DOSSIÊ

PALAVRA marginal

ISSN 2446-9335

revista

ARCÁDIA

nº4 - 2017

Dossiê Palavra Marginal

UNICAMP

INSTITUTO
DE ESTUDOS
DA LINGUAGEM

Arcádia: Revista de Literatura e Crítica Literária é uma revista-laboratório do curso de Estudos Literários do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP. É uma publicação eletrônica, de submissão aberta, publicada anualmente pelos alunos de graduação do Departamento de Teoria Literária, mas aceita contribuições de toda a comunidade, independente de filiação institucional ou formação acadêmica. *Arcádia* publica textos de criação literária (prosa ou poesia), textos críticos (resenhas, artigos ou ensaios) sobre obras literárias ou relacionadas à teoria, à crítica e à história literária, e traduções em uma dessas áreas.

Comissão de Seleção e Revisão Textual

Annelize Godinho Jacoby
Beatriz Costa Santos
Carolina Fernanda Zamboni
Flôr da Rosa
Carolina Vita E Silva
Dayane Incerti
Diego Nathan Pansani de Alencar
Felipe dos Santos Pinto de Andrade
Helen Van Leeuwen
Heloísa Malta Buttini
Isabelle Braga Pessoa
Jessica Carmozini Baltazar
Julia Pilla Guedes
Larissa Manfre De Almeida
Luana Pereira Condori
Marcos Vinícius de Souza Germano
Mariana Dias Chaves
Michela de Mello Santos

Comissão de Diagramação

Amanda Paltranieri
Ariane Gonçales Monteiro Da Silva
Bárbara Ferreira Sodré Marques
Gabriela Beduschi Zanfelice
Heloísa Leite Imada
Jessica Moreira Siqueira
Letícia Amôr Penasso
Luana Pereira Condori
Maria Paula Sarri
Raquel Maria Riera Maia
Sinuhe Laurenti Preto

Editores

Ana Maria Ferreira Côrtes
Cláudia Tavares Alves
Guilherme Pietrobon

Coordenação

Daniela Birman

contato: arcadia@iel.unicamp.br

Sumário

Editorial 05

Entrevista 07

RENATO RAPNOBRE
o Sarau do Viaduto e sua palavra ocuLpada 08

Diálogos com Carolina Maria de Jesus 16

A difícil inserção de Carolina Maria de Jesus no nosso campo literário: cinco décadas de limitações e exclusões 17

CAROLINA RARA: os caminhos de mulheres negras na literatura e no rap 20

"O que é que se compra com 55 cruzeiros?" O poder aquisitivo de Carolina Maria de Jesus em Quarto de despejo 24

O consumo em três tempos: A construção da identidade e o acesso ao universo da moda em Quarto de despejo, Cidade de Deus e grifes contemporâneas lançadas nas periferias 28

Periferias paulistas na literatura marginal: Canindé e Capão Redondo 34

Relacionamentos amorosos em Literatura Marginal: uma comparação de visões 42

Dois poemas contemporâneos em diálogo com Carolina Maria de Jesus: para além do documento? 51

Um lugar para Carolina Maria de Jesus: efeitos das recepções de Quarto de despejo e Casa de alvenaria 61

Ocupação Cultural 68

Trava-língua, o funk de quem ousa existir 69

Suburbano Convicto
A única livraria brasileira especializada em literatura marginal 73

As literaturas africanas e seus rótulos marginalizantes 75

Sem massagem na mensagem: a poesia contemporânea do projeto Slam Resistência 81

O refúgio sincrético de origens ambulantes: a luta pela moradia no filme Era o hotel Cambridge e a busca pela visibilidade no "Sarau dos Refugiados" 88

O grito no verso: a poesia negra feminina como espaço de resistência e construção da identidade 93

Resenhas 102

Literatura Marginal: Da infância de Bitita ao quarto de despejo de Carolina Maria de Jesus 104

Através dos olhos do oprimido 105

Infâncias roubadas e silenciadas 107

Editorial

"Sabotagem, sem massagem na mensagem!" Esta espécie de vinheta marcada pela agudeza, pelo humor e pelo convite ao combate antecede cada apresentação do Slam Resistência, competição que acontece uma vez por mês na Praça Roosevelt, no centro de São Paulo. Seu chamado à luta poderia também nos ajudar a sintetizar grande parte das produções culturais examinadas neste Dossiê Palavra Marginal. Editado no quarto volume da Arcádia: Revista de Literatura e Crítica Literária, o dossiê apresenta-se comprometido com a reflexão, o exame e a divulgação destas criações (literárias, musicais, cinematográficas), além de espaços e eventos ligados a "certa marginalidade", a ser analisada e discutida. Os textos aqui reunidos - artigos, reportagens, entrevista e outros de caráter híbrido - foram produzidos no âmbito de duas disciplinas de graduação oferecidas pelo Departamento de Teoria Literária do IEL, por mim ministradas no segundo semestre de 2017.

O volume é aberto pela entrevista com o rapper e escritor Renato Bueno, mais conhecido como Renato RapNobre. Agitador cultural, RapNobre é idealizador do Sarau do Viaduto, que acontece embaixo de duas das principais avenidas de Bauru, no interior de São Paulo. "Sou um brasileiro que mora na periferia do capitalismo do mundo. Na periferia do estado de São Paulo, que é Bauru, e na periferia de Bauru, que é o bairro Geisel", apresenta-se ele logo no início da conversa.

Em seguida, a seção Diálogos com Carolina Maria de Jesus reúne uma série de estudos sobre a vida, a obra e a recepção da autora de Quarto de despejo. A seção inclui ainda estudos comparativos entre a produção, a imagem e/ou a trajetória de Carolina com aquelas de outros artistas marginais contemporâneos. Por fim, outro encontro com a escritora que revelou ao mundo, com sensibilidade, humor e muitas imagens, seu cotidiano na antiga favela do Canindé pode ser experimentado na análise de dois poemas contemporâneos que a homanageiam.

A seção Ocupação Cultural amplia e diversifica o escopo da revista. Nela, o leitor terá acesso a textos sobre produções, espaços de circulação e/ou combates dos militantes da cultura marginal contemporânea: do funk de Linn da Quebrada ao Sarau dos Refugiados; do Slam da Resistência aos obstáculos enfrentados pelas literaturas africanas; do empoderamento da mulher negra na poesia contemporânea à luta dos sem-teto em Era o hotel Cambridge; da dificuldade de circulação de autores das periferias brasileiras à inauguração de uma livraria especializada na literatura deles.

O volume se encerra com três sugestões de leitura. A seção Resenhas traz, com efeito,

apresentações de três obras de grande interesse aos estudiosos da problemática da marginalidade sóciocultural. São estas obras o Diário de Bitita, de Carolina Maria de Jesus; a tese de doutorado Moisés e Nilce: retratos biográficos de dois garis, de Fernando Braga da Costa; e o livro O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea, de Anderson Luís Nunes da Mata.

Com isso, esperamos que estas criações, suas lutas e seus estudos continuem sua trajetória de resistência e combate a fronteiras (culturais, acadêmicas, sociais, econômicas). Eis o compromisso da nossa pequena contribuição.

Daniela Birman
Professora do Departamento de Teoria Literária do IEL

entrevista

Foto: Facebook/InteriorCultural

RENATO RAPNOBRE
o Sarau do Viaduto e sua palavra ocuLpada

Sinuhe Laurenti Preto

Conheci Renato Bueno, vulgo RapNobre, através do seu trabalho atual mais expressivo, enquanto rapper, escritor e, principalmente, militante da arte, literatura e cultura, atuando na cidade de Bauru, interior de São Paulo: o Sarau do Viaduto. Um nome que sempre me chamou muito a atenção, e no qual eu já tinha reparado nas vezes em que era veiculado pelas mídias bauruenses. A princípio, não fazia ideia do que realmente era o Sarau do Viaduto, e só fui tomar conhecimento ao pesquisá-lo na internet. Achei sensacional a ideia, uma espécie de sarau que acontecia embaixo de duas das principais avenidas da cidade: o cruzamento da Nações Unidas com a Duque de Caxias. Trânsito de pessoas, congestionamentos, postes mal iluminados, muros pichados. O local era completamente instigante e insano, e se encaixava totalmente na principal proposta do projeto: ocupar a cidade. Deparei-me com várias reportagens que vinham desde 2014 relatando as edições do sarau em Bauru, trazendo conteúdo, termos e expressões como poesia marginal, poesia periférica, poesia preta, poesia feminista, poesia de rua. Busquei quem era o nome por trás de todo o projeto: Renato RapNobre.

É interessante notar como, por trás de uma ideia inovadora, estava uma pessoa brilhante. Bauruense, morador do bairro Geisel, estudante do curso de Letras, rapper, escritor e poeta: "a minha poesia é de quem nunca soube o certo uso da crase, porque sempre foi necessário antes de tudo sobreviver às crises". Renato é uma das grandes personalidades do interior de São Paulo, uma das mais valiosas vozes de uma geração totalmente à margem, e claro, com muito o que falar e ensinar. Gravamos uma entrevista no dia 13 de maio de 2017, no Bosque da Comunidade, zona sul da cidade de Bauru.

O resultado dessa entrevista é basicamente uma aula sobre literatura marginal e suas

implicações, o relato de um representante da marginalidade, sua história, seus anseios, seus problemas, e, claro, seus poemas. Estamos diante de um poeta marginal prestes a lançar seu primeiro livro aos 31 anos de idade e da sua poesia reclamada, sobrevivente a todas as estruturas impostas pelo sistema que hoje rege e exclui várias parcelas da sociedade.

Sinuhe: Primeiramente, gostaria de saber suas origens, por onde começou tudo isso.

Renato RapNobre: Sou um brasileiro que mora na periferia do capitalismo do mundo. Na periferia do estado de São Paulo, que é Bauru, e na periferia de Bauru, que é o bairro Geisel: núcleo habitacional formado por Cohabs, criado nos anos 60 durante a ditadura. Eu tive uma infância muito pobre, a minha mãe era uma senhora branca, que trabalhou a vida toda como merendeira. E meu pai um homem negro com quem tive pouco contato, quase como um "ser abstrato" devido à sua ligação com a criminalidade. Tenho outros irmãos por parte de pai e mãe. Fui criado só pela minha mãe, que sempre foi mãe e pai, como em grande parte das famílias brasileiras. Estudei sempre em escola pública, acompanhando o trabalho da minha mãe. Eu lembro que comecei a trocar a minha força de trabalho aos 11 anos, com uma carriola e pá, já querendo tirar entulho da calçada dos outros. Acho que todo moleque de quebrada sabe disso aí. E tinha os bicos também, antes em Bauru tinha uma rede de supermercados Econômico. A gente esperava as tiazinhas que tinham carro e pedia para levar as compras para o carro, para ajudar, e aí ganhava gorjeta, né? A minha vida profissional que a CLT não abraçava era essa. Já se nasce menor aprendiz, trampando. Consegui meu primeiro emprego como lavador de moto, numa concessionária de Bauru. Nisso eu já estava estudando. Sempre tive vontade de fazer História. Na periferia, você vai fazendo, escutando o rap e isso vai te trazendo muitas informações e referências históricas: Zumbi, Guevara, Dandara, Luísa Mahin, Steve Biko, Martin Luther King, Malcolm X. Aí você vai se envolvendo na questão histórica e percebendo que é um movimento contínuo que reverbera no que a gente é hoje.

S: Você comentou que teve muita influência do seu irmão mais velho...

R: Eu não tinha nenhuma referência de um fulano que estivesse estudando. Minha referência para a leitura foi o meu irmão. Ele trabalhava até final da tarde na Sukest, na indústria, como aprendiz de eletricista. Depois chegava em casa, tomava um banho rápido, pegava o materialzinho dele lá e ia para o CTI (Colégio Técnico Industrial). Infelizmente, ele não conseguiu concluir o cursinho, que exigia uma carga horária muito extensa. Assim, o "apartheid" já foi excluindo né? É aquela lei dos mais fortes entre aspas, né? Ele teve que escolher entre o trabalho, que dava uma garantia para a nossa família de mais uma refeição, uma janta. Era um rolo compressor, né mano? Ou o cara tá disposto a enfrentar, ou vai ser esmagado.

S: Nessa época, o que você gostava de ouvir?

R: Eu sempre fui muito influenciado pela vivência. Meu irmão gostava muito de

rock, Raul, The Police, Kiss, nacional. Só que assim, eu ficava em casa, mas também andava na rua, e você ouve o que na rua? Ouve pagode! Vai no bar: tem pagode, samba. Acho que toda quebrada o que mais tem é bar, igreja e biqueira, né? No bar também tinha bastante forró. Eu ouvia tudo isso. O rap foi entrar mesmo na minha vida em 97, quando na escola chegaram com uma fita dos Detentos do Rap, lembro até hoje "É, o Carandiru está de casa cheia / Muita maldade no ar, muita droga na veia". Pensei: "Caralho! Que louco, né? Os cara tão falando de um bagulho, Carandiru, os cara é bandido?". E era assim, se eu quisesse ouvir rap dentro de casa, a mãe não podia estar, não podia estar ninguém, volume baixo, era tipo censura. Depois fui procurando e conhecendo, Racionais MCs, Thaíde e DJ Hum. Nessa época comprei a revista Rap Brasil, a primeira com que tive contato com todas as informações que eu queria. Dá para ver a importância de se ter uma voz, um veículo de informação e comunicação de um determinado gênero, lugar, que expande conhecimento, expande voz, tornando tudo mais democrático mesmo. Ali tive contato com grupos diferentes e ideias políticas dentro do rap: quem era Malcolm X, Zumbi dos Palmares, quem eu era. Isso era o que eu tava buscando, né?

S: E em Bauru você já participava da cena do rap?

R: Ainda não. Tinha na cidade uma casa de dança chamada Sandália de Prata, e a gente começou a dançar. Eu costumo pensar que periferia é bem isso, né mano, é totalmente gambiarra. Se não tem TV a cabo, a gente dá um jeito. Acho que esse espírito, hoje a gente costuma chamar de espírito empreendedor, né? Mas eu costumo achar que o brasileiro é mais da "invencionática", ele inventa mesmo a partir do que tem. A gente dançava, tinha o basquete de rua, a gente improvisava. Tudo fazia parte do movimento hip-hop, do rap. Então tivemos muita influência norte-americana, dos guetos. A gente guardava aqueles últimos trocados dos bicos, pra chegar no domingo, pegar o último busão da noite pra ir no Domingueira do Sandália de Prata, ouvir rap e confabular com outros caras, né mano, tá ligado?

S: Qual foi o seu primeiro contato com a escrita?

R: O meu primeiro contato foi com o pixo. O pixo foi uma parada muito foda. Fui pichador, e longe dessa questão moral se isso é ou não é arte, é importante lembrar que há uma necessidade de falar, de ser dito, de mostrar que você existe de alguma forma. Na época não tinha a tecnologia de celular que a gente tem hoje, precisava colocar a fitinha de rap, pausar e escrever um verso. E daí comecei a escrever meus próprios raps. Eu gostava muito do rapper GOG, Genival Oliveira Gonçalves do Distrito Federal, que tinha um cunho político muito forte e que moldou muito meu senso político, sobre especificamente o que é o rap: Ritmo Amor e Poesia, ou Ritmo Atitude e Poesia, ou Ritmo Amor e Política. Fora Racionais, né? Fui escrevendo, chamei os manos pra fazer o rap e montei meu primeiro grupo: Conspiração. Era mágico, né mano? Era fantástico. Eu acho que era bem hip-hop mesmo, a essência, aquela magia. De não

ter a estrutura necessária, mas mesmo assim você saber o que tá por trás daquilo tudo.

S: Como foi a criação do grupo De La Honra?

R: Em 2003, a gente já estava mais maduro e conhecia a cena do hip-hop na cidade. Na época, tivemos contato com a cultura latina dentro do hip-hop. Aquela coisa do lowrider, a cultura chicana, a América Latina. E o primeiro aporte que a gente teve para tocar foi em uma igreja na vila. Eles ficavam "abertos", né? Com medo da gente se envolver com droga etc., e abriram as portas para nós. Fomos, tocamos e passamos a frequentar a igreja também. Era uma via de mão dupla, uma troca pra falar a verdade. A gente ia, fazia coro lá, "aleluia Deus e tal", mas a gente queria mesmo era tocar, tá ligado? O De La Honra foi um grupo que teve bastante disposição. Começamos a participar dos eventos da cidade, tocar em festivais locais, até gravamos três músicas, que custaram 700 reais. Era impossível para um trabalhador daquela época pagar isso. Lembro que fizemos um "catadão" e juntamos a grana. Cada música um salário mínimo, né? Depois não deu certo e cada um seguiu seu rumo. Eu continuei.

S: Em qual contexto e por que surge o RapNobre?

R: Pra mim, hoje é meio antagônico pensar em "nobreza". Eu sou daqueles que prefere a cabeça do rei do que a cabeça do povo, tá ligado? O termo "RapNobre" tem dois contextos: primeiramente nessa influência chicana, era frequente a questão do "nuebre", então ficou uma mistura, um sincretismo à la chicana. E antes tínhamos a ideia de formar um grupo, que a gente chamava de "posse" (no break chamam de "crew"). Todo mundo tinha que ter a posse, um clã, "andar em bolinho", em turma e tal. E eu pensei que nossa posse podia chamar A RapNobre. Nós iríamos conceituando e trocando ideias. Ao mesmo tempo, eu trampava numa concessionária de moto. Fui num bebedouro tomar água e tinha um lance escrito assim "water drinker nobre". Li aquilo e pensei: "mano é isso memo", vai ser meu vulgo, vai ser RapNobre. Pensei do nada mesmo, aqueles insights que você tem. Então não foi nada que eu pensei "vou conceituar", tá ligado? Não, foi bem gambiarra mesmo, que nem a minha vida. Não tem nenhuma história fantástica.

S: Quais foram suas primeiras experiências como militante da cultura?

R: Em 2006, através da entidade Quilombo Interior, criada para trabalhar com o hip-hop. Naquele ano, fizeram uma seletiva com diversos MCs, BBoys, grafiteiros e DJs. DJ só tinha alguns: vontade de ser todo mundo tinha, mas como toca-disco era caro, só tinha um ou outro. Tinha mais MC: falar não custa, né mano? Não tem um preço. Até tem, mas da vida, outra coisa. Fui selecionado para uma ONG que ia trabalhar, aos fins de semana, com arte e educação através do hip-hop como instrumento social e educativo nas escolas do programa Escolas da Família. Na entidade, tive uma formação para ser arte-educador, com caras que eu admirava: Thaíde, DJ Negro Rico, Nelson Triunfo, Joe da Funk & Cia. Daí eu percebi que hip-hop é muito além de você saber dançar, pintar, cantar, discotecar:

é um movimento mesmo. Aos sábados e domingos, nas escolas dos bairros Rasi e Gasparini, eu juntava a molecada, trocava ideia sobre rap, passava filme, referências. E assim foi um lance fantástico, em que eu tive contato com o que é de fato uma organização. O que é um movimento organizado, disposto a discutir questões políticas, educativas, e com uma devolutiva do projeto. É isso, né mano? É saber se posicionar politicamente, que às vezes sua própria atitude vai responder.

S: Qual leitura foi marcante durante sua formação como leitor?

R: Em 2003, através da Rap Brasil, tive contato com a literatura marginal com o lançamento de *Capão Pecado*, do Ferréz. Confesso que foi o primeiro livro que eu li inteiro na minha vida: fiz a apropriação do livro mesmo, me transformei num leitor ali. Achei fantástico, era uma história que eu vivia, aquele lirismo da periferia no livro. Pensei que poderia fazer livro também. Passei a frequentar a Biblioteca Ramal do Geisel, e achei uma daquelas coleções de pensadores, tá ligado? Tinha Martin Luther King, peguei! Dá para perceber a importância de ser um aparelho de leitura dentro de um bairro: foi fundamental na minha formação como leitor. Ia lá e lia ali mesmo, todos os dias. Dali eu li Ghandi, King, Malcolm X. Comecei a ler muita coisa sobre política, achava importante ler jornal, saber o que acontecia na cidade: por que existia favela?

S: E como surgiu a ideia do Sarau do Viaduto?

R: Em 2014, eu já conhecia os vídeos no YouTube dos saraus, da Cooperifa, porque a revista também trazia bastante material do Sérgio Vaz. Percebi que era isso que eu queria. Antes, precisei ressignificar o meu papel dentro do movimento hip-hop. Sempre gostei de poesia, sempre escrevi. Vim aperfeiçoando, comecei a escrever nas redes sociais e até recitava uma poesia de autoria própria. Tinha surgido a necessidade: precisava ter um espaço, um sarau para gente falar as poesias, reunir um monte de pessoa em volta da poesia, né mano? Pensei onde, quais lugares da cidade seriam interessantes para atender a proposta. Passei em frente ao viaduto, estava de ônibus, vi do outro lado os grafites e enxerguei um palco interessante. Debaixo do viaduto, nada mais subterrâneo socialmente que isso. Fizemos o primeiro em junho de 2015, como um experimento. Desacreditados que iam pessoas, e "colaram" 40 no dia. Tudo no "gogó", não tinha aporte nenhum. Só chegamos e fizemos. Daí pensamos que realmente o evento precisava acontecer. Para a primeira edição oficial, tivemos a presença do poeta Ni Brisant. Lembro que fiz uma rifa para pagar as passagens dele. Com o tempo se criou um formato para o evento. E já passaram poetas como Mel Duarte, Renan Inquérito e Graco Oliveira.

S: Conte sobre o seu trabalho na Biblioteca Móvel - Quinto Elemento.

R: Criamos em 2014, um ano antes do viaduto. Da necessidade que a gente tinha: "as pessoas precisam ler mais", né mano? Pensamos que precisava ter no movimento uma banca de livros. Reunimos alguns livros, criamos uma página no Facebook, e o negócio foi vindo. Dali começamos com

a ocupação no Calçadão, no centro da cidade. Todo sábado de manhã, de 2014 pra cá, pontualmente estamos ocupando. O louco foi percebermos que, na verdade, existem sim leitores. De repente o que falta é um pouco de estímulo a isso, né? No Calçadão, integramos um corredor comercial, onde o valor e a intenção das pessoas estarem ali é consumir. Quando montamos a banca, a primeira pergunta é: "quanto tá o livro?". Então assim, pô, já é um outro valor que a gente traz. "Não, o livro não está à venda. É uma biblioteca, pode pegar o livro e levar". "Mas como assim? Eu pego o livro e levo? Como é que você vai ter a confiança de que eu vou devolver?". "Ué está justamente aí, a ideia não é se você vai devolver, é se você vai ler". A gente então quebra com duas lógicas: a perversa, que enquadra o espaço público como um fim apenas para o lucro; e o contato. Temos contato com pessoas de diversas camadas sociais, idades, ideias diferentes, contextos de vida diferentes. Tudo isso financiado pelo edital que ganhamos da prefeitura: a importância da ferramenta pública como um subsídio da cultura, para a arte.

S: Para você, o que é poesia?

R: Mano, eu tenho uma poesia curta que fala assim: "Poesia não é o que a gente veste / Poesia é despir". Pra mim, "a minha a poesia é de quem nunca soube o certo uso da crase, porque sempre foi necessário antes de tudo sobreviver às crises. Troco de roupa, mas não troco de alma. Habita em mim a palavra luta, filha do luto de uma vida filha da puta". Poderia falar aqui que poesia é um gênero e tal, mas não é isso. É muito mais, é maneira de enxergar o mundo, de ir contra o mundo, de chegar à vida, contra a vida. É uma coisa muito humana, né mano? Muito pautada na arte. Como é que se pode fazer um sarau em um viaduto e reunir gente pra reclamar poesia? Às vezes as pessoas passam e buzinam, e a gente tem uma máxima no sarau que é: "os carros passam, a poesia finca". Fincar a poesia, finca com a arte, fincar a literatura, como um direito humano mesmo. O direito à arte, a confabular, a imaginar, o direito a coexistir com o outro, olhar que tem milhões de pessoas sem terra e pouca gente com muitas terras. Acho que a poesia condensa toda essa realidade e pode transformá-la. Alguns pensadores falam que o mundo é uma consequência daquilo que somos. Se a poesia pode transformar a gente, a gente por consequência transforma o mundo. Mas sinceramente, poesia é o que a gente não veste mesmo. É despir, é ficar nu. É um lugar assim onde sinceramente a gente pode ser quem a gente é, quem a gente imagina ser, quem a gente pensa em ser, quer ser, e também quem a gente nunca foi, tá ligado? É isso.

S: Então a poesia tem força sobre a cidade?

R: Penso que positivamente. Pensar é um ato filosófico, né? O Sarau do Viaduto é uma ocupação de pessoas: uma reunião ocupando um espaço público, fechando uma via destinada aos carros, um outro valor para a cidade. Não só o carro transita, a gente também. Não só carro precisa, gente também. Se o asfalto do carro é o piche, o nosso asfalto é a poesia, né? A gente precisa desse espaço. Ocupar a cidade de outra forma. O que eu vejo muito é o seguinte: Bauru é uma cidade sitiada, né mano? Uma cidade que tem um desenvolvimento dito como "moderno" numa área zona sul, e um subdesenvolvimento nas outras áreas.

A gente também está ali brigando pela cidade, talvez num contexto de poder diferente, em níveis diferentes. Mas é uma disputa pela cidade. O sarau se coloca de maneira inclusiva, não exclui ninguém. Chega quem quer, fica quem quer, e o mais importante: a gente prova e comprova de que o espaço público pode ser mil coisas.

S: Logo, a cidade tem força direta sobre as pessoas...

R: Tem um verso numa poesia minha que fala o seguinte: "A nossa poesia é meio que marmita / Clichê sem crachá / A gente faz ponte onde o concreto não chega". Imagine a cidade, toda concretada, mas de fato ela não é nada concreto, para muita gente, para muitas coisas. É muito louco porque eu vejo as pessoas discriminarem assim: na Europa, falam: "nossa! olha que legal o artista de rua". Só que quando passam no Calçadão e veem o artista de rua vendendo artesanato, acham que é vagabundo. Entende então como a cidade altera o pensamento, o jeito que a cidade se coloca, como é construída, para quem ela é construída? Ela tem seu valor, né? Às vezes, a gente chega a imaginar que a poesia esteja em segundo plano, mas não está. Poesia está em primeiro plano. Poesia é isso também: reclamar o mundo, buscar outras maneiras de conviver, né? A grande maioria quer essa cidade inclusiva, aberta, onde a arte se encontra em todo lugar. Por que que a arte não pode fazer parte da vida, assim como o trabalho? Século XXI, né mano, a gente não pode estar com iPhone Plus no bolso e a mente no período colonial. Seu bolso tá comprovando isso, tudo muito rápido, muito fácil.

S: Como foi o processo de elaboração do Palavra OcuLpada?

R: O meu primeiro livro nasce de um calhamaço de coisas que eu já vinha escrevendo. Na verdade o projeto nasceu com o título Escritas Quebradas. Pensei nos significados de quebrado, fracionado. "Eu sou fracionado, não inteiro ainda", a minha escrita ainda não é inteira, eu sou da quebrada, uma vida fracionada mesmo. Mas acabei deixando o título de lado. A palavra sempre tem um poder, por trás dela sempre tem alguém dizendo. E quem diz também tem poder. Eu brinco bastante nos meus textos com essa questão da língua, o que é poesia, né? Até por influência do curso de Letras. E isso não é deixar de ser literatura marginal. Não é porque você é um cara que está escrevendo na periferia, da periferia pra periferia, ou um escritor marginal, que você não tem o direito de fazer outras leituras e escrever de outras formas. E eu sempre vim brincando, poesia é isso, poesia é aquilo. E aí minha esposa falou: "Pô! Parece que tá meio ocupado seu texto". E nisso surgiu primeiro o "Palavra Ocupada", de ocupação, eu ocupei a palavra. Mas ao mesmo tempo, a própria palavra é culpada de eu tê-la ocupado, então ficou Palavra OcuLpada. Eu ocupo ela, mas a culpada é ela. Tipo assim, é um abraço, né mano? Eu acho que o livro poderá ser pelo menos a própria emancipação da minha poesia, né? Da minha escrita, a palavra ocuLpada! Desgraçada da palavra.

O QUE NÃO COUBE EM MIM
OCULPOU A PALAVRA

O QUE NÃO COUBER NA PALAVRA CABERÁ NUM ABRAÇO

No livro também tem outras seções. “Palavra Utopia”, com textos mais sociais, “Palavra Há Dois” que são uns “lancinhos” igual selinho, tipo “Ah? Tá! Pá!”. O leitor também precisa de um descanso. Você abre o livro daquele jeito, depois tem que dar uma complicação para a pessoa gravar. Aí vem um descanso, e depois o livro vem mais forte para fechar. O movimento para onde levar o leitor: nunca pensei nessas coisas que o livro poderia fazer. É muito uma realização pessoal. Tem bastante gente que escreve em Bauru, mas da minha quebrada, dos lugares que eu frequento, ninguém nunca escreveu. O Renan Inquérito fala: “se a história é nossa nóis escreve”. Quem vai contar a história nossa? Tudo bem que não é um texto direto sobre a quebrada, mas estou ali, escrevendo, fazendo. É chegar no salão para cortar o cabelo e os caras: “E aí poeta?”. Tem um monte de moleque esperando para cortar o cabelo. E os moleques estão te ouvindo, todo mundo ali: “Pô, o cara é da quebrada e tá escrevendo livro?”. Não é meu, tem um monte de cara aqui. Nesse texto tem um monte de gente da quebrada. “Minha poesia é a periferia margiando o centro” e porra, é bem isso. A gente não quer que só Paris seja a cidade luz. Quem é que trabalha para chegar energia lá? Mais ou menos isso, a gente também tem alguma coisa pra falar. Eu vim para agregar, nem pra ser melhor, nem pior, mas para complementar.

Sinuhe Laurenti Preto é estudante de graduação em Midialogia da Unicamp.

diálogos com Carolina Maria de Jesus

Foto: Vida de Escritor

A difícil inserção de Carolina Maria de Jesus no nosso campo literário: cinco décadas de limitações e exclusões

Luana Pereira Condori

A leitura das anotações do diário *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus, permite que identifiquemos diversas faces da autora: a de "mãe solteira", mulher, negra, moradora da favela, catadora de papel e escritora. Ora estas imagens aparecem entrelaçadas, ora isoladamente. O papel que mais interessava Carolina era o de escritora, mas, de modo geral, foram suas outras faces que se sobressaíram, principalmente a de moradora da favela. Isto ocorreu em grande parte devido à divulgação e à construção - pela imprensa, editores e críticos da época - dessa imagem de uma escritora e moradora *da favela* que, ao ser tão enfatizada, acabou por estigmatizar sua identidade autoral.

Ao analisarmos o lançamento de *Quarto de despejo*, editado por Audálio Dantas, é possível acompanhar o surgimento de uma imagem vastamente divulgada que se propagou com uma velocidade espantosa, demonstrando o interesse do público pelo novo olhar representado pela autora. Uma nova estrela surgia: Carolina, com sua vivência na favela, transmitia ao leitor uma sensibilidade filtrada pela lama do Canindé, trazendo para o ramo literário as misérias do seu dia a dia e a constante luta pela sobrevivência.

No entanto, mesmo quando alcançou a tão sonhada inserção no mercado editorial, Carolina Maria de Jesus não obteve o ansiado título de escritora - pelo menos não em sua totalidade - uma vez que era vista como uma escritora da margem e, dessa forma, deveria limitar sua escrita a temáticas também marginais. Além disso, a inserção da escritora no universo literário é constantemente posta à prova, o que pode ser observado na dificuldade de frequentadores desse meio em aceitarem-na plenamente como tal. É como se ela carregasse sempre a favela consigo, em que este ambiente provoca o mesmo incômodo que sua narrativa diante da constante luta pela sobrevivência. Tal fato pode ser notado no excerto a seguir:

> Dia 19 eu fui na festa da escritora Clarice Lespector que ganhou o prêmio de melhor escritora do ano com seu romance "Maçã no escuro". A recepção foi na residência de dona Carmen Dolores Barbosa. Tive a impressão de que a Dona Carmen não apreciou a minha presença. Eu fiquei sem ação. Sentei numa poltrona e fiquei.
>
> As madames da alta sociedade iam chegando. E eu cumprimentavam (...) graças a Deus não fui fotografada. Já estou saindo dos noticiários. Não compareci na sala onde Clarice estava. Não a vi. Não lhe cumprimentei. Serviram refrescos e comestíveis às 23 horas. Retornei a casa pensando no dinheiro que

> gastei pintando as unhas e pagando conduções. Dinheiro que poderia guardar para comprar o pão e o feijão para os meus filhos.[1]

Diante de uma obra tão ímpar, é fácil cair no lugar-comum de que seu livro possui apenas o caráter documental. Muitos foram os críticos que o classificaram assim. Desse modo, seu processo inventivo e seu poder de criação foram deixados de lado. Além disso, o próprio gênero em que a autora escreve, o autobiográfico, foi por muito tempo considerado um subgênero, como Christiane V. S. Toledo expôs:

> Carolina encontrou no gênero autobiográfico uma maneira de denunciar, relatar a sua condição, e assim escreveu o que estava incrustado em si. (...) Carolina foi escanteada não só pela sua origem e demais características minoritárias, mas pelo seu estilo autoral; escolheu sobretudo, o gênero autobiográfico, que sempre foi visto como gênero menor. (Brumetiére decreta fim ao gênero autobiográfico por julgá-lo infantil, não elaborado, marginal e doente. Um século depois de Rousseau e, um antes do nosso, a crítica francesa engessa o gênero autobiográfico como "baixo".[2]

Mais de 50 anos depois do lançamento do best-seller *Quarto de despejo*, o diário de Carolina Maria de Jesus continua provocando embates no meio literário. Apesar de identificarmos um movimento crescente de valorização da dimensão estética de sua obra, ainda encontramos quem negue o estatuto de literatura desta produção. Um exemplo contundente ocorreu recentemente num evento organizado (destaquemos a contradição) pela Academia Carioca de Letras, para homenagear Carolina, em abril deste ano. Nele, um dos palestrantes convidados, o professor de literatura e membro da academia Ivan Cavalcanti Proença, após elogiar a escritora, afirma que seu diário *Quarto de despejo* não pode ser considerado literatura. O excerto a seguir foi retirado do relato da atriz e poeta Elisa Lucinda sobre a polêmica homenagem. O trecho reproduz uma passagem da palestra do professor:

> (...) definitivamente, isso não é literatura. (...) Cheia de períodos curtos e pobres, Carolina, sem ser imagética, semi-analfabeta, não era capaz de fazer orações subordinadas, por isso esses períodos curtos.[3]

Em resposta, a atriz saiu em defesa de Carolina:

> (...) herdeira da coragem dessa mulher que no ano que nasci foi descoberta por escrever o seu olhar nos papéis que catava e os quais reciclava em cadernos, venho exaltar o seu escrito. Citei trechos de sua safra genial. Faca. Lâmina. Soco na boca do estômago: "quem inventou a fome, são os que comem". "Quem não tem amigo, mas tem um livro, tem uma estrada", "Fiz o café e fui carregar água, olhei o céu a Estrela Dalva já estava. Como é horrível pisar na lama. As horas que sou feliz é quando estou residindo nos castelos imaginários". E perguntei a essa altura à emocionada plateia: Isso não é literatura? Me desculpe, senhor Ivan Cavalcante Proença, o que Carolina Maria de Jesus fez chama-se Literatura e por

> isso estamos aqui, e por isso a tradução em tantas línguas, e por isso o maravilhoso livro *Quarto de despejo* que fez com que a referida autora fosse tema do Fórum de Letras de Ouro Preto, idealizado e concebido pela maravilhosa escritora Guiomar de Grammont, editora da melhor qualidade, conhecida como a curadora de Feiras Literárias internacionais. Nesse fórum foi lançado um livro em sua homenagem: *Memorialismo e Resistência - estudos sobre Carolina Maria de Jesus*.[4]

O choque entre a poeta e o professor se estendeu durante e pouco depois do evento, ganhando repercussão em jornais e redes sociais. Infelizmente, ele revela que a recepção de Carolina Maria de Jesus ainda é marcada pela negação da dimensão literária de sua obra, limitando-a ao estatuto de documento. Essa negação foi reafirmada pelo professor Ivan Cavalcanti Proença, em entrevista ao jornal *O Globo*, dias depois da homenagem: "Mantenho tudo o que falei. Não é literatura. É um documento importante, extraordinário e de significado socioeconômico e cultural muito sério. Mas não é literatura"[5] . Desse modo, apesar dos avanços na valorização da escritora e de sua produção, o mesmo campo literário que a acolheu e lançou, ainda insiste em expulsá-la ou, ao menos, relegá-la a um espaço considerado menor, uma outra espécie de "quarto de despejo".

[1]JESUS, Carolina Maria de. *Meu estranho diário.* São Paulo. Editora Xamã, 1996.
[2]TOLEDO, Christiane Vieira Soares. *Carolina Maria de Jesus: a escrita de si*, 2010.
[3]Disponível em: <http://www.publishnews.com.br/materias/2017/04/24/carolina-de-jesus-e-literatura-sim.> Acessado em: 17 maio 2017.
[4]Disponível em: <http://www.publishnews.com.br/materias/2017/04/24/carolina-de- jesus-e- / literatura-sim>. Acessado em 17 de maio 2017.
[5]Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/gente-boa/post/racha-entre-intelectuais-sobre-obra-de-carolina-de-jesus-clima-cada-vez-mais-tenso.html.> Acessado em: 19 jun. 2017.

Luana Pereira Condori é estudante de graduação de Estudos Literários da Unicamp.

CAROLINA RARA: OS CAMINHOS DE MULHERES NEGRAS NA LITERATURA E NO RAP

Raquel Riera

Embora a chamada cultura marginal contemporânea venha ocupando espaço nos centros urbanos, ela ainda não tem o mesmo prestígio que a arte produzida no núcleo da sociedade. Afinal, denominar certas produções de *marginais* significa assumir que, ocupando um centro hegemônico, há outros tipos de produções diametralmente diferentes. Em comparação à quantidade de artistas de massa, é incomum ver, nas grandes mídias, pessoas famosas e valorizadas vindas da periferia e vivendo de sua arte. Mais incomum ainda é se deparar com *mulheres* nessas condições. A seguir, falaremos sobre a imagem de duas importantes artistas para pensar em como as mulheres da periferia ou da favela aparecem na mídia.

Para pensar nas representações de hoje, é importante olhar, antes, para as de ontem. A primeira escritora de grande renome do país que poderíamos considerar "marginal", originada das favelas e periferias, foi Carolina Maria de Jesus – mulher, negra e favelada. Ela nasceu cerca de 20 anos após a abolição da escravatura e cresceu num país sem lugar para ser. Frequentou pouco a escola, mas aprendeu a ler e a escrever, e isso foi sua salvação. Contrariando todo o esperado, a autora realizou seu maior sonho: publicar um livro que contasse seu cotidiano como moradora da extinta favela do Canindé, na capital paulista. *Quarto de despejo: diário de uma favelada* foi publicado em 1960, organizado por Audálio Dantas, e tornou-se um fenômeno editorial inédito e instantâneo.

Ilustracão : Raquel Riera

A catadora de papel – e escritora nas horas vagas – apareceu, na mídia da época, como porta-voz das favelas e dos favelados. Mas é de se pensar que esse não era seu real intuito. Em seu diário publicado, ela fala às vizinhas que a aborrecem: "Vou escrever um livro referente a favela. Hei de citar tudo que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas desagradáveis me fornece os argumentos". E depois completa, tendo a ameaça das palavras como única arma: "Estou residindo na favela. Mas se Deus me ajudar hei de mudar daqui" [1].

Mesmo que Carolina escreva sentir-se deslocada no ambiente em que vive,

expressando constantemente ao longo do livro o desejo de se mudar, a imagem apresentada dela é a de uma representante dos miseráveis e favelados. O importante parece ser apenas esse novo marco editorial, de livro saído de um mundo invisível. "Amargura, consolo, rispidez, num original da favela" [2] é a chamada de uma das muitas reportagens sobre seu diário, problemática por não apresentar as diferentes facetas da autora e nem aprofundar-se em seu aparente desejo de *não* ser uma representante das favelas, além de nomear a escrita de Carolina com adjetivos que expressam apenas a visão de quem lê de fora e não faz parte de seu mundo.

As outras facetas de Carolina – de mãe, de mulher, de negra – não figuram nas reportagens da época em que o livro foi lançado [3] . No entanto, apesar de não aparecer na mídia, esses aspectos da vida da escritora são parte integral do livro.

Carolina é mãe solteira de três crianças e vive em função dos filhos, fato evidenciado quando ela escreve que "eu enfrento qualquer especie de trabalho para mantê-los". Assume a maternidade esperada pelo fato de ser mulher, mas recusa-se a se comprometer com um homem, quebrando mais um padrão, ao afirmar que "não casei e não estou descontente". Mostra-se aliviada por ter uma pessoa a menos na casa para sustentar, e por não precisar se preocupar com a violência doméstica com que sofrem suas vizinhas. "Não invejo as mulheres casadas da favela que levam vida de escravas indianas", registra.

A escritora parece ter certa consciência de sua condição de negra num país ainda muito racista, mas coloca-se acima da situação. Numa anotação do dia 23 de junho de 1958 do seu diário, por exemplo, ela afirma que os brancos se esquecem "que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rustico [...]. Se é que existe reincarnações, eu quero voltar sempre preta". Não se pode dizer que Carolina Maria de Jesus levanta propositalmente a bandeira do movimento negro – já que nada escreve sobre isso em seus diários –, mas seus pensamentos podem, com certeza, ser agregados na luta contra o racismo: "o branco diz que é superior. Mas que superioridade apresenta o branco? [...] A enfermidade que atinge o preto, atinge o branco. Se o branco sente fome, o negro também. A natureza não seleciona ninguem". No dia de comemorar a data da abolição da escravatura brasileira, a autora é irônica: "E assim, no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome!" [4].

Carolina Maria de Jesus vira fenômeno por trazer ao centro testemunhos reais da margem. A febre, no entanto, passa rápido, e as grandes mídias logo passam a se ocupar de outros assuntos. A escritora até tentou manter-se no circuito editorial: depois de *Quarto de despejo*, publicou, com recursos próprios, outros livros de pouca repercussão. Carolina acabou, assim, sendo esquecida, e o mundo mudou em 60 anos.

Hoje, é cada vez mais comum afirmar que que as mulheres vêm tomando seu lugar por direito na sociedade. E um desses lugares é justamente aquele das produções culturais. No entanto, arte marginal ainda existe – e marginalizar mulheres ainda existe também.

Para discutir arte marginal contemporânea, achamos propício usar o rap, tendo em vista sua íntima relação com a poesia e, portanto, com a literatura. Originalmente jamaicano, RAP significa *Rythm and Poetry*, e passou a ser usado por minorias sociais

como forma de protesto. A partir da década de 1980, o movimento ficou forte no Brasil, e está hoje inculcado na cultura nacional como, majoritariamente, música das periferias. É nesse contexto que analisaremos aqui as composições autorais de Preta Rara, rapper e professora de História negra que dialoga com feminismo, racismo e arte da periferia.

A santista começou sua carreira musical em 2005, no extinto grupo de rap feminino Tarja-Preta. Em 2013, saiu do grupo para dedicar-se à carreira solo. Em 2015, lançou seu primeiro álbum, intitulado *Audácia*. O nome encaixa-se perfeitamente: as composições da rapper são fortes e falam de temas que a grande mídia prefere ignorar. Para ela, o rap é uma filosofia de vida, "o jeito que escolhi para viver e acreditar" [5] . E é através dele que ela incentiva o público a pensar em racismo e em machismo:

> minhas letras sempre foram inspiradas na minha vivência e na vivência de outras mulheres. Eu falo para homens e mulheres: para elas, em busca do empoderamento [...]; para eles, para que saibam o quanto o machismo mata e agride as mulheres do país inteiro. Falo muito sobre racismo e faço questão de contar o que ele já fez comigo e com vários irmãos

A música *Negra Sim!*[6] é, quiçá, a que melhor une essas duas questões sociais tão importantes no trabalho de Preta. Nela, a rapper questiona a objetificação da mulher negra, mostrando como são estereotipadas como produto carnavalesco brasileiro fora do país: "Mulher negra brasileira codinome mulata/ [...] Pra gringos somos atração". Preta Rara revela também como, apesar das mudanças, essas mulheres ainda estão em posição de inferioridade, cantando que "a pretinha, jão, já tem o seu valor/ Não chega a tanto como um jogador de futebol/ [...] Vira famosa na TV fazendo graça/ Protagonista negra ganha pra apanhar na cara". Apesar das dificuldades, a rapper não se abala, finalizando com a declaração de que "meu rap é pesado fazendo você agir/ [...] Se no passado sofremos, hoje vai ser diferente/ Tratadas como mulher preta que pesa na mente".

Em *Graças ao Arauto* [7] , Preta Rara combate o racismo. "Onde estava a vergonha na cara do contratante/ Que escolheu cabelo liso e rejeitou os meus turbantes/ Fui intitulada mão de obra barata/ Não me enverguei graças ao ensinamento de Afrika Bambataa". Como Carolina Maria de Jesus, ela problematiza a abolição da escravatura – "A chibata só foi trocada por uma prancheta/ E esses grilhões a caneta não arrebenta" –, mas a mensagem geral é esperançosa. Para a rapper, "pela música no grito sou guerreira que não para [...]/ o que vem de mim que sirva de inspiração".

A cantora tem cerca de 70.000 visualizações no *YouTube* em seu primeiro e único álbum, já abriu shows para o famoso rapper Criolo e deu entrevista a um dos maiores sites de notícias do país [8] . Sua trajetória tem ares promissores. No entanto, se comparada a artistas mulheres brancas do Brasil, os números são consideravelmente baixos. Se comparada a artistas homens, são ainda mais. Embora haja mais fatores a serem considerados na análise da carreira de artistas musicais, não se pode ignorar que a cor da pele e o gênero são obstáculos para o sucesso. Além disso, o rap com crítica social não é um ritmo tão popular quanto outros, já que as pessoas dificilmente querem lidar constantemente com verdades acerca da sociedade.

Na maioria das outras entrevistas disponíveis online com Preta Rara, a cantora também responde perguntas acerca do que é ser mulher no rap e do que é ser negra no Brasil. E ela sabe seu lugar como mulher na música, contando que "já sofri, sofro e sei que sofrerei ainda muito preconceito por ser mulher nesse meio [do rap], mas isso não é restrito à cultura hip hop, a sociedade que é machista" [9] - embora isso não a impeça de seguir compondo e atuando como ativista dos movimentos feminista e negro.

É relevante destacar que a maioria das entrevistas com a rapper são encontradas em sites menores e que ela pode ser considerada famosa em seu meio, mas é ainda uma estrela em ascensão se comparada a outras artistas mulheres e brancas. Podemos concluir, com isso, que o interesse pelo trabalho de Preta Rara não parte, na maioria das vezes, dos grandes meios midiáticos e sim daqueles que realmente apreciam suas letras e querem ouvi-las. Boa parte da divulgação da artista se dá por meio de seus perfis pessoais em grandes redes sociais, como Facebook [10] e Instagram [11] . Isso porque, em pleno século XXI, mulheres não costumam ter lugares centrais na mídia, e muito menos mulheres negras. O machismo e o racismo são estruturais, inculcados na sociedade que nos rodeia há muito tempo. Embora seja verdade inegável que mulheres estejam tomando seu espaço e que esse espaço é cada vez maior e melhor, é ingênuo acreditar que não há nada mais a ser mudado ou conquistado. É importante que artistas como Preta Rara continuem tomando seu espaço nos grandes meios midiáticos, para que próximas Carolinas consigam sair de suas margens e afirmar o que quiserem.

[1] JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 4. Ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1960. P. 17.
[2] Disponível no acervo online do Estado de S. Paulo em: http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,carolina-maria-de-jesus-a-escritora-da-favela,12001,0.htm
[3] Informações baseadas em buscas em acervos de jornais da década de 1960. Mais disponível em: http://acervo.estadao.com.br/procura/#!/carolina maria de jesus/Acervo///1/1960/1960//
[4] JESUS, Carolina Maria de. *Op. cit.*, p. 58.
[5] Esta e todas outras citações aqui reproduzidas de Preta Rara foram retiradas de entrevista disponível em: http://www.derua.com.br/2015/03/03/em-entrevista-a-rapper-preta-rara-fala-sobre-a-carreira-e-a-festa-audacia/.
[6] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sNSW_XWmfT8.
[7] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=c03koCeTOhY.
[8] Disponível em: http://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2015/03/com-dez-anos-de-carreira-preta-rara-fala-sobre-preconceito-e-hip-hop-atual.html
[9] Disponível em: http://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2015/03/com-dez-anos-de-carreira-preta-rara-fala-sobre-preconceito-e-hip-hop-atual.html
[10] https://www.facebook.com/pretararaoficial/
[11] https://www.instagram.com/pretararaoficial/

Raquel Riera é estudante de graduação em Estudos Literários da Unicamp.

"O que é que se compra com 55 cruzeiros?" O poder aquisitivo de Carolina Maria de Jesus em *Quarto de despejo*

Felipe dos Santos

"Fui na Dona Julita, peguei papel. Ganhei 55 cruzeiros. O que é que se compra com 55 cruzeiros?", pergunta-se Carolina Maria de Jesus no dia 18 de agosto de 1958, em *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*[1]. Nesse diário, a autora registra exaustivamente os gastos realizados para comprar os produtos básicos de que necessita para enfrentar sua dura realidade. Além disso, também são anotados os trabalhos cotidianos da autora e, em certas ocasiões, o quanto recebe por eles. No entanto, devido à constante desvalorização e troca da moeda nacional, o leitor de hoje dificilmente terá uma noção concreta dos valores que tanto angustiavam Carolina e se mostravam insuficientes para suprir suas necessidades. Por esse motivo, propomos aqui uma comparação das quantias citadas com os valores equivalentes na moeda corrente (em 2017). Desse modo, acreditamos, alcançaremos uma maior dimensão da situação material da autora, e da realidade que descreve, na década de 1950.

Para realizar este estudo, as menções aos pagamentos e gastos de Carolina foram catalogados e separados data a data. Os valores foram extraídos de todas as passagens nas quais algum dinheiro é obtido ou uma compra é realizada, como no dia 15 de julho de 1955: "Fui receber o dinheiro do papel. Recebi 65 cruzeiros. Comprei 20 de carne. 1 quilo de toucinho e 1 quilo de açúcar e seis cruzeiros de queijo. E o dinheiro acabou-se"[2]. Após este passo, os dados relativos aos recebimentos foram agrupados de forma que uma estimativa do ganho mensal pudesse ser contabilizada (ao menos de acordo com a obra). As despesas também foram catalogadas e separadas de acordo com o produto mencionado. Para fazer a comparação com os preços atuais, foi realizado um levantamento no supermercado PagueMenos de Barão Geraldo, em Campinas, São Paulo, com o valor dos produtos alimentícios, além do sabão.

A análise do poder de compra será feita da seguinte forma: primeiramente é definido o valor de um determinado produto adquirido por Carolina Maria de Jesus. Uma vez que nem sempre são mencionados o valor do preço por quilograma ou de uma unidade em específico, um valor mediano das mercadorias citadas é estimado para o preço do produto. Em seguida, um valor intermediário também é definido para o preço atual, após a observação de diversos preços. A partir da definição destes valores os produtos são comparados lado a lado, como mostra a Tabela 1.

Produto	Valor Cr$	Valor R$
Pão	6	10/Kg
Queijo	7	22/kg
Açúcar	12/kg	3/kg
Carne	48/kg	17/kg
Arroz	30/kg	3/kg
Sabão (unidade)	6	1,35

A partir da organização dos valores mencionados no diário de Carolina e dos valores levantados atualmente também é possível realizar uma tabela de comparação que confronta os preços de vários produtos que seriam adquiridos numa mesma compra, como mostra a Tabela 2.

Produto	Valor Cr$	Valor R$
1kg toucinho + 1Kg açúcar	39	12
1 litro óleo + 1kg carne + 1kg açúcar	98	23
1kg açúcar + 1kg feijão + 2 ovos	42	9
3/2 kg feijão + 2kg arroz + 1/2kg açúcar + 1 sabão	110	20
1kg arroz + 1 sabão + 450ml querosene + 1/2 kg açúcar	50	15

De acordo com a Tabela 2, é possível observar que a partir destes valores não conseguimos fazer uma transposição monetária direta. Este fenômeno ocorre devido a variações diversas, incluindo a do preço de cada mercadoria, a da moeda e aquela do valor da moeda. Por exemplo, segundo os registros do livro, o quilo do açúcar era bem mais valorizados na década de 1950, como mostra a Tabela 1 (em que o quilo do açúcar é mais caro que o do queijo). Essa diferença na valoração dos preços é reiterada na seguinte passagem: "Comprei um quilo e meio de feijão, 2 de arroz e meio de açúcar, 1 sabão. Mandei somar. 100 cruzeiros. O açúcar aumentou. A palavra da moda, agora, é aumentou. Aumentou!"[3]

Dessa forma, para realizar uma comparação mais justa, uma abordagem possível é avaliar a percentagem do salário mínimo corrente a que estes valores correspondem. Para isso, os salários mínimos foram consultados em uma página que reúne dados para o mercado financeiro[4]. É interessante notar que ocorreram mudanças no salário mínimo em 1954, 1956 e 1959. Sendo assim, uma análise deve ser realizada para cada um destes valores de remuneração, em comparação com o valor de 2017. Neste caso, faremos uma análise apenas com o salário de 1958, pois esse é o período com o maior número de registros no diário de Carolina. Em um exemplo para a composição de uma cesta básica hipotética, utilizando apenas produtos mencionados no diário, o gasto mensal correspondente é apresentado na Tabela 3, totalizando uma soma de Cr$ 360.

Produto	Valor Cr$	Valor R$
2 unidades de sabão	12	2,70
8 kg de arroz	240	24
2 kg de carne	48	34
1kg de açúcar	12	3
Pão - 2 vezes por semana	48	20

Este valor corresponde a 9,47% do salário mínimo de 1958, de Cr$ 3800. Em comparação, o gasto com produtos equivalentes em 2017 seria de R$ 83,07, ou 8,86% do salário mínimo de R$ 937,00. No entanto, tal composição de cesta básica é insuficiente para sustentar um adulto e três crianças. Atualmente, a cesta da cidade de São Paulo para uma família de quatro pessoas vale R$ 446,28, ou 47,62% do salário mínimo, segundo relatório do Dieese[5].

Dessa forma, para dimensionar a situação material de Carolina, duas análises podem ser realizadas. Em uma primeira hipótese, seria considerado que os ganhos da autora se resumem apenas aqueles que estão apresentados no diário. Levando em consideração a quantidade de registros, os meses considerados significativos são os de maio, junho, julho e agosto de 1958. Neste período, três situações distintas estão presentes. No mês de maio, dia 21, Carolina se lamenta por não ter quase nenhum dinheiro: "Que realidade amarga! Eu não residia na cidade. Estava na favela. Na lama, as margens do Tietê. E com 9 cruzeiros apenas. Não tenho açúcar porque ontem eu saí e os meninos comeram o pouco que eu tinha."[6] Neste mês, 22 dias estão registrados no diário e o ganho total apresentado é de Cr$ 77. Ou seja, é um mês de poucos ganhos. Os meses de junho e julho também apresentam uma grande quantidade de registros, mas o valor total recebido é bastante diferente de maio. No caso de junho, 28 dos 30 dias do mês estão descritos na obra. Destes, em apenas seis dias é relatada a arrecadação de dinheiro, somando Cr$ 317. Neste cenário, pode-se concluir que Carolina possuía apenas cerca de 8% do salário mínimo para sobreviver. Valor abaixo até da cesta básica hipotética descrita. O mês de agosto também apresenta 28 registros, porém, difere por apresentar um ganho total de Cr$ 701. Este seria então um mês de ganhos mais altos para Carolina, entretanto, levando em consideração que esta não era a situação padrão, uma vez que diversos fatores a impediam de trabalhar (como os dias chuvas ou os domingos de pouco papel nas ruas), o valor intermediário parece mais frequente. Entretanto, é possível notar que a frequência de entradas no diário não é constante. No mês de setembro de 58, constam apenas 13 dias registrados, e em apenas um deles é descrito que ocorreu recebimento de dinheiro.

Sendo assim, em uma hipótese mais otimista, a autora pode não ter registrado todos os seus ganhos, ou o editor pode ter suprimido passagens. Neste caso, poderíamos realizar uma estimativa considerando o ganho médio de Cr$ 30 por dia de trabalho, baseado nos valores registrados deste mês. Se considerarmos que Carolina consegue trabalhar 20 dias do mês, ela obteria Cr$ 600, 15,78% do salário mínimo de 1958, valor ainda distante dos 47% necessários para se adquirir uma cesta básica hoje. Porém, além

dos custos necessários para alimentação básica, ainda existiam os gastos referentes a outras despesas, como aquelas com calçados e relativas à saúde. "...Ganhei 15 cruzeiros e passei no sapateiro para ver se os sapatos da Vera estavam prontos, porque ela reclama quando está descalça. Estava pronto e ela calçou o sapato e começou a sorrir. Fiquei olhando a minha filha sorri, porque eu já não sei sorrir."[7] Já em outra ocasião ela relata o custo de uma extração de dente, de Cr$ 100. Devem ser levados em consideração ainda os gastos de Cr$ 25 por mês para a água e de Cr$ 100 para o pagamento da energia elétrica.

Considerações finais

Realizando uma simples comparação baseada na confrontação de preços e valores de salário mínimo, podemos confirmar a forte impressão experimentada pelos leitores de *Quarto de despejo*, Carolina Maria de Jesus encontrava-se em uma situação de miséria ou pobreza extrema. Definida atualmente no Brasil pelo Ipea[8] como as famílias que apresentam rendimento per capita inferior a 25% de salário mínimo, a faixa da pobreza extrema é aquela na qual não se pode comprar bens essenciais. Como muitas passagens do diário destacam, a baixa renda da autora é refletida nas situações de fome e necessidade descritas. Apesar das limitações do método, nos três melhores cenários apresentados - com renda mensal variando de Cr$ 317 a Cr$ 701 - Carolina e seus três filhos seriam incluídos nessa faixa. Para uma análise mais robusta poderiam ainda ser levados em consideração valores da inflação dos preços na época, índices do custo de vida como o ICV[9] e outros métodos de comparação de moedas, como a paridade do poder de compra[10].

[1] JESUS, Carolina Maria de. Quarto de despejo: diário de uma favelada. São Paulo, ed. Ática, 2014. P. 113.
[2] *Ibd.*
[3] *Ibd.*
[4] Cf.:http://br.advfn.com/indicadores/salario-minimo/evolucao
[5] Ver https://www.dieese.org.br/analisecestabasica/2017/201704cestabasica.pdf.
[6] JESUS, Carolina Maria de. Op. cit., p. 39.
[7] *Ibd.*
[8] Cf.: http://ipea.gov.br/portal/
[9] Cf.: https://www.dieese.org.br/icv/
[10] Cf.: https://data.oecd.org/conversion/purchasing-power-parities-ppp.htm

Felipe dos Santos é estudante de graduação em Estudos Literários da Unicamp.

O consumo em três tempos: A construção da identidade e o acesso ao universo da moda em *Quarto de despejo*, *Cidade de Deus* e grifes contemporâneas lançadas nas periferias

Heloísa Leite Imada
Heloísa Malta Buttini

1. Introdução

Neste estudo, propomos um breve recorte da vida cotidiana de grupos sociais marginalizados a partir de dois aspectos, sobretudo: o acesso ao universo do consumo e a construção da identidade. Este enfoque será examinado com base na leitura de duas obras, *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus, e *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, e de dados relativos ao lançamento de marcas de roupas e acessórios produzidos nas periferias de São Paulo, como a 1DASUL, do escritor Ferréz.

O objetivo não será abranger todas as modificações históricas relacionadas ao consumo no período percorrido - dos anos 50 aos 2000 - mas sim identificar certas modificações e semelhanças que julgamos importantes e estão presentes nas obras e nos casos aqui reunidos.

2. *Quarto de despejo* - Carolina Maria de Jesus

Em seu diário *Quarto de despejo*, Carolina Maria de Jesus mostra a luta diária contra a escravidão, apesar de 60 anos a separarem da abolição. Em um determinado ponto do dia a dia na favela do Canindé, a autora precisa decidir entre gastar o pouco que ganha como catadora de papel para comprar um par de sapatos para a filha Vera ou um pão, feijão e farinha para a alimentação dela e dos três filhos. A dificuldade de comprar sapatos representa a marginalização de sua condição de vida e remete ao contexto da escravidão quando, segundo o historiador Athos Moura, "ter um sapato ia além de ter status e ostentar. Ter o que calçar significava liberdade."[1] Apenas a elite e as pessoas livres podiam andar calçadas, lembrando aos negros, a todo momento, sua posição inferior na sociedade. Carolina, desse modo, continua escrava do custo de vida e da fome.

Como não consegue comprar sapatos novos, ela é obrigada a remendar um par encontrado no lixo para sua filha. E, ainda assim, muitas vezes precisa recorrer a restos ou à caridade de conhecidos para conseguir colocar comida na mesa. A própria Carolina chega a ir dormir com a barriga roncando de fome, porque não havia o suficiente para alimentar a todos. Assim, nem sempre ela consegue manter os três filhos calçados e protegidos do frio e dos machucados nos pés. No dia 19 de junho de 1958, por exemplo, ela conta que "José Carlos não quer ir na escola hoje porque está fazendo frio e ele não tem sapato. Mas hoje é dia de exame, ele foi. Eu fiquei com medo, porque o frio está congelando. Mas o que hei de fazer?"[2]

Mesmo trabalhando exaustivamente, Carolina não consegue dinheiro suficiente

para adquirir produtos básicos, como alimentos, uma moradia com certa infraestrutura e um lugar confortável para dormir; ela e sua família estão à margem do universo de consumo. A exclusão, no entanto, não a impede de desejar se inserir nessa dinâmica e ter acesso a itens básicos, como narra no dia 20 de julho de 1955: "o meu sonho era andar bem limpinha, usar roupas de alto preço, residir numa casa confortável, mas não é possível"[3].

À vista da marginalização e de um completo desamparo, Carolina, em uma forma de autorrepresentação, se enxerga por meio da metáfora do quarto de despejo. Sem renda para atender essas necessidades básicas e muito menos para consumir, ela se compara a um objeto que não tem mais utilidade e é jogado no quarto de despejo que, no contexto da cidade, é a favela. Ela se vê excluída tanto das ruas pavimentadas e da casa de alvenaria quanto da dignidade de poder satisfazer a fome de seus filhos e sua própria.

3. *Cidade de Deus* - Paulo Lins

Na obra *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, o consumo, em sua relação com a construção da identidade, é simbolizado pelo grupo dos "cocotas". Esse grupo é composto por personagens de dentro e dos arredores da favela Cidade de Deus, caracterizados pelo consumo de bens industrializados, como roupas, sapatos e acessórios de marca, bicicletas, patins, skate, perfumes e bala *Halls*, bem como de bens culturais, já que, em sua maioria, os cocotas ouviam rock e depreciavam a MPB. Seus hábitos, ligados ao uso de drogas, à curtição nas praias, nos bailes e nos festivais de música, ao emprego de linguagem própria e à preocupação com a estética, representada por tatuagens e cabelos parafinados, compõem um estilo que busca, de certo modo, formar uma identidade semelhante à das classes médias.

Enquanto Carolina - representando a si mesma de forma desumanizada, como objeto descartado - era completamente marginalizada da dinâmica imposta pelo universo de consumo, os cocotas conseguem transitar por esse espaço. Isso acontece por meio da aquisição de bens materiais e também pela adoção de um estilo de vida que se assemelha àquele dos "garotões da zona Sul"[4]. Esta aproximação é expressa, por exemplo, na exclamação de Pardalzinho, quando ele vestiu as roupas novas que tinha comprado:

> — Sou playboy! — dizia Pardalzinho a todos que comentavam sua nova indumentária. Tatuou no braço um enorme dragão soltando labaredas amarelas e vermelhas pelo focinho, o cabelo ligeiramente crespo foi encaracolado por Mosca. Sentia-se agora definitivamente rico, pois se vestia como eles.[5]

Supomos que as famílias dos cocotas tenham uma condição de vida mais confortável, com recursos suficientes para que os filhos não precisem trabalhar e possam adquirir certos bens de consumo desejados por eles e similares (ou iguais) àqueles dos garotões das classes média e alta. Em certa passagem, o narrador chega a descrever os cocotas como "a juventude branca de Cidade de Deus"[6].

As marcas atuam como objeto de desejo de grande importância para a construção

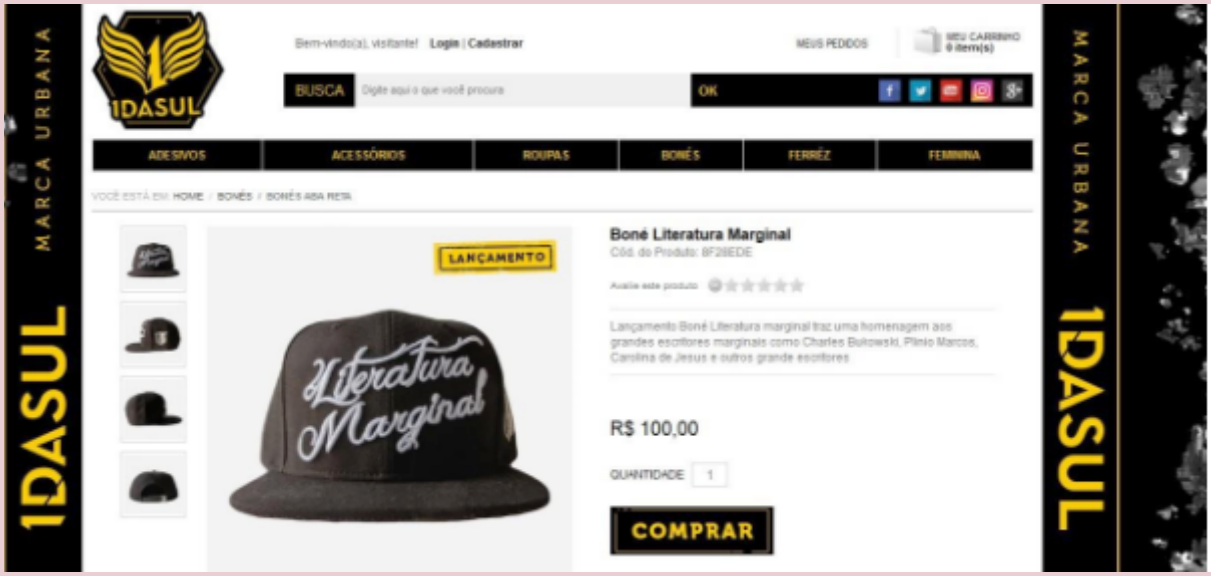
da identidade desses sujeitos marginalizados, conforme pode ser observado na passagem em que Pardalzinho, um dos criminosos que dá título à segunda parte do livro, aproxima-se de um cocota para perguntar onde ele havia comprado suas roupas:

> — Aí, tu comprou esse tênis aonde?
> — Comprei lá em Madureira, mas qualquer sapataria vende.
> — A camisa?
> — Na Sul.
> — O short?
> — Na Sul também. É tudo roupa de marca. O tênis é Adidas, o short é Pier e a camiseta Hang Ten.
> — Aí, se eu te der o dinheiro, tu compra lá para mim?
> — Compro.
> — Vamo ali em casa, rapidinho.
> Pardalzinho tirou de dentro de um saco plástico repleto de dinheiro uma bolada e a entregou sem contar ao cocota. Pardalzinho falou para ele comprar logo uma porrada de número 40, shorts e camisetas (...)[7].

Independentemente da origem do dinheiro, vindo do tráfico, é incontestável o desejo de Pardalzinho possuir um estilo de vida, representado por um grupo social ao qual ele não pertence, por meio de sua imagem. Segundo explica o próprio personagem, ele "queria ser bonito, andar vestido como os cocotas, namorar aquelas meninas que andavam com eles, que pareciam felizes como os ricos (...)"[8].

4. Ferréz e as grifes da periferia de São Paulo

Em contraste com o que é visto em Cidade de Deus, a contemporaneidade trouxe com as grifes surgidas nas periferias uma inovação. Nomes como Egosss, Vila Fundão e 1DASUL são representantes de um movimento cujo objetivo é se afastar das tendências



Produto da 1DASUL, com a seguinte descrição: "Lançamento Boné Literatura marginal traz uma homenagem aos grandes escritores marginais como Charles Bukowski, Plínio Marcos, Carolina de Jesus e outros grandes escritores" - (Reprodução http://www.loja1dasul.com.br)

ditadas pelas classes dominantes e criar um estilo vinculado à favela. As grifes contam majoritariamente com a mão de obra local e têm como principais consumidores os moradores da periferia. Em uma entrevista concedida à TV Folha, Ferréz, escritor e proprietário da 1DASUL, afirma:

> É uma cultura underground que não quer ser superstar, quer ser uma cultura underground mesmo, que não quer elitizar, vender pra elite. A ideia da cultura é ser uma cultura bonita, o cara poder usar uma roupa bonita, poder ler um livro legal, mas dentro da quebrada.[9]

Morador do Capão Redondo, na zona sul de São Paulo, Ferréz se consolidou na literatura marginal com *Capão Pecado*, de 2000. Sua marca também trabalha com a venda de livros do autor, estreitando a relação entre moda, literatura marginal e identidade da periferia. Esses movimentos se mostram como resultado de esforços contemporâneos diversos de valorizar culturas, experiências e visões daqueles que estão fora do centro.

Os artistas vindos dessas regiões são os principais responsáveis pela projeção das grifes nas mídias, fazendo com que elas ganhem visibilidade e se tornem motivo de orgulho para os moradores. Mais do que seguir uma tendência, o uso das marcas é uma forma de construir uma identidade e contribuir para o fortalecimento da autoestima de uma parcela da população que antes via como única alternativa de expressão a reprodução de padrões ditados pela elite.

Imagem: instagram.com/1dasul | Reprodução

Ainda que seja um movimento próprio da favela, as roupas vendidas pelas grifes têm inspirações na cultura negra dos Estados Unidos, principalmente no hip-hop. O que pode torná-las um símbolo da identidade local é a inserção de elementos que

remetem às periferias brasileiras. No caso da 1DASUL:

> Nós, brasileiros descendentes de escravos e índios nunca tivemos um símbolo sobre nossa linhagem, o logotipo da 1DASUL em forma de fênix e com o número 1 em destaque é uma forma de termos nosso próprio brasão, e ele tem esse sentido de juntar a periferia.[10]

Imagem: instagram.com/1dasul | Reprodução

A partir disso, é possível comparar a dinâmica do consumo identificada em *Cidade de Deus*, na qual os cocotas valorizavam marcas estrangeiras, e esse movimento que tem ganhado força na atualidade. Os produtos importados deixam de ser o centro dessa dinâmica e a produção local passa a ser não só símbolo de poder aquisitivo, mas também uma forma de identificação e orgulho.

Os ideais das marcas não são produzir peças de pouca qualidade, com preços baixos. Os proprietários das grifes mostram preocupação em fazer preços condizentes com os de produtos nacionas, mas sempre priorizando a qualidade, uma vez que os moradores buscam uma forma de se equiparar ao que é vendido nos bairros nobres e fazer com que os produtos vindos da periferia sejam também objetos de desejo. Dessa maneira, a identidade local vai sendo construída na medida em que os artigos em questão representam e valorizam seus consumidores.

4. Conclusão

O estudo do recorte proposto neste trabalho indica três modos distintos de construção da identidade, em seu vínculo (ou não) com o consumo. No caso de Carolina Maria de Jesus, esse universo era inatingível, tendo em vista sua metáfora da favela como um quarto de despejo. Para ela, a impossibilidade de comprar sapatos representava a ausência de dignidade e, podemos concluir, a permanência dos calçados como símbolo da escravidão que lhe era contemporânea. Em Cidade de Deus, vimos a

lógica do consumo se estruturar a partir do desejo de adquirir produtos estrangeiros atrelados a um estilo de vida que conferia identificação com um grupo social ao qual os personagens procuravam pertencer. Por fim, observamos na contemporaneidade o crescimento de um movimento que busca valorizar a imagem da periferia. Ferréz, como escritor marginal e proprietário de famosa grife do Capão Redondo, constitui um símbolo da convergência entre representatividade na literatura marginal e na moda.

Imagem: instagram.com/1dasul | Reprodução

[1] Cf. <http://historiaempauta.com.br/2014/07/15/sapatos-sinonimo-de-liberdade/>. Acesso em: 17 maio 2017.
[2] JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. Edição Popular, Rio de Janeiro: 1963. p. 59.
[3] *Ibidem*, p. 19.
[4] Área nobre do Rio de Janeiro.
[5] LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Planeta, 2012. p 176.
[6] *Ibidem*, p. 144.
[7] *Ibidem,* p. 175
[8] *Ibidem*, p. 175
[9] *Grifes da periferia de São Paulo investem no público local para crescer.* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9IObBrArOyg> (acesso em: 17 maio 2017).
[10] FERRÉZ. Disponivel em: <http://www.loja1dasul.com.br/Paginas/8772/quem_somos> (acesso em: 17 maio 2017).

Heloísa Leite Imada e Heloísa Malta Buttini são estudantes de graduação em Estudos Literários da Unicamp.

Periferias paulistas na literatura marginal: Canindé e Capão Redondo

Representações da violência

Letícia Amor Penasso

Carolina Maria de Jesus, escritora negra que viveu no Canindé na década de 1950, protagonista de seu próprio diário, *Quarto de despejo:* diário de uma favelada[1], e Rael, personagem principal fictício de *Capão Pecado*[2], que se passa no fim dos anos 1990 em Capão Redondo[3], são separados por várias décadas e viveram em uma São Paulo diferente da outra. Ainda assim, têm muito em comum: os dois são amantes da literatura vivendo em zonas periféricas da cidade.

As duas obras podem ser lidas como representantes da literatura marginal. Esta literatura está à margem em relação ao cânone e a ele se opõe por diversos critérios hierárquicos, além de ter adquirido diferentes usos e significados, "variando de acordo com a atribuição dos escritores, ou mais freqüentemente, com a definição conferida por estudiosos ou pela imprensa num dado contexto", como afirma Érica Peçanha Nascimento. Assim, a literatura marginal pode designar diversos movimentos, grupos e obras, como aquelas de autores pertencentes a minorias diversas, que retratam lugares determinados - notadamente as favelas ou periferias, sendo muitas vezes produzidas por autores dessas localidades - além daqueles títulos excluídos do mercado editorial, grupos de poesia marginal, entre outros.

O termo "marginal" é apropriado pelos representantes da chamada literatura marginal contemporânea e com ele se faz uma inversão de valor, deixando de ser pejorativo para tornar-se positivo. As obras aqui apresentadas são importantes para esta literatura, sendo Carolina Maria de Jesus um nome significativo para o movimento marginal contemporâneo, apesar de não ter participado dele, e Ferréz um autor de grande destaque atualmente.

A partir desses dois livros que serão brevemente apresentados, busca-se observar o retrato da violência em duas zonas periféricas da cidade de São Paulo na literatura marginal, destacando a presença dela de forma diferente em cada uma dessas histórias, mas que, em ambas, é quase uma personagem, apesar da grande diferença temporal.

As obras e seus autores

Carolina Maria de Jesus nasceu em 1914, pouco tempo depois da abolição da escravatura, e faleceu em 1977, com 63 anos. Foi moradora da favela do Canindé, onde escreveu os diários que compõem *Quarto de despejo*. Nascida em Sacramento, estado de Minas Gerais. Carolina se mudou para São Paulo em 1947, período em que começavam a surgir as favelas na capital paulista. Depois da chegada dos filhos, aumentou sua dificuldade em permanecer nos empregos. Não conseguindo mais ser contratada em

casas de família, ela passou a trabalhar como catadora.

A escritora foi uma mulher negra e favelada que viveu na miséria com seus três filhos, sempre preocupada com a educação das crianças e interessada na literatura e na escrita – mesmo tendo frequentado a escola por somente dois anos incompletos -, o que a diferenciava na favela, onde poucos sabiam ler e escrever.

A obra de estreia de Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo:* diário de uma favelada, alcançou enorme sucesso, tornando-se *best-seller* logo quando lançada e tendo como público leitor as classes média e alta, das quais a autora chamava a atenção por ser uma figura exótica – mulher negra, pobre e favelada, falando "diretamente" da favela – o que passou a ser uma ferramenta na divulgação do livro. O livro é bastante expressivo na literatura brasileira, além de já ter sido traduzido para mais de dez idiomas[5].

Na obra, uma compilação recortada dos diários de Carolina, ela retrata em primeira pessoa as impressões que tem da cidade, o cotidiano na favela, registrando tanto a própria vida quanto a dos moradores do Canindé, o "quarto de despejo" de São Paulo sempre em oposição ao resto da cidade como "sala de visitas", os barracos em oposição às casas de alvenaria. Entretanto, a escrita não se resume a um registro, já que a autora constrói prosa e imagens que beiram o poético com seu vocabulário ao mesmo tempo singelo e formado por palavras mais "intrincadas". Isso ocorre, por exemplo, no seguinte trecho "A noite está tépida. O céu já está salpicando de estrelas. Eu que sou exótica gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido"[6].

Como descrito pelo editor Paulo Dantas nas orelhas do livro, *Quarto de despejo* era tido como um "documento verídico", um "testemunho real", fato destacado por Luciana Paiva Coronel[7], mostrando que o diário é vendido por seu caráter documental numa edição que valoriza o desvio da norma culta e a voz da favela - mesmo ao exibir uma realidade heterogênea, o que não é mencionado. Apesar de muitas partes dos diários terem sido suprimidas para publicação, a maioria dos erros ortográficos e gramaticais foram mantidos e até mesmo frisados, distanciando o leitor da escritora e tornando-a mais exótica, ao mesmo tempo em que a identidade de mulher favelada, negra e com pouca escolaridade era mais rotulada a Carolina. Isso tudo, ainda de acordo com Coronel, demonstra que a escritora não poderia realmente pertencer ao mundo das letras – e também não pertencia à favela, estando em uma espécie de "terceira margem".

Carolina Maria de Jesus. Foto: Arquivo Público Municipal de Sacramento.

Também morador de São Paulo, Reginaldo Ferreira da Silva, conhecido como

Ferréz[8], nasceu em 1975 na capital. Antes de se tornar escritor, trabalhou como vendedor ambulante de vassouras, balconista em bares e padarias, auxiliar geral, arquivista e até mesmo chapeiro em restaurante fast food. Ferréz é romancista, contista e poeta, tendo trabalhado também como roteirista e compositor, além de ser ligado ao movimento hip-hop e a ações culturais e políticas. Fundou o grupo e a marca 1DASUL, em 1999, inicialmente para promover eventos e ações culturais, sendo hoje uma grife de roupas com sede em uma região periférica da capital, o Capão Redondo, onde se passa seu romance de maior sucesso, *Capão Pecado* (2000). Ferréz também se destacou como cronista da revista *Caros Amigos*, uma referência de publicação contra hegemônica lançada em 1997.

O romance de Ferréz, *Capão Pecado*, escrito com marcas típicas da oralidade, gírias e com uma narrativa de fluxo rápido e envolvente, mostra a realidade de quem vive em Capão Redondo, na zona sul de São Paulo: mesmo com muita heterogeneidade, todos têm seus sonhos e de alguma forma convivem com a violência. No bairro, há cerca de 200 mil habitantes que vivem com menor acesso à infraestrutura e em meio a pobreza.

O livro é o romance que tornou Ferréz mais conhecido, tendo sido publicado no ano de 2000. Nele, o escritor conta em terceira pessoa a história de Rael e seus amigos, todos moradores do Capão Redondo, ainda que com histórias de vida diferentes.

Ferréz. Foto: Elza Fiúza/ABr.t

Rael, assim como Carolina de Jesus, é amante da literatura e deseja ter uma vida melhor. Em meio ao trabalho, aos livros, à família e à luta por uma vida diferente, o protagonista se apaixona por Paula, a namorada de seu melhor amigo, o que é considerado uma traição e, como diz esse amigo, "da trairagem, nem Jesus escapou"[9]. Tempos depois, o próprio Rael é também traído.

Os cenários paulistas: Canindé e Capão Redondo na literatura

De acordo com o arquiteto Jorge Paulino (2007), alguns autores relatam que as primeiras favelas surgiram na cidade de São Paulo um pouco antes da década de 1940[10], ainda que em pequeno número. Já nessa época elas "herdaram uma série de estigmas e preconceitos que até então cercavam os cortiços"[11], onde Carolina Maria de Jesus também morou antes de se mudar para o Canindé. No entanto, não somente as favelas eram (e ainda são) zonas de moradias precárias na cidade; as zonas periféricas em geral, sejam bairros, favelas, etc., estão em situação inferior em relação ao centro e a

outras áreas de diversas maneiras – seja em relação ao saneamento básico ou mesmo às próprias habitações: "o favelado (...), o morador de loteamento periférico (...) se igualam na condição de espoliados e em suas respectivas formas precárias de moradia"[12].

Ao longo dos anos, as favelas de São Paulo deixam de estar localizadas próximas a fontes de emprego e renda, conforme comenta Paulino[13], em um processo chamado de periferização das favelas. Dessa forma, a periferia não se caracteriza somente por uma questão de localização geográfica ou pela questão social, mas por uma combinação desses fatores, como menciona Eduardo Marques, professor do departamento de Ciência Política da USP e diretor do CEM (Centro de Estudos da Metrópole) do Cebrap, no debate *Pobreza e Criminalidade*[14]. Não sendo o foco especificar as possíveis diferenças entre os dois termos, adota-se aqui que a periferia pode englobar favelas e territórios à margem geográfica e/ou social em geral, em sua heterogeneidade.

A favela do Canindé, localizada na zona norte à margem esquerda do Rio Tietê, surgiu em 1948 com a concessão da Prefeitura de São Paulo, que cedeu a área para famílias que viviam em um terreno particular e ficaram desalojadas. Não muito tempo depois, em 1961, Canindé foi extinta. Enquanto perdurou, a favela não tinha infraestrutura; como conta Carolina de Jesus, a água para todos os moradores vinha de uma única torneira em uma caixa d'água disputada e, de manhã, formava-se uma fila para que os habitantes recolhessem a água para usar no dia. Além disso, também não havia saneamento básico. De acordo com Marta Teresinha Godinho[15] em seu trabalho de conclusão de curso na Escola de Serviço Social, em 1955, havia na favela do Canindé 96 barracos e 108 famílias, totalizando 463 pessoas e, mais tarde, a população chegou a 300 famílias. Após a extinção do Canindé, os moradores foram transferidos para **outros** bairros de São Paulo mais distantes do centro.

Outra região periférica, o Capão Redondo, distrito que se localiza na zona sul de São Paulo cujo nome significa uma quantia de mato isolada[16], passou a ser mais largamente povoado nos anos 1970, quando começaram a se formar várias favelas e vilas denominadas mais tarde como bairros na região que antes era particularmente rural.

As duas regiões brevemente apresentadas são observadas nas obras de Carolina Maria de Jesus e de Ferréz, ainda que com as diferenças temporais e geográficas. A escrita dos dois autores representa o cotidiano nas duas zonas periféricas já citadas e, entre elas, há o retrato de fatores em comum: a pobreza, o álcool, as drogas e a violência. Com a pretensão de observar a representação de periferias paulistas na literatura marginal, notou-se o destaque da violência[17], que aparece de maneiras bastante diferentes em *Quarto de despejo* e *Capão Pecado*.

Primeiramente, em *Quarto de despejo:* diário de uma favelada, a maioria das cenas em que há violência de alguma forma está relacionada à violência doméstica (principalmente entre casais), e desentendimentos entre vizinhos ou familiares que são frequentemente relacionados ao abuso do álcool. Nessas cenas, as agressões são feitas muitas vezes verbalmente e, quando fisicamente, sem uso de armas ("corpo a corpo") ou com facas, cabos de vassoura e até mesmo objetos comuns arremessados, como pode-se observar nos seguintes trechos selecionados.

> A Silvana e o esposo já iniciaram o espetáculo ao ar livre. Ele está lhe espancando. E eu estou revoltada com o que as crianças presenciam. Ouvem palavras de baixo calão. Oh! se eu pudesse mudar daqui para um núcleo mais decente.[18]

Carolina está sempre preocupada com seus filhos, nos quais os vizinhos às vezes jogam água ou mesmo excrementos, e também com o fato de presenciarem esses momentos de confronto na favela:

> E o pior na favela é o que as crianças presenciam. Todas crianças da favela sabem como é o corpo de uma mulher. Porque quando os casais que se embriagam brigam, a mulher, para não apanhar sai nua para a rua. Quando começa as brigas os favelados deixam seus afazeres para presenciar os bate-fundos. De modo que quando a mulher sai correndo nua é um verdadeiro espetaculo para o Zé Povinho.[19]

Com frequência, quem mais é agredida é a mulher: "Era 19 horas quando o senhor Alexandre começou a brigar com a sua esposa. Dizia que ela havia deixado seu relógio cair no chão e quebrar-se. Foi alterando a voz e começou a espancá-la"[20].

Poucas vezes, o diário retrata roubos no Canindé (diferentemente do que ocorre na obra de Ferréz, em que os crimes desse tipo são praticados com maior frequência). Entretanto, quando Carolina menciona esse tipo de crime, refere-se a roubos simples de alguns objetos e de um único realizado com arma de fogo: "Durante o dia, os jovens de 15 e 18 anos sentam na grama e falam de roubo. E já tentaram assaltar o emporio do senhor Raymundo Guello. E um ficou carimbado com uma bala"[21]. Em outra passagem, relata-se o roubo de roupas e dinheiro: "O Senhor Ireno disse-me que esta noite houve roubo na favela. Que roubaram roupas da D. Florela e mil cruzeiros de D. Paulina"[22].

Já em *Capão Pecado*, pelo contrário, as cenas de violência majoritariamente contam com o uso de armas de fogo. Além delas, também se faz uso de facas e outros objetos, como em *Quarto de despejo*. Os confrontos no livro de Ferréz ocorrem entre inimigos e entre outros conhecidos que são até mesmo colegas, o que não parece ser exclusividade do Capão Redondo na atualidade, como comenta Paula Miraglia, doutoranda em Antropologia Social na USP:

> as pesquisas revelam que nos homicídios em São Paulo, em quase 50% dos casos, as pessoas se conheciam, e mais de 60% dos homicídios são atribuídos aos chamados motivos fúteis: uma briga de bar, uma briga entre vizinhos numa festa.[23]

O fato é exemplificado logo no começo do romance: "Já fui esfaqueado duas vezes, mano; uma pelo Luís Negão e a última foi pelo Sandrinho e pelo China, uns moleque forgado da porra"[24].

Além disso, as mortes na obra literária acontecem por dinheiro, em assassinatos "encomendados" e em confrontos com a polícia, como em "Os policiais, exercendo todo seu treinamento acadêmico, o levaram para o Guaraci e, depois que atiraram em sua cabeça, o jogaram no rio."[25] A violência policial também é identificada na seguinte passagem:

> China foi preso uma semana depois, quando estava saindo do Palácio. Negou

> tudo e, após o delegado ter apagado alguns cigarros em sua barriga, viu que o pequeno nada devia e o soltou pelado no Jardim Imbé. Os moradores pensaram que ele era estuprador e o lincharam até a morte.[26]

Outro fator motivador da agressão à mão armada na história é a vingança, que torna a violência um ciclo, como aponta o seguinte trecho:

> Se depara com um cano escuro, o qual até pode jurar que é uma pistola. Ela está posicionada na altura do seu estômago, e Jacaré ouve o eco da bala lá dentro, dentro de si. Ele vê um menino, doze ou treze anos no máximo. [...] O menino resmunga algo. Jacaré está quase congelando, mas entende as palavras de seu executor:
> - Lembra da mina que tu matou na batida, sangue?[27]

Observando os trechos citados de *Capão Pecado* e a obra como um todo, é possível perceber que, nas cenas de violência com armas de fogo, esse tipo de armamento pode ser visto como um instrumento de poder, às vezes até mesmo como um "produto" a se ostentar e que prova o valor de quem o possui. Em *Quarto de despejo*, as brigas sem armas ou com armas brancas não causam tanto medo nos outros indivíduos, que em diversas vezes interferem nos confrontos para separar quem está envolvido. Já quando Carolina Maria de Jesus cita o soldado "Taubaté", que possui uma arma, refere-se a ele com receio: "O soldado é turbulento. Que bom se o tenente retirasse este soldado da favela. Qualquer coisa para ele, é tiro. Já feriu dois da favela"[28]. De fato, a pesquisadora Miraglia comenta que a arma de fogo muda a sociabilidade entre os indivíduos, ideia reforçada pelos trechos anteriores.

Por fim, observamos a partir das representações literárias aqui apresentadas que a violência faz parte do cotidiano de periferias da cidade de São Paulo praticamente desde seu surgimento. Notamos principalmente a narrativa de atos de violência doméstica quando Carolina de Jesus retrata o dia a dia no Canindé e, ainda que de forma diversa nas épocas tão diferentes das duas obras representantes da literatura marginal aqui observadas. Em *Capão Pecado*, identificamos a representação da violência, embora de outros tipos já citados, como assassinatos por vingança e por dinheiro no Capão Redondo do final dos anos 1990, período próximo à atualidade. A literatura marginal está aí, mesmo que "à margem", mostrando a vida e o cotidiano dos indivíduos de classes populares, bem como os problemas sociais que enfrentam, tal qual a violência urbana.

[1] JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.
[2] FERRÉZ. *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.
[3] Pode-se ler sobre o Capão Redondo e as favelas de São Paulo em <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Cap%C3%A3o_Redondo&oldid=48766024>. Acesso em 9 maio 2017; e <http://folhaspdados.blogfolha.uol.com.br/2012/08/23/geografia-de-sao-paulo-e-desenhada-com-favelas/>. Acesso em 26 abril 2017.
[4] NASCIMENTO, Peçanha Érica. *Literatura marginal*: os escritores da periferia entram em cena. 2006. 211p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo.

[5] Cf. VALEK, Aline. Carolina Maria de Jesus, a catadora de letras. Carta Capital. 15 de março de 2016. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/carolina-maria-de-jesus-a-catadora-de-letras>. Acesso em 12 maio 2017.
[6] JESUS, Carolina Maria de. *Op. cit.*, p.28.
[7] CORONEL, Luciana Paiva. A terceira margem de Carolina Maria de Jesus. In: FARIA, João Alexandre, PENNA, João Camillo, PATROCÍNIO, Paulo Tonani do. (Org.). *Modos de margem*: figurações da marginalidade na literatura brasileira. 1ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015, v. 1, p. 396-415.
[8] Pode-se saber mais sobre o autor em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa280342/ferrez>. Acesso em 22 maio 2017.
[9] FERRÉZ. *Op. cit.*, p. 136 e 140.
[10] Pode-se ler mais sobre as favelas da capital paulista em TASCHNER, Suzana Pasternak. Favelas em São Paulo – censos, consensos e contra-sensos. Cadernos Metrópole – n. 5. Disponível em: <http://www.pucsp.br/ecopolitica/downloads/art_2001_Favelas_Sao_Paulo.pdf>. Acesso em 25 abril 2017.
[11] PAULINO, Jorge. O pensamento sobre a favela em São Paulo: Uma história concisa das favelas paulistanas. 2007. 157 p. Dissertação (Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo – Área de concentração: Habitat). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16137/tde-17052010-111743/pt-br.php>. Acesso em 19 maio 2017. p. 75.
[12] *Ibidem*, p. 120.
[13] *Ibidem*, p. 121.
[14] MARQUES, Eduardo, TELLES; Vera, MIRAGLIA; Paula e MONTES; Maria Lúcia. Debate "Pobreza e Criminalidade". Revista Sexta-feira. n. 8. Disponível em <www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/num8/pobreza_criminalidade.pdf.> Acesso em 12 maio 2017.
[15] GODINHO, Marta Teresinha. O Serviço Social das Favelas. Trabalho de Conclusão de Curso. Escola de Serviço Social, 1955 apud BARONE, Ana Cláudia Castilho. Carolina Maria de Jesus, uma Trajetória Urbana. Disponível em <http://xvienanpur.com.br/anais/?wpfb_dl=649>. Acesso em 17 maio 2017. p. 16.
[16] Pode-se conhecer melhor a história do distrito no documentário: CAPÃO Redondo: Sintonia da quebrada. Direção: Camilo Tavares. Roteiro e Produção: Karla Aldeia. Realização: Pequi Filmes e Pacto Audiovisual. Produzido para a Secretaria de Cultura e Educação do Município de São Paulo. Brasil. 24 minutos. 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X_8vN_cAy2w>. Acesso em 20 maio 2017.
[17] Sobre o Capão Redondo e a violência, cf. MATIAS, Karina. Capão Redondo é o bairro mais violento de São Paulo. *Jornal Agora*, São Paulo. 28 jan. 2016. Disponível em: <http://www.agora.uol.com.br/saopaulo/2016/01/1734400-capao-redondo-e-o-bairro-mais-violento-de-sao-paulo.shtml.> Acesso em 21 abril 2017.
[18] JESUS, Carolina Maria de. *Op. cit.*, p.10.
[19] *Ibidem*, p.40.
[20] *Ibidem*, p. 162
[21] *Ibidem*, p. 19.
[22] *Ibidem*, p. 24.
[23] Cf. MARQUES, E., TELLES, V., MIRAGLIA, P. e MONTES, M. L. *Op. cit.*, p. 09.
[24] FERRÉZ. *Op. cit.*, p. 19.
[25] *Ibidem*, p. 144.
[26] *Ibidem*, p. 147.
[27] *Ibidem*, p. 98.
[28] *Ibidem*, p. 68.

Letícia Amor Penasso é aluna de graduação em Letras na Universidade Estadual de Campinas.

Relacionamentos amorosos em Literatura Marginal: uma comparação de visões

Maria Paula Sarri

Introdução

Em *Cidade de Deus*[1], de Paulo Lins, a história do romance entre Ana Rubro Negra e Pouca Sombra chama a atenção. Quando o relacionamento é descoberto pela população do conjunto, Pouca Sombra termina, pois sofre com a pressão da sociedade. Isso se deve ao fato de Ana ser uma prostituta travesti, cujas identidade e orientação sexual quebram com a heteronormatividade da sociedade, gerando repercussões negativas. A partir do modo como foi narrada tal história, é possível pensar nas relações amorosas relatadas em *Quarto de Despejo*[2], de Carolina Maria de Jesus. Os narradores de ambas as obras possuem pontos de vista divergentes por possuírem gêneros opostos. Dessa maneira, exploro a seguir o que essas duas obras têm de similar e de diferente nesse âmbito, levantando questões como racismo, sexismo, relações de classe, abuso sexual ou psicológico, entre outras.

Conceitos

Para iniciar esta pesquisa, levantou-se a questão: o que define uma relação amorosa? Somos bombardeados a todo momento com cenas entre casais, seja nos filmes, na televisão, em revistas e em redes sociais, mas nunca paramos para pensar nas naturalizações que nos levam a identificar um relacionamento amoroso e o que isso acarreta, já que o termo relacionamento possui, também, uma acepção mais genérica, exprimindo quaisquer relações entre humanos.

Recorrentes em todas as definições encontradas em dicionários[3] são o vínculo e o sentimento de amor que uma pessoa mantém com a outra. Dessa forma, pessoas possuem um relacionamento por manterem contato uma com a outra, independente de terem relações sexuais ou não, e de seus gêneros e orientações sexuais, já que nenhuma definição limita essas questões, somente importando que um vínculo seja mantido e que esse vínculo se baseie no sentimento amoroso.

Questões de Gênero

Por que, então, diferentes gêneros apresentariam visões discrepantes acerca de relacionamentos amorosos? Maria de Fátima Araújo traz em seu artigo "Diferença e igualdade nas relações de gênero: revisitando o debate"[4] uma citação de Scott que sustenta a ideia de que gênero é uma maneira de relacionar "construções culturais", sendo, assim, uma criação social que define quais são os papéis adequados para pessoas dentro de uma certa sociedade, dependendo de um sexo biológico. Scott especifica

ainda que gênero é "um modo primordial de dar significado às relações de poder".

O primeiro grupo a declarar que os indivíduos não são iguais, porque não nascem iguais e, portanto, não podem ser tratados iguais, foi a ultra direita nas primeiras décadas do século XIX, como reação aos ideais de igualdade e fraternidade levantados pela Revolução Francesa. Dessa forma, uma diferença de ponto de vista narrativo pode ser identificada em uma relação na qual um homem, como detentor de poder, e uma mulher, como subordinada a esse poder, demonstrariam visões de mundo desiguais a partir de suas diferentes posições sociais. É a partir dessa relação de poder que surgem então ideologias como o machismo e o sexismo, por meio das quais se impõem construções culturais a um determinado sexo biológico como inerentes àquele grupo específico de pessoas, criando, assim, diferentes maneiras de se relacionar, de se identificar e de criar sentidos na vida.

Os Narradores

Posto isso, faz-se necessária uma breve introdução às obras a serem analisadas e a seus narradores, uma vez que, mesmo que não apresentem ideias e opiniões de maneira direta, a forma como apresentam os acontecimentos transmite essas opiniões e ideologias.

Em *Cidade de Deus*, Paulo Lins constrói seu enredo em torno de três grupos principais, seguindo uma ordem cronológica de indivíduos envolvidos com o tráfico e o crime, e mostrando como os ideais vão se alterando e a idade de ingresso dos sujeitos no crime organizado vai diminuindo com o passar do tempo. No meio da história principal, tem-se outros enredos paralelos, muitas vezes apresentados de forma desconexa, mas que futuramente terão sentido no contexto global da obra.

Sabe-se que Paulo Lins escreveu *Cidade de Deus* a partir de relatos coletados no conjunto habitacional de mesmo nome, localizado no Rio de Janeiro. A obra é, então, uma mistura do ficcional com o real, jogando sempre com a ambiguidade. Narram-se muitas cenas chocantes de forma natural, como a inicial, em que crianças encontram um corpo no rio enquanto brincam. Centrado especificamente no crime que ocorre no conjunto habitacional, o narrador não utiliza eufemismos para falar dos acontecimentos e ainda emprega o vocabulário comum aos moradores, como "presunto"[5] para se referir a uma pessoa morta, rimando com defunto. O narrador emprega somente gírias que os homens utilizam, deixando de lado os falares e as gírias femininas. É a partir desse uso similar do vocabulário da comunidade que podemos concluir que o narrador é masculino, embora ele seja onisciente e, portanto, saiba o que e como as pessoas estão pensando.

Em contraposição a essa voz masculina, *Quarto de Despejo* traz uma voz feminina, anterior cronologicamente a *Cidade de Deus*.Carolina Maria de Jesus é a narradora desse diário que relata a sua vivência na favela, utilizando recursos literários, como comparações e metáforas acerca de sua experiência.

A autora relata os acontecimentos diários de sua vida, refletindo e opinando sobre eles, trazendo um olhar individual a uma realidade coletiva. Negra, favelada e mulher, chamam a atenção os momentos de injustiça social sofridos por Carolina.

Citações de frases racistas, sexistas e de discriminação pela classe social que ela ocupa são presentes em toda a obra.

Análise

A seguir, serão analisados trechos de *Cidade de Deus* e, posteriormente, *Quarto de Despejo*, identificando questões para explorar mais a fundo as diferenças de gênero quanto à narração de relacionamentos amorosos.

Relacionamentos em *Cidade de Deus*

O livro *Cidade de Deus* é recheado de relacionamentos amorosos de todos os tipos possíveis. Além da narrativa dos crimes que ocorrem no conjunto, o que mais está presente são sequências com temas amorosos, podendo ocorrer confusões a respeito de quem o narrador está se referindo, uma vez que o enredo de *Cidade de Deus* é constituído de inúmeras relações interpessoais. Um dos romances que mais chamou a atenção, entretanto, foi aquele entre Ana Rubro Negra, uma prostituta travesti, e Pouca Sombra, um criminoso.

> Quando se apaixonou de verdade, Ana Rubro Negra foi de um homem só, sustentava muito bem Pouca Sombra, dava-lhe presentes caros para mantê-lo ao seu lado, além de ser carinhosa, compreensiva e boa dona de casa. As poucas amigas de Ana Rubro Negra que souberam de sua relação com Pouca Sombra diziam que, se fosse uma dessas meninas novas, não trataria o marido com tanto zelo, tanto afeto.[6]

Nesse trecho, entende-se que a vida de prostituta é livre de amores e que para ser uma "mulher de verdade" Ana tinha que se submeter a ser dona de casa, cuidando do seu marido e dando-lhe presentes para mantê-lo ao seu lado. Ela é julgada por suas amigas que acreditavam que ela não deveria tratar seu marido com tanto carinho, uma vez que ela era mais velha e se submetia ao marido, cuidando dele como uma mãe trata de um filho.

Identifica-se nessa cena o machismo presente na sociedade, já que impõe uma dualidade à mulher: ser ou mãe, ou esposa. Enquanto essas duas classificações podem designar uma mesma pessoa, a imposição das características da primeira à segunda é vista como negativa, especialmente quando se leva em consideração a idade da Ana. Mostra-se ainda uma mudança de pensamento nas gerações mais novas, já que "se fosse uma dessas meninas novas, não trataria o marido com tanto zelo, tanto afeto." Dessa forma, as "meninas novas" entendem que não precisam cuidar dos maridos e das casas com tanto esforço.

Além disso, Ana sofre com preconceitos por parte da sociedade, uma vez que ela não é aceita como travesti e o relacionamento sofre preconceitos por ser entendido como uma relação homoafetiva, opondo-se à heteronormatividade geral. Esses preconceitos levam o relacionamento ao seu fim.

> Ficou difícil mantê-lo com tantas pessoas na favela olhando-o de banda, cutucando-se à sua presença, jogando piadinhas, os próprios amigos a quem ele confiara o segredo fazendo brincadeiras perniciosas. Não dava mais para insistir. Foi numa segunda-feira chuvosa que ele esperou Ana Rubro Negra

> sair para arrumar suas coisas, apanhar todo o dinheiro guardado embaixo do colchão e escrever num pedaço de papel de pão: "O nosso caso está terminado, desculpe o mal jeito. Assinado, Pouca Sombra". [7]

Pouca Sombra sucumbe à pressão e a triste realidade julgadora da sociedade faz com que ele desista desse amor. Ele termina o relacionamento por carta, ou seja, sem conseguir falar pessoalmente. Acredita-se que ele não tenha conseguido terminar sua relação com Ana diretamente pois realmente a amava, mas continuar no relacionamento iria fazer com que ele sofresse muito com homofobia e transfobia por parte da sociedade. Com o término, Ana não tem para onde ir, uma vez que "se apaixonou de verdade" e o relacionamento era base para a sua felicidade.

> As lágrimas tiravam o pó de arroz daquele rosto de palhaço triste; jogou-se na cama soluçando em silêncio, silêncio que sempre acompanhava de modo imperativo a vida de desprezo e discriminação na qual vivia sempre se ocultando, chegando depois de tudo terminado, recebendo olhares de nojo, apanhando da polícia. Tudo vinha à sua mente naquela hora. Levantou-se, tirou a peruca lentamente na frente do espelho, passou a mão no rosto, misturando catarro, pó de arroz, batom e lágrimas. Foi se despindo, passando a mão pelas partes íntimas do corpo. Uma cena erótica, talvez sentisse prazer em representar aquela cena, pois, todas as atrizes faziam aquilo no cinema e na televisão. [8]

Nesse trecho, Ana é identificada como "palhaço triste", sua vestimenta e maquiagem aparecem como uma fantasia e segue-se uma análise brutal da sua realidade. Sua existência era digna de "nojo", já que quem propaga esse pensamento acredita que travestis e pessoas trans não são naturais e praticam, desta forma, transfobia, mas seu sofrimento é tratado como uma "cena erótica". Levanta-se a questão de que a última constatação se relaciona com a prostituição, uma vez que tem a ver com a natureza sexual da prostituta e nada mais nessa narração levaria a uma comparação desse tipo, já que é uma descrição do sofrimento individual da Ana.

Entre os outros relacionamentos retratados, o casal de cearenses que se estabelece na comunidade é um caso muito chamativo pelo crime envolvido. O contato da mulher cearense com as mulheres do conjunto habitacional a levou a ter interesse no prazer sexual, uma vez que seu marido se preocupava somente com o prazer dele. Assim, a mulher propõe ao seu marido tal ideia e é agredida.

> A cearense decidiu: quando o marido chegasse iria lhe propor as maravilhas do amor. Mas não deu certo; o marido, além de não querer tal safadeza, ainda lhe deu uma surra para ela parar de pensar em putarias. Seguro da proveniência de tamanho descaramento, ele ainda a proibiu de conversar com as vizinhas. A cearense, enquanto apanhava, pensava em arrumar um homem que fizesse as tais maravilhas com ela [...]. [9]

É possível identificar aqui uma abertura à liberdade sexual feminina, já que a cearense, inspirada pelos relatos da vizinha,propõe ao marido tal prazer feminino. Contudo, sua abertura foi vista como "safadeza" e "putaria" e o marido não só bate nela como a proíbe de se relacionar com as vizinhas, uma vez que tal ação foi sugerida por elas. A passagem retrata assim uma cena de machismo e ciúme - entendido como abuso

psicológico - e reafirma a ideologia da natureza submissa da mulher. Apesar disso, a cearense continua firme no seu pensamento e planeja a sua traição.

> O dia passava lento numa trama de traição. Sim, iria meter com o peixeiro e isso seria mole, porque homem é que nem rato: é só mostrar o queijinho que ele vem correndo. Poderia vestir uma camisola vermelha e puxá-lo para dentro de casa na hora em que ele fosse entregar o peixe, ou segui-lo até um local seguro para poder atacá-lo. [10]

A cearense, agora aberta à possibilidade de traição, levanta a questão do homem como "fácil" de seduzir e o trata como um rato chamado pela comida, uma reprodução de sexismo que estereotipa a condição masculina de sexualidade. Além disso, o trecho traz uma palavra interessante para a ação da cearense - "atacá-lo" - demonstrando assim que é necessária a violência para cumprir com o seu plano e que, mesmo o homem sendo fácil, seria necessária uma violência dominadora para ter êxito. Para não levantar suspeitas, a cearense trata bem o seu marido, que a trata bem em retorno.

> Tudo isso para agradar a esposa, que, agora sim, parecia com sua mãe. No domingo, em vez de comprar a maldita carne de porco, de que ele tanto gostava e que ela odiava, optou pela galinha, prato predileto da esposa, que continuou a receber o peixeiro todos os dias da semana. [11]

Aqui, é perceptível a relação com a noção freudiana[12] acerca da procura de características de nossos pais em um parceiro amoroso ou sexual, já que o cearense procura características da mãe na esposa. O peixeiro, que inicialmente não queria nada com a cearense, aparece aqui como cúmplice, confirmando a reprodução de sexismo da cearense na passagem anterior. Contudo, quando descoberta a traição, o cearense se transforma.

> Antes que a cearense emitisse o grito que seu desespero ensaiara, foi amordaçada, em seguida amarrada e jogada no buraco cavado pelo corno no dia anterior. O marido enfiou sua peixeira afiada no peixeiro, arrastou o corpo para cima da cearense, que se revirava no fundo do buraco, foi cobrindo-os de terra. A mordaça desprendeu-se, ela ia gritar, mas a terra que recebeu no rosto a impediu. O cearense, depois de cobri-los, fez uma massa forte de cimento e terra preta, jogou-a por cima da catacumba improvisada. Depois do serviço pronto, passou a mão na mala, conferiu a passagem e cascou pro Ceará. [13]

Essa cena retrata de forma realista, detalhada e, portanto, chocante, o feminicídio sofrido pela cearense. Como o cearense não quis aceitar a proposta de sua esposa, ela procurou se satisfazer de outro modo, transformando-o em "corno". A condição que o cearense espelhou na esposa não condizia com a realidade (ele a via como uma figura maternal, parecida com sua própria mãe) e a sua imposição é o que fez com que ele fosse traído. A liberdade masculina aparece de modo muito claro no romance, já que o cearense consegue fugir do crime de forma espontânea e imediata.

Relacionamentos em *Quarto de Despejo*

Quarto de Despejo levanta algumas histórias acerca de relacionamentos amorosos. O mais chamativo e recorrente é o interesse do "senhor Manoel" por Carolina Maria de Jesus. Muitos trechos indicam que Carolina,

apesar de não querer nada mais sério com o indivíduo, também gosta dele.

> Eu estava chingando o senhor Manoel quando ele chegou. Deu-me boa noite. Disse-lhe:
> - Estava te chingando. O senhor ouviu?
> - Não ouvi.
> - Eu estava dizendo aos filhos que eu desejava ser preta.
> - E você não é preta?
> - Eu sou. Mas eu queria ser destas negras escandalosas para bater e rasgar as tuas roupas.
> ...Quando ele passa uns dias sem vir aqui, eu fico lhe chingando. Falo: quando ele chegar eu quero expancar-lhe e lhe jogar água. Quando ele chega eu fico sem ação.
> Ele disse que quer casar-se comigo. Olho e penso: este homem não serve para mim. Parece um ator que vai entrar em cena. Eu gosto dos homens que pregam pregos, concertam algo em casa.
> Mas quando estou deitada com ele, acho que ele me serve. [14]

Fica clara nesse trecho a existência de um certo abuso psicológico por parte de Carolina. Ela afirma que gostaria de "bater e rasgar as tuas [de Manoel] roupas", incontestavelmente uma agressão psicológica, uma vez que faz com que a vítima tenha medo de agir fora do esperado. Ela fica brava nessa situação, pois parece que há uma quebra de compromisso, uma desvinculação, e a partir disso ela pensa que não há amor por parte de Manoel.

Além disso, de forma menos evidente, encontra-se uma questão de relações de classe. Sabe-se que Manoel é quem compra os materiais que Carolina coleta. Quando a narradora disse "parece um ator que vai entrar em cena. Eu gosto dos homens que pregam pregos, consertam algo em casa", ela está afirmando que o Manoel não pertence à sua realidade e, portanto, não "serve". Reproduzindo, dessa forma, uma atitude sexista, já que ela acredita precisar de um homem para pregar pregos e consertar objetos. Contudo, a narradora reconhece o amor que ambos têm um pelo outro e entende que os homens e as mulheres só precisam compartilhar seu amor. Aqui percebe-se a paciência e o amor de Manoel. Embora Carolina o insulte, ele se mantém firme no amor que tem por ela, respeitando suas vontades e procurando conversar com ela.

Mesmo que a narradora reproduza certos sexismos de forma inconsciente, já que ela está inserida nesse sistema machista e, portanto, é condicionada por ele, conscientemente ela se mostra extremamente atenta aos problemas na favela. Seus relatos diários incluem as relações que ela testemunha. Mesmo que ela não concorde com as ações das moças que descreve, o que se percebe é uma valoração da liberdade feminina e sororidade.

> Fiquei horrorizada porque a mulher que estava com o Lalau é casada. Pensei: que mulher suja e ordinária! [...] Agora uma mulher livre que não tem compromissos pode imitar o baralho, passar de mão em mão [...]. [15]

Nessa passagem, ainda que a narradora insulte a mulher que está cometendo adultério, há uma valorização da liberdade feminina, já que é compartilhada a ideia de que uma mulher livre pode fazer o que bem entender da sua vida. Percebe-se ainda

um comentário machista inconsciente a respeito da vida de Lalau, já que ele não está errado em sair com uma moça casada.

> E o pior na favela é o que as criança presenciam. Todas as crianças da favela sabem como é o corpo de uma mulher. Porque quando os casais que se embriagam brigam, a mulher, para não apanhar sai nua para a rua [...]. [16]

Esse trecho pode acabar sendo ignorado numa primeira leitura, mas se a narradora inclui essa segunda frase é exatamente para demonstrar a sua opinião acerca do corpo feminino e a violência sofrida pelas mulheres no morro. A narradora deixa claro o quão conhecido é o corpo feminino na sociedade. Não podemos confirmar a sua afirmação em relação à época em que o livro foi lançado, porém, ela tem muito a ver com a atualidade, pois existem inúmeras propagandas utilizando-se do corpo feminino para vender algo, o que acaba por objetificá-lo.

Ainda podemos notar uma denúncia da violência física sofrida pelas mulheres. Para a narradora, é ruim que as crianças sejam expostas a temas sexuais desde pequenas, contudo, ela reconhece que acontecimentos, tais como o citado, estão relacionados a uma tentativa de defesa e sobrevivência da mulher.

Conclusão

As duas obras possuem um compromisso com a realidade, uma vez que *Quarto de Despejo* é um diário, um relato direto de fatos relevantes para Carolina na favela do Canindé, e *Cidade de Deus* foi construído a partir de relatos reais colhidos em entrevistas com moradores do conjunto. Contudo, as duas retratam a mulher em relacionamentos amorosos de maneiras diferentes.

Percebe-se em *Quarto de Despejo* uma aclamação pela força e liberdade feminina, enquanto em *Cidade de Deus* há uma suavização e submissão da figura da travesti e da mulher. Enquanto em *Quarto de Despejo* "uma mulher livre que não tem compromissos pode imitar o baralho, passar de mão em mão"[17], em *Cidade de Deus* ela é retratada como quem tem de ser "carinhosa, compreensiva e boa dona de casa"[18], ainda que seja prostituta.

O narrador de *Cidade de Deus* cria um ambiente em que a mulher e a travesti são apresentadas de forma passiva ao machismo e ainda são criticadas quando estão desalinhadas com as expectativas de seus parceiros masculinos. Em *Quarto de Despejo*, a narradora toma cuidado para não julgar as mulheres; ela busca compreender as razões pelas quais as mulheres sofrem em relacionamentos, entendendo que a culpa, por assim dizer, é da bebida, dos homens ou da sociedade em geral.

Em ambas as obras os homens aparecem muito estereotipados dentro dos papéis de criminoso e de trabalhador, e estão sujeitos a características impostas a eles como a força, a coragem e a seriedade. Além disso, usufruem da liberdade concedida a seu gênero. Em *Cidade de Deus*, isso aparece quando Pouca Sombra termina com Ana sem lhe dar uma explicação na sua presença e quando o cearense simplesmente mata a sua esposa e seu amante e volta para o Ceará. Em *Quarto de Despejo*, Lalau é livre para sair com uma mulher qualquer, independente de ela ser casada ou não.

Embora as duas apresentem violência psicológica e física, em *Cidade de Deus* são os homens que, em maior medida, realizam tais agressões, enquanto em *Quarto de Despejo* a violência é propagada por ambos os gêneros e é apresentada de uma maneira mais moderada. Em *Cidade de Deus*, o cearense bate na mulher e a humilha por causa das suas vontades, tanto uma agressão física quanto psicológica. Em *Quarto de Despejo*, Carolina agride psicologicamente Manuel e mostra claramente a violência física contra a mulher quando casais embriagados brigam.

Mesmo que apresente casos de agressão, *Quarto de Despejo* os relata diretamente, sem grandes detalhes, enquanto em *Cidade de Deus* a realidade é posta de maneira mais crua. EEm *Cidade de Deus*, são interessantes, pelos detalhes que carregam, as sequências: "catarro, pó de arroz, batom e lágrimas"[19], descrevendo o sofrimento de Ana com o fim do relacionamento, e "a mordaça desprendeu-se, ela ia gritar, mas a terra que recebeu no rosto a impediu"[20], sobre o assassinato da cearense pelo marido. Já em *Quarto de Despejo*, relata-se trechos como "quando os casais que se embriagam brigam, a mulher, para não apanhar sai nua para a rua"[21], que, embora descrevendo uma cena triste, não fornece tantas minúcias chocantes para torná-la mais forte.

As duas obras apresentam sexismos de ambos os gêneros. Em *Quarto de Despejo*, Carolina afirma que "este homem [Manoel] não serve para mim. Parece um ator que vai entrar em cena"[22]. Com essa constatação ela deixa claro que homem tem que ter alguma utilidade, além de parceiro amoroso. Além disso, Carolina narra uma cena em que recebe o bilhete de um homem perguntando se ela é casada e, se não fosse, se gostaria de dormir com ele[23]. Aqui se nota a hipótese inicial do homem de que seria fácil dormir com ela, caso não fosse casada. Em *Cidade de Deus*, a cearense pensa "homem é que nem rato: é só mostrar o queijinho que ele vem correndo"[24], expressando assim como é fácil seduzir os homens. O cearense traz uma afirmação sexista: "tudo isso para agradar a esposa, que, agora sim, parecia com sua mãe"[25]. Fica clara a intenção do cearense em deixar a sua esposa parecida com a figura feminina mor da sua vida e que só assim ela seria uma esposa correta.

Além dessas comparações, é interessante notar que *Quarto de Despejo* foi escrito em 1960 e *Cidade de Deus*, em 1997. Será que essa diferença temporal explicaria essa diferença de visão? Sabe-se que a valorização feminina começou a se fortalecer em 1970, então por que em 1960 Carolina já demonstrava uma posição favorável à igualdade social feminina, enquanto o narrador de *Cidade de Deus* traz uma visão de uma sociedade tão machista?

Uma possível resposta a essa pergunta estaria nas vivências de Carolina, uma vez que Paulo Lins, mesmo vivendo numa sociedade machista, nunca sofreu diretamente esse tipo de discriminação. Por saber ler e escrever, Carolina era humilhada diariamente. Ao sofrer com tais abusos, ela pôde conhecer de perto o pior da sociedade e isso a tornou mais lúcida em relação às questões de igualdade de gênero.

Uma outra resposta estaria vinculada ao tema principal de cada obra, pois, em *Quarto de Despejo*, o foco é a luta e a miséria, enquanto em *Cidade de Deus* o foco é o crime. Assim, *Quarto de Despejo* teria uma visão planificadora, em que as pessoas no pior estado são vistas como iguais, e *Cidade de Deus* mostra uma hierarquização

dentro do crime e, também, dentro das relações amorosas.

Em resumo, em *Quarto de Despejo*, a narradora reproduz sexismo inconscientemente, mas conscientemente ela encara de frente os comentários preconceituosos que são proferidos a ela e deixa claras suas opiniões ao longo do livro, apoiando a liberdade feminina e mostrando tanto homens que seguem as imposições sociais quanto outros que quebram com essas imposições. A narradora traz somente casais heterossexuais e não há comentários a respeito de homossexualidade na favela, talvez por falta de conhecimento ou por falta de interesse. Apesar disso, ela se mostra como alguém sensível às diferenças entre pessoas em geral e não somente entre gêneros, trazendo diferentes tipos de perfis e não somente estereótipos.

Cidade de Deus tende a padronizar mulheres e travestis, depositando sobre elas construções sociais principalmente em relação a papéis de mães e esposas. A respeito das travestis, é importante notar que uma identidade que significaria liberdade e quebra de barreiras acompanha-se de todo o conservadorismo imposto ao papel da mulher. Os homens também seguem as principais construções para seu gênero, sendo fortes e sustentando suas famílias. Dessa forma, tem-se uma obra muito realista, mas com um narrador também muito tendencioso a um olhar sexista, uma vez que não foca somente nos estereótipos de cada gênero.

[1] LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Planeta, 2012.
[2] JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo:* diário de uma favelada. 9.ed. (Edição Popular). São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1963.
[3] RELAÇÃO. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. 2008-2013. Disponível em: https://www.priberam.pt/dlpo/RELA%C3%87%C3%83O. Acesso em: 6 de maio de 2017.
RELAÇÃO AMOROSA. In: *Dicionário inFormal.* 2006-2017, Disponível em: http://www.dicionarioinformal.com.br/rela%C3%A7%C3%A3o%20amorosa/. Acesso em: 6 de maio de 2017.
[4] ARAÚJO, Maria de Fátima. *Diferença e igualdade nas relações de gênero:* revisitando o debate. Psicol. clin. [online]. 2005, vol.17, n.2, pp.41-52. ISSN 0103-5665. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S0103-56652005000200004. Acesso em: 8 de maio de 2017.
[5] "Vermelhidão, outro presunto brotou na curva do rio. A chuva fina virou tempestade" (LINS, Paulo. *Op. cit.*, p. 12).
[6] *Ibidem*, p. 157.
[7] *Ibidem*, p. 157.
[8] *Ibidem*, p. 158.
[9] *Ibidem*, p. 81.
[10] *Ibidem*, p. 82.
[11] *Ibidem*, p. 82.
[12] *apud* DAMIAN, Salete; DA SILVA, Juliano Corrêa. *A Identificação com os Pais na Busca do Parceiro Amoroso na Vida Adulta*. 2013. Disponível em: https://psicologado.com/abordagens/psicanalise/a-identificacao-com-os-pais-na-busca-do-parceiro-amoroso-na-vida-adulta. Acesso em: 22 de maio de 2017.
[13] *Ibidem*, p. 85.
[14] JESUS, Carolina Maria de. *Op. cit.*, p. 119.
[15] *Ibidem*, p. 111.
[16] *Ibidem*, p. 40.
[17] *Ibidem*, p. 40.

[18] LINS, Paulo. *Op. cit.*, p. 157.
[19] *Ibidem*, p. 158.
[20] *Ibidem*, p. 85.
[21] JESUS, Carolina Maria de. *Op. cit.*, p. 40.
[22] *Ibidem*, p. 119.
[23] Cf. *Ibidem*, p. 106.
[24] LINS, Paulo. *Op. cit.*, p. 82.
[25] *Ibidem*, p. 82.

Maria Paula Sarri é estudante de graduação em Letras da Unicamp.

Dois poemas contemporâneos em diálogo com Carolina Maria de Jesus: para além do documento?

Amanda Paltranieri
Diego Pansani

Introdução

O ponto de partida deste artigo são dois poemas de autoras contemporâneas que homenageiam a escritora Carolina Maria de Jesus. Uma vez que eles tratam da vida e obra de Carolina, buscamos destacar pontos que reforçariam a chave interpretativa documental que marcou a análise e divulgação dos seus livros, principalmente Quarto de Despejo (1960). A segunda chave interpretativa ressalta os recursos utilizados pelas poetas que enfatizariam a força expressiva e o processo criativo de Carolina Maria de Jesus. Trata-se, no segundo caso, de uma abordagem mais recente da autora de Quarto de despejo, que procura evidenciar o caráter literário de seu texto, para além das questões documentais.

Estamos cientes das dificuldades em estabelecer conexões entre autores de épocas e lugares sociais tão distintos e mais, do risco existente em escolher a obra em prosa mais conhecida de Carolina Maria de Jesus, Quarto de Despejo, para dialogar com poemas recentes. Porém, o que tentamos fazer foi, ao analisar esses poemas, identificar e examinar referências às obras, à vida e às imagens de Carolina Maria de Jesus. Além disso, não perdemos de vista sua biografia, mencionada em ambos os casos, por se tratarem de poemas homenagens, de autoria de Tatiana Pequeno e Nina Rizzi. Os dois poemas foram publicados na revista eletrônica de poesia Modo de Usar & CO[1].

Primeiro poema e análise

[andava cosendo uma letra à outra][2]
Tatiana Pequeno[3]

andava cosendo uma letra à outra
entre o sono pesado das crianças
e o dia sem nenhum início no Canindé
embora desconfiasse nunca mais poder
a ciência de escrever verdades e
dá-las à gravidade de saber o que é
um livro e querê-lo mais que desejo
de calçados, galinhas ou futuro.

gestou livros como uma ameaça

àquilo de que morria - fato - ignorou
musas muito antigas para fazer do corpo
uma metáfora mais grossa de espessura
disposta na biografia de uma cruel e
apropriada nudez, a partir da qual
manteve a crença de que este país a
cobriria de nobres e ostensivas gratidões

mas não, deitou final e silenciosamente
depois de saber da exploração dos doutos
homens que sabem artificialmente de palavras
capinou um terreno fundo para descansar sem
sobressalto a largura mais precisa da sua solidão
embora secretamente soubesse que seu nome seria
duro feito uma espécie de tijolo

fundação de um gesto em língua nova
letra por letra os filhos revoando
para além de todo lixo ou despejo
os filhos as crianças ela os queria vivos
para saberem o que é obter do papel sujo e das folhas usadas
uma outra saída inscrição de outra letra
por isso insistiu na partida
pois não perdoaram nunca que falasse

na mesma vibração das aves
queriam que o peso da literatura
assoreasse a envergadura de tal
corpo negro de mulher assenhorada

e mesmo assim tudo que soube
organizou em datas para que o
futuro não esquecesse que aquela voz de sol
haveria então de sair do circuito das cidades
das aldeias e das favelas ganhando voos
ou, quem saberá, alguma pequena justiça.

Podemos afirmar que o poema acima é uma obra marcada pelo diálogo com o discurso prosaico/ com a prosa. Por mais que a estrutura em estrofes e versos seja a escolhida, há uma continuidade sintática entre os versos, inclusive fazendo uso de conectores no início das estrofes. São seis blocos que dialogam com a complexa condição da literatura de Carolina Maria de Jesus, principalmente a relação, até os dias de hoje polêmica, entre sua biografia, a consequente criação de um mito e de um rótulo (o de escritora da favela), e a sua força expressiva, estética, propriamente dita.

É possível discutir se existem formas seguras de se diferenciarem essas duas categorias de análise, uma vez que a política se dá na hierarquia da disputa do real -

também estético ou acima de tudo estético -, campo de construção das percepções e diapasão das narrativas sentimentais.

Ainda em relação à sua estrutura em prosa, talvez a escolha de Tatiana Pequeno dialogue com o gênero mais conhecido de Carolina, o diário, Quarto de Despejo, e não com a obra poética ou musical da autora.

O exemplo disso já aparece no início do poema: a prosa dos versos se conecta linearmente com a ideia de um livro sendo composto por letras – enquanto abstração ou reprodução de uma outra realidade –, e pela vida real, concreta. Essa perigosa polaridade analítica possibilita, mais uma vez, ilustrar o recorrente recorte biográfico que permeou a crítica (editores, jornalistas, pesquisadores, etc) da obra de Carolina Maria de Jesus. No poema, ele também aparece: a favela do Canindé, os filhos (sono pesado das crianças), a "ciência de escrever verdades" (como referenciando o fato acontecido), e o seu dilema entre a arte e a vida (querer o livro, "a gravidade de saber" superando objetos tão caros à vida digna, cotidiana, como "calçados, galinhas ou futuros").

Na segunda estrofe também temos a dualidade literatura e vida, expressa, por um lado, pelas palavras livro, musas, metáforas e, do outro lado, pelos termos "fato", "corpo", "espessura", "nudez", "biografia". Nesse jogo a poesia sugere, através de sua síntese, um desejo de unir, plasmar tal dualidade - "manteve a crença (a Carolina) de que este país a cobriria de nobres e ostensivas gratidões".

A terceira e decisiva estrofe muda o tom e introduz a questão do artifício (editorial, linguístico, ideológico) dos homens de letras dominarem mais um campo de poder, por serem, inclusive historicamente, seus únicos vetores: a literatura e o cânone. Tatiana também trabalha a problemática de gênero e abre a quarta estrofe aludindo à força expressiva da linguagem de Carolina, reflexo de seu meio de vida, mas também possibilidade de superação dos determinismos:
"Para saberem o que é obter do papel sujo e das folhas usadas/uma outra saída inscrição de outra letra/por isso insistiu na partida/pois não perdoaram nunca que falasse". A penúltima estrofe coagula nosso fio condutor:

na mesma vibração das aves
queriam que o peso da literatura
  assoreasse a envergadura de tal
    corpo negro de mulher assenhorada

É preciso destacar a composição gráfica dos dois últimos versos acima, espaçados, possibilitando uma descida nos "degraus" das últimas palavras (aves, literatura, tal, assenhorada), como uma espécie de queda que Carolina sofreu ao longo da publicação de suas obras. Também é a estrofe menos prosaica e mais ritmada, com destaque para a sonoridade e os recursos de aliteração (assoreasse, assenhorada, literatura, envergadura) e a imagem "vibração das aves", trazendo a beleza de Carolina mais para perto do pulsar visceral, oposto à plêiade branca.

Na última parte do poema, Tatiana faz menção à obra mais conhecida de Carolina, e a sua organização em diário, para propor, retomando a ideia da ave no verso anteriormente citado (vibração das aves), uma possibilidade de que a força da rotina ultrapasse os conceitos e preconceitos na valorização das obras, na assimilação e, talvez, na definição de justiça.

Segundo poema e análise

onde estaes, negra?
Nina Rizzi[4]

1.

nasci antes da poesia
sacramento é como terra cerrada
como canindé ou qualquer canto
aborrotado de negros
lamento encontrado nos lixo
o menino jesus tá veno
vê que muita gente faz as coisa ruim
em causa de frio e fome
até os penico de merda que me jogam
das veiz inveja também
mal compreensão
magine se num sabem nem lê
queria mesmo é ser cantora e atriz
sei escrevê e sei dizê a boa língua sim
mas bão é assim fagulha na língua
português gostoso sem contrato e casamento

tenho fome
tenho frio
as criança geme
sei mais que dizê não
u'a dor no estômgo
engole toda outra
ugolino e seus fio
fome de tudo dona
o amor faz bem
uso droga não
eu sou a palafita
a lata e os papelão
o rio e o rato
'saiam ou eu vou colocar vocês no meu livro'

2.

a negra é ruas
as palafitas bonitinhas
escandalosa em seu silêncio de cárcere

uma ondinha vinda com um cargueiro
e caranguejinhos cheios de febre
você viu os mosquitinhos invisíveis no ano-novo?
picavam
pica o fumo
pica a fome
a negra é sem caso
sem casa e a penquinha de filhos
escorrendo o sangue
uma casinha tão bonitinha de palha
de porquinho que leva a vida na flauta
instrumento barato esse
o outro não
piano de cauda
virtuose e concreto
sabe o que faz
sabe o mérito?

a negra é a selva aberta na pele
com os espinhos e os bichos
paraíso e inferno
aqueles tantos sem nome feito negra
pequeninos imundos
gigante a besta fera & sono
você já sentiu hoje qualquer coisinha
como formiguinhas carnívoras nos dedos?

a negra é um terreno baldio
cova rasa mais que cemitério
e essa voz de fantasma insistente
que não te mete medo
fotos carcomidas pelo tempo bom deus
carcomidas germidas co's entulhos
e sacolinhas de mercado jogadas do alto
do hollyday ao são pedro
rasura na paisagem
já quis ser a faca que pudesse agradecer
ter sido largada ensanguentada
junto à ferrugem dos dias?

a negra é toda livros
empilhados de qualquer jeito
sem estante e muitos olhos
em branco
no barraco na calçada
bordas enegrecidas

uns lombos lombadas de se fazer poema
amassados rasgados usos muitos
esquecidos raros
já foi da escritura a própria pele
atravessada pela tinta e o mau-cheiro?

a negra é carolina
mares se abre
salto
afogamento
as entranhas da mulher
a barba do homem
maria
de jesus

Logo de início o título causa estranhamento com a pergunta "onde estaes, negra?". Poderíamos tentar a resposta no próprio poema, mas cabe ressaltar que a grafia, a gramática e as opções editoriais foram importantes na construção da figura pública de Carolina Maria de Jesus.

É um poema dividido em dois blocos, separados pelas indicações 1. e 2. Na primeira parte, Nina pretendeu dar voz a Carolina, como se ela mesma falasse pelo poema. Aliás, o último verso, entre aspas, é uma fala de Carolina de Jesus, na íntegra. Ela consegue, com isso, um efeito de proximidade e cumplicidade. Porém, é possível questionar se tal recurso não pode reforçar, mesmo na tentativa de louvar, alguns estereótipos relacionados à oralidade e à escrita impressa:

sei escrevê e sei dizê a boa língua sim
mas bão é assim fagulha na língua
português gostoso sem contrato e casamento

De modo similar ao poema de Tatiana Pequeno, há no poema de Nina, logo no início, a menção à antiga favela do Canindé, noção de território, endereço, local de onde se fala, uma das temáticas definidoras da chamada literatura marginal contemporânea: quem é que fala, de onde fala e como fala.

Nina propõe a ideia da poesia associada à dureza do ambiente em que viveu Carolina. Nesta primeira parte, aliás, é "Carolina" quem fala, como um eu lírico nomeado, em primeira pessoa, unindo imagens da aglomeração da favela (abarrotado de negros), com a quantidade de lixo e de maldades alheias (vê que muita gente faz as coisa ruim).

Impossível dissociarmos a obra e a biografia de Carolina. Neste poema, vemos o frio e a fome, a inveja dos moradores, vizinhos de Carolina, que estranhavam o gosto de ler e escrever da autora. A poeta também pontua, como já mencionamos, a questão da oralidade no dizer e no escrever, conectando fenômenos linguísticos a conteúdos semânticos. Na segunda parte do primeiro trecho temos:

tenho fome
tenho frio

as criança geme
sei mais que dizê não
u'a dor no estômgo
engole toda outra
ugolino e seus fio
fome de tudo dona
o amor faz bem
uso droga não
eu sou a palafita
a lata e os papelão
o rio e o rato
'saiam ou eu vou colocar vocês no meu livro'

Esse trecho é representativo do cotidiano de Carolina, atravessado por sensações que demandam o embate pela sobrevivência, como o frio, a fome (u'a dor no estômago), o dilema com os filhos, o ambiente insalubre em que vivia e seu ganha pão (eu sou a palafita, a lata e os papelão) e a dimensão de ameaça e poder que a literatura tem (ou poderia ter) expressa no último verso (saiam ou eu vou colocar vocês no meu livro).

Na segunda parte do poema há uma preocupação maior em construir imagens mais complexas, que pertenceriam ao cotidiano de Carolina, e talvez da própria Nina, mas a opção ali foi a tentativa de superar a dureza da forma e da prosa repetitiva do diário da autora – a voz é de uma pessoa diferente de Carolina.

"Escandalosa em seu silêncio de cárcere (...)
Caranguejinhos cheios de febre (...)

Picavam
Pica o fumo
Pica a fome"

Identificamos termos que exageram e por isso dialogam com o extremo da situação social de Carolina, expressa pela ideia de cárcere externo e interno (escandalosa em seu silêncio); a antropomorfização de animais, recurso constante na obra de Carolina (porcos - citado no poema -, aves, cães, gatos etc); e a aliteração e ruídos com picavam, pica (que se repete), fumo e fome, como algo que é passível de divisão (picar o fumo) e ao mesmo tempo algo que nos atinge (os mosquitos, a fome).

Há o contraste entre instrumentos musicais, entre o que se diz e o que o fica a ser dito, entre o mérito e quem julga o mérito - questões que também encontramos em Tatiana Pequeno e que são uma marca peculiar de Carolina: quando relata um dia insuportavelmente miserável e logo em seguida nos mostra uma possibilidade de riso diante dessa mesma miséria, explorando uma das características que Jakobson[5] destaca na poesia mais recente:

22 de julho Eu fui trabalhar e avisei os visinhos: - Se o Alexandre aborrecer, avise!
Saí pensando na minha vida infausta. Já faz duas semanas que eu não lavo roupa por falta de sabão. As camas estão sujas que até dá nojo.

...Não fiquei revoltada com a observação do homem desconhecido referindo-se a minha sujeira. Creio que devo andar com um cartas nas costas:

SE ESTOU SUJA É PORQUE NÃO TENHO SABÃO

Cheguei no Frigorífico. Os meninos entraram e cada um ganhou uma salchicha. Quando eu estava catando o papel surgiu o espanhol que faz a limpesa e começou gritar comigo. Hoje eu estou nervosa e não admito que um extrangeiro grite comigo.
... Tem uma espanhola que vai no Frigorífico catar carne no lixo e quando vê o espanhol diz:
- Este non é de mi tierra. Isto é purtuguês!
E tem uma purtuguesa que diz:
-Esta besta não é de Portugal!
E eu, para arrematar digo:
- Graças a Deus, ele não é brasileiro!

Um dos trechos mais bonitos, fluidos e fortes, sonoros e que ao mesmo tempo contempla imagens e ideias em oito versos propícios está localizado na terceira "estrofe" da segunda parte do poema:

a negra é a selva aberta na pele
com os espinhos e os bichos
paraíso e inferno
aqueles tantos sem nome feito negra
pequeninos imundos
gigante a besta fera & sono
você já sentiu hoje qualquer coisinha
como formiguinhas carnívoras nos dedos?

Há no poema a mistura entre universos solenes, categorias como fantasmas, deus, cemitério, e outras mais ordinárias, como sacolinhas de mercado, terreno baldio, entulhos. Tal inventário também expressa esses dois mundos percorridos por Carolina de Jesus. Além dos objetos e lugares, parece-nos oportuno destacar os versos:

já quis ser a faca que pudesse agradecer
ter sido largada ensanguentada
junto à ferrugem dos dias?

Aqui também o dilema entre o ser passivo e ativo, em Carolina: a autora-personagem no Quarto de Despejo que contempla o céu, o sol, os filhos, a fumaça e a orquestra dos alimentos cosendo e a faca, a briga, os xingamentos, ofensas, e toda amargura "junto à ferrugem dos dias".

já foi da escritura a própria pele
atravessada pela tinta e o mau-cheiro?

No final do poema, há a resposta para a pergunta inicial: “a negra é Carolina”. O fecho aponta para a questão racial e para aquela de ser mulher, num constante se abrir inteira, imensa (mares se abre), mas correndo riscos (salto, afogamento) e aludindo para a relação desigual em que Carolina, pobre, mulher, negra, favelada, tem de entregar as “entranhas” para qualquer obra ou atividade rotineira.

Últimas palavras

Não há dúvida de que a obra de Carolina de Jesus marcou o mercado editorial, os críticos, os artistas, e ainda hoje vem provocando polêmicas: recentemente houve manifestações na Academia Carioca de Letras[6] contestando seu valor literário. Além disso, seu diário Quarto de Despejo passou a integrar a lista de leituras obrigatórias para o vestibular da Unicamp em 2019.

Há, nesse fenômeno, uma curiosa contradição, uma vez que sua obra e sua vida podem, certamente, ser adjetivadas como marginal, no sentido que propõe Luciana Paiva Coronel em “A terceira margem de Carolina Maria de Jesus”: “A autora de Casa de alvenaria consegue estar à margem, mesmo quando está no auge. À margem de seu texto, à margem de seu sucesso. À margem de si mesma”. (p.412)

15 de maio – Eu classifico São Paulo assim: O Palácio, é a sala de visita. A prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos.
A noite está tépida. O céu salpicado de estrelas. Eu que sou exótica gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido.

13 de junho – Devo reservar as palavras suaves para os operários, para os mendigos, que são escravos da miséria

30 de maio – Um lugar que não se pode plantar uma flor para aspirar o seu perfume, para ouvir o zumbido das abelhas ou o colibri acariciando-a com seu frágil biquinho. O único perfume que exala na favela é a lama podre, os excrementos e a pinga.

Acreditamos, assim como Luciana Coronel, que as “impressões pessoais e o intimismo” de Carolina, como vimos ao longo deste trabalho, foram subestimados ou, atenuados, enquanto se dava destaque a sua biografia e a sua origem, a favela. Isso pode ser compreendido como puro preconceito do mercado literário, em virtude da condição marginal, miserável, da vida cotidiana da autora.

> Trata-se de fazeres não previstos ou autorizados, realizados na contramão do esperado. Catando lixo ou tema para a criação artística, tem-se dois seres rejeitados pela lógica produtivista do capital, fora da qual se colocam, em termos econômicos ou culturais.[7]

Por fim, os poemas de Nina Rizzi e Tatiana Pequeno nos ajudam, através de uma outra esfera do sensível, a pontuar questões elementares e que não devem ser ignoradas ao se abordar a obra de Carolina, como a condição de vida, a biografia, a própria história do país e da cidade de São Paulo. Contudo, para além dessas questões, os poemas têm a força sonora, visual e rítmica que consegue despertar o leitor para outras

dimensões de encontro com Carolina Maria de Jesus e toda a força de sua literatura.

[1] Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br>. Acesso em: 23 jun. 2017.

[2] Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2017/04/serie-as-enterradas-vivas-tatiana.html>. Acesso em: 23 jun. 2017.

[3] Tatiana Pequeno é uma poeta brasileira, nascida no Rio de Janeiro em 1979. Publicou as coletâneas Réplica das urtigas (2009) e Aceno (2014). Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

[4] Nina Rizzi é uma poeta, tradutora e historiadora brasileira, nascida em Campinas em 1983. Graduou-se em Artes Dramáticas pela Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo, e em História pela Universidade Estadual Paulista. Publicou os livros Tambores pra n'zinga (2012), caderno-goiabada (2013) e A Duração do Deserto (2014), além de traduzir a argentina Susana Thénon no volume Habitante do Nada (2014).

[5] JAKOBSON, Roman. O que é a poesia?, In TOLEDO, Dionisio (org.), Círculo Lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia, trad. Zênia de Faria, Reasylvia Toledo e Dionísio Toledo, Porto Alegre: Globo, 1978. P. 167-180.

[6] Cf.: <http://www.revistaforum.com.br/2017/04/20/professor-branco-diz-que-obra-de-carolina-maria-de-jesus-nao-e-literatura-e-provoca-embate-no-rj/>. Acesso em: 23 jun. 2017.

[7] CORONEL, Luciana Paiva . A terceira margem de Carolina Maria de Jesus. In: FARIA, João Alexandre, PENNA, João Camillo, PATROCÍNIO, Paulo Tonani do.. (Org.). Modos de margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira. 1ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

Amanda Paltranieri e Diego Pansani são alunos de graduação em Estudos Literários na Universidade Estadual de Campinas.

Um lugar para Carolina Maria de Jesus: efeitos das recepções de *Quarto de despejo* e *Casa de alvenaria*

Beatriz Costa Santos

Introdução

Carolina Maria de Jesus nasceu em 1914, em Sacramento, vilarejo rural em Minas Gerais. Descendente de escravos, frequentou a escola apenas por dois anos. Mesmo assim, aprendeu a ler e a escrever. Aos 16 anos, mudou-se com sua mãe para o estado de São Paulo, onde passaram por várias cidades trabalhando como empregadas domésticas. Dez anos depois, a mãe de Carolina morreu, deixando-a sozinha.

Antes de estabelecer-se na favela do Canindé, Carolina trabalhou como empregada doméstica, faxineira de hotel, auxiliar de enfermagem, vendedora de cerveja, entre outros empregos. Chegou a dormir sob pontes e estradas, até que, em 1948, grávida de um marinheiro que a abandonara e dispensada da casa onde trabalhava como empregada, passou a viver na favela do Canindé. Como essa se localizava perto de um depósito de lixo, Carolina passou a recolher e vender lixo para obter seu sustento. Teve ainda mais dois filhos, de diferentes pais, e decidiu criá-los sozinha.

Em meio às dificuldades de sua rotina e à rejeição por parte dos outros moradores da favela, Carolina encontrou seu refúgio na escrita de poemas, de ficções e de um diário, iniciado no dia 15 de julho de 1955, escrito em cadernos que ela recolhia no lixo e nos quais registrava seu cotidiano, suas impressões e suas aspirações.

Em 1958, Audálio Dantas, então repórter do *Diário de São Paulo*, ao cobrir a inauguração de um *playground* perto da favela do Canindé, encontrou-se com Carolina. Quando a ouviu gritar, em meio ao tumulto, sobre um livro que estaria escrevendo, Dantas se interessou e decidiu entrar no mundo da escritora. Nesse momento, houve uma mudança na vida de Carolina: o repórter resolveu publicar alguns textos de seu diário no jornal *Folha da Noite* e tomou para si a tarefa de selecionar e editar fragmentos que formariam o livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada.* [1]

O sucesso de *Quarto de despejo*

O primeiro livro de Carolina obteve uma extraordinária e inesperada repercussão. Foram vendidos 20 mil exemplares de duas edições da obra em apenas quinze dias, o que exigiu uma terceira edição de 50 mil exemplares e chamou a atenção da imprensa internacional. A revista norte-americana *Time* chegou a compará-la com a obra *Lolita*, de Vladimir Nabokov, que vendeu 80 mil exemplares em um mês[2]. No Brasil, foram

publicadas nove edições do livro somente em 1960, seu ano de lançamento. Além disso, ele foi traduzido para 13 línguas e republicado em mais de 40 países.

O sucesso de *Quarto de despejo*, porém, é menos explicado por seu conteúdo do que pela propaganda da obra. De acordo com pesquisadora Elzira Perpétua[3], no início dos anos 60 houve uma grande movimentação por parte das minorias, as quais buscavam construir suas próprias narrativas como forma de reivindicação de mudanças econômicas e sociais que as tirassem da situação de exclusão. A publicidade soube aproveitar esse momento para expor o livro de Carolina como um relato vindo da favela, escrito pelo próprio favelado. Tal rótulo despertou a curiosidade de muitos leitores, fazendo com que *Quarto de despejo* se tornasse um recorde de vendas.

Apesar de o texto de Carolina ser visto como representante dessa coletividade, percebe-se, em vários trechos, que a autora não se identificava com os outros moradores da favela do Canindé, como se percebe na seguinte passagem:

> quando os casais se embriagam brigam, a mulher, para não apanhar sai nua para a rua. Quando começa as brigas os favelados deixam seus afazeres para presenciar os bate-fundos. De modo que quando a mulher sai correndo nua é um verdadeiro espetáculo para o Zé Povinho.[4]

Ao mesmo tempo, a própria Carolina era rejeitada por parte de seus vizinhos, devido a sua capacidade de ler e escrever, e buscava sempre se isolar, como ela mesma afirma em momentos de sua obra: "Eu gosto de ficar dentro de casa, com as portas fechadas. Não gosto de ficar nas esquinas conversando. Gosto de ficar sozinha e lendo. Ou escrevendo!"[5].

Contudo, o importante na divulgação da sua obra era apresentar Carolina como "o Outro", o diferente, que tinha legitimidade para escrever sobre sua condição de pobreza, de forma que ela era mais vista como um produto do que, de fato, como escritora. Seu livro foi promovido ainda como um documento, um registro sobre os sofrimentos de toda uma população, ignorando o caráter poético e intimista nele presente. Desse modo,

> pode-se dizer que tanto no Brasil quanto no exterior, o acolhimento a Quarto de Despejo deveu-se a uma mudança de interesse do público voltado para textos produzidos por um Outro que recentemente passou a ser representado. Contudo, entende-se que essa aceitação deveu-se a uma convergência de fatores contextuais, publicitários e editoriais que marcaram a primeira edição brasileira, organizada por Audálio Dantas, a partir da qual se conformaram as traduções.[6]

Apesar do sucesso de vendas, *Quarto de despejo* foi recebido de modo pouco positivo pela crítica, a qual denotava com maior clareza o fato de Carolina obter fama apenas por sua posição de favelada, não pelo reconhecimento de seu talento como escritora ou pelo caráter literário de sua obra. No artigo "O diário de uma favelada", publicado pelo *Jornal do Brasil*, por exemplo, o poeta e crítico Walmir Ayala afirma que Carolina não era uma escritora nem poderia se tornar uma, mas que apenas resolveu registrar seu cotidiano, servindo-se do ambiente a sua volta e não desenvolvendo um estilo próprio. O fato de uma favelada ter publicado uma obra já era visto como um

acontecimento "incrível".

Sobre *Quarto de despejo*, Ayala afirmou:

> É preciso deixar bem claro, de início, que não estamos diante de uma obra literária. Literatura é ordem, composição, sentido plástico de imagem, pauta, filtro, depuração e vivência. O que há no diário de Carolina Maria de Jesus é uma vivência conscientemente expressa e uma composição estranhíssima que inclui um tom purista em certas frases, uma sintaxe primitiva em outras, uma demonstração de quase analfabetismo em alguns momento e mesmo um torneio barroco de vez em quando aflorando com palavras preciosas e até arcaísmos.7

Nesse mesmo artigo, posteriormente, é dito que Carolina não se sairia tão bem em obras de outros gêneros, uma vez que seus contos, poemas e mesmo o romance que ela pretendia escrever deviam ser "muito ruins". Vê-se que o único motivo da repercussão de *Quarto de despejo* seria a dor e o sofrimento registrados por um olhar de dentro da favela, pois, ao analisá-lo por sua linguagem, sua estrutura, sua organização interna, suas imagens, entre outros fatores, o livro não poderia ser julgado como literatura. Por esse mesmo motivo, Carolina seria incapaz de se tornar uma "verdadeira" escritora.

Tais críticas, no entanto, não impediram que o diário de Carolina alcançasse grande popularidade, favorecendo a ascensão social da autora.

Ascensão social de Carolina e *Casa de alvenaria*

Os rendimentos originados das vendas de *Quarto de despejo* permitiram que, após quatro meses do lançamento, Carolina se mudasse com os filhos para uma casa no bairro Alto de Santana, de classe média. Nela, a ex-favelada escreveu seu segundo livro, *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada* [8], escrito como uma continuação do primeiro. Publicado com uma grande tiragem, em novembro de 1961, o segundo diário de Carolina era esperado como um novo best-seller.

O sucesso de vendas, no entanto, não se repetiu, ou ao menos não na mesma proporção. Segundo certas fontes, foram vendidos, inicialmente, apenas 3 mil exemplares de uma edição de 10 mil[9]. Outras afirmam que as 10 mil cópias da primeira versão teriam sido vendidas, e uma segunda versão teria alcançado a marca de 90 mil, mas não de imediato[10]. De qualquer modo, tais números continuam pequenos diante do êxito obtido por *Quarto de despejo*, o qual vendeu mais de um milhão de cópias pelo mundo[11] e tem sua publicação retomada nos últimos anos.

Em *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*, José Carlos Meihy e Robert Levine sintetizam o fracasso da obra. Segundo os pesquisadores, esta falta de sucesso

> refletia a rejeição proposta pelos grupos simbolizados pela classe média de Santana, pela esquerda decepcionada e pela crítica que cobrava de Carolina dotes de escritora de carreira.12

Novamente, atentemo-nos ao último fator, ou seja, à crítica. É importante notar, antes, que muito pouco foi comentado sobre o segundo diário de Carolina, assim como, até hoje, ele continua sendo uma incógnita. A dificuldade de encontrar informações

sobre *Casa de alvenaria*, como números precisos sobre a quantidade de exemplares vendidos, já nos leva a admitir sua falta de êxito.

As poucas críticas sobre o livro, na época, foram extremamente desfavoráveis. Na coluna "Livros da semana", do jornal *Correio da Manhã*, por exemplo, ele é chamado de "rescaldo de publicidade" e "livro-caixa", o qual descrevia unicamente os gastos de sua autora.

Outro artigo, do jornal *Diário Carioca*, intitulado "Carolina 'gente bem'", previu o desinteresse da população por *Casa de alvenaria* por se tratar apenas da descrição dos acontecimentos da vida de Carolina após a sua ascensão social. Ademais, o autor (identificado pelas iniciais R.J.) culpa a "falta de talento" e de escolarização da escritora:

> Fôsse Carolina uma escritora talentosa, e sua pouca instrução seria em parte compensada pelos atrativos de uma prosa espontânea (gramaticalmente incorreta, mas sincera), de momentos artísticos (como os versos de muitos sambas de morro).14

Assim como em *Quarto de despejo*, subestima-se a escrita de Carolina, não reconhecendo-a como literária. De modo adverso, vê-se que *Casa de alvenaria* não foi aceito nem mesmo por suas denúncias sociais, também presentes, de maneira agressiva e com uma linguagem mais radical, segundo Meihy e Levine.[15]

Pode-se relacionar tal fato com a mudança de Carolina para uma área mais rica de São Paulo. A partir do momento em que a autora deixa a favela, perde o direito de tecer críticas ao cenário político e econômico daquele momento. Com efeito, em um dos artigos já citados, o autor declara que "Carolina nem deveria ter-se mudado da favela do Canindé. Deveria ter atraído para os interêsses exteriores ou deveria levar consigo todo o povo de sua favela".[16]

A partir do momento em que Carolina entra na "sala de visita", o interesse por seus escritos diminui, enquanto a mídia volta-se ao trabalho de desacreditar cada aspecto da vida da escritora. Afinal, para a imprensa, de modo geral, a permanência de uma favelada no mesmo ambiente ocupado pelas classes mais altas da sociedade era um verdadeiro alarde.

O declínio social de Carolina

A presença de Carolina na casa de alvenaria não duraria muito tempo. O pequeno lucro resultante do segundo livro da ex-favelada foi gasto na publicação de um terceiro título, *Provérbios de Carolina Maria de Jesus*, de 1963. Este não lhe rendeu nenhum retorno, bem como o romance Pedaços da fome, impresso no mesmo ano por uma editora pouco conhecida de São Paulo. Sobre estes livros, Audálio Dantas já tinha escrito na apresentação de *Casa de alvenaria*:

> Agora você está na sala de visita e continua a contribuir com este novo livro, com o qual você pode dar por encerrada a sua missão. (...) Guarde aquelas 'poesias', aqueles 'contos' e aqueles 'romances' que você escreveu.17

Desse modo, a escrita posterior de Carolina é desprezada não somente pela

crítica ou pela sociedade, mas também por aquele que foi responsável por "dar voz" à escritora e publicar sua obra. Vê-se que já não é interessante a publicação de outros textos dessa mesma voz, visto que ela deixou de ser "o Outro", o favelado, perdendo sua legitimidade.

Os rendimentos de *Quarto de despejo* não foram suficientes para sustentá-la em seu novo estilo de vida. Passado algum tempo do lançamento do diário, Carolina voltou a ser vista recolhendo lixo e, em 1969, mudou-se para uma chácara em Parelheiros, onde os impostos eram mais baratos.[18] Nela, a escritora passou a plantar e vender legumes e frutas e a criar galinhas e porcos. Mesmo assim, em alguns dias tinha que catar papel e garrafas para sobreviver.[19]

O insucesso dos últimos livros de Carolina pode não ter sido, contudo, o único motivo para sua volta à pobreza. Em diversas entrevistas, a autora afirmou não ter recebido tudo o que foi prometido antes da publicação de *Quarto de despejo*, como os valores provenientes de traduções em outros países. Sua editora respondeu com negações, sustentadas por declarações de Audálio Dantas alegando certo esbanjamento por parte de Carolina. Além disso, ela teria perdido dinheiro ao mudar-se da casa de Santana para Parelheiros.[20]

Independentemente de todas as acusações, foi em Parelheiros que Carolina morreu, em 1977, vítima de uma crise de asma, deixando muitos escritos inéditos.[21]

Diante de todos os eventos conturbados da vida da autora, sua rápida ascensão social, assim como um declínio após tamanho sucesso, pergunta-se qual seria o lugar de Carolina Maria de Jesus. Ao deixar a antiga favela do Canindé, os moradores atiraram-lhe pedras. Tendo se mudado dali para uma casa de alvenaria, permaneceu sem lugar, experimentando o preconceito dos seus novos vizinhos no bairro de Santana. Luciana Paiva afirma que Carolina ficara à "terceira margem", rejeitada por todos, uma vez que,

> mesmo alcançando o centro, ela continuaria a ser da margem, pois as marcas da margem são inapagáveis. São como feridas profundas. E Carolina não conseguiu deixar de ser marginal. À revelia de sua vontade, permaneceu à margem. Mesmo estando no centro. À margem de tudo. À margem de todos. À margem da margem. Solitária como uma estrela, carregou a margem consigo por onde foi enquanto viveu. E morreu à margem. Como não poderia deixar de ser.22

Pode-se usar o mesmo termo para designar o lugar literário que Carolina alcançou no Brasil: sua obra foi rejeitada tanto pelos antigos vizinhos do Canindé , que a acusavam de relatar fatos privados das suas vidas, quanto pelas classes média e alta, que não a viam como uma escritora. Desse modo, os escritos que realmente importavam para Carolina (seus poemas, contos, romances) permaneceram desconhecidos ou desvalorizados. Apenas atualmente, após mais de 50 anos da publicação de *Quarto de despejo*, a escritora vem ganhando seu lugar, fundamentado em estudos que reconhecem a poeticidade de seus textos.

Foto: Pixabay

[1] JESUS, Carolina Maria de. Quarto de despejo: diário de uma favelada. São Paulo: Ática. 1993 [1960]. Todos os dados foram retirados da biografia escrita por José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine em Cinderela Negra: A Saga de Carolina Maria de Jesus.
[2] MEIRA, Mauritônio. Revista "Time" compara êxito da escritora favelada ao do "Lolita". Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 11 out. 1960. Caderno B, p. 2.
3 PERPÉTUA, Elzira. Produção e recepção de Quarto de Despejo, de Carolina Maria de Jesus: relações publicitárias, contextuais e editoriais. In: Em tese. Belo Horizonte. v. 5, p. 33-42, dez. 2002.
4 JESUS, Carolina Maria de. Op. cit., p. 23.
5 Ibidem, p. 23.
6 PERPÉTUA, Elzira. Op. cit., p. 37.
7 AYALA, Walmir. O diário de uma favelada. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1° out. 1960. Suplemento Dominical, p. 7.
8 JESUS, Carolina Maria de. Casa de Alvenaria: diário de uma ex-favelada. São Paulo: Editora Paulo de Azevedo, 1961.
9 MEIHY, José Carlos; LEVINE, Robert. Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994. P. 35.
10 LEVINE, Robert; MEIHY, José Carlos. The life and death of Carolina Maria de Jesus. 1. ed. New Mexico: University of New Mexico Press, 1995. P. 71.
11 CERCHI, Carlos Alberto. Memória: "O diário de Bitita" e a relação de Carolina Maria de Jesus com a terra. In: BARCELLOS, Sérgio (Org.). Vida por escrito: Guia do acervo de Carolina Maria de Jesus. 1 ed. Sacramento, MG: Bertolucci Editora, 2015. P. 337.
12 MEIHY, José Carlos; LEVINE, Robert. Op. cit., p. 35.
13 MAYA, Aleides. Livros da semana: Casa de alvenaria. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 23 dez. 1961. 1° Caderno, p. 9.
14 R. J. Carolina 'gente bem'. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 29 dez. 1961. p. 4.
15 MEIHY, José Carlos; LEVINE, Robert. Op. cit., p. 35.
16 AYALA, Walmir. Op. cit.
17 JESUS, Carolina Maria de. Casa de Alvenaria: diário de uma ex-favelada. São Paulo: Editora Paulo de Azevedo, 1961. p. 9-10.
18 Cf. MEIHY, José Carlos; LEVINE, Robert. Op. cit., p. 37.

19 Cf. Ibidem, p. 38.
20 Cf. Ibidem, p. 39 e 43.
21 Cf. Ibidem, p. 43.
22 PAIVA, Luciana. A terceira margem de Carolina Maria de Jesus. In: FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. (Orgs.) Modos da margem. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015. p. 413.

Beatriz Costa Santos é estudante de graduação em Letras pela UNICAMP.

ocupação cultural

Trava-língua, o funk de quem ousa existir

Marcos V. S. Germano

"Bixa só / Trava só / só" são os versos que encerram a música "Bixa Travesti" e o show de Linn da Quebrada no Estúdio Showlivre[1] em janeiro de 2017. Seus sentidos ecoam o desamparo da comunidade LGBT no Brasil. Enquanto o segmento de gays e lésbicas tem conseguido alguma visibilidade, o de bissexuais segue despercebido e o de travestis, mulheres transexuais e homens trans não tem direitos humanos básicos respeitados. A expectativa de vida do segmento T (que inclui pessoas não-binárias) é de 35 anos – contraste com os 75 anos do restante da população [2]. O Brasil é dos países que mais matam LGBTs do mundo[3,4] , mesmo com a subnotificação dos crimes de homofobia e transfobia.

Diante de tamanha violência vem a resistência, que forja meios de (sobre)viver e molda uma cultura viva, plural e incandescente que cada vez mais sai da margem e alcança repercussão em um público mais amplo. Exemplo disso é o "pajubá" (ou "bajubá"), gíria de grupo que incorpora vocabulário de línguas africanas, como o iorubá, ao português[5]. Também faz assimilações do inglês e francês[6]. Originário de terreiros de candomblé, passa a ser usado pelas travestis como código de proteção, dissemina-se entre a comunidade LGBT e hoje suas palavras reverberam na literatura, na música[7], em novelas[8] e outros programas de TV[9].

Estamos, no mínimo, mais acostumados ao debate de orientação sexual e algumas produções artísticas em torno de histórias LGB. O T tem ganhado força e inserido sua linguagem e perspectiva. O que é ser homem? O que é ser mulher? A discussão sobre transgeneridade traz deslocamentos sobre as identidades de gênero. Sua militância coloca o termo *cisgênero* em contraponto ao *transgênero*. Uma pessoa cis seria aquela que se identifica com o gênero designado ao nascer, enquanto uma pessoa trans, não. Esse termo é importante por tirar do lugar de normalidade as pessoas cis (ou seja, não-trans) ao se compararem com pessoas trans.

Temos então artistas trans com uma produção discursiva candente sobre o tema ou fomentando reflexões por estarem em posições consideradas inesperadas para elas. Na literatura, João W. Nery, ainda nos anos 80, lança *Erro de Pessoa: João ou Joana?* (Record, 1984), ampliado em *Viagem Solitária: Memórias de um transexual trinta anos depois* (LeYa, 2011); Amara Moira narra sua transição e experiência na prostituição em *E se eu fosse puta?* (hoo editora, 2016). Na dramaturgia, Wallace Ruy, atriz no Teatro Oficina; Léo Moreira Sá, ator que emplacou diversos trabalhos em séries da TV fechada; Maria Clara Spinelli, no ar na novela das nove da Rede Globo. A youtuber Mandy Candy conta com mais de 620 mil inscritos em seu canal. Nas artes, Laerte

Coutinho, cartunista consagrada, que se torna ainda mais pública com sua transição de gênero discutida pela Netflix no recente documentário *Laerte-se*, profundo e delicado. Na música, Mel Gonçalves, líder da Banda Uó; Raquel Virgínia e Assucena Assucena, vocalistas da banda As Bahias e A Cozinha Mineira; Liniker, cantora, último grande sucesso da nova MPB com milhões de visualizações.

Linn da Quebrada e Jup do Bairro se apresentando no Teatro de Arena no Festival/ Ato nacional pelas cotas na Unicamp em 29 de maio[11]. (Foto: Rafael Kennedy/Bapho Produções2017)

Nesse cenário efervescente, mas que precisa abrir ainda muito espaço, atua Linn da Quebrada. Artista, performer, cantora, travesti, que através do funk passa sua mensagem direta sobre ser "bixa", travesti, afeminada e essas serem possibilidades felizes. Em um cenário violento, que segrega e reafirma a todo o momento que determinados tipos de vida são indesejáveis, Linn se apropria da palavra e contra-ataca a normatividade.

A estética marginal e a corporeidade considerada abjeta são postas em xeque por ela em "Submissa do 7° Dia": "Estou procurando / Estou tentando entender / O que é que tem em mim, / Que tanto incomoda você / Se é a sobrancelha / O peito, a barba / O quadril sujeito". Em "Enviadescer" inverte valores colocando ao centro e não mais à margem as pessoas que, pela expressão de gênero ou orientação sexual, eram preteridas: "Ei, psiu, você aí macho discreto / Chega mais, cola aqui / Vamos bater um papo reto / Que eu não estou interessada / No seu grande pau ereto / Eu gosto mesmo é das bixas / Das que são afeminadas / Das que mostram muita pele, rebolam / Saem maquiadas". As regras mudam. O pretendente ou se aproxima do marginalizado ou não conseguirá êxito no flerte.

Um dos pontos fortes de Linn é conseguir juntar um ritmo dançante com letras políticas sem que a música fique enfadonha. Ela une arte e militância de forma primorosa. Em "Pirigosa" vemos em prática a desnaturalização da norma que cisgênero propõe: "Eu quero saber quem é que foi o grande otário / Que saiu aí falando que o mundo é binário, hein?". E segue questionando: "Olha só, doutor / Saca só que genial / Sabe a minha identidade? / Nada a ver com xota e pau". Já em "Mulher", define: "Ela tem cara de mulher / Ela tem corpo de mulher / Ela tem jeito / Tem bunda / Tem peito / E o pau de mulher". A faixa ganhou um curta-metragem[10], dirigido pela própria Linn, em que se discute mulheridades, feminismos e há uma celebração de esperança.

Seu discurso é potente, assim como suas apresentações com ares de performance. Em brincadeiras singelas demonstra domínio das palavras e da construção poética. Em

“Necomância”, a artista explora o estigma relacionado ao feminino: “Ai, que bixa / Ai, que baixa / Ai, que bruxa”. O título do funk, um neologismo, vem de neca, palavra do “pajubá” para pênis. Na música “A Lenda”, mostra a reverberação da ridicularização sofrida pela comunidade LGBT na autoestima de uma personagem: “Eu tô bonita? / Tá engraçada / Eu não tô bonita? / Tá engraçada! / Me arrumei tanto para ser aplaudida / Mas até agora / Só deram risada”.

Das suas letras mais contundentes, “Bixa Preta” causa grande impacto ao fazer um jogo com sílabas: “Bixa pre- / Trá, trá, trá, trá”, alusão a tiros que abre, no mínimo, a duas possíveis interpretações. O tiro de defesa, pois as minorias estão se armando (no sentido mais amplo da palavra). E também os tiros que exterminam vidas por transfobia, homofobia e racismo.

Além dessas expressões nas artes, ações afirmativas estão acontecendo para empoderar a população T. Em algumas cidades há cursinhos populares que preparam pessoas trans para prestarem o Enem e diversos vestibulares. É preciso que essa população se forme, gere conhecimento e tome para si suas narrativas. Ampliando o protagonismo T, foram organizadas oficinas de escrita criativa em São Paulo pelo cursinho TransFormação. O material ganhou contribuições e foi compilado no livro Antologia Trans (2017). “Palavra que salva. Escrita que cura. És cura. Luta. Defende com unhas e dentes suas próprias vidas. Suas próprias dúvidas. Sem dívidas”, escreveu Linn da Quebrada nas orelhas da obra.

No livro, 30 autores discorrem, evidentemente, sobre gênero, suas experiências, violências, mas também a respeito das suas perspectivas, dos seus anseios, das suas dores, das suas delícias. Um espaço de experimentação e exercício da linguagem. Como no poema de Ika Eloah:

Literatura do corpo

Picumã
cílios de garota,
prótese, eu quero prótese,
neca,
Pirelli,
edi,
e unha de boneca.
Corpo de pajubá,
travestilidade comunica,
travestidade comunista.[12]

Através da linguagem, há a possibilidade que esses corpos reverberem. A constituição de si e a consciência dos espaços em que se impõem ou que os expulsam. Em entrevistas, Linn da Quebrada se coloca como uma “terrorista de gênero”. Mas ela é também uma terrorista da linguagem que vai instituir com a força de seus palavrões e seu “pajubá” que as narrativas fora do padrão sejam conhecidas e respeitadas.

[1] Disponível em <https://youtu.be/X_oQL59VUu0>. Acesso em: 23 jun. 2017.
[2] Estigmatização, expulsão de casa e do ambiente escolar, exclusão do mercado formal de trabalho e outros fatores diminuem o tempo médio de vida de uma pessoa trans a menos da metade de uma pessoa cisgênera. Fontes: Transexuais no Brasil: uma luta por identidade. Disponível em: <http://especiais.correiobraziliense.com.br/luta-por-identidade> e Esperança de vida ao nascer (em anos) – Brasil – 2000 a 2015. Disponível em: <http://brasilemsintese.ibge.gov.br/populacao/esperancas-de-vida-ao-nascer.html>. Acesso em: 23 jun. 2017.
[3] Por se tratar de uma minoria invisibilizada é difícil obter dados oficiais sobre o número de assassinatos em decorrência de homofobia e transfobia. Existem iniciativas que tentam monitorar esses casos. Entre estas temos o Grupo Gay da Bahia (GGB) e a Rede Trans Brasil, a nível nacional, e a Transgender Europe (TGEU), a nível internacional. Segundo GGB em 2016 ocorreram 343 mortes de pessoas LGBT. De acordo com TGEU, entre 2008 e 2015, 802 pessoas trans foram assassinadas. Fontes: A cada 25 horas, uma pessoa LGBT morreu vítima de violência no Brasil em 2016. Disponível em: <http://www.sul21.com.br/jornal/a-cada-25-horas-uma-pessoa-lgbt-morreu-vitima-de-violencia-no-brasil-em-2016> e Mais de 2,000 pessoas trans assassinadas nos últimos 8 anos. Disponível em: <http://transrespect.org/wp-content/uploads/2016/03/TvT_TMM_TDoV2016_PR_PT.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2017.
[4] "Os crimes contra a vida dessas pessoas [trans] costumam apresentar requintes de crueldade. Quando ocorrem, as agressões costumam ser múltiplas, por meio da utilização de instrumentos que permitem diversas investidas antes da efetiva morte de suas vítimas, sendo tais atos muitas vezes concentrados na região da face e nos órgãos genitais", segundo Fernando Seffner e Amilton Gustavo da Silva Passos, do Grupo de Estudos de Educação e Relações de Gênero, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Fonte: Crueldade nos homicídios de pessoas trans indica intolerância e "aviso", dizem especialistas. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/03/18/crueldade-nos-homicidios-de-pessoas-trans-indica-intolerancia-e-aviso-dizem-especialistas.htm>. Acesso em: 23 jun. 2017.
[5] DICIONARIO E GRAMATICA. Pajubá: das religiões afro-brasileiras às travestis, e da gíria LGBT à Globo. Disponível em: <https://dicionarioegramatica.com.br/2016/02/14/pajuba>. Acesso em: 23 jun. 2017.
[6] CRUZ, Luan da; TITO, Raphael de Paula. *A comunidade LGBT no desdobramento da língua Iorubá*. Congresso Internacional De Linguística E Filologia Xx Congresso Nacional De Linguística E Filologia. 2016. Anais... Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xx_cnlf/cnlf/cnlf_12/001.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2017.
[7] Por exemplo, na música "Odara", de Caetano Veloso.
[8] Cf. as falas da personagem Félix na telenovela Amor à Vida, exibida de maio de 2013 a janeiro de 2014 na Rede Globo.
[9] Esquete humorístico do programa Comédia MTV (2012) traz uma aula ensinando vocabulário do pajubá. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=IrnAC0z6CnA>. Acesso em: 23 jun. 2017.
[10] Disponível em <https://youtu.be/-50hUUG1Ppo>. Acesso em: 23 jun. 2017.
[11] Vídeo postado pela cantora em sua página no Facebook <https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/videos/1895878400650723>. Acesso em: 23 jun. 2017.
[12] CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (Org.). Antologia Trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. P. 49.

Marcos V. S. Germano é estudante de graduação em Estudos Literários pela UNICAMP.

Suburbano Convicto
A única livraria brasileira especializada em literatura marginal

Ariane Gonçales Monteiro

Suburbano Convicto é o nome da livraria especializada em literatura marginal idealizada e fundada pelo escritor Alessandro Buzo, localizada hoje no tradicional bairro do Bixiga, na região central de São Paulo. Ela surgiu em 2007, por uma necessidade do próprio autor que, na época, já tinha quatro títulos publicados. Sem espaço para expor seus livros, ele os deixava à venda nos comércios do seu bairro, Itaim Paulista, na zona leste de São Paulo. Ninguém, contudo, dava destaque aos exemplares. "Às vezes, eu ia ver se tinha vendido, mas o livro estava debaixo do balcão", conta, em entrevista à revista Arcádia. E foi ali no Itaim Paulista, numa garagem onde antes funcionava um brechó, que nasceu a Suburbano Convicto. "Bati palma: o aluguel era barato, o espaço era pequeno, mas caí dentro". O primeiro acervo da livraria foi formado pelos próprios livros do escritor, que reuniu os títulos que havia escrito e outros que tinha em duplicidade.

A Suburbano Convicto, conta Buzo, é a única livraria do país especializada em literatura marginal. "Queria que tivesse outras, mas entendo que não tenha. Se eu vivesse exclusivamente dela, já teria fechado as portas. Às vezes ela se paga, às vezes dá lucro. Mas muitas vezes vende pouco. Sobrevivemos à crise de 2016, ao fraco início de 2017, só não sei até quando...", lamenta.

O acervo da livraria reúne hoje cerca de mil títulos, a maioria de autores originados de bairros periféricos, mas nem todos. Também podem ser encontrados, por exemplo, escritores como Graciliano Ramos e Marcos Rey. Vende-se de tudo um pouco. Os livros de autoria de Buzo talvez sejam os mais comercializados: "É normal. Eu estou ali, a pessoa vem no meu sarau e quer conhecer a minha obra. Mas vendo um pouco de todo mundo. Venderia mais se o nosso povo tivesse mais dinheiro no bolso".

Buzo conta que a demanda por uma livraria especializada em literatura marginal, na época da inauguração, era menor do que hoje, dez anos depois. "Tinha menos saraus na cidade. Já havia vários autores, mas bem menos que hoje". A livraria se manteve no Itaim Paulista por três anos - três anos no vermelho -, e quase chegou à falência. "Era bacana, colava uma galera, a gente fazia uns eventos, mas não vendia muito".

Buzo já estava prestes a fechar as portas quando conseguiu transferir a livraria para o Bixiga. Na época, ele já trabalhava na produtora DGT Filmes, localizada no prédio da 13 de Maio, onde hoje funciona a Suburbano Convicto. "Quando a sala onde estamos vagou, conversei com o Toni Nogueira, proprietário do prédio, e perguntei se ele não faria um aluguel um pouco menor. Ele já apoiava alguns projetos meus, conhecia a livraria no Itaim e topou".

Com 13 livros publicados, Buzo hoje administra a livraria e promove eventos, enquanto cuida da própria carreira. Além de escritor, ele é apresentador e cineasta. O nome da livraria também está ligado à sua obra: *Suburbano Convicto - O Cotidiano do Itaim Paulista* (2004) é o título do seu segundo livro. Após seu lançamento, o escritor passou a ser chamado pelo mesmo nome. A partir daí criou a Suburbano Convicto Produções, produtora de eventos que também o auxilia em sua carreira de escritor. Com a criação da livraria, pareceu natural chamá-la de Suburbano Convicto.

Para Buzo, escritor marginal é aquele que está à margem das grandes editoras. São autores que vieram das bordas da cidade. "Marginal é quem nasce à margem da sociedade e o termo nada tem a ver com o crime", explica. A necessidade de fundar a livraria para que seus livros pudessem ser expostos, aliás, é um exemplo da necessidade desses escritores assumirem a construção da própria imagem. Pois, como afirma Ferréz, autor fundamental da literatura marginal contemporânea: "Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto".[1]

[1] Ferréz. Terrorismo literário. In: ___. Ferréz (org.) Literatura marginal. Talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005. P. 9.

Ariane Gonçales Monteiro é estudante de graduação em Estudos Literários da Unicamp.

As literaturas africanas e seus rótulos marginalizantes

As dificuldades do escritor Ungulani Ba Ka Khosa em combater estereótipos para transmitir ao leitor brasileiro imagens e tradições de Moçambique

Isabelle Braga Pessoa
Carolina Vita e Silva
Mariana Dias Chaves
Gabriela Beduschi Zanfelice

Introdução

O contexto de marginalização que compreende os diferentes domínios do continente africano permanece, sob muitos aspectos, instaurado em nossa realidade. No campo literário, um dos resultados dessa marginalização está nas restrições à publicação, divulgação e distribuição das diversas literaturas africanas. Para melhor compreender essas limitações, propomos examinar a obra do escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa, enfocando os embates do autor com uma representação estereotipada do seu continente, a valorização de culturas locais em suas obras e os obstáculos que enfrenta para ultrapassar certas fronteiras, especialmente no que tange o alcance ao público leitor brasileiro. Considerando ainda esse público leitor, abordaremos as dificuldades dos estudantes brasileiros em conhecer e estudar as literaturas africanas. Para isto, nos apoiaremos em exemplos relativos ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), indicando limites e avanços.

As literaturas africanas e o contexto de marginalização

Na tradição jornalística e literária ocidental, deparamo-nos com muitos clichês sobre os chamados "países do sul". Como observa Abdourahman Waberi[1] – um dos grandes escritores contemporâneos de África, nascido no Djibuti e ainda pouco conhecido no Brasil – acerca do continente africano, são frequentes as representações que, de maneira rasa e estereotipada, insistem em limitar-se à fome, às guerras, aos conflitos interétnicos e à desestabilização política. Para ele, tais fatos são verdadeiros e fazem parte da realidade, evidentemente, mas cabe aos escritores africanos mostrá-los de maneira mais complexa, quebrando com essas representações planas e banais. Na contramão dos estereótipos cunhados pelo mundo ocidental, os autores responderiam à fome e à guerra reafirmando a humanidade de djiboutianos, somalianos e etíopes (nacionalidades abordadas em suas obras).

A literatura do escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa se identifica com a fala de Waberi: nela, as representações de África na literatura são construídas de uma maneira que inverte a lógica discursiva da tradição ocidental, deixando, pois, de ser feita a partir do olhar homogeneizante do colonizador e questionando a narrativa

historicamente dominante. O autor, por exemplo, insere no português padrão com o qual escreve uma série de expressões das línguas bantu moçambicanas, além de empregar provérbios e ditados populares. Além disso, seu olhar para Moçambique problematiza sua própria história: por meio de romances como *Ualalapi*, o autor reescreve o discurso identitário nacional moçambicano para questionar sentidos e verdades silenciados no passado.

No entanto, se considerarmos, como propõe Regina Dalcastagnè, a literatura como "um meio expressivo que é tão contaminado ideologicamente quanto qualquer outro, pelo simples fato de ser construído, avaliado e legitimado em meio a disputas por reconhecimento e poder"[2], ainda encontramos as literaturas africanas numa posição marginalizada, exceto por algumas exceções. Em entrevista, Ba Ka Khosa afirma que, apesar de não ver a literatura de forma moralista e não achar que ela tenha obrigação de se alinhar politicamente, no caso de Moçambique, "a literatura ganhou um protagonismo tal porque precedeu, um pouco, toda uma consciência libertária do país. [...] Foi a poesia que despertou as consciências para uma realidade de sofrimento"[3].

Ungulani Ba Ka Khosa. Foto: Gabriela Beduschi Zanfelice

Nesse sentido, parece-nos fundamental ressaltar a importância dada por Dalcastagnè à heterogeneidade de autores que fujam do cânone tradicional – brancos, homens, europeus – e ao fato de suas obras serem marcadas por uma espécie de tensão,

> que se evidencia, especialmente, pela necessidade de se contrapor a representações já fixadas na tradição literária e, ao mesmo tempo, de reafirmar a legitimidade de sua própria construção. [...] Por isso é tão importante presença de autores e autoras provenientes de diferentes espaços sociais, com diferentes cores, interesses, profissões, desejos, conhecimentos, razões. Autores e autoras que façam barulho, causem dissonâncias, firam as belas letras, desmontem as regras do jogo.[4]

IIª Jornada de Teoria Literária e Estudos Africanos

Para pensar essas e outras questões, o Grupo de Estudo de Culturas e Literaturas Africanas (GELCA) e o Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp realizaram, no início de maio, a IIª Jornada de Teoria Literária e Estudos Africanos, com apoio da Editora Kapulana. O encontro contou

com a presença de Ungulani Ba Ka Khosa, entre outros escritores, e sua diversificada programação incluiu rodas de conversa, debates e palestras com autores, editores e professores do Brasil, de Portugal e de Moçambique.

As Jornadas de Teoria Literária e Estudos Africanos foram resultado da iniciativa de um grupo de alunos interessados por literaturas africanas, mas com grande dificuldade em ter acesso a sua produção e fortuna crítica – aspecto frequente no Brasil. A própria ausência de um docente de Literaturas Africanas no IEL constituía um claro reflexo das hierarquias de poder estabelecidas. A relutância inicial em aceitar literaturas africanas como um campo tão importante a ser estudado quanto qualquer outro mostra-se como uma consequência direta de práticas eurocêntricas refletidas nas práticas acadêmicas. A própria realização do evento e a contratação de uma docente para lecionar literaturas africanas demonstram que o eurocentrismo está sendo deixado de lado para traçarmos, enfim, novas cartografias.

Ungulani Ba Ka Khosa. Foto: Gabriela Beduschi Zanfelice

O professor Alfredo Cesar Melo, em comunicação realizada no evento, ressaltou a importância de desconstruirmos certos paradigmas dominantes na literatura brasileira, destacando as diferentes relações de poder envolvidas no eixo Brasil–África e no eixo Brasil–Europa. Historicamente, os estudos de literatura no Brasil estruturaram-se privilegiando um paradigma de importação – ou, se quisermos, um paradigma antropofágico. Focada em engrandecer a literatura brasileira ao dar destaque às emulações que fazia do ocidente, a agenda de pesquisa da literatura comparada brasileira se dedicou a poucos estudos sobre as relações entre literaturas brasileiras e africanas, ou até mesmo africanas por si só. Melo ressaltou, também, a importância de dar fim ao racismo cultural dos estudos literários brasileiros e valorizar uma moldura de análise mais atenta à relação Brasil–PALOP's (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa), uma abordagem que se configura radicalmente distinta da que foi mantida com as literaturas europeias no paradigma de formação da história da literatura brasileira, operando, pois, sob uma dinâmica de poder substancialmente diferente.

No entanto, embora muito se aponte os benefícios de compararmos literaturas entre Brasil e Áfricas, Ungulani Ba Ka Khosa afirmou que a literatura brasileira não teve tanta influência para a geração de escritores à qual pertence, mas destacou a literatura latino-americana e, em especial, o realismo fantástico:

> Fomos encontrar o que procurávamos na literatura latino-americana, no chamado realismo mágico. Na possibilidade de dizer: "Ah! Afinal, pode nascer uma criança com rabo de porco!". Para o universo africano – um universo mágico – esta era uma temática em que podíamos encontrar nosso próprio chão. No Brasil nem tanto, porque houve uma geração que encheu-nos com Jorge Amado, e nós fugimos um pouco dele para encontrar técnicas num outro campo. De certo modo, foi na literatura latino-americana e no realismo. E eu tive como grandes autores, García Marquez e o cubano Carpentier.[5]

Ba Ka Khosa destaca, ainda, a posição marginal relegada às tradições moçambicanas no processo de desenvolvimento do pós-independência – o lema do país era, então, "matar a tribo para nascer a nação" – e seu papel como escritor para subverter essa situação:

> A nossa história não entrava nos caminhos do desenvolvimento do país. Então, houve um processo histórico que não foi favorável à libertação de valores tradicionais enclausurados desde o período colonial e à sua implantação na literatura e na arte. [...] E eu começo, também, a construir a minha contribuição, sempre com a preocupação de transportar os provérbios para a literatura, estudar provérbios, integrando-os no diálogo corrente, tentando encontrar respostas para eles numa construção sem grandes pretensões. [...] Considerei ser importante dizer para todos que temos, sim, grandes referências, mas que o que importa é termos consciência, sempre, da questão da literatura, da questão da opressão, que, por vezes, não tem a ver só com a cor, mas tem a ver com o sistema [...].[6]

Verificamos, desse modo, que as tentativas contínuas de ocidentalização e apagamento de culturas consideradas "primitivas", levando, em última instância, ao silenciamento de tradições, não são exclusivas do Brasil. Nesse sentido, considerar o sistema político-cultural como um todo se faz primordial.

Noções de representatividade e limites territoriais

A forte representatividade do escritor Ungulani Ba Ka Khosa na literatura moçambicana se contrapõe ao acesso às suas obras em outros países. Uma grande evidência disso foi observada ao longo da realização deste estudo: a circulação efetiva de apenas dois livros seus no Brasil – a coletânea de contos *Orgia dos loucos* e a obra infantil O rei Mocho – retrata bem esta realidade.

A importância de Ba Ka Khosa para a literatura moçambicana, bem como para a literatura africana em geral, é inegável. Este reconhecimento é refletido nos prêmios conquistados por ele ao longo da carreira: Grande Prêmio de Ficção Narrativa (1990) e Prêmio Nacional de Ficção (1994), ambos com *Ualalapi*; Prêmio José Craveirinha de Literatura (2007), com *Os sobreviventes da noite*, e Prêmio BCI de Literatura (2013), com *Entre as memórias silenciadas*. Esta representatividade, porém, não anula os obstáculos que impedem que sua obra ultrapasse certos limites.

Diferentemente de outros escritores moçambicanos – como Mia Couto, publicado no Brasil por uma das nossas maiores editoras –, as obras de Ba Ka Khosa chegaram aqui através de uma editora de menor alcance. Vale ressaltar, inclusive, que o principal

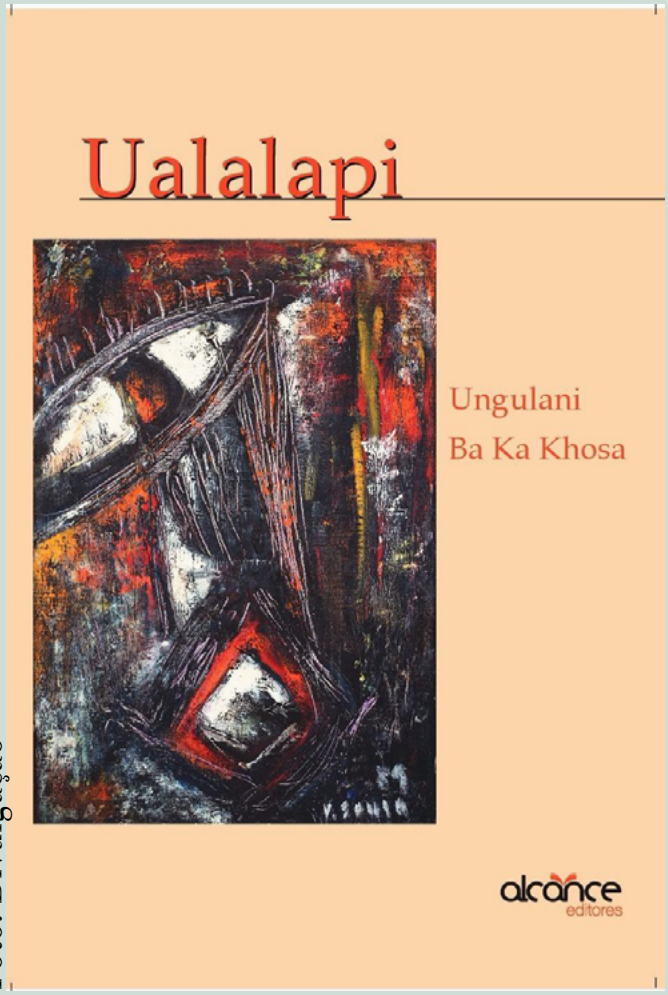


Foto: Divulgação

trabalho do autor *(Ualalapi)* nunca foi publicado no Brasil.

Na internet, informações encontradas referentes às produções de Ungulani são, quase sempre, superficiais e interessadas em oferecer apenas um panorama geral de sua bibliografia. Publicações acadêmicas sobre seus trabalhos também são escassas, mas propõem uma análise mais profunda de suas obras. Encontramos, de fato, vídeos, entrevistas e outros textos úteis a nossa pesquisa, mas observamos, também, que eram poucos se comparados a outros autores tão relevantes quanto ele. No portal de sebos Estante Virtual, pouquíssimos exemplares do autor estão disponíveis: são 22 livros novos para cada obra em circulação no Brasil – *Orgia dos loucos* e *O rei Mocho*. Já *Ualalapi* possui apenas 3 cópias usadas disponíveis, sendo uma delas em tradução italiana.

A escassez de informações e o acesso restrito a essas obras nos fizeram refletir sobre a questão da marginalização das literaturas africanas no Brasil e ilustram aquilo que pretendemos evidenciar: as dificuldades encontradas por escritores à margem do cânone literário ocidental em repercutir suas obras. Conhecer e estudar o trabalho de Ungulani implica, portanto, ultrapassar uma série de obstáculos que refletem e se sobrepõem a marginalizações culturais, literárias, editoriais, sociais e políticas.

Considerações finais

Este estudo sobre a obra de Ungulani Ba Ka Khosa apresentou diversos contextos de marginalização que envolvem parte significativa das literaturas africanas no Brasil. Enfocamos, assim, desde os embates do escritor com a representação e a escrita sobre o seu país, incluindo sua história, suas línguas e o questionamento de estereótipos, até a dificuldade ter acesso a obras fundamentais de sua autoria ou de sua fortuna crítica. Todavia, uma vez que este artigo é elaborado a partir do estudo de alunas do Instituto de Estudo da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL - Unicamp) - estudantes que tiveram acesso a cursos e eventos sobre as literaturas e culturas africanas - podemos concluir que a busca pelo espaço dessas escritas no âmbito acadêmico brasileiro também tem alcançado avanços.

Ungulani Ba Ka Khosa. Foto: Gabriela Beduschi Zanfelice

[1] WABERI, Abdourahman. Entrelinhas - Literatura africana. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pWU3HBm1GG4>. Acesso em: 23 maio. 2017.
[2] DALCASTAGNE, R. Quem pode fazer literatura, afinal?. Disponível em: <https://grupo-demode.tumblr.com/post/120430588512/quem-pode-fazer-literatura-afinal>. Acesso em: 23 maio. 2017.
[3] Trecho extraído de palestra feita por Ungulani Ba Ka Khosa, durante a II Jornada de Teoria Literária e Estudos Africanos no IEL - UNICAMP, em 03/05/2017.
[4] DALCASTAGNE, R. Obra citada.
[5] DIOGO, Rosália Estelita Gregório. Ungulani ba ka Khosa: a literatura tem que transportar os valores das culturas e das línguas locais . Scripta 14.27 (2010): 187-193.

Carolina Vita e Silva, Gabriela Beduschi Zanfelice, Isabelle Braga Pessoa e Mariana Dias Chaves são estudante de graduação em Letras da Unicamp

Sem massagem na mensagem: a poesia contemporânea do projeto *Slam Resistência*

Julia Pilla Guedes

I. O projeto Slam Resistência?[1]

O projeto Slam Resistência nasceu em 2014 para ser um espaço de declamação de poesia combativa agitado por diversas periferias de São Paulo. Idealizado pelo poeta
Del Chaves, foi criado a partir da "Quinta da resistência", encontros para discussão com movimentos sociais e advogados ativistas. Assim, já em seu surgimento, esse slam parte de uma ideia de luta social e política ligada a movimentos sociais. Em 2015, nas ocupações das escolas estaduais contra a reorganização escolar[2], o Slam Resistência fez atividades em algumas escolas e funcionou como um espaço de formação política e poética para os estudantes em greve.

As competições acontecem toda primeira segunda-feira do mês na Praça Roosevelt, em São Paulo. Esse é um dos projetos dessa modalidade de poesia que acontecem em São Paulo, sendo todos conectados pelo *Slam BR - Campeonato Brasileiro de Poesia Falada*, competição para qual vão os vencedores de cada projeto e, também, pela *Copa do Mundo de Slam*, que acontece na França, para onde vão os vencedores nacionais de diversos países.

Cada projeto de *slam* tem autonomia de construção, mas todos seguem as regras básicas da competição: cada poeta tem três minutos para recitar sua poesia de autoria própria, sem auxílio de instrumentos musicais, figurinos ou qualquer outro artifício.

A competição do Slam Resistência funciona com cinco jurados, que dão notas de 5 a 10 para cada poema recitado. Esse júri é formado no início do encontro pelo público que está no evento. Antes de cada poeta, a mensagem "Sabotagem, sem massagem na mensagem! Slam Resistência!" é gritada pela plateia. Em seguida, a poesia é iniciada. Ao final de cada batalha, há um vencedor ou vencedora, que é classificado para a final anual, em dezembro. Nessa final será selecionada a pessoa que representará o Slam Resistência na competição nacional.

A modalidade de *slam* surgiu nos Estados Unidos na década de 1980 a partir de noites de performances poéticas organizadas em um bar de Jazz de Chicago, "numa tentativa de popularização da poesia falada em contraponto aos fechados e assépticos círculos acadêmicos". Nas décadas de 1990 e 2000, a modalidade se espalhou por outros países e, em 2008, foi criado o *ZAP! Zona Autônoma da Palavra*, primeiro slam de São Paulo.

Ainda hoje, apesar das poesias serem obrigatoriamente sem acompanhamento musical, o slam tem muitas influências da música, principalmente dos estilos em que

o ritmo é muito importante, como o RAP. Além disso, o RAP e o Funk estão muito presentes como referências de resistência musical da periferia. Outros estilos, como o Rock, a MPB e o Soul, também aparecem como influências.

II. O slam e a resistência[3]

Com estilos muito diferentes, Mariana Felix e Lucas Kóka disputaram o primeiro lugar na batalha final do Slam Resistência de dezembro de 2016. Sua temática, como indicado pelo nome do slam, é a resistência de minorias a um sistema violento. Um ponto essencial a se pontuar no caso dos dois poemas é que as questões políticas não estão ocultas, não precisam ser desveladas; as metáforas trabalhadas não são de difícil associação: a realidade violenta está nua, dura. Então, o trabalho interpretativo não tem a função de evidenciar as relações entre as realidades poética e política - elas se iluminam em um movimento recíproco -, mas de apontar o trabalho das imagens construídas e suas proliferações. No poema de Lucas Kóka, vê-se a realidade de violência pela criação de imagens da pobreza, de cerceamento a direitos básicos e de discriminação. Essas imagens se confirmam na sociedade e Lucas desvela as violências diárias encobertas pela dominação, como no trecho: "Prazer/ sou sim/ o desgraçado/ como o engravatado/ tinha me falado/ É/ mas ele ficou impressionado/ porque além de negro drama/ sou negro estudado."

Os poemas não são teses sociológicas, eles falam do social poeticamente, individualmente. Mas não contam o que é individual, e sim o que é estrutural. No poema de Mariana Felix, é construída a história de uma menina, mas suas imagens apresentam elementos que corroboram para toda uma estrutura de injustiças sociais. Mariana faz o movimento de sair do individual e partir para o que é coletivo: o machismo, as justificações para o estupro, a defesa do abusador, a falta de apoio para mulheres vítimas de abuso doméstico.

Nesse ponto, podemos relacionar os poemas analisados a uma das características atribuídas, no livro *Modos da Margem*, à literatura marginal contemporânea: "eles [os textos de literatura marginal] são vazados de todos os lados pelas marcas de um real que eles não conseguem, e não querem, conter, que os atravessa e que fala através deles."[4]. O real que atravessa os poemas de Mariana Felix e Lucas Kóka é sua matéria poética, é da dor desse real - e para resistir a ela - que se cria.

A relação com o público é outro ponto importante para a análise. Essa modalidade de poesia não lida só com uma plateia abstrata: há uma concreta, escutando, observando cada palavra, cada movimento. E a poesia é direcionada a ela: para causar emoções, movimentações, sensações. Além disso, a poesia não é feita só das palavras: há uma performance em que importam a encenação, o ritmo, a voz, o corpo, os movimentos, o tom. E a reação não demora: é imediata, recebida pelo poeta enquanto a poesia é falada. No vídeo de Lucas Kóka, percebemos inclusive reações sonoras da plateia. A rima é outro ponto estético importante nas duas performances: combinada com o ritmo, produz imagens que soam encaixadas, preparadas.

Nessa encenação da poesia, vemos grandes diferenças nas duas escolhidas. Enquanto a escolha de Lucas Kóka é por um ritmo acelerado, que combina com sua narração

curta de uma história longa (em 2 minutos narra desde seu nascimento até o momento atual) em que a sociedade não permite demora: está sempre exigindo mais daquele que está mais embaixo. E a resposta é à altura, com referências do RAP à reforma do ensino médio, produz o efeito que o conteúdo do poema aborda: a luta diária que exige reconhecimento, bem demonstrada no trecho: "Mas um dia/ um dia/ eu chego
na Universidade/ eles nem tão ligado/ que a vida serviu de faculdade/ de apenas 3 matérias/ miséria, escravatura e infelicidade".

Já Mariana Felix produz imagens diferentes com seu poema: narrativo, com ritmo lento, conta uma história de dor profunda e duradoura, também lenta. "Parou em uma farmácia/ pediu ao moço a droga mais usada/ para se livrar do que não aguentava/ mas já carregava." A preocupação com os efeitos de sentido é evidente, o poema não nos dá a história mastigada, mas nos fornece elementos para juntar as peças. História dolorosa, é contada com dor e por uma narradora onisciente que se posiciona e deixa evidente para quem a escuta a atrocidade do que se faz e do que se pensa na sociedade: "Fabiana foi abusada/ durante 13 anos em sua própria casa/ no quartinho em que sua mãe guardava coisas usadas."

III. Das manifestações de direita à emergência de se pensar a educação[5]

Há entre o poema de Mel Duarte e o de Lucas Afonso uma similaridade importante: ambos trazem referências às manifestações de direita e às disputas no campo da educação. Os dois também incluem em seus poemas alguns versos de meta-poesia, trazendo a reflexão sobre fazer poesia para dentro do poema, e, em ambos os casos, esta criação representa uma resistência transgressora perante às violências e desigualdades de poder. Ambos os poemas terminam com frases de efeito que apostam no poder popular, que está e continuará transgredindo a ordem social estabelecida. No caso de Mel, a frase é: "Racistas, machistas, vocês terão que se curvar!", e no caso de Lucas: "Mas não estamos a sós, a luta continua".

O poema de Mel Duarte começa com mensagens coreografadas com a plateia. Segundo D'Alva, esse gesto de participação do público é comum em batalhas de *slam*: "Em alguns casos, o público chega até interferir com palavras nos poemas, ou num gesto que já virou código nos slams, estalando os dedos ritmadamente em sinal de concordância e de contentamento com o poema apresentado"[6].

Em uma mensagem feminista e antirracista, Mel recita sua poesia. Ela começa falando de si, como Lucas Kóka, para então falar de um silenciamento estrutural que a afeta, por ser mulher e negra. O lugar social de onde fala a poeta, nesse caso, é evidenciado e necessário para a compreensão do poema. Esse movimento é comum da literatura produzida por minorias. Na introdução do livro *Modos da Margem*, uma das características apresentadas como matrizes dessa literatura é o testemunho.

> O testemunho parte de uma verdade experiencial traumática, coletiva e individual, indevassável e ao mesmo tempo que exige ser contada, que não pode ser subsumida à verdade referencial. Gênero literário limite, o testemunho produ z uma crise no paradigma realista das análises literárias, ao solicitar uma verdade de experiência perspectivada e não referencial.[7]

Assim, para entendermos e analisarmos o poema de Mel Duarte, temos que saber os lugares sociais que ela ocupa e fazem com que ela tenha vivido determinadas experiências traumáticas. A partir desse lugar é que são criadas suas imagens e críticas.

O poema se movimenta então para uma crítica à classe dominante e, finalmente, para um elogio à geração de poetas que não se calam perante a injustiça: "Pois durante anos/ fomos silenciadas, amarradas/ abusaram das nossas e as convenceram de que não eram nada/ Só que a minha geração/ não fica mais calada". Seu verso é por vezes lento, por vezes rápido e, para manter o ritmo, a poeta acelera as palavras em uma elocução admirável. Ela também mistura versos mais secos com outros mais musicados e faz pausas, como Lucas Kóka, para a reação do público. Mel traz dados de violência contra a mulher e faz referência a uma discussão atual: a inexistência de disciplinas que tratem da História e Cultura Afro-brasileira nas escolas do país. Apesar de existir uma lei que obriga as escolas a trabalharem esses conteúdos[8], esta é sistematicamente descumprida e o trabalho, que cita Mel, de "Invadir escolas com histórias negras", tem sido muitas vezes de militantes e ativistas culturais.

No poema de Lucas Afonso, o poeta aborda diversos temas da política nacional para trazer as desigualdades de classe e poder à tona: a diferença entre quem bate a panela e quem a lava, a ironia do menino rico que pede cola ao cotista e a manipulação da mídia. Para isso, usa do humor e de diversos tons para mostrar a mudança de

Imagem: Facebook.com/slamresistencia

perspectiva. Diferente dos outros slammers analisados, o poema de Lucas Afonso não parte de experiências individuais, mas de uma crítica social mais aberta. Ele fornece imagens das contradições da política brasileira, citando personagens como Aécio Neves e Eduardo Cunha, além de ilustrar muito eficazmente como a mídia manipula informações para moldar a opinião pública. "Certo dia estive numa manifestação Tomei um soco na cara no meio da confusão no outro dia jornal me vi na televisão policial agredido com cabeçada na mão". O autor também faz referência à música "Como nossos pais" de Belchior: "Mas eles venceram/ o sinal fechado pra nós/ ainda vivemos como nossos pais/ ou nossos avós/ exalto a voz/ solto meu verso na rua", o que também mostra a aproximação do slam à cultura musical brasileira - principalmente a de protesto e crítica social -, e Lucas Afonso, magistralmente, coloca seu toque à música de Belchior evidenciando a ligação histórica que temos com o passado e, ao mesmo tempo, a possibilidade de mudança.

IV. A importância do espaço público e da oralidade

As batalhas do Slam Resistência acontecem na Praça Roosevelt, praça da zona central da cidade de São Paulo, perto de avenidas principais e do centro comercial. O uso do espaço público para performances artísticas é um campo de batalha - além da poética, política - visto que estas que causam incômodo e mesmo polêmica, dividindo opiniões de moradores e de usuários do espaço.

Além disso, é interessante pensar que os poemas são pensados para o espaço público. De maneira geral, os *slams* não são saraus nos quais poetas leem poemas feitos para o papel, mas sim para outros propósitos. Eles são feitos para serem recitados, ouvidos por uma plateia ou por transeuntes. Tanto em forma quanto em conteúdo, as performances são do espaço público.

Além de pública, no entanto, a Praça Roosevelt está localizada no centro da cidade, diferentemente de outros slams de São Paulo, que acontecem nas periferias. Ela foi escolhida, segundo o criador do coletivo em entrevista à *Revista Caliban*, por ser um lugar central que pode unir diversas periferias. É interessante pensar que a escolha do local não passa pela identificação dos poetas com o centro, mas como uma necessidade espacial: as periferias são distantes uma das outras e não há transporte fácil entre elas. O centro aparece então como meio do caminho.

Mas o centro é, ao mesmo tempo, o lugar de privilégio da cidade, em oposição às periferias. É interessante, diante disso, pensar também essa ocupação como uma afronta: traz-se as pessoas e se escancara a violência - não de todo ali escondida, mas atenuada - e os privilégios dos moradores daquele bairro.

Recentemente, na batalha de maio de 2017, moradores dos entornos da praça reclamaram do som alto das poesias e chamaram a Polícia Militar, que acabou com o evento.[9] Esse ataque ao slam mostra que, além do conteúdo de resistência das poesias, o próprio ato de declamar em praça pública - e central - é uma resistência a uma ordem em que o silêncio é valorizado como forma de sufocar as denúncias de uma sociedade desigual.

V. A importância da comunicação e a circulação de vídeo-poema

O *Slam Resistência* se fez muito conhecido principalmente por sua divulgação na internet: de cada batalha, são postados vídeos dos poemas marcantes e/ou vencedores na página do *Youtube* do coletivo. Essa ferramenta abre novas possibilidades para a circulação de poesia, que, além de valorizar a oralidade e os gestuais, muito importantes no *slam,* torna o conteúdo acessível a um público maior. Pessoas que podem não saber o que é o coletivo ou qual a sua organização, mas assistem e se emocionam com a poesia que chega a elas.

Em uma entrevista à Revista Caliban[10], Del Chaves, criador do *Slam Resistência*, descreve o movimento como "coletivo de mídia-ativista-poético", citando o *La Rabia del Pueblo*, coletivo francês de rappers e músicos anticapitalistas como referência. Os vídeos publicados, chamados vídeo-poesia, têm influência do poeta Paulo Leminski e, segundo Del Chaves na mesma entrevista, são pensados justamente para aumentar o alcance do *slam*.

Apesar dos encontros de *slam* acontecerem a partir da competição – e ela ter a sua importância -, o grande objetivo das batalhas é a ocupação do espaço público e a expressão de resistência da poesia falada. Para que não seja esquecido esse objetivo, explica a *slammer* e pesquisadora Estrela Dalva, "surgiram frases como: "Os ponto não são os pontos, o ponto é a poesia", do *slammaster* Allan Wolf, que recorrentemente é citada em campeonatos de slam por todo o mundo"[11]

Um ponto interessante desse compartilhamento de poesia é a total gratuidade das formas de circulação das batalhas do Slam Resistência, tanto na recepção em praça pública quanto pela internet. Esse compartilhamento corrobora com a ideia de que estão surgindo cada vez mais na literatura brasileira formas de atuação sociocomunitárias, como é apontado na introdução do livro Modos da Margem:

> O Porém o ineditismo não reside apenas no fato de os marginais ocuparem hoje um lugar na cena literária brasileira, trata-se de um fenômeno que utiliza formas de atuação claramente inspiradas em métodos de organizações sociocomunitárias, no que consiste em um novo modo de constituição de movimentos literários, até então desconhecido no Brasil.[13]

Assim, é possível pensar em uma democratização do acesso à cultura promovida pelos slams, compreendendo este acesso como a possibilidade de produção e recepção por parcelas da população às quais a cultura é sistematicamente negada. E, para além de uma visão conciliadora deste acesso como inclusão, é possível pensar o Slam Resistência e outros coletivos de slam como transgressores, trazendo à tona as desigualdades e produzindo poéticas de resistência e de confronto com a cultura dominante.

[1] Texto baseado nas informações contidas nas matérias: Matéria do Nexo Jornal acerca dos slams, disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/12/20/O-que-s%C3%A3o-slams-e-como-eles-est%C3%A3o-popularizando-a-poesia Acesso em 23 maio 2017>;
Matéria do site Cidade Lúdica acerca do Slam Resistência, disponível em: <http://cidadeludica.com.br/2016/08/13/slam-resistencia-batalha-de-poesia-conecta-publico-a-poetas-na-praca-roosevelt/> Acesso em 23 maio 2017;
Matéria do site Ponte Jornalismo acerca do Slam Resistência. disponível em: <http://ponte.cartacapital.com.br/realidade-das-periferias-sao-contadas-em-poesias-na-final-do-slam-resistencia-em-sp/ Acesso em 23 maio 2017>;
[2] Escolas estaduais do Estado de São Paulo foram ocupadas por estudantes por conta da reorganização escolar proposta pelo governador Geraldo Alckmin, que acarretaria no fechamento de escolas e aumento do número de pessoas por sala de aula, entre outros efeitos.
[3] Análise dos poemas de Lucas Kóka e Mariana Felix da batalha de dezembro de 2016, disponíveis, respectivamente, em: <https://www.youtube.com/watch?v=zRD81DYoMcQ e https://www.youtube.com/watch?v=6JcqqjV_PdE> Acesso em 23 maio 2017.
[4] FARIA, Alexandre (org.). Modos da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira. Coorganização de João Camillo Penna, Paulo Roberto Tonani do Patrocínio. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano, 2015. P.21
[5] Disponíveis, respectivamente, em: <https://www.youtube.com/watch?v=_pj13s4MGy4> e <https://www.youtube.com/watch?v=dvLJQKZFhAk> Acesso em 23 maio 2017.
[6] D'ALVA, Roberta Estrela. Op. cit., p.23.
[7] FARIA, Alexandre (org.). Op. cit., p.23
[8] A lei 10.639 determina que: "Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira."
[9] Notícia do acontecido disponível em: <http://ponte.cartacapital.com.br/campeonato-de-poesias-na-praca-roosevelt-acaba-sem-ultima-fase-apos-pressao-da-gcm/> Acesso em 23 maio 2017.
[10] Entrevista de Del Chaves à Revista Caliban, disponível em <https://revistacaliban.net/o-ativismo-po%C3%A9tico-do-slam-resist%C3%AAncia-cb23c4d01234> Acesso em 23 maio 2017.
[11] D'ALVA, Roberta Estrela. Op. cit., p.124
[12] FARIA, Alexandre (org.). Op. cit., p.23.

Julia Pilla Guedes é estudante de graduação em Estudos Literários da Unicamp.

O refúgio sincrético de origens ambulantes: a luta pela moradia no filme *Era o hotel Cambridge* e a busca pela visibilidade no "Sarau dos Refugiados"

Bárbara Sodré

> Não estaria o mendigo, que é expulso das portas da civilização, resguardado no seu domicílio, livre da maldição da terra? 'Agora podes dormir tranquilo, o mendigo encontra asilo'.[1]

O endereço é Avenida 9 de Julho, número 206, cidade de São Paulo. A fachada é de uma cor que lembra papel envelhecido, enquanto as várias pequenas janelas quadradas perfuram milimetricamente a construção. O prédio quase se apaga, envolto pelos outros edifícios do centro da cidade mais rica do país. No letreiro apagado, lê-se "Hotel Cambridge", um antigo hotel de luxo surgido nos anos 50. Enquanto sua história se perde diante de um crescimento desenfreado da complexidade urbana, hoje, o local mantém um clima melancólico, típico das construções abandonadas. Além disso, durante mais de dez anos, juntou lixo, transformou-se em foco de doenças, tornando-se um vazio em meio à metrópole, numa cidade onde se multiplicam indivíduos sem-teto. No entanto, após mais de uma década sob a sombra da especulação imobiliária, em 2012, o Hotel Cambridge foi ocupado e teve uma função retomada por uma gente cansada da invisibilidade, da falta de um futuro.

Numa das janelas, vê-se a bandeira vermelha do movimento Frente de Luta por Moradia (FLM). Ali, uma ocupação de refugiados e moradores sem-teto existe desde 23 de novembro de 2012. Quatro anos mais tarde, em 12 de outubro de 2016, é lançado o filme *Era o Hotel Cambridge*[2], produzido de forma coletiva com a integração dos movimentos sociais Frente de Luta por Moradia (FLM), Grupo de Refugiados e Imigrantes Sem Teto (GRIST) e pela Escola da Cidade. Dirigido pela cineasta Eliane Caffé, que o escreveu em parceria com Luis Alberto de Abreu e Inês Figueiró, e baseado no livro de Carla Caffé, o longa-metragem tem acumulado prêmios e público, tanto nacionais quanto internacionais. No que diz respeito à história, a intenção inicial do filme era mostrar a realidade dos refugiados quando chegam ao Brasil e precisam se estabelecer num outro país. Nesse contexto, o local onde o enredo se constrói é o antigo Cambridge, abrigo da ocupação por moradia, composta por centenas de pessoas pertencentes aos movimentos anteriormente citados.

À primeira vista, o protagonismo volta-se para o Hotel, num nível de linguagem audiovisual - estética e espacial -, na medida em que aquelas pessoas sem casa, e, portanto, sem oportunidades de se estabelecer na sociedade, lutam contra uma reintegração de posse. Mas, ao aprofundar a visão, o foco torna-se, na verdade, aquilo que o prédio representa, ou seja, a resistência política marcada pelo sincretismo de indivíduos da

margem, localizados no centro da cidade, no centro econômico do país. Diante de tais contradições de valores, entre centro e margem, o espectador acompanha pessoas como personagens reais, de diversas origens, brasileiras ou não, atravessadas pela mesma problemática e pelo mesmo abandono.

Consequentemente, a situação provoca desconforto: numa cidade onde o maior problema para a classe pobre é manter o aluguel em dia, a ocupação significa o reajuste econômico das famílias, garantia do retorno à sociedade ou o início de certa estabilidade aos refugiados, ansiosos, desde o primeiro momento no país, por construir o que não foi possível no local de origem. Afinal, quando o indivíduo se encontra em situação de refúgio e chega ao novo país, não basta ter a entrada permitida, existe todo um processo e a necessidade de construir uma nova vida, de lidar com questões muito maiores do que a simples chegada.

Uma das personagens do filme, por exemplo, é o refugiado palestino Hassam - na vida real, Isam Ahmad Issa. Numa de suas falas, ele afirma ser refugiado de seu país, mas, ao se dirigir aos brasileiros, provoca o questionamento: "[...] vocês são refugiados dentro do próprio país."

Não por acaso, recentemente, Isam foi preso num conflito com manifestantes da Direita São Paulo e do MBL (Movimento Brasil Livre). Os grupos em questão protestavam contra a recente Lei da Migração - um conjunto de medidas inovadoras em termos humanistas, garantia aos direitos dos refugiados no Brasil. Desse conflito, Isam saiu punido por defender a sua minoria e a sua existência. Um dos argumentos motivadores do embate, por parte dos manifestantes, incluía valores xenofóbicos, baseados na repetição de estereótipos, demonstrando o retrocesso presente no discurso de parte da população e, portanto, provando a necessidade de intervenções e de proteção a essas minorias estrangeiras, grupos cada vez mais frequentes no Brasil, conforme os conflitos aumentam em determinadas regiões do mundo. Nos últimos dois anos, o número dobrou, saltando para 8.400 indivíduos registrados, segundo relatório da ACNUR[3] (Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados). Na ocupação, inclusive, Isam não é o único estrangeiro, mais três nacionalidades residem ali: Congo, Colômbia e Síria. A integração dessas pessoas e a organização de movimentos sociais como o GRIST respaldam as estatísticas.

Mas, ao contrário do que muitos acreditam, a moradia ali não é permanente, o termo mais correto seria ocupação pela moradia. No filme, o movimento não tem como objetivo a estadia permanente, a ocupação é usada como constante resistência. A tática, portanto, é incomodar para ser visto. Brasileiros ou não, todos são pessoas excluídas das políticas públicas, diante de diversas fronteiras em comum, sejam econômicas, sociais, étnicas, de gênero ou de cor. A casa e o lar, ideias fundamentais para construção de uma identidade estável, tornam-se distantes àquelas pessoas, em luta permanente para garantir seu próprio teto. Em busca de suprir essas carências, aos poucos o local se tornou uma microssociedade onde o sincretismo cultural e a educação coletiva, colaborativa, moldam um novo futuro: a reforma do prédio, a retomada econômica, a organização política.

"Nós somos todos refugiados", diz Carmem Silva, líder do movimento FLM, e

atriz durante as gravações. "Somos refugiados da falta dos nossos direitos", completa, confirmando como, no filme, o discurso dessas pessoas torna-se uma voz coletiva, um projeto coletivo de igualdade - paradoxalmente, o grande impasse da globalização.

Essa microssociedade parece, portanto, fornecer o amparo da ausência de políticas públicas nacionais, dirigidas a esta população sem moradia, fornecendo ainda alguma experiência de pertencimento, tão fraturada no caso dos refugiados. Fora de suas casas, de seu Estado, os refugiados, segundo o crítico literário e ensaísta palestino Edward Said, estão constantemente à procura da reconstituição de suas vidas, interrompidas, atravessadas de modo descontínuo:

> Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado. Em geral, não têm exércitos ou Estados, embora estejam com frequência em busca deles. Portanto, os exilados sentem uma necessidade urgente de reconstituir suas vidas rompidas e preferem ver a si mesmos como parte de uma ideologia triunfante ou de um povo restaurado. O ponto crucial é que uma situação de exílio sem essa ideologia triunfante — criada para reagrupar uma história rompida em um novo todo — é praticamente insuportável e impossível no mundo de hoje. Basta ver o destino de judeus, palestinos e armênios.[4]

Assim, pertencer a uma coletividade representa a possibilidade de sobrevivência e resistência, aspectos importantes, principalmente quando tal conjunto passa a atuar como unidade política, preenchendo, mesmo que temporariamente, uma série de carências, provocadas pela ineficiência (ou descaso) do Estado ou ruptura com esse. Dessa forma, num sistema como o atual, a moradia atrela-se muito à propriedade, problema que atravessa tanto os refugiados quanto as classes mais pobres: ter casa é sinônimo de ser reconhecido como gente/cidadão?

O déficit habitacional nas grandes cidades não é recente. Nos anos 1940 e 1950, por exemplo, com o surgimento e/ou a expansão das favelas em grandes centros urbanos, o problema já podia ser identificado. Quando a escritora Carolina Maria de Jesus redigiu *Quarto De Despejo*, a questão da propriedade era mencionada constantemente nos seus relatos. Não à toa, a favela do Canindé, local onde a escritora escreveu seu diário seria, em 1961, extinta e seus moradores realocados para bairros distantes do centro, dificultando ou impossibilitando que muitos exercessem a atividade da qual tiravam seu sustento. O problema da terra e da moradia não teve um fim. Criou-se, contudo, culturas periféricas e uma série de ações de resistência cultural, da qual o filme *Era o hotel Cambridge* faz parte.

Arte e resistência, o reduto da margem

Um exemplo recente de resistência e solidariedade é a criação do "Sarau dos Refugiados", atividade organizada pelo Sesc desde o ano passado. Trata-se de um evento itinerante com artistas refugiados de diferentes nacionalidades, como: Abdul Baset Jarour (Síria), Marc Pierre (Haiti), D´jau (Colômbia), Dani Solano (Colômbia) e o grupo Os Escolhidos (Congo).

Organizado pela ONG Caritas, seu objetivo principal é dar apoio aos refugiados. Débora Garcia, escritora, mulher negra e da periferia, esteve presente desde a fundação

dos saraus, como mestre de cerimônia das apresentações, representando o Brasil. Em entrevista concedida à Arcádia, ela explicou que o sarau surgiu porque o Brasil é signatário de diversas convenções e tratados de acolhimento a refugiados. Ao responder sobre a repercussão do evento, a escritora afirmou que o sarau tem cumprido com seu objetivo, mas ressaltou as dificuldades enfrentadas por essas pessoas para conseguir um lugar seguro, além dos obstáculos ao enfrentar preconceitos, principalmente numa cidade como São Paulo, lugar que, apesar de ser uma referência progressista no país, possui diversos grupos conservadores, responsáveis por discursos de violência. Tal situação agrava ainda mais o sentimento de desamparo. "O objetivo do Sarau é dizer que, apesar da satisfação por estar em segurança, nada substitui a violência de deixar seu país, nada substitui a força da história que os forçou a essa condição; não é uma vontade própria. Eles desejam o fim dos conflitos", resumiu.

Num país como o Brasil, em que 54% da população descende de povos africanos[5], Débora lembra da questão da ancestralidade: a escritora conta como ouvir a língua nativa e ritmos folclóricos, nas apresentações dos saraus, inevitavelmente cria uma conexão com as origens afrodescendentes de boa parte do público, origens muitas vezes inacessíveis à própria plateia.

A escritora ainda acredita no emprego da arte para denúncia como um ponto de união entre artistas da periferia e pertencentes a grupos de refugiados. Ao comentar sobre o silenciamento de minorias, Débora enfatiza a importância de espaços de manifestações e de visibilidade. Para a brasileira, certas problemáticas aproximam a periferia brasileira do grupo de estrangeiros que foram forçados a deixar seu país:

> Nós da periferia, que não temos acesso aos serviços públicos, bens culturais, também estamos refugiados dentro do nosso próprio território. Quando, por exemplo, você vem de outra religião de matriz africana, mas não pode manifestar sua fé, por uma questão de preconceito e intolerância religiosa, você se iguala à condição do refugiado religioso, vindo de outro país porque não podia professar sua fé.

Considerações Finais

Segundo podemos concluir, a questão da "origem" mostra-se complexa demais para ser reduzida a fronteiras geográficas. A problemática da terra, da moradia e de quem tem acesso a elas constitui um dos pontos centrais da discussão. Toda produção artística de resistência realizada hoje será material histórico para um futuro pouco previsível a médio prazo, futuro que vem sendo em grande parte construído em torno da ideia de posse, refletida em fenômenos urbanos como a especulação imobiliária e a existência dos moradores sem-teto. Afinal, segundo conclui o filósofo Adorno em *Minima Moralia*:

> Como se tivessem (...) ameaçados, os detentores do poder (...) tornam-se subjectivamente de todo inumanos. A classe dobra-se assim sobre si mesma e apropria-se da vontade destruidora do curso do mundo. Os burgueses sobrevivem como fantasmas que anunciam o desastre.[6]

Portanto, dois conceitos entram em constante dança, configurando a prob

lemática em torno dos refugiados e dos brasileiros sem-teto, responsáveis por atos de ocupação e protesto político. São eles, o espaço e a propriedade. A propriedade surge como instância primária, pois o sujeito passa a ter sua identidade condicionada à posse da terra, local onde a garantia de vida se constrói numa estrutura social pautada na divisão de bens por metro quadrado. O espaço eleva-se como uma espécie de reação ao atravanco do sistema, sejam cinco páginas numa revista, um palco no centro da cidade ou uma câmera à frente; para esses grupos, ter a voz e a existência registradas, acima de tudo, torna-se uma necessidade. A ausência de moradia, a falta de assistência, a saudade do lar e da casa, distantes no presente, possíveis apenas no passado inacessível, sustentam a vontade por um futuro mais estável. Nesse contexto contraditório de luta por direitos tão básicos, a pauta desses grupos não deixa dúvidas: nada substitui a casa de onde se vem, para onde se vai ao final do dia. Enquanto não se alcança a casa, luta-se por ela através do espaço e de suas ocupações.

Dicas culturais

Era o Hotel Cambridge (clique para saber onde assistir)
Débora Garcia (clique para acompanhar projetos da escritora)

[1] WIESENGRUND-ADORNO, Theodor Ludwig. *Minima Moralia*. Lisboa: Edições 70, 1951, p. 191.
[2] ERA o Hotel Cambridge. Direção de Eliane Caffé. Produção de André Montenegro, Rui Pires. Roteiro: Eliane Caffé. Música: Miriam Biderman. São Paulo - Brasil: Aurora Filmes, Vitrine Filmes, 2016.
[3] ZYLBERKAN, Mariana. Vida de refugiado: Por uma segunda chance. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/refugiados/>. Acessado em: 27 maio de 2017.
[4]SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras: 2003. P. 46-60.
[5]ECONOMIA, Uol. Negros representam 54% da população do país, mas são só 17% dos mais ricos. 2015. Disponível em: <https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2015/12/04/negros-representam-54-da-populacao-do-pais-mas-sao-so-17-dos-mais-ricos.htm>. Acessado em: 27 maio de 2017.
[6]WIESENGRUND-ADORNO, Theodor Ludwig. *Op. cit*, p. 24.

Bárbara Sodré é estudante de graduação em Estudos Literários pela UNICAMP.

O grito no verso: a poesia negra feminina como espaço de resistência e construção da identidade

Jessica Moreira Siqueira

A representação da mulher negra no cânone da literatura brasileira quase sempre reforça estereótipos originados no período da escravidão, mas que permanecem presentes no imaginário da sociedade. A sensualidade de personagens como Rita Baiana, de Aluísio de Azevedo, ou a passividade e servidão da Tia Nastácia, de Monteiro Lobato, são alguns exemplos dos rótulos que a mulher negra recebe em clássicos da literatura. Em contrapartida a essa escrita surge a produção cultural daqueles que estão à margem e não se sentem representados. Nesse caso, as escritoras negras. De fato, poetas negras contemporâneas têm explorado em suas obras temas relacionados ao empoderamento da mulher negra. Alguns exemplos são as escritoras Elizandra Souza, Jennifer Nascimento, Mel Duarte e Cristiane Sobral: mulheres negras, nascidas em bairros periféricos e que reivindicam em seus versos o protagonismo negado na literatura tradicional.

Um tema essencial na poesia negra feminina é a busca pela identidade. Levando em consideração a trajetória e história de vida das autoras, poderíamos concluir que se trata de uma busca individual de investigação de suas próprias raízes. No entanto, uma leitura atenta não demora a perceber o caráter coletivo dessa poética, na qual a experiência individual do eu lírico se torna uma experiência comunitária a ser erguida. A voz dos poemas é ativa e convoca as mulheres negras a refletirem e construírem coletivamente sua identidade. Um exemplo é o poema de Elizandra Souza em que o eu lírico expressa uma experiência individual culminando em um chamado coletivo:

CHAMADO[1]

Ouço vozes aqui dentro
Vozearia, gritaria
Identidades diversas
O avesso do meu eu
Colcha de retalho do nós
Ancestralidade clama
Para acendermos a chama

O sujeito do poema é constituído por “Identidades diversas”, “Colcha de retalho do nós” e, portanto, encontra sua identidade numa comunidade formada pelo vínculo entre as mulheres negras. Ligação que surge, por sua vez, pelo resgate de uma memória ancestral comum. A “Ancestralidade clama” para que o grupo das mulheres negras acenda, juntas, a chama que elucida a questão da identidade. Ou seja, nessa poética a recuperação da memória histórica e cultural é um ponto crucial na composição da

imagem do indivíduo e do grupo.

No artigo "Identidade negra, cidadania e memória: os significados políticos da Capoeira de Angola contemporânea", a antropóloga Simone Vassallo[2] investiga a ligação entre memória e identidade, analisando grupos contemporâneos de Capoeira Angola ligados à escola pastiniana, uma vertente que resgata tradições africanas e constitui, de acordo com a pesquisadora, a cidadania desses grupos afirmando sua identidade. Esse movimento estabelece seus fundamentos a partir da retomada do passado. Vassallo argumenta, citando Benedict Anderson e Fredrik Barth, que a memória é a base da formação das comunidades e, assim, do próprio sujeito:

> A memória tem um papel fundamental na formação de comunidades imaginadas, na medida em que permite a criação de referenciais simbólicos coletivos localizados num suposto passado. Ao fazê-lo, dá aos indivíduos a sensação de estarem ligados entre si por uma origem, uma trajetória, uma saga e, muitas vezes, um destino comuns (ANDERSON, 1983). Assim, a memória está intimamente relacionada ao próprio processo de construção da identidade, de autorrepresentação. Ao acioná-la, indivíduos e grupos negociam suas identidades, seus valores, seus desejos e seus projetos de vida. Tal como a memória, a identidade também é construída relacionalmente, ou seja, na interação do sujeito com os outros (BARTH, 1969), dentro de um contexto histórico, social, cultural e econômico específico.[3]

Assim como a escola de capoeira une indivíduos em um grupo a partir de uma origem comum ligada à tradição, as poetas reúnem as mulheres negras em uma mesma identidade orientada pela memória ao trabalharem com componentes culturais ancestrais, como a religião. A memória recuperada pelas poetas negras está muitas vezes ligada à cultura e à religião afro-brasileiras. Assim, objetos que por muito tempo foram rejeitados são valorizados e símbolos cujos significados foram esquecidos ou deliberadamente anulados têm suas origens exaltadas. Esse é o caso do turbante e sua importância para as religiões de matriz africana, tema do poema "Ori"[4] de Elizandra Souza:

> O que será que ela traz na cabeça?
> Um balde de roupas?
> Um turbante elegante?
> Um cesto ou um balaio?
> Ela traz na cabeça unção!
> É uma ternura, uma meiguice
> É um turbante elegante
> Um balaio, um cesto
> Ela traz na cabeça unção!
> A força, o ori, um torço
> Um poema de libertação
> Ela vem mais do que faceira
> Sorrateira, gingadeira
> Ela vem por inteiro
> Traz na cabeça unção!

Nesse poema, Elizandra Souza recupera a imagem do turbante em seu sentido original, dentro da religião do candomblé. O título "Ori" significa "cabeça" ou "mente"

no iorubá, língua de origem africana utilizada por essa religião. Além disso, "ori" significa espiritualmente o orixá, ou divindade pessoal e se relaciona com a essência representando justamente a identidade. Dessa forma, Souza coloca por meio dessa alegoria um outro significado do turbante que não é o da imagem da mulher negra lavadeira que trabalha carregando o "balde de roupas" na cabeça nem o da função estética do "turbante elegante". Esses usos existem atualmente, mas a poeta ressalta o valor desse signo na memória religiosa africana. Observamos, portanto, a importância espiritual do significado do turbante e sua constituição como símbolo de uma determinada cultura. Ao recuperar esse símbolo, material ou poeticamente, as mulheres negras afirmam sua individualidade e contestam os estereótipos instituídos pelos parâmetros de uma outra cultura.

Foto: Autumn Goodman

A recusa de estereótipos femininos é explorada de modo explícito no poema "Não vou mais lavar os pratos"[5], de Cristiane Sobral. Nele, a escritora cria uma espécie de manifesto contra a imagem da mulher negra conformada e submetida à condição de subserviência:

> Não vou mais lavar os pratos
>
> Nem vou limpar a poeira dos móveis
> Sinto muito. Comecei a ler
> Abri outro dia um livro e uma semana depois decidi
> Não levo mais o lixo para a lixeira
> Nem arrumo a bagunça das folhas que caem no quintal
> Sinto muito. Depois de ler percebi a estética dos pratos
> a estética dos traços, a ética
> A estática
> Olho minhas mãos quando mudam a página dos livros
> mãos bem mais macias que antes
> e sinto que posso começar a ser a todo instante
> Sinto
> Qualquer coisa

[...]
Não vou mais lavar as coisas e encobrir a verdadeira sujeira
Nem limpar a poeira e espalhar o pó daqui para lá e de lá para cá
Desinfetarei as minhas mãos e não tocarei suas partes móveis
Não tocarei no álcool
Depois de tantos anos alfabetizada, aprendi a ler
[...]
Sempre chega o momento
De sacudir, de investir, de traduzir
Não lavo mais pratos
Li a assinatura da minha lei áurea escrita em negro maiúsculo
Em letras tamanho 18, espaço duplo
Aboli
Não lavo mais os pratos
Quero travessas de prata, cozinhas de luxo
E jóias de ouro
Legítimas
Está decretada a lei áurea.

Podemos perceber que a inquietação surge quando a mulher negra adquire o conhecimento da própria história e a consciência de que sua situação atual está ligada à escravidão. Assim, o domínio de sua própria história é outra arma contra os preconceitos correntes e uma ferramenta de afirmação da mulher negra.

O que a poeta, munida desse conhecimento de si, recusa é a posição de submissão relacionada ao trabalho doméstico. A recusa a esse posto é a recusa a um rótulo definido pela escravidão, como demonstra a antropóloga e militante negra Lélia Gonzáles em seu artigo "Racismo e sexismo na cultura brasileira"[6]. Nesse trabalho, apresentado no Encontro Anual da Associação Brasileira de Pós-graduação e Pesquisa nas Ciências Sociais, em 1980, Gonzáles descreve os estereótipos que, segundo a pesquisadora, são originários da época da escravatura e atribuem à mulher negra funções sexuais e de servidão, negando-a como sujeito. Um desses estereótipos é o da "doméstica", presente no poema de Sobral. A antropóloga defende que a "doméstica" corresponde à figura da mucama, a escrava negra que cuidava dos senhores:

> Quanto à doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas. Daí, ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano. E é nesse cotidiano que podemos constatar que somos vistas como domésticas. Melhor exemplo disso são os casos de discriminação de mulheres negras da classe média, cada vez mais crescentes. Não adianta serem "educadas" ou estarem "bem vestidas" (afinal, "boa aparência", como vemos nos anúncios de emprego é uma categoria "branca", unicamente atribuível a "brancas" ou "clarinhas").[7]

Ao declarar que "Está decretada a lei áurea", a poeta parece querer romper com essa marca social, herança do período escravagista. E, mais uma vez, assoma-se aqui a questão da importância da memória. Essa libertação só é possível porque essa mulher negra resgata um legado, não cultural como nos poemas de Elizandra Souza, mas histórico, de um período sombrio, porém, cujo conhecimento é necessário.

Foto: Scott Umstattd

Enfrentando uma série de estigmas e preconceitos, as poetas negras defendem o conhecimento produzido pelas mulheres de sua própria etnia, permitindo a desconstrução e ressignificação de moldes que não lhes servem. Esse movimento fortalece a autoestima dessas mulheres e possibilita sua transformação em sujeitos ativos de sua própria descrição, movimento apontado pela escritora e militante do movimento negro Conceição Evaristo. No ensaio "Da representação a auto-representação da mulher negra na literatura brasileira", Evaristo destaca a reprodução dos preconceitos sobre a mulher negra na literatura canônica:

> [...] a literatura brasileira, desde a sua formação até a contemporaneidade, apresenta um discurso que insiste em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra. A representação literária da mulher negra ainda surge ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor. Interessante observar que determinados estereótipos de negros/as, veiculados no discurso literário brasileiro, são encontrados desde o período da literatura colonial.[7]

A autora argumenta que escritoras negras como Carolina Maria de Jesus, Maria Firmina dos Reis, Geni Guimarães, entre outras, combatem essa literatura que não as representa tornando-se as vozes de sua própria representação: "Essas escritoras buscam produzir um discurso literário próprio, uma contra-voz à uma fala literária construída nas instâncias culturais do poder."[9]. Esse é o mesmo processo seguido pelas poetas analisadas neste trabalho, que opera na autoestima das mulheres negras ao reivindicar o protagonismo na literatura. Evaristo analisa a atribuição do papel às personagens negras na literatura da figura bondosa que devota sua vida para cuidar dos filhos dos patrões, mas que não pode cuidar de seus próprios filhos ou não os possui, e esse estereótipo é também apontado Lélia Gonzalez, que o denomina "mãe-preta". Para Conceição Evaristo, a falta de vínculo familiar na representação dessas mulheres poderia indicar uma tentativa de anular a influência da mulher negra na sociedade, reforçando, mais uma vez, o estereótipo da passividade:

> [...] o que se pretende argumentar aqui é: qual seria o significado da não representação materna para a mulher negra na literatura brasileira? [...] Estaria o discurso literário, como o histórico, procurando apagar os sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira? Teria a literatura a tendência em ignorar o papel da mulher negra na formação da cultura nacional? [10]

O discurso ativo adotado pelas poetas destrói essa suposta apatia. Mulheres negras falam para mulheres negras encorajando e informando, contribuindo para a transformação da consciência dessas mulheres sobre si mesmas. Assim como no poema anterior, em "Desensinamentos"[11], de Jennifer Nascimento, a construção da identidade é feita a partir da recusa da inferioridade associada à mulher negra:

> Estão a moldar nossos pensamentos,
> A roubar nossa autoestima.
>
> Nos ensinaram um andar cabisbaixo.
> Corpos curvados encaram o chão
> Como se olhar o céu ou o front
> Não fosse algo permitido para negras
> Lavadeiras, cozinheiras, professoras,
> Balconistas, cabeleireiras e universitárias
> Como nós.
>
> Nos ensinaram que somos feias.
> As capas de revistas não nos querem.
> Os garotos nas escolas não nos querem.
> Os cargos executivos não nos querem.
> Os maridos não nos querem.
> Reparem bem no que dizem.
> Está tudo assim desproporcional,
> Grande demais ou escuro demais.
> Pelo menos ajeitem esses cabelos.
>
> [...]
>
> Nos ensinaram a calar.
> A não dizer o que sentimos, nem o que pensamos.
> As coisas são como são e ponto. Tá entendido?!
> Na prática ninguém costuma mesmo
> Dar ouvidos a uma mulher, a uma negra.
> Que diferença faz o que você disser?
> Quantas vezes adiantou falar?
> Eles sempre dirão
> "Você só fica bonitinha assim, calada"
> Aprender a calar antes que te calem.
>
> [...]
>
> Então um dia
> Outras mulheres negras
> Das mesmas fileiras que nós
> Nos ensinaram que tudo que tínhamos aprendido
> Era uma grande farsa.
> Foi quando aprendemos a lutar.

É importante ressaltar que o despertar da consciência do eu lírico acontece quando "Outras mulheres negras" ensinam, por intermédio de suas experiências, que certas concepções e preceitos negativos devem ser questionados e combatidos. Desse modo, os poemas revelam o processo de construção da identidade da mulher negra, que se inicia com o questionamento de uma identidade imposta. Essa ruptura só é possível a partir do conhecimento e da consciência de sua história. E, também, do resgate da memória, da cultura e da religião afro-brasileiras, empregados como símbolos de luta.

Como podemos concluir, esse movimento assumido pelas poetas negras é descrito num âmbito subjetivo, mas adquire um caráter coletivo devido à identificação das leitoras com o tema e à própria dinâmica dos textos, em que a mulher negra fala para a mulher negra. Essas escritoras contemporâneas aqui citadas convocam assim uma rede de apoio, compartilhamento de experiências, criação de saber, descoberta e valorização da identidade. Um último exemplo pode ser apontado no poema "Não desiste!"[12], de Mel Duarte, que reúne os ideais citados: a busca pela ancestralidade, cultural e histórica, a recusa aos estereótipos de submissão, a voz coletiva e ativa e a exaltação ao protagonismo da mulher negra. Faixa de abertura do álbum *Audácia*, da rapper Preta-Rara, seus versos incentivam as mulheres negras a lutarem por suas identidades e a se apropriarem de seu próprio patrimônio cultural. Citamos aqui o poema, com o qual concluímos este estudo:

Não desiste!
Não desiste negra, não desiste!
Ainda que tentem lhe calar,
Por mais que queiram esconder
Corre em tuas veias força yorubá,
Axé! Para que possa prosseguir!

Eles precisam saber, que a mulher negra quer
Casa pra morar
Água pra beber,
Terra pra se alimentar.

Que a mulher negra é
Ancestralidade,
Djembês e atabaques
Que ressoam dos pés.

Que a mulher negra,
tem suas convicções,
Suas imperfeições
Como qualquer outra mulher.

Vejo que nós, negras meninas
Temos olhos de estrelas,
Que por vezes se permitem constelar

O problema é que desde sempre nos tiraram a nobreza
Duvidaram das nossas ciências,
E quem antes atendia pelo pronome alteza

Hoje, pra sobreviver, lhe sobra o cargo de empregada da casa

É preciso lembrar da nossa raiz
semente negra de força matriz que brota em riste!
Mãos calejadas, corpos marcados sim
Mas de quem ainda resiste.

E não desiste negra, não desiste!
Mantenha sua fé onde lhe couber
Seja Espírita, Budista, do Candomblé.
É teu desejo de mudança,
A magia que trás na tua dança,
Que vai lhe manter de pé.

É você, mulher negra! Cujo tratamento majestade é digna!
Livre, que arma seus crespos contra o sistema,
Livre para andar na rua sem sofrer violência
E que se preciso for, levanta arma,
mas antes,
luta com poema.

E não desiste negra, não desiste!

Ainda que tentem lhe oprimir
E acredite, eles não vão parar tão cedo.
Quanto mais você se omitir,
Eles vão continuar a nossa história escrevendo!

Quando olhar para as suas irmãs, veja que todas somos o início:
Mulheres Negras!
Desde os primórdios, desde os princípios
África, mãe de todos!
Repare nos teus traços, indícios
É no teu colo onde tudo principia,
Somos as herdeiras da mudança de um novo ciclo!

E é por isso que eu digo:
Que não desisto!
Que não desisto!
Que não desisto!”

[1] SOUZA, Elizandra. *Águas da Cabaça*. São Paulo, Edição independente, 2012.
[2] VASSALO, Simone. Identidade Negra, cidadania e memória: os significados políticos da Capoeira de Angola contemporânea. In: *Revista Interseções*, Rio de Janeiro, v. 13, n°2 - 2011.
[3] *Ibidem*, p.335.
[4] SOUZA, Elizandra. *Op. cit.*, p.97.
[5] SOBRAL, Cristiane. *Não vou mais lavar os pratos*. Brasília, Athalaia, 2010.
[6] GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, p. 223-244.
[7] *Ibidem*, p.230.
[8] EVARISTO, Conceição. Da representação a auto-representação da mulher negra na literatura brasileira. *Revista Palmares: cultura afro-brasileira*, Brasília, n°1 - 2005, p.52.
[9] *Ibidem*, p.54.
[10] *Ibidem*, p.53.
[11] ANUNCIADA, Patrícia. Vozes femininas da literatura periférica e a poesia de Jenyffer Nascimento. Disponível em: <http://blogueirasnegras.org/2015/10/26/vozes-femininas-da-literatura-periferica-e-a-poesia-de-jenyffer-nascimento/> Acesso em: 16 maio 2017.
[12] DUARTE, MEL. Não desiste!. In: PRETA-RARA. *Audácia*, 2015. Disponível em:< https://www.youtube.com/watch?v=F0vaedHpHps> Acesso em: 16 maio 2017.

Jessica Moreira Siqueira é estudante de graduação em Estudos Literários da Unicamp.

resenhas

Literatura Marginal: Da infância de Bitita ao quarto de despejo de Carolina Maria de Jesus

Michela de Mello Santos

Para falar da obra *Diário de Bitita* é essencial identificar sua autora: Carolina Maria de Jesus (1914-1977). Escritora cujo primeiro livro foi um verdadeiro fenômeno editorial, o diário *Quarto de despejo* (1960); ela publicou, ainda, três livros em vida, todos sem grande repercussão. Carolina Maria de Jesus, no entanto, deixou muitos escritos inéditos. *Diário de Bitita* foi um deles até ser finalmente editado na França, em 1982. No Brasil, seu lançamento foi em 1986.

Quarto de despejo relata a vida na fase adulta da autora nos anos de 1948 até 1960, período em que viveu na favela do Canindé, nas margens do Tietê, zona norte de São Paulo. Nesse diário, Carolina narra a luta cotidiana pela sobrevivência dela e de seus três filhos em meio às mudanças sociais, econômicas e de urbanização da época. Nesse momento, as favelas se expandiam pela capital paulista, concentrando moradores de novas ondas migratórias e dos antigos cortiços.

Já em *Diário de Bitita*, Carolina retoma sua infância e adolescência nas fazendas de café e casas de família onde viveu e trabalhou, no interior de Minas Gerais, e sua mudança para o interior de São Paulo, onde morou sempre em Franca e seus arredores. Já no final do livro, a autora anuncia sua mudança para a capital, mudança que lhe trouxe muitas esperanças de uma vida melhor. "Rezava agradecendo a Deus e pedindo-lhe proteção. Quem sabe ia conseguir meios para comprar uma casinha e viver o resto de meus dias com tranquilidade..." [1]. Ao mesmo tempo que Diário de Bitita é um testemunho da situação dos negros no Brasil no período pós-abolição, ele também resulta das observações e dificuldades de uma menina negra para compreender a dureza do mundo ao seu redor:

> Eu já sabia que as raças que eram hostilizadas no mundo eram: os negros, por causa da cor; os ciganos, por serem nômades, ladrões trapaceiros e não terem pátria, e os semíticos porque brigaram com o Cristo. Mas se o Cristo, que foi o ofendido e martirizado, perdoou-lhes, então por que é que os homens hão de guardar ressentimentos? [2]

Além dos questionamentos sobre a desigualdade étnica, Carolina reflete sobre as diferenças social, econômica e de gênero, indagando ainda sobre os sentidos da vida e morte, da religião, dos vícios. Suas lembranças e perguntas revelam, por vezes, uma menina ingênua e, em outras, uma perspicácia incomum, de modo ainda mais forte do que em *Quarto de despejo*, que nos traz a visão de um adulto já vivido.

A menina Carolina revela-se, assim, uma criança curiosa e sempre atenta aos acontecimentos ao seu redor. Tendo percebido o papel subalterno destinado às

mulheres, a autora declara desejar ser homem, já que este era forte, trabalha, ganha mais e pode ficar rico. Sua perspicácia também pode ser identificada bem cedo. Por exemplo, no capítulo "Infância", a escritora aborda um episódio em que sua mãe lhe diz que não gosta dela. De pronto ela, com apenas 4 anos, retruca "– Se estou no mundo é por intermédio da senhora. Se não tivesse dado confiança ao meu pai eu não estaria aqui" [3]. A resposta acabou lhe rendendo um motivo de admiração, já que sua mãe, sorrindo, afirma que ela era uma "menina inteligente".

Por todo o livro, a autora faz menção ao avô, considerado seu herói, sua referência paterna, ao qual dedica o capítulo "A morte do avô". Conhecido por expressar suas opiniões sobre o caráter das pessoas, por sua bondade e honestidade, muitos conhecidos buscavam seus conselhos. Em suas anotações, Carolina o chama de Sócrates africano, dada a importância e estima que sentia por ele. Apesar de sua sabedoria, reconhecida por todos a seu redor, o avô era analfabeto, fato que chama a atenção da autora. "Eu notava que os pretos não sabiam ler. Nunca vi um livro nas mãos de um negro." [4]

De forma acertada e expressiva, *Diário de Bitita* provoca a reflexão sobre a natureza humana, a violência, a formação social do Brasil, o analfabetismo e muitas outras questões ainda relevantes nos dias atuais. Com uma escrita que mescla a espontaneidade e a capacidade de reflexão da autora, o livro transita da Primeira à Segunda República, transmitindo a voz e os questionamentos de uma mulher negra que migrou das fazendas de café às cidades, onde, como sabemos, encontrará não a esperança desejada, mas a dura vida no que chama de "quarto de despejo".

[1] JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 203.
[2] *Ibidem,* p. 60.
[3] *Ibidem*, p. 84.
[4] *Ibidem*, p. 121.

Michela de Mello Santos é estudante de graduação em Letras da Unicamp.

Através dos olhos do oprimido

A tese de doutorado, defendida na Psicologia Social da USP, busca dar voz e rosto a dois garis, combatendo, assim, a invisibilidade pública experimentada por esses trabalhadores. O estudo reúne entrevistas com esses dois varredores, nomeados no seu título, traçando uma retrospectiva de suas trajetórias, desde a infância até o período atual. Nele, Costa destaca o modo como essa invisibilidade, por meio da qual os varredores não são enxergados pelos frequentadores do local em que trabalham, repercute de maneira bastante negativa nos garis, que têm sua condição de sujeito negada e são vistos como objetos.

Lutando contra essa invisibilidade, a tese procura, assim, construir retratos de Moisés e Nilce:

> "O sentido primeiro da tarefa a que me propus é que o leitor possa relacionar-se com os depoentes que vão lhe falar. Desejo que o leitor tenha o sentimento de estar ele próprio frente a frente com meus amigos garis [...] O riso e o choro. Tudo contou. Nada foi dispensado"[1],

A referência à amizade de Costa com os garis não é gratuita. O autor os conhece há mais de dez anos, desde o período em que, realizando uma pesquisa de campo para o seu mestrado, também atuou como gari, ao lado de Moisés e Nilce, na Universidade de São Paulo (USP). Defendida em 2002, também na Psicologia Social da USP, esta dissertação de mestrado tinha como objetivo principal descrever os fenômenos psicossociais e estimar os traços sociais e psicológicos assumidos por uma forma de trabalho subalterno e não qualificado: aquele dos garis.

Identificada no mestrado, a análise da problemática da invisibilidade pública ganha continuidade no estudo posterior. A obra surpreende, contudo, aqueles que esperam um tom mais formal, uma vez que a sua escrita é marcada pela afetividade e pelas palavras de amizade em relação àqueles que eram antes apenas seu objeto de estudo.

Na introdução, ao retomar de modo sintético seu estudo anterior, Costa lembra um episódio em que Nilce evita passar pelo restaurante universitário para não ser obrigado a experimentar a sensação de invisibilidade. Ele reproduz o diálogo que manteve com o amigo na ocasião:

> [...] - Vamos lá só pegar o carrinho e a gente volta aqui mais pra cima. Que essa hora fica chato a gente trabaiá la.
> Estranhei o que ele disse. Perguntei:
> - Como assim? Por que fica chato?

> - Ah, esse pessoal aí. Você sabe como é. Eles passa, e a gente sempre ouve uns comentário. Às vezes, uma palavra estraga o dia da gente.
> - Do que você está falando, Neguinho?
> - Eles humilham a gente. Então é melhor evitar contato. Pra gente não ficar reprimido.
> - Mas eles reclamam?
> - Não. Eles nem olha na cara da gente. Mas é bom evitar. [2]

"Reprimir" é a palavra usada pelo gari para descrever seu estado emocional na situação de invisibilidade. Reprimir: verbo que dá origem ao substantivo "repressão", que significa punir, conter, impedir. Desse modo, Nilce se sente punido, impedido de falar e ocupar certos espaços. Temos, portanto, um apagamento tanto discursivo quanto espacial de sua figura.

O estudo de Costa nos abre, assim, os olhos para a dura realidade enfrentada pelos garis; e sua leitura nos leva a nos perguntar, ao pensarmos nas ruas, nas salas e nos banheiros encontrados limpos diariamente: quantos varredores nós deixamos de enxergar em nosso dia a dia? E aqui, quando eu falo de um "nós", esse coletivo faz referência aos integrantes das classes médias ou altas, porque a invisibilidade refere-se a um apagamento específico, aquele do sujeito de baixa renda.

É interessantíssimo quando Costa narra sua própria experiência como gari na USP, mostrando como, de uma hora para outra, deixou de ser notado e cumprimentado até mesmo por colegas. "[...] naquele uniforme vermelho, fiquei invisível para os outros estudantes, conhecidos meus: ninguém me viu"[3], resume.

Para conhecer um pouco mais de Nilce, Moisés e outros tantos trabalhadores, sugerimos a leitura da própria tese ou de sua adaptação em livro leitura que permitirá não apenas a reflexão sobre a problemática da invisibilidade, mas também a aproximação da memória e da percepção do oprimido, figura que ocupa um lugar de fala particular. Lugar de fala, lembramos, geralmente apagado, silenciado. No entanto, como já dizia a linguista Eni Orlandi: "No início é o silêncio. A linguagem vem depois".

Notas

[1] COSTA, Fernando Braga da. *Moisés e Nilce*: retratos bibliográficos de dois garis. Um estudo de psicologia social a partir da observação participante e entrevistas. 2008. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. P. 06.
[2] *Ibidem*, p. 11 - 12.
[3] *Ibidem*, p. 03.

Larissa Manfre é estudante de graduação em Letras da Unicamp.

Infâncias roubadas e silenciadas
Resenha de O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea, de Anderson Luís Nunes da Mata

Dayane Incerti

Não é difícil encontrar obras literárias com protagonistas crianças ou adolescentes. No entanto, ao mesmo tempo em que um personagem infantil é capaz de ter grande peso no enredo, ele frequentemente tem seu discurso negado e silenciado. Qual seria, desse modo, o lugar da infância nas diversas literaturas que estudamos? Para compreender esse lugar na literatura brasileira contemporânea, o pesquisador Anderson Luís Nunes da Mata realiza em *O Silêncio das crianças* um estudo comparativo de seis obras, incluindo títulos e escritores bastante diversos, como Hilda Hilst, Paulo Lins e Marcelo Mirisola. O livro é fruto de sua dissertação de mestrado, defendida na Universidade de Brasília em 2006.

Foto: Freeimages

A origem do termo infância ajuda a esclarecer o modo como as crianças são retratadas na nossa literatura. Analisada a partir de sua etimologia, a palavra *infante* significa "aquele que não fala". E se inicialmente fazia referência apenas ao intervalo entre o nascimento da criança até a idade em que ela começava a falar, entre 1 e 3 anos, posteriormente ela tem seu significado modificado, passando a abranger até o período da pré-adolescência.

De fato, no decorrer do livro, notamos que este significado não mudou tanto assim, já que as crianças e os adolescentes continuam sendo silenciados na literatura brasileira contemporânea. Este silenciamento pode ser realizado de formas diversas: na transformação da infância em "algo sobre o que se fala"[1], em vez de tratá-la como "um local a partir do qual se fala"[2]; no esquecimento de aspectos fundamentais dessas vidas, como aquele da sexualidade, em nome da manutenção de um ideal de universo infantil romântico, criado pelas classes médias e altas; na primazia de suas consequências e seus vínculos com o futuro adulto, entendendo assim a infância apenas como um período de passagem, sem importância em si mesma; no tratamento da infância como uma caricatura da ideia de esperança.

Esses dois últimos modos de silenciamento são os mais abordados pelo autor, identificados e analisados em boa parte das obras estudadas. No entanto, como Mata mostra, essas próprias ideias são tensionadas e desconstruídas por uma leitura mais

atenta. Ao examinar o final do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, por exemplo, o pesquisador conclui:

> (...) a frase de encerramento[3] soaria como sopros de esperança e de paz sobre aquela comunidade, trazidos pela imagem do jogo infantil da pipa, não fosse a desconstrução dessa imagem lírica da pipa ao longo do texto. (...) O tempo de pipa em Cidade de Deus não representa exatamente a esperança de renovação. A imagem do jogo infantil serve justamente para colocar em xeque essa representação tradicional da infância.[4]

Mata também aborda a relação da violência com a infância, reconhecendo a grande quantidade de estudos realizados sobre o tema – nas ciências sociais, na psicologia, pela imprensa ou pela literatura – e a urgência de se solucionar a exposição e o envolvimento das crianças com a violência. Nesta condição de vulnerabilidade, as crianças são obrigadas ainda, segundo o autor, a se manter à margem, observando abusos e crueldades, para sobreviver. Esta permanência numa posição marginal, silenciada, é muito bem analisada no capítulo em que Mata examina os romances *Cidade de Deus,* de Paulo Lins, e *Lembrancinha do Adeus - histórias de um bandido*, de Júlio Ludemir.

Foto: Freeimages

Além de todos esses silenciamentos, muitas crianças vítimas de maus-tratos têm sua "infância roubada". Nesses casos, explica o autor, "não conseguimos sequer enxergar a infância como tempo de brincadeira e inocência na vida dos meninos, senão em vestígios deixados na narrativa"[5]. Em certas obras literárias, contudo, nem mesmo os rastros desse período são identificados, como ocorre com o personagem Inho, de *Cidade de Deus*. De tom pessimista, nossas narrativas contemporâneas apontam a falência da própria ideia de infância, segundo a tradição moderna. Por fim, o autor conclui que:

> A história da infância na narrativa brasileira contemporânea é uma história de abusos, em que as crianças sofrem o silenciamento de suas vozes pelas mesmas instituições que deveriam lhes garantir a proteção contra as violências passíveis de serem cometidas pelo mundo que as abriga.[6]

[1] MATA, Anderson Luís Nunes da. *O Silêncio das Crianças – representações da infância na narrativa brasileira contemporânea*. Londrina: EDUEL, 2010. P. 27.
[2] *Ibidem*, p. 27.
[3] "Era tempo de pipa em Cidade de Deus". Frase final de LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. P. 401.
[4] MATA, Anderson Luís Nunes da. *Op. Cit.*, p. 76 – 77.
[5] *Ibidem*, p. 97.
[6] *Ibidem*, p. 163.

Dayane Incerti é estudante de graduação em Letras da Unicamp.