que se dá uma das oposições fundamentais do poema de Quasimodo, de onde se pode verificar um centro dialético a partir do qual emanam inúmeras contradições, de que resulta o seu valor estético. Tais contradições configuram-se como sintomas do impasse histórico que o poema, como um todo coerente e autônomo, capta.

Atentemos aos elementos ostensivos de *Alle fronde dei salici* à procura de traços que possam evidenciar as contradições que habitam a forma do poema. Nesse sentido, poderíamos, por exemplo, observar a questão da métrica e a da sua relação com o ritmo. No que se refere à métrica, verificamos uma constância, que é a dos endecassílabos italianos, o que corresponde, em português, ao verso de dez sílabas.³ No que se refere ao ritmo, vemos que

3 Atualmente, no método de contagem métrica do idioma italiano (como antigamente ocorria também em português), contam-se as sílabas posteriores ao último acento tônico predominante. Em português, nos dias de hoje, a contagem efetua-se somente até o último acento tônico. No caso em questão, temos endecassílabos italianos (etimologicamente 11 sílabas), que, em verdade, pode ser um verso com 10, 11 ou 12 sílabas. Como a maioria dos

os versos, sendo denariais, apresentam uma predominância de primeira acentuação forte na sexta sílaba (v. 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10), com variantes na quinta e na oitava sílaba (v. 1) e na sétima (v. 4 e 8). Percebe-se aí uma arquitetura rítmica importante para a compreensão da arquitetura geral do poema, que se alimenta da contradição entre o canto perfeito das líras que se suspendem nos ramos dos salgueiros e a sonoridade que expressa a barbárie da guerra.

Em termos métricos e rítmicos, verificamos que o poema ainda tenta, mesmo diante do horror do tema que se propõe a trabalhar, articular algum encantamento linguístico que é próprio do gênero. Esse encantamento, que se ensaia no esquema métrico perfeito, encontra-se fraturado pela irregularidade rítmica, como que a manifestar, de um modo muito profundo, o incômodo da voz que se deve alçar como canto alheio à barbárie exatamente para evidenciá-la de um modo dilacerado e poeticamente eficiente. Aqui cabe um breve comentário a respeito desse potencial encantatório da poesia, que pode ajudar a pensarmos melhor sobre sua capacidade de absorver de modo magmático a tensão entre subjetividade e objetividade.

Diríamos, inicialmente, que a poesia guarda ruínas de um mundo encantado, em que o canto e as artes em geral tinham uma função bem diferente daquela que assumem na **sociedade administrada** da modernidade. Em seus elementos mais básicos, o canto poético guarda traços desse mundo que já não nos é mais disponível, em que a totalidade do mundo seria mais acessível e que a relação do homem com a natureza não passava necessariamente pela **racionalização** e pela devastação. Nas malhas do encanto poético, no tartamudear da poesia, especialmente pela via de seus elementos de som e ritmo, encontramos, ao mesmo tempo,

vocábulos da língua italiana são paroxítonos (o que se conhece por termos “graves”, com acento na penúltima sílaba), o endecasílabo italiano é a designação para um verso de 10 sílabas, desde que a última palavra seja efetivamente grave, tendo-se em conta a atonicidade de suas sílabas finais.

rastros de sonho e desencanto, nostalgia e **utopia**. Isso ocorre, pois o desejo de outro mundo se afirma, exatamente, pela realização formal de uma impossibilidade de retorno, visto que as técnicas empregadas na construção do sonho utópico de retorno a um mundo que diríamos mais essencial ou mais integrado já são as mais especializadas entre aquelas que formam o mundo administrado. Sob essa perspectiva, é plausível considerar que a poesia guarda cicatrizes da separação arte-vida. São elementos vitais, providencialmente indóceis da vida, que guiam a mais íntima organização formal do poema. Por outro lado, é importante ressaltar que o poema é, também, agente do esclarecimento, se lembrarmos, com Adorno, que o mito, de que a poesia é um dos principais veículos, já é também esclarecimento.

Por isso, pode-se considerar que a poesia é o gênero em que a literatura está mais abandonada à constatação (e à autorreflexão acerca) da condição reificada de toda arte. Logo, essa análise do ritmo e da métrica é fundamental, uma vez que são esses elementos que amparam o poema, dando-lhe uma ossatura que capta tanto aspectos do mundo que diríamos natural (irremediavelmente perdido) quanto do mundo social (que impacta o canto com a condição reificada do objeto de arte).

Utilizado com a função de exprimir impasses, como é o caso que temos nas mãos, o ritmo certamente comunica uma realidade profunda da existência. Por isso, não deve ser desprezado numa leitura **materialista** do poema lírico. Também no ritmo e em sua relação com a métrica estão as marcas do trabalho do poeta, que são aquelas que nos interessam na leitura, como já vimos, de um poema lírico. Por agora, portanto, fiquemos com essa primeira conclusão a respeito do ritmo do poema e de sua métrica: em *Alle fronde dei salici*, o poeta trabalha no sentido de refazer, nesse nível, o encanto da tradição poética da tonalidade sedutora da lira que, ainda suspensa, perpetua-se pela harmonização de suas

formas mais elementares. Ritmo e métrica, portanto, fazem parte dos impasses entre arte e barbárie, utopia e coisificação, que mais adiante discutiremos nesta análise.

Há que se considerar ainda, como parte desse impasse, a camada sonora do poema, que está ligada ao ritmo, mas que pode ser observada também sob outro viés. A sonoridade de um texto lírico pode ser evidentemente regular, ordenada de modo ostensivo a fim de se exibir como conjunto de sons deliberadamente arranjado para criar um efeito de sentido. Contudo, ela também pode ser construída de tal forma que se apresente discretamente ao leitor, como num arranjo que, por pouco, não se diferencia da prosa. No caso de *Alle fronde dei salici*, conforme se pode perceber, predominam, na primeira parte, que se concentra na frase interrogativa, sonoridades vocálicas tônicas, com zona de articulação média, tais como os sons do “a” e do “i” (“cantare”, “abbandonati”, “figlio”, “crocifisso”). Essa sonoridade “aberta” encontra-se articulada a sonoridades que podem ser qualificadas como “escuras”, representadas pelas vogais átonas e anteriores, tais como “u” e “o” (“cuore”, “urlo”, “nero”). Assim articuladas, essas sonoridades ajudam a compor o quadro sonoro da barbárie representada nos sete primeiros versos. Digamos que ela exprima a música bárbara da história presente, diante da qual se elevará o tímido canto das líras suspensas. É nos três versos finais que esse canto tímido se formatará, sob uma sonoridade fechada, recolhida, em tom menor, com predominância para as sons do “e” e de algumas nasalizações (como vemos arranjado de modo magistral em: “anche le nostre cetre erano appese”).

A respeito da análise da camada rítmica e sonora que até aqui fizemos, cumpre ainda fazer duas observações. A primeira é a de que nem sempre a análise dessa camada nos faz chegar a resultados significativos na observação das potencialidades estéticas totais de um poema. Nesse caso, parece claro que se trata

de um poema absolutamente rítmico e sonoro, que toma essas duas ordens, inclusive, como elementos articulados fortemente às imagens que apresenta. É do contraste entre o ritmo e a sonoridade dos gritos das praças diante da barbárie da guerra e o ritmo e a sonoridade do quase silêncio da reflexão íntima do poeta que extraímos o melhor rendimento da leitura do poema. Ritmo e som, em *Alle fronde dei salici*, são mais do que mera convenção em que as imagens se apoiam, mas se caracterizam como conteúdo altamente condensado, configurando-se como elementos muito expressivos para sua composição estética. Ainda outra observação que devemos fazer refere-se ao fato de que a análise, até aqui, concentrou-se na versão original do texto, em italiano. A tradução para a língua portuguesa certamente altera esses dados e, por isso, aqui sugerimos que o leitor tente estabelecer uma leitura contrastiva entre os traços rítmicos e sonoros de uma e outra versão do poema, como forma de exercício.

Outro aspecto do poema sobre o qual podemos nos debruçar é o sintático. A sintaxe engloba, entre outras coisas, mecanismos de ordenação das frases, como, por exemplo, a ordem dos constituintes e também a natureza dos enunciados: se são declarativos, interrogativos etc. No caso do poema *Alle fronde dei salici*, tanto a ordem dos constituintes quanto a natureza das frases podem ser consideradas como elementos que contribuem para a expressão estética das contradições movimentadas pela situação lírica de impasse que o poema presentifica. Primeiro, é curioso que o poema se articule em apenas dois períodos, que se estendem pelos dez versos que o compõem. Observando-os atentamente, notamos um desequilíbrio entre a extensão das duas frases que compõem o poema. A primeira, de natureza interrogativa, estende-se pelos sete versos iniciais. A segunda, declarativa, ocupa apenas os três versos finais. Num poema curto como esse, podemos dizer que essa diferença estrutural é absolutamente relevante. A questão tem ainda mais força

se consideramos que a primeira frase organiza-se com uma abundância de adjuntos adverbiais de modo apostos ao núcleo da pergunta, que se restringe ao primeiro verso: “*E come potevano noi cantare*”. Ao todo são quatro expressões modais ligadas ao questionamento central acerca do canto, as quais se estendem pelos versos 2 a 7, cada uma iniciada por uma conjunção distinta: “*con*” (v. 2), “*fra*” (v. 3), “*al*” (v. 4) e “*allo*”(v. 5). Além disso, há outras expressões adverbiais, subordinadas a essas mesmas expressões modais a que acabamos de nos referir, o que cria uma sensação de desorientação na leitura, que poderá ser interpretada como reflexo da desorientação do próprio autor da pergunta. A abundância de adjuntos faz com que haja uma inversão sintático-semântica no texto: o que é acessório torna-se essencial, escamoteando o tema central da pergunta, que é o impasse “cantar/calar”, o qual fica esquecido no primeiro verso do poema, apagado pelos sons e imagens terríveis que o modalizam. Há também que considerar, no tocante à sintaxe do texto, a forma como a frase interrogativa (os sete primeiros versos) transforma-se em uma espécie de declaração de horrores, enquanto a frase declarativa (os três últimos versos) torna-se uma interrogação sobre a viabilidade do canto ou sobre a vitória do silêncio sobre o canto. Enquanto a tonalidade de afirmação dos primeiros versos é a nota dominante, a indecisão e a tibieza da fala, na segunda frase, traduzem indecisão. Essas observações nos levam a perceber como as contradições estão ativadas em chave dialética no poema de Quasimodo, nos diversos planos de sua constituição. É nessa chave que podemos pensar na forma poética como uma equação da lógica histórica, que ajuda entrever peculiaridades dessa mesma lógica. A partir da contradição entre o horror e o refinamento, a voz do poema se apresenta nesse texto, quase como a representação tensa de um engasgo lírico, de um “antiacontecimento” que traz em suas tramas o correr da história da civilização ocidental.

Outro plano do poema em que podemos observar o movimento de contradições a que nos temos referido até aqui é o das imagens. Podemos considerar imagens os elementos que intensificam a literariedade de um texto, por meio dos quais, estabelece-se uma espécie de transferência de sentido das palavras. Dessa forma, é possível considerar que, em um poema lírico, as imagens estão criadas devido a um sentido novo que elas adquirem, porque o sentido geral do texto estende-se por cada uma das suas unidades expressivas. Daí decorre o fato de as palavras em um poema estarem predominantemente empregadas em sentido figurado ou (quando isso não ocorre) em função de uma figuração total, que é o próprio poema. Na base desses processos estão, como sabemos, os potenciais metonímicos e metafóricos da palavra, que garantem a possibilidade ao poema de um horizonte de leitura que engloba imagens ou conjunções de imagens, como, por exemplo, ocorre na criação de procedimentos simbólicos e alegóricos. As imagens, pois, são o resultado de uma operação de modificação semântica posta em movimento pela situação poética e que pode pressupor elementos tais como a semelhança, a comparação subjetiva, a abstração, a transposição, a formação de uma nova realidade de sentido com carga simbólica. A característica central da poesia moderna é que ela exhibe esse potencial de imagens em uma velocidade de acumulação de significados quase infinita. Se admitirmos que essa poesia tem alguma verdade a nos comunicar, é por meio das imagens associadas aos fundamentos do poema (metro, ritmo, som) que devemos persegui-la. Isso porque o trabalho de transfiguração da realidade no gênero lírico comunica a relação do homem com o mundo, preenchendo esse mesmo mundo, que também pertence ao leitor, com falas que não estão disponíveis no dia a dia. Sob esse prisma, a poesia é uma voz insólita; e no insólito do poema está sua mais sólida notícia de história.

Observemos, então, apenas algumas das imagens centrais de *Alle fronde dei salici*, para que possamos verificar em que medida elas contribuem para o reconhecimento das tensões dialéticas que são o motor histórico deste texto. Tomando novamente a divisão sintática que o poema apresenta, veremos que seu primeiro período culmina com uma imagem fortíssima, que é a do homem que foi crucificado no poste de telégrafo. Trata-se, entretanto, de uma espécie de organização imagética em gradação, que começa com a fortíssima metáfora do “pé estrangeiro no coração”, denotando a violência da ocupação da Itália pelas tropas alemãs. Note-se que o coração não é apenas o símbolo do órgão vital do ser humano, mas também o órgão vital do próprio poeta, de onde emana o mais sincero canto, aliás, não será demasiado reiterar: canto sobre o qual a questão do poema é feita. Notamos desde já, portanto, uma imbricação entre violência e canto, condensada de modo radical e tenso nesse conjunto de imagens que assumiremos como gradativo. O coração se liga aos corpos possivelmente pisoteados nas praças pelas tropas de ocupação; corpos a que o poeta ainda quer atribuir algum sentimento, pois estão estendidos sobre o chão gelado das praças. É a dor do eu lírico que se transfere para a dor do gelo nos corpos que se estendem pela praça, como estátuas ou ex-votos da barbárie operada pela guerra. A impossibilidade de os mortos gritarem faz com que o poeta organize a próxima imagem com um conteúdo sonoro animalizado. Os pequenos são os que gritam; e gritam como cordeiros imolados. O grito dos meninos é somado ao grito da mãe que busca o filho, numa espécie de coro tétrico que se impõe sobre a voz do poeta, fazendo com que ele se cale. A gradação das imagens, que aqui tentamos mostrar, portanto, tem como princípio ordenador o caminhar de um silêncio a outro: o do coração calado pelo pé estrangeiro ao do corpo do homem morto como Cristo no poste de telégrafo.

Como esperamos ter conseguido mostrar, as imagens da guerra apresentam-se no poema de Quasimodo transfiguradas no impasse que advém do canto que se faz num ambiente em que ele já não é possível. Não estamos diante de um documento que retrata apenas cenas horríveis da guerra. As cenas transfiguradas pelo poeta estão aqui a serviço de documentar uma lógica maior, a da situação aporética da própria utopia civilizatória. Seria a arte capaz de dar conta da experiência do humano nos limites da civilização ocidental? Essa é uma das formas segundo as quais podemos refazer o “ensaio de pergunta” do primeiro verso em chave interpretativa.

A frase final não expressa uma resposta à primeira pergunta nem é uma suspensão total do canto. Há um termo chave, nessa segunda parte do poema, que não carrega, a rigor, nenhuma carga metafórica, mas faz pensarmos todo o poema num movimento de coerência. Trata-se da palavra “também” (*anche* em italiano), que liga a imagem das líras penduradas oscilando levemente ao vento à imagem do homem feito Cristo no poste de telégrafo. Assim, a palavra “também”, que é conhecida nos manuais dos gramáticos como “expressão denotativa”, completamente coadjuvante na língua comum, ganha, no poema em questão, pela via da transfiguração poética, uma função decisiva para a interpretação que, até aqui, temos nos esforçado por realizar. É ela que estabelece a ligação entre o puro horror e o puro canto, ambos postos em evidência pelo “engasgo lírico” formalizado nas tensões dialéticas do poema. Um engasgo que faz recordar a célebre passagem das teses “Sobre o conceito de História”, de Walter Benjamin. O poeta se afoga, por um lado, com a abundância de tradição que tem à sua disposição para elaborar o poema e, por outro, com a barbárie da guerra. É aí, nesse “engasgo lírico”, a partir do qual o poema faz vibrar um sem número de contradições dialéticas, que se encontra o caráter testemunhal das obras de

arte/barbárie. Diz-nos Walter Benjamin (1987, p. 229): “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento de barbárie”. É a situação de impasse que se esbate com a potencial fluência do canto que se configura como aspecto decisivo desse caráter testemunhal (e não documental!) da obra de arte. É a articulação dos elementos líricos em função desse impasse que abre a consciência histórica que lateja em cada um desses elementos e também em suas dinâmicas relações.

Estamos nos encaminhando para o desfecho da leitura de *“Alle fronde dei salici”*. Falamos até aqui de aspectos mais ostensivos, tais como o ritmo, a sonoridade, a métrica, a sintaxe, que formam o fundamento de tensões dialéticas do poema. Abordamos também aspectos mais intensivos, que têm a ver com a organização das imagens e a posição de “engasgo” do eu lírico, que comanda a articulação delas num todo estético coerente e representativo da dinâmica histórica. Talvez caibam ainda mais algumas palavras sobre outro aspecto a que nos referimos antes e que integra esse conjunto de planos intensivos do poema: a relação da linguagem lírica com a tradição poética. Na poesia, talvez de maneira mais decisiva que em outros gêneros, podemos verificar uma acumulação violentíssima do aparato literário buscado à tradição. Antigas eras, contradições insolúveis, problemas graves da história, a cicatriz da separação arte-vida, tudo isso está condensado nos mecanismos que o poeta elege para erigir o seu poema. Por mais suave que seja o texto, ali está condensada a violência do processo de racionalização do mundo. Essa violência reside nos traços mais essenciais do gênero lírico, guardada que está nas tramas dos mecanismos poéticos de que cada poema é, na verdade, a última etapa. Assim, todo poema é um estoque de ruínas de um longuíssimo processo de acumulação. Esse é um dos elos mais profundos entre a linguagem da poesia e a dimensão da história que, a sua maneira, cada novo

poema revisita, por meio do trabalho que o poeta apreende e expõe em sua execução poética. A execução de um novo poema recoloca ao leitor o problema da frágil autonomia da poesia, suas camadas de censura e autonomização, as quais se deixam entrever no trabalho que o poeta estabelece com os mecanismos buscados junto à tradição poética. Nos rastros desse trabalho está o gesto humano, que move a história e, de algum modo, resiste à racionalização irrestrita. As formas que daí resultam assombram por sua potência reificada. Assim podemos ver, portanto, uma decisiva ligação da poesia com o processo de **reificação** que caracteriza a modernidade capitalista. A cada vez que um poema novo é criado pelo trabalho do poeta que se debruça sobre a tradição poética, repete-se o movimento reificador, sob um modo especialmente crítico, uma vez que a lírica é a execução de um projeto reificador que, por suas especificidades, termina por dar a ver em suas fissuras a própria reificação. Esse é, como temos visto até aqui, um aspecto decisivo para a análise do que temos chamado de consciência histórica da lírica.

Retomando o poema de Salvatore Quasimodo, diríamos que a crítica tem sublinhado exaustivamente e de modo quase unânime o fato de que o livro a que *Alle fronde dei salici* pertence, *Giorno dopo giorno (Dia após dia)*, marca uma mudança na forma segundo a qual o poeta escreve seus textos. Gilberto Finzi, responsável pela “Introdução” à *Poesia completa* de Quasimodo, publicada pela editora italiana Mondadori, lembra que a poética desse livro foi recebida por alguns críticos da época como uma traição à poesia pura e difícil do hermetismo, que fora sua marca nos anos anteriores, em favor de uma lírica pautada pela simplificação do léxico, cujo objetivo central era participar, comunicativamente, do combate ao genocídio e às atrocidades do nazismo. Nesse sentido, para a maior parte dos críticos de Quasimodo, a suspensão das líras nos ramos salgueiros seria uma

suspensão do canto artístico, que deveria ser substituído por um canto, por assim dizer, empenhado. Entretanto, basta uma leitura como a que fizemos de *Alle fronde dei salici* para percebermos que tal dicotomia não existe ou, pelo menos, não é assim tão decisiva, uma vez que o poema testemunha uma situação de impasse muito mais do que uma luta verbal contra a opressão alemã. Basta lembrarmos que o poema assume também um forte peso de hermetismo e da tradição da lírica dita pura, o que, ao contrário do que se poderia imaginar, aumenta seu alcance estético e também de intromissão nos nervos da totalidade da história.

Um crítico contemporâneo de Salvatore Quasimodo, Giulio Vallese, escreve, em 1947, numa apresentação de sua poesia dirigida ao leitor comum, que a obra do italiano é feita de resíduos: neoclássicos, sáficos, cristãos. Trata-se de uma poética de exibição de ruínas do processo de acumulação que é a tradição literária ocidental. Poucos autores italianos de seu tempo carregaram e trabalharam de forma tão competente com os elementos que pertencem a isso que se poderia chamar de legado estético da civilização ocidental. Quasimodo não apenas escreve poemas, mas os escreve chamando ostensivamente a atenção do leitor para essa dimensão de recuperação de inserção poético-genealógica num passado literário. Luiz Costa Lima, ao tratar da polêmica que envolve a distinção que a crítica literária costuma fazer entre uma “fase esotérica” e uma “fase engajada” da poesia de Quasimodo, afirma que seus procedimentos poéticos apresentam, na verdade, um denso comentário à experiência de dois mundos: o da antiguidade e o da modernidade. Para Costa Lima, as obras do poeta italiano relacionam-se com o primeiro romantismo alemão, especialmente no contraste entre as características da poesia e da experiência humana do mundo antigo e as da poesia e da experiência humana do mundo moderno. Segundo ele, é

possível tomar a poesia de Quasimodo como representativa da vivência profunda de descontinuidade histórica. Em suas palavras:

A razão da descontinuidade estaria em que o homem e a obra antigas formavam uma grande individualidade, ao passo que, para os modernos, restaria a alternativa de ou vir a ver uma outra integralidade viva ou sujeitar-se ao singular disperso. (Lima, 2002, p. 258).

Para retomarmos nosso argumento a respeito do “engasgo” lírico, que é o verdadeiro motor histórico da lírica de Quasimodo, diríamos que ele tem a ver com essa tensão entre integralidade perdida no passado e dispersão vivenciada no presente. Daquela integralidade perdida, restam apenas as ruínas em forma de tradição poética com que o poeta trabalha. Ruínas que, por sua vez, pelo mesmo exercício poético, são postas a serviço da exposição mais radical da dispersão e do isolamento do mundo moderno. Em *Alle fronde dei salici*, a situação lírica que tensiona uma linguagem escorreita e vernácula, relacionando-a a elementos de uma tradição cristã quase ritualística ao observar a barbárie da ocupação nazista, acentua que seu conteúdo profundo é historicamente mais amplo do que um documento figurativo a respeito da guerra. Trata-se de um poema que refaz o dilaceramento da subjetividade diante de um mundo pautado pelo isolamento, pela solidão, pela dispersão que caracterizam a experiência da modernidade, da qual a guerra vivenciada no tempo presente do poeta é um dos momentos apicais. Todas as personagens citadas no poema irmanam-se poeticamente pelo “selo comum da solidão do desespero”, para lembrar novamente as palavras de Costa Lima (2002, p. 262).

Vejam, então, o funcionamento dos elementos da tradição cristã no todo do poema, segundo essa perspectiva da tensão dialética entre mundo da dispersão e mundo da integração.

Deste, como já dissemos, chegam-nos ruínas, trabalhadas pelo poeta, no traçado de imagens que o poema impõe à nossa visão. Estas imagens são, não será demais lembrar: a mãe (Maria) que corre ao encontro do filho crucificado (Jesus); os cordeiros aludidos pelo grito animalizado dos meninos sacrificados; o próprio suspender das líras como ex-votos, o que remete ao salmo bíblico de número 137. São todos elementos de um mundo encantado perdido irremediavelmente no tempo, onde o sagrado e o mito quiçá ainda tivessem o poder de integrar o homem com uma experiência de totalidade. Um tempo cujas ruínas estéticas recuperam-se e são tensionadas com a barbaria e o **desencantamento** presentes. O próprio Quasimodo, falando sobre o poema, lembra dois fatos que acentuam a dicotomia entre o mundo integrado, em que o canto cumpre uma importante função, e o mundo dilacerado. Diz ele que o poema

nasce de uma lembrança de um salmo da Bíblia, precisamente o 137º, que fala do povo hebreu, tornado escravo em Babilônia. É uma referência cultural. O poeta não canta, eu digo no primeiro verso; e isso diziam os hebreus porque o canto é a revelação mais profunda do sentimento do homem. “Ao grito/caprino dos guris”, deste extermínio não se poupou nem mesmo a infância. Basta recordar o episódio de Marzabotto onde foram fuzilados 1.800 italianos. Entre estes, estavam também meninos de dois anos. (Quasimodo, 2006, tradução nossa).

Nesse poema, portanto, é evidente a exposição de temas, imagens e modos de cantar buscados junto à tradição cristã. Esses elementos estão armados na tela espaço-temporal simbólica da modernidade: o cenário da II Guerra Mundial na Itália. É desse contraste que podemos extrair o grande alcance histórico e estético de *Alle fronde dei salici*. Sua densidade estética advém do trabalho do poema com elementos de uma linguagem nova, clara

e moderna, por assim dizer, construída, no entanto, com base em técnicas que remetem a um hermetismo que, por sua vez, é constituído por resíduos de linguagem representativa de um mundo em que a racionalização pretensamente não conseguia abarcar a totalidade das relações humanas, impingindo-lhes o estigma da fragmentação, do isolamento e da barbárie. O poema é, como já vimos, montado sobre um estoque de contradições em movimento, em que a contradição entre a tonalidade corrente do idioma italiano que o poeta emprega atrita com alguns significados simbólicos e algumas metáforas que põem a perigo essa mesma fluência vernacular. Tudo isso, como dissemos até aqui de diferentes maneiras, formaliza o impasse histórico que é escrever poesia num mundo de isolamento e que, no caso em análise, está estruturado nesse sentimento de “engasgo lírico” que Quasimodo sabe tão bem dar a ver.

Com esta leitura de *Alle fronde dei salici*, esperamos ter mostrado como a crítica dialética, com seus métodos e procedimentos específicos, pode nos ajudar a estudar a lírica sob um prisma histórico. Por esse viés, a poesia não se revela como histórica por seus elementos temáticos ou de referência documental. A consciência histórica de um poema, segundo o que tentamos mostrar nesta seção, parece residir exatamente na maneira como sua linguagem condensa traços básicos da experiência histórica e coloca-os em movimento por meio de tensões dialéticas que reverberam em cada um dos planos de fatura do poema.

Podemos concluir, a partir de tudo que dissemos anteriormente, que a poesia, em vários sentidos, é civilizadora e bárbara, e esse é um aspecto decisivo da sua consciência histórica, uma vez que o processo humanizador (como também vimos no poema de Quasimodo) não pode ser lido

sem o conjunto que forma com o processo de violência. Se a poesia carrega alguma verdade, ela tem a ver com captação da lógica da totalidade histórica e não com testemunho referencial ou confissão individual. A resistência da poesia ao mundo da reificação (esse o seu gesto mais historicizado) está nas cicatrizes que ela guarda das dificuldades de dar formulação lírica ao processo de barbárie, racionalização e **fetichismo**. Quando o poeta escreve, ele exhibe essas dificuldades exibindo seu próprio trabalho poético. O poema, se se realiza, aprisiona o desejo de não ser poema, de não fazer parte do repertório de dominação que está no avanço do **esclarecimento**. Querendo ser apenas poema, um texto do gênero lírico não se torna outra coisa senão a consciência histórica mais densa do próprio mundo do qual se dispôs a fugir pela via da autonomização do canto. Nas frestas desse impasse, os leitores acabam por achar também a si mesmos suspensos, “oscilando leves num triste vento”.

Referências:

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. Obras escolhidas. v. 1. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

LIMA, Luiz Costa. Salvatore Quasimodo em português. In: *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002.

QUASIMODO, Salvatore. *Giorno dopo giorno*. Tutte le poesie. Milano: Mondadori, 1994. Resenha de CARRUBBA, Biagio. Alle fronde dei salici è la lirica d'apertura contenuta nell'opera poetica *Giorno dopo giorno*. *Italiolibri*. Opere, Milano, 25 abr. 2006. Disponível em: <<http://www.italiilibri.net/opere/allefrondedeisalici.html>>. Acesso em: 16 jun. 2010.

OBRAS DO AUTOR:

QUASIMODO, Salvatore. *Poesias*. Seleção, tradução e notas de G. H. Cavalcanti. Rio de Janeiro: Record, 1999.

QUASIMODO, Salvatore. *Tutte le poesie*. A cura di Gilberto Finzi con uno scritto di Elio Vittorini. Milano: Mondadori, 2009.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR:

ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: *Textos escolhidos*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BERARDINELLI, Alfonso. A poesia italiana após 1945, In: *Não inventivem o romance e outros ensaios*. São Paulo: Humanitas/ Nova Alexandria, 2007.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: CosacNaify, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula* – Caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 2007.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2006.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: CosacNaify, 2007.

VALLESE, Giulio. Poesia di Salvatore Quasimodo. *Italica*, v. 24, n. 3, p. 238-243, set. 1947. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/476362>>. Acesso em: 16 jun. 2010.

3.2 NARRATIVA

ENTRE A CAPITULAÇÃO E A RESISTÊNCIA – *A HORA DOS RUMINANTES*, DE JOSÉ J. VEIGA

Edvaldo Bergamo

*A noite desceu. Que noite!
Já não enxergo meus irmãos.
E nem tampouco os rumores
que outrora me perturbavam.*

[...]

*Aurora,
entretanto eu te diviso, ainda tímida,
inexperiente das luzes que vais ascender
e dos bens que repartirás com todos os homens.*

Carlos Drummond de Andrade

Quais os modos de ler um texto narrativo? Certamente, há muitas maneiras, com enfoques teóricos e metodológicos variados, abrangendo tendências mais formalistas e outras em que a abordagem crítica considera relevante a questão histórica e social entranhada na obra. Nossa intenção aqui é examinar o primeiro romance de José J. Veiga (1915-1999), *A hora dos ruminantes* (1966), nos seus aspectos formais mais destacados, personagens e espaço fundamentalmente, em estreita correlação **dialética** com a dinâmica social da qual a obra se originou, pois acreditamos que o próprio texto sugere os caminhos de entrada para a sua análise e interpretação. Tais elementos formais são entendidos como componentes de uma estrutura literária que, em sua autonomia relativa, é parte constitutiva da realidade histórica objetiva, isto é, a sociedade brasileira da segunda

metade do século XX, de modo que, na forma literária, seja possível perceber o processo social. Assim, qual é o “retrato do Brasil”, especificamente da década de 1960, encontrado nos romances de um período caracterizado por uma **modernização conservadora** combatida pelos meios intelectuais e artísticos mais avançados?

Parte do romance brasileiro da segunda metade do século XX focaliza um momento histórico decisivo do período: a ditadura militar. Na configuração romanesca, está em mira o referido acontecimento com o intento de representar o processo de desagregação social orquestrado por um regime autoritário caracterizado pela violência e pela repressão. Os estudiosos das relações literatura e autoritarismo, assunto do qual tratamos, afirmam que

o autoritarismo consiste em uma caracterização de um regime político em que existe um controle da sociedade por parte do Estado, que manipula as formas de participação política e restringe a possibilidade de mobilização social; existe interesse político na cooptação dos intelectuais; a administração pública é apresentada como um bem em si mesmo, ao servir ao interesse do Estado; o setor militar desempenha um papel decisivo na manutenção da ordem. Nas formas extremas, como o totalitarismo, o regime autoritário institui um partido único e reprime com rigor manifestações de contrariedade.

[...]

O fato de o Estado agir de maneira a controlar as ações individuais, restringir as possibilidades de mudança social, sustentar códigos e valores com os quais a população é obrigada a pautar sua existência, e manipular a difusão de ideologias em favor da conservação do poder das elites, estabelece uma condição restritiva de existência. O problema da reificação, desenvolvida dentro do capitalismo industrial, é levado a

metade do século XX, de modo que, na forma literária, seja possível perceber o processo social. Assim, qual é o “retrato do Brasil”, especificamente da década de 1960, encontrado nos romances de um período caracterizado por uma **modernização conservadora** combatida pelos meios intelectuais e artísticos mais avançados?

Parte do romance brasileiro da segunda metade do século XX focaliza um momento histórico decisivo do período: a ditadura militar. Na configuração romanesca, está em mira o referido acontecimento com o intento de representar o processo de desagregação social orquestrado por um regime autoritário caracterizado pela violência e pela repressão. Os estudiosos das relações literatura e autoritarismo, assunto do qual tratamos, afirmam que

o autoritarismo consiste em uma caracterização de um regime político em que existe um controle da sociedade por parte do Estado, que manipula as formas de participação política e restringe a possibilidade de mobilização social; existe interesse político na cooptação dos intelectuais; a administração pública é apresentada como um bem em si mesmo, ao servir ao interesse do Estado; o setor militar desempenha um papel decisivo na manutenção da ordem. Nas formas extremas, como o totalitarismo, o regime autoritário institui um partido único e reprime com rigor manifestações de contrariedade.

[...]

O fato de o Estado agir de maneira a controlar as ações individuais, restringir as possibilidades de mudança social, sustentar códigos e valores com os quais a população é obrigada a pautar sua existência, e manipular a difusão de ideologias em favor da conservação do poder das elites, estabelece uma condição restritiva de existência. O problema da reificação, desenvolvida dentro do capitalismo industrial, é levado a

dimensões novas, agravadas pela ameaça de destruição coletiva. (Ginzburg; Umbach, 2000, p. 238).

Antes de chegar propriamente à obra de Veiga, que articula contexto histórico autoritário e estrutura literária alegórica, vale a pena especular um pouco mais sobre os famigerados anos de chumbo no Brasil. Estamos diante de um novo ciclo ditatorial, numa época caracterizada pelo milagre econômico, pelo arrocho político e social e pelo cerceamento da liberdade artística e de imprensa. Em face de tal conjuntura, surge como resposta indireta, pois estamos falando de arte e não de libelo ou documento histórico, uma literatura de nítida preocupação social, na década de 1960, que em tudo faz pensar numa retomada do **projeto estético** e do **projeto ideológico** herdados da década de 1930.

A hipótese ventilada é que o escopo artístico dos anos de 1930, de revalorização do realismo e de aprofundamento da questão social, deixou marcas que foram reaproveitadas e/ou reformuladas por tendências literárias posteriores relacionadas principalmente ao romance. Na segunda metade do século XX, certamente, o desenvolvimento cultural abriu novas fronteiras de exploração e novas trilhas de expansão para a literatura e a arte, em geral, e para o romance, em particular. Diante da diversidade vigorosa do gênero romanesco e da existência de inúmeras questões concernentes à realidade histórica problemática da segunda metade do século XX, é precipitado sugerir o esgotamento do projeto estético-ideológico de uma literatura de ênfase social oriundo da década de 1930, visto que acreditamos no prolongamento de tal projeto nos decênios de 1960 e 1970. Assim, defendemos que a escrita romanesca de Veiga é devedora de uma forma de interpretação do Brasil, pela via literária, instituída a partir dos anos de 1930. Os principais dilemas nacionais permanecem na narrativa de Veiga como **contradição** não superada de uma

história pátria feita de obstáculos intransponíveis, concretizados em dicotomias persistentes como o rural e o urbano, o litoral e o sertão, o regional e o universal. Mesmo pelo prisma alegórico, a obra de Veiga está pensando literariamente os impasses de uma nação que não concluiu seu processo de formação material e os despojos desse empreendimento inconcluso aparecem numa narrativa curta (o autor goiano é um excelente contista) ou longa que exprime no seu entrecho ficcional os descaminhos de um plano de modernização autoritária que, com boa dose de violência e incompreensão, perdeu seu caráter de renovação e transformação radical nos confins de um sertão inóspito e esquecido que lembra muito as paragens do cerrado goiano, historicamente tido como um lugar ermo longínquo, inacessível e refratário ao progresso.

O romance *A hora dos ruminantes* retrata, centralmente, a atmosfera de encarceramento e opressão que se instala em um pacato lugarejo interiorano chamado Manarairema: uma pequena urbe sertaneja que, inesperadamente, torna-se uma espécie de prisão a céu aberto, que limita a circulação de seus moradores, interrompe o movimento cotidiano típico de uma cidade provinciana e põe sob controle a vida alheia. É ilustrativo, nesse sentido, o lamento de uma das personagens mais atingidas pela inesperada transformação:

– O que é que eu faço, meu pai, o que é que eu faço? Como é que eu vou sair desta *prisão*? Por que foi que eu não recuei enquanto era tempo? O que será de mim agora? Não aguento mais! Estou nas últimas! Vejo que vou acabar fazendo uma besteira (Veiga, 1993, p. 29, grifo nosso).

Os agentes dessa transformação são forasteiros misteriosos e hostis que acampam perto da pequena cidade e, a partir daí, começam a interferir na rotina de um povoado esquecido, com

o início das atividades de trabalho em que não se vê resultado, atitudes arrogantes que não se entendem, modos de ingerência na vida pacata das pessoas comuns que não se aceitam. Numa atmosfera marcada pela relutância, omissão, complacência, submissão e/ou subserviência, temos diante de nós, leitores, um cenário de ocupação e dominação, dado que tal paisagem é tomada brutalmente de assalto (estratégia militar?) por homens e animais que dominam os habitantes e subjagam a todos (*modus operandi* característico de uma história bem nossa, repleta de gestos autoritários?). Destarte, o romance de Veiga conta um enredo aparentemente de inércia e cedência, todavia, em chave alegórica, articula-se, em paralelo, um subtexto de resistência e firme oposição, com consequências ideológicas muito relevantes no plano literário e histórico.

A obra está dividida em três partes, que dizem respeito à tríplice irrupção que atormenta a vida dos moradores da pequena cidade: “A chegada”, “O dia dos cachorros” e “O dia dos bois”. Na primeira parte da narrativa, um grupo de homens enigmáticos instala-se num acampamento, sem prévio conhecimento ou permissão dos moradores, num terreno do outro lado do rio que margeia a cidade. Tratava-se da invasão de um grupo de pessoas desconhecidas, que gradativamente interferem, manipulam e alteram a rotina do lugarejo. Forasteiros que, estranhamente, vão afetando a vida dos moradores com ações que geram violência e sofrimento, mas que, ao se tornarem frequentes, são naturalizadas no cotidiano, apesar de algumas resistências pontuais, logo submetidas a uma nova ordem arbitrária, lembrando o poema do poeta russo Maiakovski que fala de um jardim invadido insolentemente e sem pronta reação, acarretando simbolicamente a destruição de um bem humano supremo: a liberdade.

À invasão da pequena cidade pelos misteriosos “homens da tapera”, inarredáveis durante toda a narrativa, seguem-se as

incursões sazonais de certos grupos de animais: cachorros e bois. Surgem e desaparecem sem qualquer explicação plausível para os habitantes.

Na segunda parte da obra, cachorros, nada dóceis, ocupam a cidade afrontando os moradores. Passado o susto inicial, os cães começam a ser reverenciados pelo povoado, numa atitude que exprime submissão e indiferença diante de uma forma de opressão desconhecida, caracterizada por uma hostilidade silenciosa e persistente. Tão rápido como chegaram os cachorros, também deixaram o povoado sem qualquer explicação ou motivação.

Na terceira parte da narrativa, destaca-se o aparecimento inesperado de bois, que tomam conta de todos os espaços da cidadezinha. Proporcional ao tamanho dos bovinos, a sensação de opressão aumenta, enclausurando as pessoas em suas casas, o que instiga o sentimento de angústia que arrebatava a população do lugarejo, num dos momentos mais altos da narrativa, quando o narrador descreve com profundidade a atmosfera agônica de um mundo aparentemente sem saída.

Ao final do romance, com o desaparecimento misterioso dos agentes de opressão e sofrimento, inclusive dos próprios “homens da tapera”, a cidade de Manarairema retoma sua rotina, modificada e amadurecida pelos episódios recentes de dominação inexplicável e violência gratuita.

Apresentamos uma visão geral do romance com o intuito de sublinhar as questões prementes apresentadas por uma voz narrativa que diz algo mais que simplesmente entreter os leitores com uma boa **fábula**, conceito utilizado no sentido dos formalistas russos. A intenção seguramente não se restringe a capturar o leitor pelo trecho atrativo, mas propor alegoricamente uma reflexão que aponta para os desafios de um determinado tempo histórico, fazendo da literatura uma forma relativa e contraditória de conhecimento do mundo que todos nós temos direito. Portanto,

podemos avançar mais na análise do romance de Veiga, destacando categorias da narrativa comprometidas com a “verdade literária” de uma obra empenhada em revelar as mazelas provocadas pelo descuido (despreparo?) com práticas sociais tidas como rotineiras e naturalizadas, acabando, num efeito inverso, por negligenciar os meios de defesa e de preservação das formas de liberdade coletiva e de autonomia individual. Falamos especificamente do tratamento estético e ideológico destinado às personagens e ao espaço, considerados por nós elementos fundamentais, nessa narrativa, para uma compreensão totalizadora da obra.

As personagens do romance, segundo Antonio Candido (1974), devem ser observadas nos seus aspectos antropomórficos e semiológicos, o que significa dizer que tanto os atributos humanos e psicológicos quanto os elementos composicionais e estruturais das personagens devem ser sopesados no exercício de leitura e análise de qualquer narrativa. Em *A hora dos ruminantes*, estão divididas em dois grandes grupos: opressores e oprimidos. Os “homens da tapera” são caracterizados pela arrogância e soberba, e os moradores do lugarejo são assinalados pelo sofrimento devido aos desmandos dos “estranhos estrangeiros”. As personagens mais representativas nessa condição são Geminiano, Amâncio e Manuel Florêncio, típicos interioranos, que são misteriosamente subjugados em suas convicções morais, ao aceitarem a submissão, mantendo-se sob o controle dos “homens da tapera”, ou melhor, “carcereiros” de uma pequena população que vive entre o mundo rural e urbano. Geminiano cede e passa a prestar serviço de carroceiro aos forasteiros (viagens repetitivas e inúteis); Amâncio torna-se prestativo em seu armazém (atitude inexplicável de um homem tido como valentão); e Manuel Florêncio, depois de muita resistência, precocemente esboçada e logo revertida, também começa a trabalhar como carpinteiro para os estranhos homens do acampamento. É possível ainda falar em algum gesto

de resistência ensaiado pelo ferreiro Apolinário, mas também em capitulação identificada na atitude de indiferença corrosiva do casal de namorados Pedrinho e Nazaré, logo cooptados pelos novatos. De qualquer modo, o que sobressai na caracterização de todas as personagens é a sensação de aprisionamento que acomete a todos, fazendo de Manarairema um espaço agrilhado que aniquila seus habitantes.

Se as personagens são essenciais para a composição narrativa, já que incorporam valores e ideias decisivos para o tipo de visão de mundo que a obra ostenta, semelhante função desempenha o enquadramento do espaço. Em consonância com outros aspectos da narrativa, a configuração do espaço, no mencionado romance, nos moldes teóricos sugeridos por Osman Lins (1976), apresenta uma incontornável conotação ideológica que indicia enclausuramento, exclusão e opressão. Entre os elementos constitutivos da narrativa de ficção, o espaço ocupa posição de destaque, pois cabe a ele situar a ação narrada, bem como contribuir para a caracterização do meio em que circula a personagem, vindo ou não a influenciá-la. Notadamente, o espaço assume importância capital numa obra de vocação realista, pois representa as virtualidades do contexto sociocultural em foco, ganhando papel destacado no desenho narrativo dos conflitos vividos pelas personagens, cujas idiossincrasias estão em estreita correlação com as implicações determinadas a partir do espaço representado.

O espaço, em *A hora dos ruminantes*, singulariza-se, principalmente, pela reprodução dicotômica de dois cenários opositivos demarcados pela existência de um rio que separa dois territórios: de um lado os “homens da tapera”, num acampamento misterioso; improvisado e inacessível, de outro, os moradores do vilarejo, enclausurados em suas casas, praças e ruas, pois estão cerceados em sua liberdade de ir e vir pelos bizarros estrangeiros

que transformam a localidade urbana em uma espécie de prisão inaudita, conforme vimos sublinhando. A pequena cidade é sitiada pelos forasteiros que a transformam num ambiente hostil, cujo clima persecutório aflige a todos do povoado. Estão cabalmente rendidos pela nova conjuntura de poder e quem esboça qualquer reação é punido ou banido da “urbe sertaneja”.

Assim, *A hora dos ruminantes* exhibe, num clima de hinterlândia, os impasses de uma ordem social sufocante que aprisiona e cerceia a liberdade de indivíduos caracterizados pela segregação e alienação. O espaço da pequena cidade enclausura seres marcados por uma violência, muitas vezes simbólica, mas que alegoriza no ambiente acanhado de um lugarejo distante, perdido e esquecido num tempo incompatível com a vida moderna, um “vasto mundo” que pode representar uma nação inteiramente oprimida por um regime autoritário implacável. José J. Veiga imagina uma invasão extraordinária caracterizada por acontecimentos absurdos que transtornam o cotidiano de um povoado pacato que, em decorrência de muito sofrimento e opressão, recupera a liberdade depois de conhecer o alto preço dessa perda. O funcionamento do relógio da igreja no final da narrativa é o sinal da volta à normalidade, embora já com diferença, após o término da ocupação da cidade por cachorros e bois e, principalmente, pela saída sem aviso dos “homens da tapera” daquela localidade.

Como ato de resistência política e cultural, a escrita do referido romance indicia certos impasses de uma nação sufocada por um regime político truculento, já o dissemos. José J. Veiga parece insurgir contra uma nova onda autoritária que toma conta do nosso país em conluio com um processo de modernização capitalista, que atropela e massacra os despreparados para fazer parte de uma incipiente ordem política, econômica e social dominadora, perceptível, com largueza, inclusive em sua produção contística, ressaltamos. O presente romance, vale insistir, encena

literariamente os impasses próprios do processo de formação da nação brasileira em estreita correlação com os movimentos totalitários que assombram periodicamente a vida nacional. Há movimentos dialéticos bem nítidos no andamento narrativo que lembram a intrincada questão nacional ainda em evidência: as contradições entre utopia e barbárie (anseio por liberdade num tempo de dominação estranguladora), campo e cidade (isolamento e inacessibilidade), modernização e atraso (hábitos sertanejos e provincianos que se chocam com uma nova ordem arbitrária vinda de fora), para ficarmos apenas em alguns problemas irresolutos de uma formação nacional incompleta e inconclusa, como já mencionamos alhures.

O romance de Veiga pertence a uma tendência da literatura brasileira denominada por Antonio Candido como “literatura do contra”, que surge a partir dos anos de 1960:

Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do País; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora a autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia (Candido, 1987, p. 212).

Pela transfiguração do contexto histórico, o romance de Veiga em questão representa alegoricamente as estratégias de ação de movimentos totalitários enleados numa atmosfera de obscurantismo, repressão e absurdidade. Desse modo, ao construir personagens que circulam por espaços que conotam

uma reiterada atmosfera de cerceamento, *A hora dos ruminantes* repercute a atmosfera de intenso autoritarismo que a literatura de ênfase social brasileira condenou de forma recorrente, ao longo do século XX, mediante a representação contundente de um regime de força que tomou conta do cenário social brasileiro durante duas décadas, por intermédio de uma maré autoritária reincidente no Brasil, deflagrada em 1964, com o golpe militar de 31 de março, a rigor, 1º de abril: um acontecimento histórico verdadeiro, que bem poderia ter sido mentira, mas que impactou enormemente a produção artística e literária brasileira do período.

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Carlos Drummond de. A noite dissolve os homens. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GINZBURG, Jaime; UMBACH, Rosani Ketzer. Literatura e autoritarismo. In: COSSON, Rildo (Org.). *2000 palavras: as vozes das letras*. Pelotas, RS: PPG-Letras, UFPel, 2000.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

OBRAS DO AUTOR:

VEIGA, José J. *A hora dos ruminantes*. 28. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.

3.3 MEMÓRIA, AUTOBIOGRAFIA E DIÁRIO ÍNTIMO

CAROLINA MARIA DE JESUS: ESCRITA ÍNTIMA E NARRATIVA DA VIDA¹

Germana Henriques Pereira de Sousa

Certamente, você já ouviu falar da escritora brasileira Carolina Maria de Jesus. *Best-seller* no decênio de 1960, nos últimos vinte anos, a obra da escritora foi objeto de estudos importantes, tanto no meio acadêmico quanto no meio cultural. Com efeito, Carolina Maria de Jesus, a célebre autora de *Quarto de despejo*, o diário íntimo que vendeu cerca de cem mil cópias na semana de seu lançamento pela Livraria e Editora Francisco Alves, de São Paulo, em agosto de 1960, ganhou as páginas dos jornais, as telas do cinema, os bancos da academia e as prateleiras das editoras do país.²

A obra de Carolina de Jesus, a que sempre apareceu acompanhada pelo epíteto de “escritora negra e favelada”, de fato, merece toda essa atenção, uma vez que se trata de uma obra ímpar na literatura brasileira: apesar de ter cursado apenas dois anos de escola primária em Sacramento, Minas Gerais, onde nasceu, Carolina escreveu mais de 4.500 páginas manuscritas, em 37 cadernos, recolhidos das lixeiras da grande São Paulo, onde morava a autora nos anos 40 e 50. Entre as muitas obras escritas e publicadas de Carolina, vamos nos debruçar aqui sobre seu diário

1 Esta seção tem origem em minha tese de doutoramento, defendida na UnB, em dezembro de 2004, e orientada pelo prof. Hermenegildo Bastos, bem como no artigo de minha autoria, intitulado “De Bitita a Carolina: o destino e a surpresa” (*Quadrant*, Montpellier, v. 24, p. 299-313, 2007).

2 Em 2003, o filme de Jefferson Dé sobre a vida de Carolina de Jesus ganhou o prêmio de Melhor Documentário no Festival de Gramado. Recentemente, Joel Rufino dos Santos lançou uma biografia da escritora (*Carolina Maria de Jesus – Uma escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010).

íntimo, cujo primeiro volume publicado, foi intitulado *Quarto de despejo*, resultado de uma edição de vinte cadernos manuscritos realizada pelo importante jornalista Audálio Dantas. Essa edição cobriu os períodos da vida de Carolina de 15 a 28 de julho de 1955 e de 2 de maio até 1º de janeiro de 1960. Em 1961, os referidos editores publicaram uma continuação dessa obra, *Casa de alvenaria*, com o propósito de dar uma resposta à sociedade: a autora que morava no quarto de despejo mudou-se para a casa de alvenaria. *Meu estranho diário* foi o terceiro volume publicado pela editora Xamã, em 1994, resultado da pesquisa de José Carlos Sebe Bom de Meilhy, especialista em história oral, da USP, e do pesquisador da Universidade de Miami, Robert Levine. *Diário de Bitita* é outra obra de Carolina de Jesus que nos interessa aqui, por se tratar de uma narrativa autobiográfica, lançada postumamente, na França, em 1980, e, no Brasil, em 1986, pela Nova Fronteira.³

Como se vê, para nos acercarmos de uma obra com essas particularidades, um grande sucesso de público escrito por uma escritora negra, que morou na favela e que cursou apenas dois anos de escola primária, devemos atentar para alguns aspectos que constituem a base de sua composição e lhe conferem organicidade. Para isso, analisaremos:

1. A **forma literária** segundo a qual é composta a obra: o **gênero do diário íntimo**, passando pelas características da **narrativa autobiográfica, memorialística e de testemunho**;
2. A linguagem literária de Carolina Maria de Jesus: perguntando-nos como uma escritora com tão pouco tempo de estudo foi capaz de escrever uma obra tão extensa?
3. A relação entre a obra da escritora e a literatura brasileira, por meio do estudo do sistema literário brasileiro.

³ Por conveniência, ao longo de nosso texto, empregaremos as siglas QD para nos referirmos à obra *Quarto de despejo*, CA para nos referirmos à *Casa de alvenaria* e MED para *Meu estranho diário*.

O ESTRANHO DIÁRIO DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Um médico espírita revelou a Carolina:

Minha mãe queixou-se que eu chorava dia e noite. Ele disse-lhe que o meu crânio não tinha espaço suficiente para alojar os miolos, que ficavam comprimidos, e eu sentia dor de cabeça. Explicou-lhe que, até os vinte anos, eu ia viver como se estivesse sonhando, que a minha vida ia ser atabalhoada. Ela vai adorar tudo que é belo! A tua filha é poetisa; pobre Sacramento, do teu seio sai uma poetisa. E sorriu. (Jesus, 1986, p. 71).

Diário de Bitita, publicação póstuma de Carolina Maria de Jesus, traz essa revelação. Narrativa autobiográfica, foi editada pela jornalista francesa Anne Marie Métaillé em 1980. A partir do manuscrito intitulado *Minha vida, Diário de Bitita* lê o presente de Carolina, no momento da escrita, pelo passado. A infância pobre em Sacramento, Minas Gerais, guardava um segredo: estava escrito nas linhas do tempo que dali sairia uma poetisa. Bitita, “a negrinha”, iria se transformar na escritora Carolina Maria de Jesus.

É próprio de toda obra autobiográfica começar pelo relato da infância (Lejeune, 1996), inclusive com a revelação do apelido de criança, ocasião para o narrador-personagem buscar nas dobras do passado conteúdo para iluminar o presente. Exemplo disso são as autobiografias de Sartre, *Les mots*, e de Hobsbawn, *Tempos interessantes*. Também pode ocorrer o inverso nas memórias de autor: a narrativa confessional, autobiográfica, como o espaço de releitura da própria obra, lendo-a de “trás para frente”, caso de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos (Bastos, 1998).

O relato autobiográfico da infância de Carolina de Jesus era para ela uma forma de encontrar no passado uma resposta para a razão de seu sucesso. No meio do turbilhão em que sua

vida se encontrava depois do lançamento de *Quarto de despejo*, o passado em Sacramento proporcionava uma pacificação interna, uma amenização do sofrimento pela memória da infância, tempo talvez mais alegre, apesar da pobreza. A visita ao passado traz, contudo, uma revelação mais importante: Carolina Maria de Jesus se tornou escritora porque isso “já estava escrito”. Ora, todos conhecemos a história que levou Carolina de favelada a *best-seller*. Por que, então, a autora quer reafirmar o destino?

Nossa hipótese é a de que Carolina queria, na verdade, ser dona de sua história e de seu sucesso e recusar, por meio disso, ter sido um objeto nas mãos dos editores. Longe de se identificar com o jogo do mercado, que entra em ação por trás de todo grande lançamento da esfera cultural, Carolina queria confirmar sua independência: “não quero ser teleguiada”, dizia. Contraditoriamente desejando e recusando o sucesso, a autora encontrou uma saída: o oráculo revelado no passado remoto de Sacramento traçou um novo arco para sua vida.

Para escapar das armadilhas do sucesso, “a surpreendente escritora favelada” das páginas da revista *O Cruzeiro*, da *Folha da Manhã*, do rádio, do programa de TV *J. Silvestre*, dos discos de samba, enfim, a autora do megassucesso *Quarto de despejo* quis revelar ao público o que só ela sabia: o ofício da escrita estava em seu destino. Portanto, essa leitura retrospectiva que faz de si mesma é seu modo de compreender a trajetória que a levou de Sacramento à favela do Canindé e depois para a fama, e desta de volta para o silêncio.

Tal relato memorialístico da infância de Carolina se contrapõe a outra história da autora, aquela que se pode ler em seus livros, mas também nas páginas de jornais e revistas; uma história que se pode ler entre Bitita e Carolina, entre o destino e a surpresa. A resolução do conflito, que podemos nomear “a favelada que virou *best-seller*”, ou ainda “o estranho diário da

escritora vira-lata”, só foi possível nas páginas da autobiografia ficcional *Diário de Bitita*. A ficção está na busca de um enredo para a sua vida, na confecção de uma trama narrativa que repete o caminho que fez do interior de Minas para São Paulo. Sua trajetória se repete na escrita da vida, escrita do destino.

O gênero autobiográfico

O gênero autobiográfico, devido a sua especificidade – o limite tênue entre real e ficcional –, sempre suscitou desconfiças por parte da crítica. Uma das grandes críticas contra o gênero diz respeito à ambiguidade de seu estatuto, o flerte constante com a realidade. Pela mesma razão, o gênero despertou, em primeira mão, o interesse de sociólogos, psicólogos, etnólogos. De acordo com Philippe Lejeune, grande especialista francês do gênero autobiográfico,

os textos autobiográficos têm como característica específica frustrar as expectativas de dois tipos de “especialistas”. Os literatos (de um certo tipo) só veem neles o “rascunho” disforme de um romance que eles lamentam; os historiadores, muitas vezes, só os veem como um “testemunho parcial”, a “despistagem” da verdade que eles buscam. (1998, p. 29, tradução nossa).

Apesar da definição problemática, a autobiografia tem de inerente ao gênero a possibilidade de expor as fraturas entre o real e o ficcional. Pergunta-se: o que é real e o que é ficcional? Qual a parte de cada um na literatura? Segundo Bella Jozef, em seu texto “(Auto)Biografia: os territórios da memória e da história”, a autobiografia supõe um duplo enfoque: “como o eu reage ao mundo e como o mundo reage ao eu”. Dessa forma, “a autobiografia sempre procurou espaço entre o discurso da

história (por seu efeito memorialístico, sua relação com um certo passado e sobretudo por sua ficção de credibilidade) e o discurso do sujeito, pelo espaço egocêntrico que parecia instaurar” (Josef, 1997, p. 221).

Lejeune distingue dois critérios para a definição do gênero, a pessoa gramatical e a identidade dos indivíduos aos quais remete a pessoa gramatical. Para responder à questão: quem fala na autobiografia?, Lejeune recorre ao linguista Benveniste. Segundo o linguista, o “eu” remete ao ato elocutório, à enunciação. Na linguagem oral, esse “eu” é facilmente identificado e define-se com relação às outras pessoas do discurso, ao “tu”, por exemplo. Assim, o “eu” teria como referente “aquele que fala” (Lejeune, 1996, p. 19). Para além dessa definição das pessoas do discurso, de Benveniste, o teórico francês acrescenta outro tipo de problema, as indagações do leitor a respeito de quem é esse “eu” que fala no texto autobiográfico. De fato, ainda que a pessoa gramatical “eu” remeta à enunciação, como ninguém pensa negar, a enunciação não é o último termo de referência: ela suscita por sua vez um problema de *identidade* [...]” (Lejeune, 1996, p. 21). Na realidade, em vez de a pessoa gramatical “eu” ter um referente vazio de conceito e de “remeter ao enunciador da instância do discurso onde figura o ‘eu’”, como quer Benveniste, de modo que cada falante possa se “servir” de seu uso, o enunciador também pode contar com outra forma de identificação – pode ser designado por um nome próprio.

A importância do nome Carolina de Jesus como autora

A questão do nome próprio com relação à identidade autoral da autobiografia e dos demais gêneros pessoais é importante. Carôlina de Jesus, autora de diários, foi, em primeiro lugar, apresentada a seu futuro público pelo repórter Audálio Dantas. Os autores autobiográficos, de modo geral, não são

[...] Eu havia comprado um ovo e 15 cruzeiros de banha no Seu Eduardo. E fritei o ovo para ver se parava as náuseas. Parou. Percebi que era fraquesa. (QD, p. 42-43).

A vida de Carolina está encerrada nesse espaço-temporalidade: buscar água, catar lixo, vender o lixo, comprar comida, fazer a comida, dar a comida aos filhos, banhar os filhos, levá-los à escola, refazer o mesmo percurso (ou um outro já definido anteriormente), lavar roupa etc., recomeçar tudo, sempre.

Alguns diários ficaram famosos devido à ligação do autor com um determinado período da história que suscita interesse, como o diário de Anne Frank. Outros são importantes, porque, esquecidos em sótãos, velhos baús e gavetas, servem hoje para resgatar vozes há muito tempo oprimidas e silenciadas. São os diários de mulheres, de escravos, de prisioneiros e outros tantos textos que interessam para a história social, uma vez que recontam a história oficial a partir de narrativas da vida privada.

O diário de Carolina, além de sua importância como testemunho, ganha a força da intencionalidade literária. A intenção literária tem a ver com a construção do texto e com a relação recíproca entre autor e texto. Não se refere, portanto, com a concretização de um desejo do autor. Assim,

Longe, portanto, de ser a projeção de um desejo do autor ou daquilo que ele queria dizer, a intenção constitui a reciprocidade entre autor (sujeito) e texto (objeto). Autor e texto não existem separadamente: o texto pressupõe um autor, o autor será sempre textual. (Bastos, 1998, p. 59).

A intencionalidade da escrita de Carolina é uma característica marcante de seu diário, pois, se de início ela tencionava publicar os outros gêneros de sua produção, é o diário

que vai chamar a atenção de Audálio Dantas. Esse fato serve de motivação para que Carolina retome a narrativa do cotidiano e transforme seu editor em personagem – Audálio é uma espécie de narratário, mas também um personagem importante nessa quase ficcionalização que Carolina faz da sua história. De certa forma, não é isso também o que Audálio faz com ela, transformá-la numa personagem – aquela da favelada escritora que saiu do lixo para o asfalto? Em QD e CA, Audálio Dantas é um organizador discursivo cuja função é construir a narrativa por meio da eliminação de repetições, da coesão dos fragmentos, do estabelecimento de um fio narrativo entre os diferentes momentos narrados por Carolina (sequências de datas, por exemplo) e da construção de um personagem.

Uma questão premente do debate sobre os gêneros pessoais é a publicação ou não de textos, como o diário íntimo, cuja primeira vocação seria o recolhimento, a atmosfera tranquilizadora da esfera privada. Há, portanto, uma enorme contradição entre um texto que se destina à esfera privada e sua divulgação pública. Essa seria uma grande diferença, segundo Lejeune, entre diário e autobiografia, já que o primeiro se destina ao segredo e o segundo à publicação. Segundo o autor, “autobiografia é escrita para ser lida” (Lejeune, 1998, p. 39). De todo modo, o mercado editorial só se interessa por um pequeno número de “relatos de vida”, em geral, “aqueles de escritores famosos, celebridades (que em geral apelam para um *nègre!*) ou testemunhos impactantes correspondentes a um tema da atualidade” (Lejeune, 1998, p. 49).⁴

4 No Brasil, é cada vez mais crescente o interesse pelas memórias, correspondências de autores, enfim, pela escrita autobiográfica de modo geral. A esse respeito, consultar o livro *Escrita de si, escrita da história*, organizado por Angela Castro Gomes (Rio de Janeiro: FGV, 2004).

A linguagem literária de Carolina Maria de Jesus

O interesse despertado pelos diários de Carolina deve-se, em nosso entender, ao deslocamento do ponto de vista de classe que seu texto opera e à linguagem fraturada. Mas não apenas. Carolina de Jesus é um produto estranhado, uma vez que não fazia parte do universo habitual das letras brasileiras, extremamente cultas, cujos escritores, na maior parte, pertenciam à classe média. Esse produto foi apropriado pela mídia, porque nele já havia um apelo nesse sentido, Carolina queria fazer sucesso.⁵ Prova disso são as inúmeras tentativas que Carolina faz para ser publicada, anteriores ao encontro com Audálio. Entretanto, a órbita da mercadoria rejeita Carolina, depois do primeiro e único sucesso de vendas. Por quê? Exatamente porque, por meio do ponto de vista de baixo e da linguagem fraturada, Carolina de Jesus problematiza a literatura e, por seu intermédio, também a sociedade, ao apresentar a tensão entre o alto e o baixo, o lixo e o livro, a figura do escritor e a favelada. O valor estético dessa obra ímpar reside, portanto, nesses aspectos.

A linguagem caroliniana, contraditoriamente feita de anacronismo literário por imitação dos poetas românticos, como Casimiro de Abreu, e do testemunho de um membro das camadas subalternas de nossa sociedade, narrado a partir do ponto de vista de baixo, não cabia nos moldes das elites. O preciosismo literário de Carolina em plenos anos 60, quando a literatura tentava se livrar do academicismo por meio de uma linguagem mais próxima do cotidiano, aliado a uma sintaxe fraturada, faz do seu texto um texto resistente (Sommer, 1994), que não se deixa subsumir a um modo de leitura tradicional. O fato é que, se a autora repete o preciosismo de forma e conteúdo de nossas

5 MEIHY, José Carlos Sebe Bom de; LEVINE, Robert (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina de Jesus*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

letras, ao pôr em prática seu projeto de galgar alguns degraus da escala social, é porque não lhe restou outra alternativa, já que só teve acesso às franjas do universo letrado. Acerca disso, Marisa Lajolo argumenta:

Como a poética de Carolina poderia não ser de extração parnasiana e de feição conservadora? Como fugir a uma poética na qual as palavras raras e as inversões para preservar a rima são consideradas senha de ingresso no universo letrado? Como poderia não aderir aos valores dominantes, que, aliás, são chamados de dominantes exatamente porque invadem corações e mentes? (Lajolo, 1996, p. 58).

A linguagem fraturada de Carolina deve ser entendida pelo que de fato é: a tentativa de uma pessoa das camadas subalternas de dominar os códigos da cidade letrada.

O deslocamento do ponto de vista de classe e a linguagem fraturada são dois aspectos que nos permitem aproximar Carolina de Jesus de outro escritor da favela, Paulo Lins, autor de *Cidade de Deus*. Roberto Schwarz considera esse romance como “uma aventura artística fora do comum”, “um acontecimento” (Schwarz, 1999). Com essa afirmação, destaca a novidade do feito, que estaria sobretudo no “ponto de vista interno e diferente”. Para o crítico, o valor estético do romance de Lins, ex-morador da favela que dá título ao romance, estaria na confecção de uma arte compósita que alia a explicação e a repetição como padrão narrativo. O tom pedagógico do texto seria uma característica do Naturalismo, resultado da “parceria com a enquete social”. O crítico alude à pesquisa antropológica realizada em *Cidade de Deus* por Alba Zaluar, cujo assistente era o então estudante de letras e profundo conhecedor do lugar Paulo Lins. Schwarz ainda

nota que o romance ambientado na “neofavela” Cidade de Deus alia de forma ousada a transcrição da fala popular ao repertório naturalista para formar um tecido discursivo em que não há vencedor. Chama também a atenção para a surpresa e a ousadia da linguagem, efeitos resultantes do recurso insistente e inesperado à poesia e ao lirismo:

A importância deliberada e insolente da nota lírica, que faz frente ao peso esmagador dos condicionamentos pela miséria, dá ao romance um traço distintivo, de recusa, difícil de imaginar num escritor menos inconformado. Seria interessante refletir sobre a ligação entre esse lirismo improvável e a força necessária ao deslocamento do ponto de vista de classe – de objeto de ciência a sujeito da ação – que observamos a respeito do papel da enquete social na obra. (Schwarz, 1999, p. 170).

A relação das observações do crítico sobre o romance de Lins com o inusitado da obra de Carolina de Jesus é clara: ponto de vista interno e diferente; arte compósita enquanto reunião de repetições e trama discursiva resultante da diversidade de linguagens; referência a autores clássicos da literatura; lírica, poesia, linguagem dos *faits divers* do jornal e do rádio. Enfim, o que há em Carolina que o mercado rejeita e que constitui seu valor estético, Roberto Schwarz, no emblemático ensaio sobre *Cidade de Deus*, descreve em Paulo Lins. A aproximação entre os dois escritores, entretanto, fica restrita a esses aspectos, uma vez que Schwarz salienta em Lins o lado “antimaniqueísta, antiprovidencialista, anticonvencional”, embora haja, naquele romance, quanto à mercantilização da mídia, “proximidade com a imaginação sensacionalista e comercial” (Schwarz, 1999, p. 170). Em Carolina, o apelo maniqueísta é bem mais marcado. Por outro lado, Carolina se identifica com a classe letrada, herdeira da tradição literária. É para essa classe, ademais, que ela escreve. Sua

escrita é interessada porque é um projeto de ascensão social, ainda que equivocado (Lajolo, 1996, p. 60).

**QUARTO DE DESPEJO: UM POEMA ROMÂNTICO
E AUTOBIOGRÁFICO**

Vejam um poema escrito por Carolina, no qual essa linguagem de feição romântica dá corpo ao relato de sua trajetória na literatura. Reparem que a autora de diários, na realidade, queria se identificar com a figura do poeta, mas não aquela do poeta “fidalgo, dos salões, de luvas brancas”, não, na realidade, Carolina queria ser conhecida como a “poeta dos pobres”, assim como Castro Alves foi conhecido como o “poeta dos escravos”. Vamos ao poema:

Quarto de despejo

Quando infiltrei na literatura
 Sonhava so com a ventura
 Minhalma estava chêia de hianto
 Eu não previa o pranto.
 Ao publicar o Quarto de despejo
 Concretisava assim o meu desejo.
 Que vida. Que alegria..
 E agora...Casa de alvenaria.
 Outro livro que vae circular
 As tristêsas vão duplicar.
 Os que pedem para eu auxiliar
 A concretisar os teus desejos
 penso: eu devia publicar..
 — o ‘Quarto de despejo’.

No início vêto admiração
O meu nome circulou a Nação.
Surgiu uma escritora favelada.
Chama: Carolina Maria de Jesus.
E as obras que ela produs
Deixou a humanidade habismada
No início eu fiquei confusa.
Parece que estava oclusa
Num estôjo de marfim.
Eu era solicitada
Era bajulada.
Como um querubim.

Depôis começaram a me invejar.
Dizia: você, deve dar
Os teus bens, para um assilo
Os que assim me falava
Não pensava.
Nos meus filhos.

As damas da alta sociedade.
Dizia: praticae a caridade.
Doando aos pobres agasalhos.
Mas o dinheiro da alta sociedade
Não é destinado a caridade
É para os prados, e os baralhos

E assim, eu fui desiludindo
O meu ideal regridindo
Igual um cõrpo envelheçendo.
Fui enrrugando, enrrugando...
Petalas de rosa, murchando, murchando
E... estou morrendo!

Na campa silente e fria
 Hei de repousar um dia...
 Não levo nenhuma ilusão
 Porque a escritora favelada
 Foi rosa despetalada.

Quantos espinhos em meu coração.

Dizem que sou ambiciosa
 Que não sou caridosa.
 Incluíram-me entre os usurários
 Porque não critica os industriaes
 Que tratam como animaes.
 — Os opérarios...
 (Jesus, 1996, p. 151-153)

O poema está citado dentro do diário. A narrativa do cotidiano contém, então, outros gêneros literários. E contém em dois sentidos. Em primeiro lugar, como uma reflexão sobre a escrita e, portanto, sobre a literatura. Nesse caso, trata-se de um diário de autor, constituído por um pensar o mundo, certamente, mas, sobretudo, formado a partir de uma reflexão sobre o próprio processo criador e, por isso, sobre a escrita. Em segundo lugar, o diário contém o poema porque é uma narrativa encaixante na qual o poema é citado. Por outro lado, o poema é também, e sobretudo, uma forma nova de configurar o mesmo – a autobiografia da autora. O poema e o diário se constroem como uma narrativa em abismo. O poeta do lixo é a confirmação da escritora vira-lata. O poema condensa a forma autobiográfica narrativa, mas também é autobiográfico, retrospectivo, como demonstra o seu título *Quarto de despejo*. Nessa outra forma de lembrar o passado, a autora emprega uma linguagem que, em sua contenção poética, mostra o destino do poeta do lixo.

De fato, o poeta do lixo “infiltra” na literatura. Carolina arromba uma porta, ela não é a convidada. A infiltração corrói as paredes do sistema, tanto do social quanto do literário, pela figura da escritora vira-lata. A voz lírica do poema é a da escritora favelada, cujo nome “circulou” a nação. A alusão aqui é ao número de exemplares vendidos e à circulação de seu nome e de si mesma como uma mercadoria na vida cultural brasileira. As obras que a escritora favelada “produz” deixam a humanidade “abismada”, porque representam um conflito na confluência de “escritora” e “favelada”. Quando isso ocorre, vem a “admiração”, mas, com ela, também vem uma armadilha: a escritora é enredada e presa num estojo de marfim. Desse momento em diante, o eu lírico conhece a desventura. A vida cheia de “hianto” transforma-se em inveja e tristeza. De “querubim” vira “rosa despetalada”. Sentimos aí a autocomiseração do poeta com relação a sua queda. A alta sociedade que acolhe a escritora momentaneamente, simplesmente por ela ter sido vendida como um produto que era interessante durante certo tempo consumir, exige de Carolina, entretanto, uma consciência social – doar agasalhos para os abrigos de pobres – que, no entanto, esta classe não está interessada em ter. O dinheiro dos ricos é para o lazer, “para os prados e os baralhos”, e não para corrigir injustiças, como as cometidas contra a classe operária pelos industriais. A referência aos filhos é uma forma de autopiedade com sua condição de escritora favelada.

O poeta repousa finalmente na “campa silente e fria”, outra forma de “estojos de marfim”, agora não mais como joia rara, mas como descarte. O silêncio é a morte da poesia. Repousar na campá silente é também o destino do poeta com relação à literatura – o panteão dos poetas fidalgos desaparecidos, que figuram petrificados no repertório da literatura canonizada: nos retratos nas paredes das academias, nas listas de arquivos.

A escritora favelada Carolina de Jesus quer repousar na literatura, por isso, recorre à linguagem preciosista e à forma poética, que é também uma maneira de relatar. A linguagem de Carolina foge do senso comum, da banalização e, de certo modo, cai num anacronismo. O modelo poético representado é o do arcadismo-romantismo, com suas palavras raras, oclusas em estojos de marfim. Enquanto, nos anos 50 e 60, a poesia e a literatura brasileiras encontravam como forma de expressão uma linguagem mais colada no cotidiano, depurada dos preciosismos, Carolina de Jesus fazia o caminho inverso. Ia buscar no passado a forma e a linguagem poéticas para narrar sua “infiltração” na literatura. Ela chama para si o direito de escrever e falar o “clássico”, o que a distingue dos outros e lhe cria problemas: “Eu desêjei varios empregos. Não aceitaram-me por causa da minha linguagem poética. Por isso eu não gosto de conversar com ninguém” (MED, p. 38).

Carolina preza o clássico, porque a poesia, para ela, era obra do poeta fidalgo, de luvas brancas. E era esse poeta que ela queria alcançar. O passadismo da poesia de Carolina se contrapõe ao padrão de gosto dos anos 60 pelo fato de ir buscar a resposta para a pergunta: o que é ser poeta?

CONTEXTO HISTÓRICO: A “CENSURA BRANCA”, O FIM DO SONHO DE SER A “ESCRITORA DOS POBRES”

O golpe de 1964, segundo Meihy, toca o réquiem para as esperanças de Carolina em se firmar como escritora. Segundo o historiador, “coerente com o ‘apagamento da contracultura’, o livro de Carolina escorreu pela vala do esquecimento como se não tivesse importância singular em nossa história da cultura” (Meihy, 1998). O estranho sucesso do livro foi breve, porque, ainda de acordo com o historiador paulista, sua mensagem de “crítica social” era inadequada ao “padrão proposto pelo golpe

militar de 1964” (Meihy, 1994, p. 17). Desta feita, a partir de 64, Carolina sofre “uma censura branca”, pois “seu livro foi evitado pelos editores, que o viam como perigoso e passível de uma censura que seria, no mínimo, economicamente prejudicial” (Meihy, 1994, p. 7).⁶

Quarto de despejo surgiu no contexto da primeira metade da década de 60, promovido pelo jornalista Audálio Dantas, que, “vivenciando uma fase da comunicação de massas no Brasil, colocava a público o *jornalismo de denúncia*” (Meihy, 1994, p. 3). As primeiras entradas do diário, de 1955, a descoberta de Carolina por Audálio em 58, a publicação e o sucesso repentino do livro em 60, tudo isso tem relação direta com o momento em que o país vivia. A vida de Carolina na favela do Canindé contrastava com o projeto de modernização do país promovido pelo governo de JK. Enquanto a nova capital era construída no Planalto Central, Carolina fazia o contraponto, antevendo que a modernização não iria tirá-la da favela: “ouvi dizer que na Brasília não vae entrar negros” (MED, p. 78). De acordo com Meihy, após o breve governo de Jânio Quadros, o intenso período governado por Goulart “representaria o ápice do esforço democrático nacional”. A televisão, implantada no Brasil desde 1950 e firmando-se cada vez mais como símbolo do progresso e da modernização brasileira, teve um importante papel na fabricação do sucesso de Carolina, uma vez que a TV “encurtou as distâncias entre ela e o grande público” (Meihy, 1994, p. 6). Na realidade, nem a própria editora Francisco Alves estava preparada para o fenômeno em que o livro e sua autora se tornariam. Na reportagem da *Folha da Manhã*, de 20 de agosto de 1960, afirma-se que

6 O autor ressalta que tal versão para o esquecimento de Carolina foi confirmada por Paulo Dantas, um dos editores da Francisco Alves envolvidos na publicação de *Quarto de despejo* (1994, p. 12, nota 16).

foram batidos todos os recordes de vendas de livros em tardes de autógrafos na festa do lançamento da obra de Maria Carolina de Jesus (sic) [...]. Pela primeira vez uma livraria foi invadida pelo povo que se espremia em todo o recinto. [...] Carolina autografou mais livros que os três recordistas anteriores: bateu sucessivamente Alzira Vargas, Carlos Lacerda e Jorge Amado: seiscentos livros.

Depois da fama, fase de sua vida contada em *Casa de alvenaria*, Carolina sofre um profundo desencanto com a “literatura” e com o sucesso:

9 de dezembro de 1962

Hoje eu estou triste. Não tenho dinheiro para comprar pão para os filhos. [...]

Na favela eu era mendiga. pedia e ganhava. Mas, agora se vou pedir esmola: ouço

– Você é rica!

Se vou procurar trabalho ouço: você é rica!

Há os que me invejam O que eu sei dizer é que tenho inveja dos favelados. Que podem procurar o que comer no lixo

– E eu?

– Que pavor me inspira a palavra – Escritora

So agora compreendo como fui muito mais feliz quando fui favelada. Eu voltaria fitando o solo e pensando: onde conseguir dinheiro para comprar pão? Será que eu vim ao mundo destinada a passar fome? Que vida a minha!

Como no poema *Quarto de despejo*, citado anteriormente, Carolina confirma aqui a efemeridade da fama e do sucesso. Morreu em 1977, esquecida por todos, em São Paulo.

Como disseram as manchetes no dia de sua morte, “após a glória, o silêncio”, a história tratou de silenciar Carolina. Sua condição de descendente de escravos de Sacramento, Minas Gerais, de semianalfabeta, de ex-empregada doméstica, mãe solteira etc. – os epítetos são inúmeros – coloca-a na contramão de nossa literatura.

Referências:

BASTOS, Hermenegildo. Intencionalidade: ficção, autobiografia, literatura. In: _____. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. p. 53-73.

JOSEF, Bella. (Auto)Biografia: os territórios da memória e da história. In: AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos; VASCONCELOS, Sandra (Org.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997. p. 217-226.

LAJOLO, Marisa. Poesia no *Quarto de despejo*, ou um ramo de rosas para Carolina. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom de (Org.). *Antologia pessoal, poemas de Carolina de Jesus*. Revisão de Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996. p. 10-17.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil, 1996.

LEJEUNE, Philippe. Lettre ouverte sur le journal intime. In: _____. *Pour l'autobiographie*. Paris: Editions du Seuil, 1998.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom de. Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio. *Biblioteca Virtual de Direitos Humanos da Universidade de São Paulo*, São Paulo, 28 set. 1998. Disponível em: <<http://www.cefetsp.br/edu/eso/cidadania/meihyusp.html>>. Acesso em: 6 nov. 2010.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom de; LEVINE, Robert (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina de Jesus*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOMMER, Doris. Resistant texts and incompetent readers. *Poetics Today*, v. 15, n. 4, p. 523-551, 1994.

OBRAS DA AUTORA:

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

JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria*. São Paulo: Francisco Alves, 1961.

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

JESUS, Carolina Maria de. *Meu estranho diário*. Organização de Robert Levine e José Carlos Sebe Bom de Meihy. São Paulo: Xamã, 1996.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2001.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR:

DUBY, Georges; ARIÈS, Philippe. *História da vida privada* (5 vol.). São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle Perrot (Org.). *História das mulheres no ocidente* (5 vol.). São Paulo: Afrontamento, 1993.

GOMES, Angela Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

LEVINE, Robert. A história do projeto: a percepção de um estrangeiro (Prefácio). In: JESUS, Carolina Maria de. *Meu estranho diário*. Organização de Robert Levine e José Carlos Sebe Bom de Meihy. São Paulo: Xamã, 1996.

LEVINE, Robert. História do projeto: um olhar brasileiro. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom de; LEVINE, Robert (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina de Jesus*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

LEVINE, Robert. História do projeto: um olhar norte-americano. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom de; LEVINE, Robert (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina de Jesus*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

SOUSA, Germana H. P. de. De Bitita a Carolina: o destino e a surpresa. *Quadrant*, Montpellier, v. 24, p. 299-313, 2007.

SOUSA, Germana H. P. de. *Carolina Maria de Jesus: o estranho diário da escritora vira-lata*. 2004. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

Sobre os autores

organizadores:

Adriana de Fátima Barbosa Araújo – Doutora em Letras pela UFRJ e professora de Literatura Brasileira na Universidade de Brasília (UnB).

Hermenegildo José de Menezes Bastos – Pós-doutor pela Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e professor titular de Literatura Brasileira na UnB.

autores:

Ana Laura dos Reis Corrêa – Doutora em Literatura Brasileira pela UnB e professora do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da UnB e da Licenciatura em Educação no Campo da UnB (*campus* Planaltina).

Alexandre Simões Pilati – Doutor em Literatura Brasileira pela UnB e professor de Literatura Brasileira da UnB.

Bernard Herman Hess – Doutor em Literatura Brasileira pela UnB e professor da Licenciatura em Educação no Campo da UnB (*campus* Planaltina).

Deane Maria Fonseca de Castro e Costa – Doutora em Literatura Brasileira pela UnB e professora do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da UnB e da Licenciatura em Educação no Campo da UnB (*campus* Planaltina).

Edvaldo Bergamo – Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) e professor de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UnB.



Este livro foi composto em Adobe Garamond Pro 12
no formato 155x220 mm e impresso no sistema *OFF-SET* sobre
Papel offset 75 g/m², com capa em papel Cartão Supremo 250 g/m²



A crítica dialética necessariamente incluirá sempre um momento de autocritica. Entre duas proposições, digamos, antagônicas — a que considera a arte (a literatura) como algo que existe por si mesmo e brilha na sua suficiência e autonomia, por um lado, e por outro a que vê a literatura como apenas uma reprodução do momento e/ou das condições sociais e históricas, a crítica deverá repensar a dialética entre autonomia e heteronomia. Não é que a verdade está no meio, mas sim que a autonomia só pode ser pensada à luz da heteronomia, e vice-versa. Dialética é a percepção de que algo caminha no sentido do seu oposto.

Pensar a literatura dialeticamente será sempre captar a sua dimensão política que, entretanto, não poderá jamais ser vista de forma mecânica. A arte é política exatamente porque se quer arte e, assim, fragilmente autônoma, opõe-se à sociedade fetichizada. Sua fragilidade é, contudo, sua força — o que por si mesmo é já outro movimento dialético. Erro será considerar forte a autonomia, porque isso nos levaria a perder a contundência mesma que há no seu ser frágil. Contrapondo-se ao mundo, a arte brilha acima dele, mas, sem a contraposição, de onde virá o seu brilho?

Salta à vista, assim, que um crítico literário não é um especialista. Tampouco é alguém que passeia por todas as disciplinas de maneira aleatória. Cabe-lhe ouvir a obra e as exigências que ela lhe faz.

Este livro se construiu como um convite a todos aqueles também tocados pela relevância da obra literária. É resultado de um amplo diálogo de que participam muitos pesquisadores, alunos e professores. Seu objetivo é ampliar ainda mais o diálogo com a inclusão de novos companheiros.

