

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS

CLEIDENI ALVES DO NASCIMENTO

TONI MORRISON E CAROLINA MARIA DE JESUS: DOIS TIMBRES MARCANTES
DA VOZ AUTORAL FEMININA

PONTA GROSSA
2012

CLEIDENI ALVES DO NASCIMENTO

TONI MORRISON E CAROLINA MARIA DE JESUS: DOIS TIMBRES MARCANTES
DA VOZ AUTORAL FEMININA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Linguagem, Identidade e Subjetividade para obtenção
do título de mestre na Universidade Estadual de Ponta
Grossa, Área de Estudos da Linguagem.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marly Catarina Soares

PONTA GROSSA
2012

N244t

Nascimento, Cleideni Alves do
Toni Morrison e Carolina Maria de Jesus : dois timbres
marcantes da voz autoral feminina / Cleideni Alves do Nascimento.
Ponta Grossa, 2012.
139 f.

Dissertação (Mestrado em Linguagem, Identidade e
Subjetividade – Linha de Pesquisa : Subjetividade, texto e ensino),
Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Marly Catarina Soares

1.Literatura. 2. Voz autoral. 3. Identidade. 4. Toni Morrison.
5. Carolina Maria de Jesus. I. Soares, Marly Catarina . II. T.

CDD: 410

CLEIDENI ALVES DO NASCIMENTO

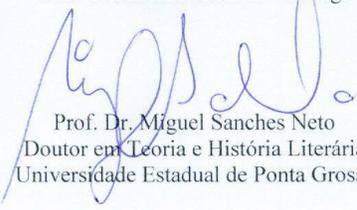
TONI MORRISON E CAROLINA MARIA DE JESUS: DOIS TIMBRES
MARCANTES DA VOZ AUTORAL FEMININA

Dissertação apresentada para obtenção do título de mestre na Universidade Estadual de
Ponta Grossa, Área de Letras.

Ponta Grossa, 28 de fevereiro de 2012.


Profª Drª Marly Catarina Soares – Orientadora
Doutora em Literatura
Universidade Estadual de Ponta Grossa


Profª Drª Lúcia Osana Zolin
Doutora em Letras
Universidade Estadual de Maringá


Prof. Dr. Miguel Sanches Neto
Doutor em Teoria e História Literária
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Dedico a todos aqueles que às margens da sociedade não
têm voz e nem vez para falar de si e por si.

AGRADECIMENTOS

A Deus - fonte primeira de vida e sabedoria.

À minha mãe Valdivina Rosa do Nascimento, que mesmo tendo acesso muito limitado à educação formal sempre me incentivou a estudar.

Ao meu irmão Tércio Alves do Nascimento, que ainda na minha adolescência me deu a oportunidade de iniciar a minha carreira no mundo das letras.

Ao meu esposo André Luiz Acco pelo apoio, motivação e pela ajuda técnica na produção do trabalho.

À minha orientadora Prof^a Dr^a Marly Catarina Soares por compartilhar seu conhecimento e experiência, ajudando-me a desenvolver e enriquecer esta dissertação.

Ao Prof. Dr. Miguel Sanches Neto pelas suas valiosas sugestões e por aceitar contribuir com o aprimoramento deste trabalho.

À Prof^a Dr^a Lúcia Osana Zolin pela sua gentileza em aceitar contribuir com o aperfeiçoamento deste trabalho.

A todos os professores do mestrado pela dedicação e comprometimento em realizar um trabalho sério e de qualidade, colaborando imensamente para a formação dos alunos.

À minha amiga Elisângela Lima Vagula pela valiosa contribuição em revisar esta dissertação.

À Universidade Estadual de Ponta Grossa, que contribuiu tanto para meu desenvolvimento profissional quanto para meu desenvolvimento humano.

À CAPES pela ajuda financeira que me proporcionou uma maior estabilidade para dedicar mais tempo a esta pesquisa.

A todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram de alguma forma para a realização deste trabalho.

E a história humana não se desenrola apenas nos campos de batalhas e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas, nas ruas de subúrbios, nas casas de jogos, nos prostíbulos, nos colégios, nas usinas, nos namoros de esquinas.

Disso eu quis fazer a minha poesia. Dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não tem voz.

(Ferreira Gullar *in Corpo a Corpo com a Linguagem*, 1999)

RESUMO

Esta pesquisa de dissertação busca refletir sobre a relação leitura e escrita e de como o contato com a literatura engajada (SARTRE, 1989) com as questões sociais tem o potencial de modificar identitariamente um indivíduo, dando a ele uma voz própria. Essa voz permitiria que ele pensasse e falasse por si, conferindo ao indivíduo autonomia enquanto sujeito. No entanto, a ênfase deste trabalho se limita à análise da voz autoral, a voz do escritor (ALVAREZ, 2006). Com esse intuito, foram escolhidas as vozes de duas grandes escritoras do século XX - a norte-americana Toni Morrison e a brasileira Carolina Maria de Jesus. Elas superaram as adversidades dos seus respectivos contextos sociais e se destacam através da sua escrita. Percebe-se que como em um movimento tautológico, a escrita não se separa da leitura (BARTHES, 1970) e ao analisar a relação das duas escritoras com a leitura, busca-se mostrar que elas desenvolveram suas vozes como escritoras, justamente por serem leitoras. Para analisar suas vozes autorais foram escolhidos seus primeiros trabalhos: o romance *O Olho Mais Azul* (2003) de Toni Morrison e o diário *Quarto de Despejo* (2007) de Carolina Maria de Jesus. Acredita-se que mesmo nas situações mais adversas e em grupos marginalizados socialmente, a literatura pode exercer um papel humanizador (CÂNDIDO, 2004; PETIT, 2009; TODOROV, 2010) e dar a essas pessoas uma consciência de si mesmas e do mundo ao seu redor, ajudando-as a viver melhor. A literatura teria feito isso pelas escritoras pesquisadas. Conclui-se que as vozes autorais de Morrison e Jesus se destacam pela sua autenticidade e engajamento com as questões sociais. Mas também se destacam pelo seu trabalho de elaboração estética. Suas obras atuariam sobre o leitor da mesma forma que os trabalhos de outros escritores atuaram sobre elas.

Palavras-chave: Literatura. Voz autoral. Identidade. Toni Morrison. Carolina Maria de Jesus.

ABSTRACT

This research aims to reflect on the relation between reading and writing and how the contact with engaged literature (SARTRE, 1989) has the power of changing a person's identity, giving him/her an own voice. This voice would allow him to think and speak about himself, providing the person autonomy as subject. Nevertheless, this research emphasis is limited to the analysis of the authorial voice, the writer's voice (ALVAREZ, 2006). On this purpose, the voices of two great writers of the 20th century were chosen - the North American Toni Morrison and the Brazilian Carolina Maria de Jesus. They overcame the adversities of their respective social contexts and got notability through their writing. As in a circular movement, it is noticed that reading and writing are not separable (BARTHES, 1970) and by analyzing the relation both writers have with reading, it is expected to show they developed their voices while writers, exactly because they were readers. For analyzing their authorial voices, their first books were chosen: the novel *The Bluest Eye* (2003) by Morrison and the diary "*Quarto de Despejo*"(2007) by Carolina Maria de Jesus. It is believed that even in the most contrary situations and in groups socially discriminated, literature can act a humanizing role (CÂNDIDO, 2004; PETIT, 2009; TODOROV, 2010) and make those people conscious about themselves and about the world around them, helping them live better. Literature would have done that for the researched writers. As the conclusion, it is noticed that Morrison's and Jesus's authorial voices stand out by their authenticity and engagement with social matters, but also by the work of aesthetical elaboration. Their writings would act on the reader on the same way other writers' work acted on them.

Keywords: Literature. Identity. Authorial voice. Toni Morrison. Carolina Maria de Jesus.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – LITERATURA: UM MEIO DE TRANSFORMAÇÃO IDENTITÁRIA	16
1.1 LITERATURA E REPRESENTAÇÃO DE PODER.....	16
1.1.1 Foucault e a vida dos homens infames.....	17
1.1.2 O poder burguês na literatura.....	19
1.1.3 A luta pelo direito de representação no século XX.....	20
1.1.4 Identidade nacional brasileira e o mito da democracia racial.....	23
1.1.5 Quem produz e quem é representado na literatura brasileira contemporânea.....	27
1.2 ESCRITA E VOZ AUTORAL: UMA EXPRESSÃO DE SUBJETIVIDADE.....	29
1.2.1 O que é a literatura, segundo Sartre.....	30
1.2.2 Escrita: o verbo do escritor ligado ao verbo dos homens.....	34
1.2.3 A função-autor em Foucault.....	36
1.2.4 Onde se encontra a explicação da obra.....	39
1.2.5 A voz do escritor.....	40
1.3 O QUE PODE A LITERATURA.....	43
1.3.1 A capacidade humanizadora da literatura.....	44
1.3.2 A literatura ajuda a resistir às adversidades.....	47
1.3.3 A literatura deve ser experimentada.....	51
CAPÍTULO 2 – TONI MORRISON: UMA VOZ AUTORAL ENGAJADA	55
2.1 A VOZ AUTORAL REVELA O MODO DE PENSAR DE UM ESCRITOR.....	55
2.1.1 Literatura: inscrita nas páginas da vida de Toni Morrison.....	56
2.2 O OLHAR: CENTRO SIMBÓLICO DO ROMANCE.....	65
2.2.1 A escolha de uma linguagem identitária.....	66
2.2.2 Pecola, uma voz silenciada.....	68
2.2.3 Claudia, uma voz questionadora.....	70
2.2.4 Pauline, uma voz alienada.....	72
2.2.5 Cholly, uma voz desprovida de linguagem.....	75
2.2.6 Soaphead Church, uma voz patológica.....	77
2.3 A NARRATIVA DE <i>O OLHO MAIS AZUL</i> : UMA FORMA HUMANIZADORA.....	79
2.3.1 Texto introdutório do romance.....	80
2.3.2 Texto de apresentação do romance.....	82
2.3.3 OUTONO.....	84
2.3.4 INVERNO.....	88
2.3.5 PRIMAVERA.....	90
2.3.6 VERÃO.....	92
2.3.7 O que define a voz autoral de Toni Morrison.....	94
CAPÍTULO 3 – CAROLINA MARIA DE JESUS, LEITORA E AUTORA DA VIDA	97
3.1 UMA VOZ AUTORAL MARGINAL.....	97
3.1.1 Carolina: suas raízes interioranas e sua história com a leitura.....	99
3.1.2 Carolina e sua trajetória como escritora no meio urbano.....	103
3.2 UM GÊNERO, UMA ESCRITA E UMA ESCRITORA MARGINALIZADA... ..	108
3.2.1 O diário como desabafo e denúncia social.....	109
3.2.2 Uma escrita sem prestígio social.....	115
3.3 CAROLINA - ENCOBERTA PELA HISTÓRIA E PELA CRÍTICA	123
3.3.1 O contexto político da recepção de <i>Quarto de Despejo</i>	124

3.3.2	O que define a voz autoral de Carolina Maria de Jesus.....	127
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
	REFERÊNCIAS	136

INTRODUÇÃO

Quando se inicia uma pesquisa, é necessário escolher um objeto de estudo, estabelecer os objetivos, determinar uma metodologia e projetar os resultados que se pretende alcançar. O pesquisador de primeira viagem, ingenuamente, acredita que seguindo esses passos chegará ao fim por ele desejado. No entanto, os caminhos da pesquisa são incertos e repletos de incógnitas, principalmente, quando ela estuda o pantanoso terreno da natureza humana. A direção tomada por uma pesquisa, raras vezes, é aquela planejada de início. O caminho que ela segue estaria diretamente ligado aos encontros que o pesquisador tem ao longo do percurso.

Esses encontros podem muitas vezes deixar o pesquisador à deriva, pois a base na qual ele se apoiava é desconstruída. Por outro lado, eles podem ser extremamente enriquecedores, pois apresentam ao pesquisador novas formas de enxergar o seu objeto de estudo. O próprio objeto de estudo, considerado pela pretensão do pesquisador como passivo, pode levá-lo a reformular os seus conceitos. Depois de passar por essa crise científica, o pesquisador reorganiza as suas ideias e segue rumo ao tão almejado resultado. Contudo, ele não deve se prender à sua tese como se tivesse descoberto uma verdade inabalável. Possivelmente, passado algum tempo, ele mesmo questionará os resultados aos quais chegou. Talvez seja, exatamente, a insatisfação que mova o pesquisador e o impulse a continuar buscando, mas serão sempre possíveis respostas e não respostas definitivas.

Antes de apresentar o propósito dessa pesquisa, assim como sua ideia central e sua organização, é importante falar sobre os encontros que a conduziram ao resultado aqui apresentado. Quando se estuda a questão da identidade e subjetividade, passa-se a compreender o quanto a interferência externa tem influência sobre nós. Engana-se quem acredita que fala por si apenas. Fala-se sempre por muitos outros, ainda que inconscientemente. Lembro-me, ainda, de um professor da graduação que dizia que deveríamos estar apaixonados pelo nosso objeto de pesquisa, caso contrário, seria mais difícil seguir o trabalho até o fim.

Meu interesse quando entrei no curso de Letras era, totalmente, direcionado à língua, porém no percurso encontrei a literatura e por ela me apaixonei. No passado, eu já havia tido outros encontros casuais com a literatura, mas dessa vez foi definitivo. E esse trabalho, somente, se tornou possível por meio dos encontros literários que tive. Na universidade, me foram apresentados grandes nomes da literatura e também uma forma diferente de ler as obras. Foi ainda na graduação que eu conheci Toni Morrison. A autora nos foi apresentada

por um inesquecível professor de literatura inglesa e norte-americana que tivemos. Lemos o primeiro romance de Morrison, *O Olho Mais Azul*. Não me lembro de ter lido nada parecido antes. O romance era surpreendente, tanto na temática que ele ousava revelar quanto na forma como ele a revelava. A primeira leitura foi impactante, pois a autora expõe segredos vergonhosos de uma sociedade que hipocritamente buscava escondê-los.

Muitos colegas não conseguiram entender a beleza do romance e o consideravam horrível. *O Olho Mais Azul* trata do horror, do lado mais desprezível do comportamento humano. No entanto, a forma como a autora apresenta tais temas, para compor o romance, é admirável, é bela. Encantei-me por aquela história forte, contada de maneira suave. Minha admiração aumentou ainda mais quando descobri quem era a autora e o que representava sua escrita em relação ao contexto social no qual ela nasceu e foi criada. Talvez mesmo que intuitivamente o leitor perceba quando o autor está sendo autêntico. Eu percebi a autenticidade na voz de Toni Morrison, por isso a considero merecedora da atenção e da dedicação dispensadas nessa pesquisa.

Quando eu elaborei meu projeto de pesquisa, eu tinha definido que meu objeto de estudo seria o romance *O Olho Mais Azul*. Mas como eu acredito que deve acontecer com todo pesquisador, a escolha da fundamentação teórica foi se delineando a partir das várias leituras obrigatórias e complementares das disciplinas do curso. Durante o ano em que assisti às disciplinas para cumprir os créditos do mestrado, tive a sorte de encontrar vozes generosas que me ajudaram a direcionar e enriquecer a minha pesquisa. E todas essas vozes, umas em menor grau e outras em maior, fazem parte desse trabalho.

Em um desses profícuos encontros me foi apresentada Carolina Maria de Jesus com seu livro *Quarto de Despejo*. Quem era essa notável brasileira ainda tão pouco conhecida? Por que não havia ouvido falar sobre ela antes? Acredito que nenhuma outra história literária poderia ser mais autêntica do que a história de vida dessa mulher. Carolina se fez escritora e autora da sua vida, contra todas as adversidades que a realidade lhe impunha, ela persistiu em falar, em mostrar sua voz. Mais uma vez encantada, eu decidi também incluí-la na minha pesquisa. Seu nome não pode e não deve ser esquecido. Ele merece ser lembrado e considerado com respeito e admiração. É com orgulho que eu pesquiso essa incrível personagem da história literária brasileira.

Muitos outros escritores e escritoras, assim como suas obras, poderiam ter sido selecionados para ilustrar essa pesquisa. No entanto, minha escolha se justifica pelo lugar social de onde Toni Morrison e Carolina Maria de Jesus falam. Suas vozes rompem as barreiras da cor, do gênero e da classe social. Certamente, que há inúmeras diferenças entre os

contextos sócio-históricos de cada uma delas, e isso influencia diretamente nas suas identidades e estilos de escrever. Mas em comum elas têm a coragem de revelar realidades até então ignoradas, através de suas vozes autorais.

O ponto de partida dessa pesquisa é a análise da voz autoral. O objetivo é refletir sobre a origem e a formação de uma voz que expressa a subjetividade daquele que escreve. De onde vem essa voz? Que relação ela tem com a leitura? Como essa voz se expressa através da escrita? Busca-se responder essas perguntas com o respaldo de alguns estudiosos da literatura. Observando a caracterização da voz autoral de Toni Morrison e de Carolina Maria de Jesus, foram analisados seus primeiros livros publicados. O texto se divide em três capítulos. O primeiro apresenta a base teórica, a fundamentação da ideia defendida. O segundo analisa a voz autoral de Toni Morrison em *O Olho Mais Azul*. O terceiro capítulo destina-se a examinar a voz autoral de Carolina Maria de Jesus em *Quarto de Despejo*. Na sequência, cada um desses capítulos é apresentado mais detalhadamente.

O primeiro capítulo está subdividido em três partes. A primeira parte tem o objetivo de traçar uma trajetória da literatura, mostrando como a escrita, historicamente, esteve ligada às classes dominantes e que a produção cultural era uma forma de representação de poder. A exclusão de grupos subalternos do acesso e da produção de bens culturais era uma estratégia para mantê-los distantes das instâncias de produção de discurso. A questão racial tem destaque neste trabalho, apresentando os contextos históricos de luta dos negros por espaço de representação nos Estados Unidos, e, além disso, discute-se sobre a construção do mito da democracia racial no Brasil. Esse percurso da história racial de ambos os países é importante para se compreender o contexto em que as autoras pesquisadas viveram. O que era ser negra e mulher nessas sociedades repletas de preconceitos.

A segunda parte do capítulo trata da escrita e da voz autoral e de como elas estão diretamente ligadas à expressão subjetiva do autor. Sartre, Barthes, Foucault, Compagnon e Alvarez ajudam a entender o que está por trás do ato da escrita. Refletir sobre o modo como esses autores entendem o papel da escrita e da sua relação com o mundo real, é fundamental para avaliar o alcance que a literatura engajada pode ter quando encontra o leitor. Entende-se que essa literatura comprometida com a vida não é mero entretenimento. Ela age efetivamente na subjetividade do leitor, buscando conduzi-lo à liberdade. O escritor deve ser aquele que escreve para revelar verdades que descobriu, as quais pretende compartilhar com outros. Busca-se mostrar que a escrita possibilita um encontro entre a subjetividade do autor e do leitor, e que esse encontro pode modificar o leitor identitariamente, dando a ele uma voz própria.

A última parte do capítulo 1 trata do papel modificador que a literatura exerce sobre o leitor. Antonio Cândido fala sobre a atuação humanizadora da literatura e dos níveis nos quais ela age. Depois, a socióloga francesa Michèle Petit faz suas considerações sobre o poder da poesia e da narrativa na recuperação de pessoas em crise. Esse processo ocorreria através da simbolização criada a partir da arte. Finalizando essa parte, Tzvetan Todorov argumenta sobre o risco que a literatura corre quando ela é reduzida a uma simples disciplina científica, desprezando-se assim todo seu potencial transformador.

Em seguida, há o segundo capítulo que trata do romance *O Olho Mais Azul*. Esse capítulo também está dividido em três partes. Busca-se identificar os traços da voz autoral presentes na composição do romance. Primeiramente, são apresentados alguns dados biográficos sobre a autora e sobre o contexto histórico no qual ela viveu e também no qual surgiu a sua escrita. A recepção da autora no mundo literário não foi muito calorosa no início, no entanto, a sua resistência e a persistência levaram-na a romper os obstáculos construídos pelo preconceito racial.

A segunda parte do capítulo 2 tem como objetivo verificar o efeito do olhar exterior na formação da identidade das personagens, e como isso reflete nas suas vozes e na sua capacidade de expressão. Busca-se observar como a autora delega essas vozes a suas personagens e qual o efeito que elas provocam na narrativa como um todo. Como base na teoria de Alvarez que fala sobre a voz do escritor, as escolhas das formas de representação das personagens expressam a maneira como o autor vê o mundo e os relacionamentos humanos. Não se pode deixar de refletir, ainda que superficialmente, sobre a perda que houve na tradução do romance para o português. Morrison usa a língua padrão e o *Black English* para representar as vozes das suas personagens, enquanto a tradução brasileira reduz a linguagem do romance, basicamente, ao português padrão.

A terceira parte apresenta um estudo da estrutura narrativa desenvolvida pela autora. As escolhas feitas pela autora para compor a história e caracterizar as personagens dizem muito sobre a sua subjetividade. Analisar as partes do romance ajuda a entender o que a voz autoral pretende revelar, considerando o lugar de onde se fala e em nome de quem se fala. A estrutura narrativa, lembrando Cândido, tem uma função humanizadora.

O terceiro capítulo, também dividido em três partes, é dedicado a Carolina Maria de Jesus e ao seu primeiro livro *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. A primeira parte do capítulo apresenta dados biográficos da autora, percorrendo sua trajetória da infância no interior de Minas Gerais até sua passageira ascensão como escritora em São Paulo, seguida por um declínio definitivo. Através desse percurso, busca-se conhecer a história literária de

Carolina, desde a sua experiência como leitora até a sua descoberta como escritora, com a finalidade de avaliar a formação de uma voz autoral que se revela através da sua escrita.

A segunda parte trata de alguns aspectos formais da escrita de Carolina. Primeiramente, discute-se a questão do gênero diário, avaliando suas características e sua recepção no meio literário. Na sequência, é feita uma análise da escrita de Carolina, visando avaliar sua linguagem como expressão da sua subjetividade. Embora seu livro não seja uma obra ficcional, é possível constatar nele a presença de uma voz autoral autêntica na sua escrita. Mais do que um documento de relato com valor sociológico, *Quarto* é uma obra de alto valor literário.

A última parte do capítulo 3 traz um resumo do contexto político no qual Carolina se destacou com a publicação do seu primeiro diário. A era populista na política foi um momento propício para o surgimento de uma escritora do povo. No entanto, a mudança de regime político do populismo para a ditadura foi determinante para o silenciamento de Carolina. Em seguida discute-se sobre as características da sua voz autoral, buscando esclarecer como ela se define em sua obra.

E por fim, são apresentadas as considerações finais a respeito dessa pesquisa, mostrando os resultados alcançados e refletindo sobre eles. Espera-se que as reflexões propostas neste trabalho, possam ajudar a valorizar e a dar destaque a essas duas grandes mulheres que não se intimidaram em erguer suas vozes e mostrar que eram capazes. A despeito do preconceito de cor, gênero e classe social, elas exemplificaram com suas vidas e obras o seu valor e capacidade. Seus nomes ficarão para sempre gravados na história. E fica o desejo de que muitas outras vozes da literatura, que foram esquecidas e negligenciadas pelo ranço do preconceito, possam também ser exaltadas e colocadas no lugar que merecem. Parafraseando Ferreira Gullar, não se pode esquecer que *a história humana não se desenrola apenas nos campos de batalhas e nos gabinetes presidenciais.*

CAPÍTULO 1

LITERATURA: UM MEIO DE TRANSFORMAÇÃO IDENTITÁRIA

“Grande é o mistério da linguagem; a responsabilidade ante um idioma e sua pureza é de qualidade simbólica e espiritual; responsabilidade que não o é meramente em sentido estético. A responsabilidade ante o idioma é, em essência, responsabilidade humana.”

(Thomas Mann, *Revista Língua Portuguesa*, 2006, série 11, p.09)

1.1 LITERATURA E REPRESENTAÇÃO DE PODER

Desde o seu surgimento, a cultura escrita foi controlada e censurada pelas autoridades religiosas e políticas. Os textos considerados subversivos eram destruídos em fogueiras, assim como os seus autores. O significado do termo subversivo pode explicar o medo que tais autoridades tinham em relação a esses autores e seus escritos, pois algo subversivo é o que vai contra uma ordem estabelecida. Em outras palavras, toda e qualquer manifestação contrária à hierarquia social estabelecida era reprimida com gestos extremos de violência.

Por outro lado, aqueles que escreviam para fortalecer e proteger os poderes vigentes eram tratados com respeito e privilégios. Chartier fala desses dois lados antagônicos da recepção da escrita pelas autoridades: “As perseguições são como o reverso das proteções, privilégios, recompensas ou pensões concedidas pelos poderes eclesiásticos e pelos príncipes. O espetáculo público do castigo inverte a cena da dedicatória” (1998, p.23). Os representantes do poder acreditavam que eliminando os escritores subversivos, eles erradicariam para sempre suas ideias.

O escritor que atendia às exigências das autoridades religiosas e políticas não tinha autonomia para pensar por si. Ele se reduzia a um mero escriba que apenas reproduzia as ideias já estabelecidas. Segundo Chartier (1998), o trabalho do escriba era considerado produto de uma inspiração divina e estava inscrito numa tradição. “Seja porque era inspirada por Deus: o escritor não era senão o escriba de uma Palavra que vinha de outro lugar. Seja porque era inscrita numa tradição, e não tinha valor a não ser o de desenvolver, comentar, glosar aquilo que já estava ali” (CHARTIER, 1998, p.31). Caso um escritor ousasse romper o discurso da tradição, ele sabia muito bem o preço que pagaria. A liberdade de pensamento era constantemente vigiada e tolhida por aqueles que ela ameaçasse perturbar.

Embora esse tipo de escritor estivesse, formalmente, preso às determinações da ideologia dominante, ele poderia, caso fosse habilidoso com as palavras, ludibriar o olhar vigilante do sistema autoritário. A intimidade com as palavras poderia dar a tal escritor uma

certa liberdade, ainda que limitada. Certamente, ele seria mais livre do que aqueles que não tinham nenhum conhecimento do código linguístico formal. Como poderia alguém com um repertório linguístico insuficiente reivindicar um direito, fazer uma reclamação ou até mesmo pedir auxílio em determinada situação? Essas pessoas acabavam sendo representadas pelo próprio poder que as submetia. É o caso das vidas retratadas por Foucault no texto que se segue.

1.1.1 Foucault e a vida dos homens infames

No texto intitulado *A vida dos homens infames*, presente no livro *O que é um autor*, Foucault analisa a escrita de petições e as *lettres de cachet*¹ do século XVII e XVIII na França. Esses escritos eram resultantes do encontro entre o poder real e as existências ignoradas por ele, sem esse encontro elas teriam desaparecido sem nunca terem sido notadas. As pessoas que recorriam à intervenção do poder real buscavam resolver problemas banais de suas vidas vulgares, como: contendas entre familiares, bebedeiras, violência doméstica, pedidos de internamento em sanatórios, enfim eram basicamente problemas interpessoais. Incapazes de reconhecer que tais conflitos poderiam ser provenientes da sua própria condição social e de que essa condição estaria relacionada ao poder que as controlava, essas pessoas não questionavam o poder vigente, ao contrário, a ele era devotado admiração e respeito.

O que chamou a atenção de Foucault nesses documentos foi a linguagem empregada. Para que os acontecimentos banais das vidas dessas pessoas pudessem chegar até o poder real, eles deveriam ser revestidos de uma linguagem solene.

O banal não podia ser dito, escrito, descrito, observado, esquadrinhado e qualificado, a não ser no interior de uma relação de poder dominada pela figura do rei, - pelo seu poder efectivo e pelo fantasma do seu poderio. Daí a forma singular deste discurso: exigia uma linguagem decorativa, imprecatória ou suplicante (FOUCAULT, 2009, p.118).

O que Foucault chama de *discurso político da banalidade* era muitas vezes digno de riso, pois a solenidade da linguagem não condizia com a banalidade do acontecimento. As pessoas que recorriam ao poder real tinham que forjar uma linguagem que não correspondia ao seu contexto de vida. Elas não podiam ser autênticas, pois deveriam usar a linguagem de quem detinha o poder. E aqueles que eram pouco ou nada alfabetizados e não podiam

¹ Tratava-se, no essencial, de documentos emitidos em nome do rei, mas não necessariamente, nem na sua maioria, por sua própria iniciativa, e que tinham como função sujeitar medidas de segurança tais como a prisão ou o internamento todo o indivíduo cujos comportamentos eram, no discurso desses documentos, tipificados de “indesejáveis” (N.T. in FOUCAULT, 2009, p.104).

escrever, tinham a ajuda de um escriba. No entanto, isso não impedia que a linguagem também fosse submetida à desproporção, pois muitas vezes o escriba compunha fórmulas desastrosas que combinavam frases solenes e descabidas com expressões rudes, desajeitadas e malsoantes.

Foucault compara essa desproporção da linguagem à própria desproporção que havia entre as pessoas do povo e os representantes do poder real.

Todos, porém, funcionam à base da desproporção. Desproporção entre as coisas relatadas e a maneira de as dizer; desproporção entre aqueles que se queixam e suplicam e os que sobre eles detêm todo o poder; desproporção entre a ordem minúscula dos problemas levantados e o gigantismo do poder a que se lança mão; desproporção entre a linguagem da cerimônia e do poder e a das exaltações ou das impotências” (FOUCAULT, 2009, p.121).

Os estudos de Foucault sobre esses escritos mostram que aquelas pessoas pela sua própria condição social não tinham recursos linguísticos suficientes para falar de si, por isso eram faladas pelo “outro”. Esse é um exemplo de como o domínio da palavra estava atrelado à divisão de classes e, assim, podia ser usado como instrumento de opressão contra aqueles que não tinham voz. Essa palavra que controlava o cotidiano das pessoas também tinha alcance na literatura. Foucault afirma que durante muito tempo a vida de todos os dias só podia ser dita literariamente se atravessada pelo discurso do fabuloso. “Quanto mais a narrativa fugisse ao vulgar, mais força tinha para fascinar e persuadir” (FOUCAULT, 2009, p. 124).

A partir do século XVII surge na literatura um discurso, que ao contrário da fábula, a qual mascarava a realidade, tem a tarefa de dizer o ordinário e o não evidente. Foucault denomina de a *ética imanente ao discurso literário do Ocidente* à escrita, que procurava revelar as mais diversas mazelas do cotidiano popular. O autor defende uma literatura que não traia a realidade da vida dos homens *infames*, que não os torne invisíveis, pois para ele cabe à literatura mais do que qualquer outra forma de linguagem, a tarefa de dizer o indizível, o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o vergonhoso. No entanto, esse modelo de literatura foi recebido com resistência, pois sua propagação não era bem-aceita por aqueles que pretendiam esconder as tensões sociais.

O papel do autor, que no passado decidiu inserir na sua produção os conflitos do cotidiano popular, foi muito importante. Dar visibilidade aos marginalizados, dentro da literatura, foi o primeiro passo para incluí-los no discurso literário, que era predominantemente elitizado. Mas, mesmo sendo representados literariamente, esses grupos continuavam sendo excluídos do espaço de produção do discurso. Com recursos limitados de

linguagem, eles não conseguiam representar a si mesmos. O acesso ao mundo letrado esteve por muito tempo distante do alcance das “minorias” excluídas. A característica principal dos excluídos era sua condição sócio-econômica. Não era considerado coerente o pobre produzir literatura. Esse papel deveria ficar reservado aos integrantes da elite.

O século XX se configurou como uma época de maior abertura e acessibilidade das pessoas de classes sociais mais baixas ao espaço de produção de discurso. No entanto, essa participação ainda foi bastante tímida. Muitos, além de lutar contra a barreira de classe, lutavam, também, contra o preconceito de cor e gênero. Na segunda metade do século XX, Toni Morrison e Carolina Maria de Jesus, as duas autoras pesquisadas neste trabalho, se destacaram pela expressividade de suas vozes na literatura. Ambas, em contextos históricos distintos, romperam as barreiras do preconceito de classe, raça e gênero para gravar seus nomes na literatura mundial. Elas são dois grandes exemplos de que a literatura não pode ser produzida apenas pelos grupos dominantes.

1.1.2 O poder burguês na literatura

Quando o poder passou das mãos do clero e da monarquia para uma nova classe – a burguesia –, a literatura também passou a representar tal grupo. Mais uma vez percebe-se que a literatura continua sendo, predominantemente, produzida e retratada a partir das instâncias de poder. O surgimento do romance moderno está diretamente ligado ao fortalecimento da burguesia. Walter Benjamin expressa certo temor quanto ao surgimento do romance no ensaio *O Narrador*, pois, para ele, a narrativa romanesca se distanciava muito das raízes populares. Ela tinha uma natureza completamente distinta da que caracteriza a tradição oral. “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994, p.201).

Esse indivíduo isolado, o romancista, representava a classe burguesa ou por pertencer a ela ou por desejar incluir-se nela. Assim, como os escribas do passado, ele também buscava privilégios. Benjamin vê na burguesia as condições ideais para a consolidação do romance moderno. O surgimento da imprensa e a ascensão do capitalismo serviram para difundir o romance. “O romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento” (BENJAMIN, 1994, p.202). A burguesia, que fomentava a difusão do romance, difundia com ele a sua ideologia. E mais uma vez a literatura exclui as existências mais humildes pertencentes às classes subalternas. Restando a elas representarem os papéis de meros

figurantes que estavam a serviço daqueles que detinham o poder. Barthes fala que a escrita burguesa permanece como uma escrita de classe.

Nascida no século XVII, no grupo que se mantinha diretamente em torno do poder, formada a golpes de decisões dogmáticas, depurada rapidamente de todos os processos gramaticais que a subjetividade espontânea do homem popular pudera elaborar, e voltada, ao contrário, para um trabalho de definição, a escritura burguesa de início foi tida, com o cinismo habitual dos primeiros triunfos políticos, como a língua de uma classe minoritária e privilegiada (BARTHES, 1993, p.148).

O romance burguês demonstrava uma excessiva preocupação com a linguagem. Ela deveria ser exaustivamente trabalhada para se alcançar um padrão estético aceitável. Mas a linguagem da “beleza” não era comprometida com o que Foucault chamou de *o indizível*. Ela era apenas mascaramento, tentando esconder uma realidade que não tinha nada de bela e encantadora. O escritor burguês representava seu contexto social e histórico a partir da sua posição na sociedade. Essa posição privilegiada era transposta para o romance como uma situação aceitável e natural da ordem estabelecida, e junto com ela a invisibilidade dos problemas sociais era transferida para a literatura.

As vozes abafadas na literatura eram as mesmas vozes silenciadas na vida real. Os meios de produção cultural não estavam ao alcance dos grupos marginalizados. As condições sociais de subalternidade de Toni Morrison e Carolina Maria de Jesus produziram a princípio uma certa resistência por parte da recepção de suas obras, mas a despeito de suas condições o que escreveram ecoou na sociedade de alguma maneira.

A evolução social em termos de aprimoramento tecnológico e de melhores condições de infra-estrutura, não foi acompanhada em termos de distribuição de renda e redução das desigualdades. O século XX veio comprovar essa realidade, pois a modernidade conseguiu diminuir muito pouco a distância existente entre as classes sociais. A promessa de progresso rápido, fomentada pelo *boom* da industrialização, acabou não se consolidando de fato. A insatisfação daqueles que continuavam à margem da sociedade e que recebiam apenas suas migalhas, se transformou em movimentos de luta por melhores condições de vida em alguns países do mundo.

1.1.3 A luta pelo direito de representação no século XX

Marcado como um século de guerras e lutas por direitos iguais de grupos marginalizados, esse século testemunhou dois lados diferentes da história. Na primeira metade do século, o mundo presenciou duas grandes guerras que foram responsáveis por danos

irreparáveis à humanidade. O ser humano usou todos os recursos tecnológicos desenvolvidos pela sua engenhosidade e inteligência com um fim nada nobre – a destruição de outros povos. O desejo de obter o poder e de se apoiar em uma pretensa supremacia resultou em um dos capítulos mais obscuros da história humana. Durante a Segunda Guerra Mundial, a teoria nazista julgava a etnia ariana como superior biológica e intelectualmente em relação aos judeus. A falácia da supremacia racial serviu como desculpa para executar milhares de judeus nos campos de concentração alemães.

Adolf Hitler, um dos mentores intelectuais da teoria nazista, na verdade temia a capacidade e a habilidade que os judeus tinham para os negócios. O crescimento financeiro dos judeus poderia se reverter em influência política e cultural, e isso poderia ser uma ameaça para aqueles que estavam no poder. Shohat e Stam (2006) afirmam que o racismo tem suas raízes psíquicas profundas no medo do ‘outro’. Esse medo estaria diretamente relacionado com o poder, pois o ‘outro’ pode tomar o lugar do Eu, a sua posição privilegiada. “O racismo é a tentativa de estigmatizar a diferença com o propósito de justificar vantagens injustas ou abusos de poder, sejam eles de natureza econômica, política, cultural ou psicológica” (SHOHAT; STAM, 2006, p.51).

Na segunda metade do século XX, a história ocidental registra inúmeras formas de manifestação popular de grupos oprimidos e marginalizados socialmente. Esses grupos lutavam por espaço e reconhecimento em sociedades que persistiam em ignorá-los. Destaca-se, aqui, a história de luta por tratamento equivalente entre as “minorias” marginalizadas nos Estados Unidos. Esse país é considerado um dos pioneiros nessas lutas, e foi um dos países que mais avanços conquistou em termos de possibilitar reconhecimento e representação dos grupos marginalizados. Entre esses grupos estão os negros, as mulheres e os homossexuais. Dentre eles, se sobressai a história de luta dos negros para serem aceitos como cidadãos norte-americanos.

A forma como o preconceito racial se consolidou nos Estados Unidos foi muito radical. O racismo lá foi institucionalizado e transformado em leis. O poder judiciário e o político davam aval para que os brancos pudessem tratar os negros da maneira que quisessem. Martin Luther King Jr, em seu célebre discurso pronunciado em frente ao Memorial a Lincoln em 28 de agosto de 1963, fala que mesmo depois de um século da abolição, a condição do negro americano era comparada ao exílio. “Mas cem anos depois, os negros ainda não são livres. [...] Cem anos depois, os negros ainda definham nas margens da sociedade americana e se descobrem em exílio na sua própria terra” (LUTHER KING JR., 1963).

As leis antimiscigenação exilavam os negros não só espacialmente, mas também moral e psicologicamente. O sociólogo Demétrio Magnoli no seu livro *Uma Gota de Sangue* relata com detalhes as restrições que eram impostas aos negros americanos por essas leis. Eles eram humilhados e ignorados até mesmo nos seus direitos mais básicos de poder escolher com quem iriam se casar, pois eles deveriam obedecer à lei que proibia o casamento interracial. O casamento entre negros e brancos era considerado crime e quem desrespeitasse a lei poderia ser punido com prisão de dois a sete anos. Esse é só um exemplo, mas muitas foram as formas de segregação. Alguns estados, principalmente os do Sul, estabeleceram legislações segregacionistas. O conjunto de leis estabelecidas por essas legislações ficou conhecido como Leis Jim Crow.²

Essas leis formavam um sistema de discriminação legal que se baseava na regra da gota de sangue. Essa regra defendia a ideia de que qualquer vínculo de ancestralidade africana era suficiente para dividir legalmente brancos e não brancos, independentemente das características físicas. De acordo com Magnoli, as medidas segregacionistas alcançavam boa parte dos espaços públicos e atingia também a vida privada.

Nos estados do Sul e do Sudoeste, as leis segregacionistas abrangiam o casamento e as relações sexuais, os transportes públicos, os banheiros, as escolas, os hospitais, os hotéis e restaurantes, os reformatórios penais, os teatros, as bibliotecas, os equipamentos esportivos e de lazer. Na Carolina do Norte, uma lei proibia o intercâmbio de livros entre escolas para brancos e para não brancos: depois de utilizado pela primeira vez por alguém de uma raça, o volume tornava-se de uso exclusivo daquela raça (2009, p.121).

Todo o extremismo e excesso com que os negros americanos eram tratados revertiam-se em indignação e revolta. A intolerância dos brancos já não era mais suportável. Foi, então, que os movimentos por liberdade, reconhecimento e respeito ganharam força. As conquistas vieram lentamente. No entanto, a perseverança e a união dos negros não foram abaladas pela demora e resistência por parte dos brancos.

Um exemplo é o fantástico episódio do boicote aos ônibus. Tudo começou quando um dia, Rosa Parks, uma mulher de ancestrais negros, índios e irlandeses, negou-se a ceder seu lugar no ônibus a passageiros brancos em Montgomery. A sua atitude em questionar a lei resultou na sua prisão. Parks, porém, fazia parte de uma seção local da Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor (NAACP), uma organização influente que promovia os direitos civis. Essa organização, encabeçada por Edgar Nixon, Ralph Abernathy e Martin

² “Jim Crow” é um nome próprio usado como adjetivo com significação pejorativa, de origem desconhecida, que designava o negro americano. O uso desse termo está documentado desde a década de 1830. (MAGNOLI, 2009, p.121)

Luther King Jr., deu início a um boicote aos ônibus que durou 381 dias. Durante esse tempo, a população negra de Montgomery parou de utilizar os ônibus, encontrando outros meios de locomoção. Apesar de os ativistas negros terem sofrido ameaças e violência por causa do boicote, eles obtiveram uma vitória histórica. No fim de 1956, uma Corte Federal do distrito julgou a segregação nos ônibus do Alabama inconstitucional.

A escritora Toni Morrison testemunhou todo esse contexto de luta dos negros por reconhecimento na sociedade americana. Contra a discriminação racial, sua arma mais contundente sempre foi a literatura. Profunda conhecedora do poder e da influência da escrita, Morrison, como professora, procurou mostrar a força da literatura aos seus alunos. Mais tarde se descobriu escritora, usando sua voz para representar a cultura africana com mais autenticidade. A escritora diz que a escrita surgiu para ela como uma necessidade de suprir certa ausência na literatura – a ausência de personagens negras. Vinda de um grupo marginalizado, Morrison conseguiu por meio da sua escrita, representar o que é ser negro em uma sociedade dominada por brancos através das suas personagens tão humanamente criadas.

Morrison se destaca pela sua capacidade de superar as adversidades e alcança reconhecimento dentro do contexto literário americano. A história de superação dos negros nos Estados Unidos não se compara a nenhuma outra história de povos oprimidos e discriminados no mundo, pois, em menos de meio século, eles conseguiram mudanças, talvez por muitos, impensáveis. Os resultados da luta por espaço e representação se espalham em diversos setores da sociedade. Talvez o mais significativo tenha sido a eleição de um presidente negro – Barack Obama, eleito em 2008, foi o primeiro presidente negro da história americana. No entanto, o racismo continua existindo e tomando novas formas, mesmo em pleno século XXI.

Já o contexto histórico de relacionamento entre brancos e negros no Brasil foi muito diferente do americano. Conhecer melhor esse contexto ajuda a entender a trajetória da escritora Carolina Maria de Jesus, por isso na sequência será abordado aspectos que propiciem uma melhor compreensão dessa questão.

1.1.4 Identidade nacional brasileira e o mito da democracia racial

A história de formação da identidade nacional brasileira se difere muito da história americana. Porém, antes de percorrer essa história, é pertinente abordar o conceito de identidade nacional, que contribuirá para uma reflexão e esclarecimento em torno do assunto. O que é uma identidade nacional? Como ela influencia a identidade individual? Stuart Hall

(2006, p.47) fala da necessidade que as pessoas têm de se definir a partir de um adjetivo gentílico como se a nacionalidade fosse parte essencial da sua natureza. No entanto, elas não nascem com uma identidade nacional. Essa identidade não está impressa nos seus genes.

De acordo com Hall (2006, p.48), as identidades nacionais são formadas e transformadas no interior da *representação*, ou seja, a nação é uma entidade política que produz sentidos e as pessoas participam dessa ideia de nação tal como representada em sua cultura nacional. Dentro da cultura nacional há um forte discurso que através de uma narrativa nacional e de uma valorização e invenção da tradição, consegue tramar uma teia invisível que prende o indivíduo à história de determinado país. Essa história muitas vezes é baseada em mitos que são construídos com o objetivo de controlar e assemelhar as identidades individuais. Ao criar uma falsa ideia de homogeneidade, conciliando as diferenças através de um discurso nacional, o Estado diminuiria os riscos de conflitos e se fortaleceria enquanto instância de poder.

Se for pedido a um brasileiro que defina o seu povo, há uma alta probabilidade de se ouvir a seguinte resposta: o brasileiro é amigável, receptivo e alegre; ele gosta de futebol e carnaval; aceita bem as diferenças; é um povo pacífico e tolerante. Já se sabe de onde vem ideias como essas, elas estão fundamentadas no discurso da identidade nacional. Em um primeiro momento, pode-se pensar que se vive em uma sociedade ideal. Mas logo em seguida surgem perguntas como: Não há conflitos sociais nesse país? Como as mais variadas formas de diferenças são tratadas? Há um grande esforço em tornar as diferenças invisíveis, fazendo crer que elas não existem. Teoricamente, todos os brasileiros são iguais perante a lei e têm os mesmos direitos e deveres. Entretanto, a realidade social do país se mostra contraditória em relação a essa lei.

Dentre os mitos da narrativa nacional brasileira, o foco está no mito da “democracia racial”. O discurso da democracia racial apregoa que no Brasil não existe racismo. Todas as pessoas seriam consideradas iguais, independente de suas características físicas. Voltando um pouco no tempo, é possível compreender a origem de tal ideia. Com a Abolição da Escravatura em 13 de maio 1888, os negros se tornaram oficialmente livres. Essa data ficou marcada no calendário e lembrada nos livros de história como uma página da história para se orgulhar. Mas e o que houve depois? O que aconteceu com esses homens e mulheres, então livres?

Diferentemente dos Estados Unidos, eles não experimentaram a segregação formalmente e nem tão pouco se envolveram em conflitos e manifestações raciais. Antonio Sérgio Alfredo Guimarães no livro *Racismo e Anti-Racismo no Brasil* (1999), afirma sobre a

influência que o discurso da “democracia racial” teve para estabelecer um caráter relativamente harmônico de nosso padrão de relações raciais. Segundo o autor, essa ideia tem raízes profundas na história, na literatura e ainda foi reafirmada pela pesquisa especializada de antropólogos e sociólogos. Além disso, o programa anti-racista brasileiro se aproveitou dos dois sistemas de racismo que sobreviveram à Segunda Guerra Mundial: a segregação racial nos Estados Unidos e o *apartheid* na África do Sul, para mostrar que no Brasil era diferente.

O Estado brasileiro que se orgulhava por ter posto fim ao regime escravocrata, não se preocupou em posicionar socialmente os ex-escravos. Essas pessoas, na grande maioria, viveram à margem da sociedade, pois seu acesso foi restringido por questões sócio-econômicas. Guimarães (1999) fala que, pela dificuldade de se dividir o povo brasileiro em raças, o preconceito se baseia na cor. O autor acrescenta que com a substituição da ordem escravocrata por outra ordem hierárquica, a ‘cor’ passou a ser uma marca de origem, um código cifrado para a raça.

A lógica do preconceito de cor mostra que quanto mais escura a tonalidade da pele, menos se tem acesso a recursos básicos da cidadania. E a precária situação de vida dessas pessoas era considerada de total responsabilidade delas mesmas, pois se elas eram livres, deveriam então encontrar meios para progredir socialmente. E se isso não acontecia era por sua total incapacidade. Essa ideia eximia qualquer responsabilidade do Estado. Usando uma metáfora, os descendentes da escravidão teriam que escalar uma montanha se quisessem alcançar níveis sociais mais elevados. No entanto, os brancos se sentiam seguros no cume da montanha, pois sabiam que os não brancos não tinham equipamentos para escalá-la. E assim permaneceriam na sua base.

Guimarães argumenta que o racismo no Brasil ocorre em termos materiais quando os direitos são ignorados, não cumpridos e estruturalmente limitados pela pobreza e pela violência cotidiana.

O racismo se perpetua por meio de restrições fatuais da cidadania, por meio da imposição de distâncias sociais criadas por diferenças enormes de renda e educação, por meio de desigualdades sociais que separam brancos de negros, ricos de pobres, nordestinos de sulistas (1999, p.57).

Como se pode notar, também houve segregação no Brasil, mas de uma forma velada, mascarada. E não se deve falar como se isso pertencesse somente ao passado, pois ainda hoje muitos brasileiros sofrem as consequências de um falso regime de democracia racial. O pensamento hipócrita de que a sociedade brasileira não é racista, vem reforçar e assegurar a

ordem social estabelecida ao longo do tempo. Não refletir, não discutir, e pior, não ter consciência da sua existência, faz com que o racismo perpetue as diferenças sociais. Guimarães não defende raças no sentido biológico, mesmo porque a ciência já comprovou que nesse aspecto elas não existem. No entanto, ele afirma que existe raça como uma construção social, cuja finalidade é classificar e separar as pessoas socialmente.

Magnoli tem um posicionamento contrário ao de Guimarães (1999). Aquele faz um relevante levantamento histórico do racismo em diversas partes do mundo no livro *Uma Gota de Sangue: história do pensamento racial* (2009). Porém, ele critica a política de ações afirmativas que favorece os negros em concursos públicos e nos vestibulares das universidades públicas brasileiras. Para ele, esse processo de seleção que se baseia na aparência física dos indivíduos seria um retrocesso, uma atitude racista.

Magnoli (2009) se posiciona contra as medidas políticas de recompensa aos descendentes da escravidão. A seu ver, a nação brasileira deveria se orgulhar pela sua mestiçagem e se reconhecer como uma única raça – a humana. Todos, realmente, deveriam ser tratados de maneira igualitária, não importando seus atributos físicos. Mas as desigualdades gritantes, que ele mesmo menciona, estão longe de corresponder a tal discurso. E apesar disso, o autor não aponta nenhuma alternativa para reduzir essas desigualdades. O autor parece aderir ao mito da democracia racial.

A história de vida de Carolina Maria de Jesus mostra que a dita democracia racial não se preocupava em extinguir as diferenças sociais. Descendente de escravos, Carolina jamais teria conseguido superar a miséria, caso não tivesse conseguido sucesso como escritora. Antecipando aqui, o que será abordado no terceiro capítulo, ela mesma fala no seu diário que após a abolição da escravatura, uma nova forma de escravidão era a fome. Excluídos dos recursos básicos de cidadania, os descendentes da escravidão, em sua grande maioria, ficaram à margem da sociedade. Carolina, uma exceção, se sobressaiu pela sua habilidade com as palavras.

Essas breves considerações da história do racismo americano e brasileiro servem para situar os seus respectivos contextos sociais, e assim ajudar a compreender as representações sociais através da cultura, mais precisamente da literatura. A escrita literária brasileira estaria reproduzindo os mesmos modelos de divisão de classes apresentados na sociedade? Como as “minorias” estão sendo representadas? Quem produz a literatura brasileira contemporânea? Através dos resultados de uma pesquisa realizada pela Universidade de Brasília, e dirigida pela professora Regina Dalcastagnè, é possível verificar

respostas a essas questões, as quais serão apresentadas a seguir de modo a contribuir para uma melhor compreensão do tema tratado neste trabalho.

1.1.5 Quem produz e quem é representado na literatura brasileira contemporânea

A literatura é um espaço de representação identitária, e tal espaço, geralmente, está ligado às instâncias de poder. Com o objetivo de fazer um levantamento das vozes que falam na literatura brasileira, a pesquisadora coordenou a análise de 258 romances brasileiros publicados por três das editoras de maior prestígio no Brasil (Companhia das Letras, Record e Rocco). Essas obras foram publicadas dentro de um período de 15 anos e o número de escritores perfaz um total de 165 entre homens e mulheres. Porém, esses não são os números mais interessantes, e sim os números apresentados no resultado da pesquisa. As ausências percebidas nos romances são mais significativas do que as presenças. “A literatura contemporânea reflete, nas suas ausências, talvez ainda mais do que naquilo que expressa, algumas das características centrais da sociedade brasileira” (DALCASTAGNÈ, 2008, p.87).

As ausências que chamam a atenção nos romances brasileiros contemporâneos correspondem às personagens negras, autores negros e a temática do racismo. Dalcastagnè (2008) ressalta que séculos de um racismo estrutural afasta os negros de espaços de poder e de produção de discurso. E acrescenta que o mito da ‘democracia racial’ elimina questões como o racismo dos discursos públicos, incluindo aí o romance. Os números falam por si, dos 165 escritores considerados na pesquisa 72,7% corresponde a homens brancos, incluindo as escritoras brancas esse número sobe para 93,9%. O restante corresponde a 3,6 de escritores que não tiveram a cor identificada e 2,4 corresponde a uma categoria coletiva de não-brancos.

Embora a base da pesquisa tenha sido quantitativa, discutindo números referentes à cor das personagens e dos seus autores, Dalcastagnè (2008, p.87) diz que na sequência o foco recai sobre obras em que as relações raciais estão presentes: seja reforçando os estereótipos racistas, seja parodiando-os, ou ainda refutando-os a partir da construção de outros modos de interpretá-los.

A pesquisa constata em 80% dos romances brasileiros que a personagem do romance é branca. Além disso, em sua maioria, essas personagens pertencem a classes sociais que variam da classe média baixa, classe média, classe média alta até a elite econômica. Considerando esses fatores, a pesquisa conclui que não há no campo literário uma pluralidade de perspectivas sociais. E isso faz muita diferença, pois falar *de* uma posição social é muito

diferente de falar *sobre* uma posição social. A perspectiva do mundo social nunca será a mesma, pois ela depende do lugar de onde se fala.

Dalcastagnè (2008) destaca, ainda, que a diversidade narrativa apresenta não apenas importância estética, mas também política. E a literatura com seu poder expressivo pode permitir um acesso a diferentes perspectivas sociais. “Personagens negras, assim, talvez ajudem leitores brancos a entender melhor o que é ser negro no Brasil – e o que significa ser branco em uma sociedade racista” (DALCASTAGNÈ, 2008, p.108).

O resultado da pesquisa mostra que o país que se vangloria por não ter segregado os negros como os Estados Unidos e a África do Sul, esconde uma forma ainda mais odiosa e perniciososa de segregação. O mito da “democracia racial” faz com que o racismo no Brasil seja um inimigo invisível, e por isso se torna mais difícil lutar contra aquilo que não se vê. Vale aqui enfatizar alguns pontos que demonstram isso na literatura:

Há, em primeiro lugar, a quase ausência do negro em nossa literatura – me refiro às personagens, mas a situação é ainda mais grave em relação aos escritores. Quando os negros são representados, costumam aparecer em posição secundária no texto (não são os protagonistas e muito menos os narradores) e em situação subalterna na trama (restringindo-se a algumas posições estereotipadas, como as de bandido, prostituta e doméstica, por exemplo) (DALCASTAGNÈ, 2008, p.106).

Embora o resultado da pesquisa não seja muito animador, a literatura ainda seria o espaço privilegiado no qual os grupos subalternos poderiam se representar. E assim exigir o reconhecimento do valor de sua experiência na sociedade. A injustiça social exclui os indivíduos, não somente no âmbito econômico como também no âmbito cultural. Quem produz a literatura brasileira, geralmente ocupa uma posição social privilegiada. Os representantes de grupos subalternos como: os negros, as mulheres, os trabalhadores, os gays, índios e deficientes, dificilmente alcançam o espaço de produção do discurso. Como ressalta Dalcastagnè (2008), a ausência de escritores negros na literatura brasileira é ainda mais grave do que a ausência de personagens negros.

Considerando a baixa porcentagem de negros como produtores de literatura, comparado aos brancos, a façanha conseguida por Carolina Maria de Jesus se torna ainda mais relevante. Sem acesso direto ao meio de produção cultural tradicional, ela produz a partir de seus próprios recursos uma literatura que é um movimento contracultural. E mesmo sem seguir o modelo de literatura padrão, a escritora conseguiu infiltrar-se no meio erudito, ainda que por pouco tempo, e se tornar uma das escritoras brasileiras mais vendidas mundialmente.

Em relação ao contexto cultural americano, ainda que não se tenha dados sobre a representação dos negros na literatura, é possível fazer um paralelo com o cinema. Sabe-se que os estúdios de Hollywood são os mais influentes e poderosos no mercado cinematográfico mundial. Porém, levou algum tempo para que negros e latinos fossem aceitos para atuarem nos filmes. E quando eles conquistaram esse espaço, seus papéis se restringiam a caricaturas e estereótipos construídos pelo discurso eurocêntrico do cinema americano. Mas qual o espaço que os negros e latinos têm na produção dos filmes? Shohat e Stam (2006, p.270) afirmam que pouquíssimos se tornaram diretores e escritores, e que de um quadro de quase quatro mil associados do Sindicato dos Diretores da América, menos de 3% deles são oriundos de grupos minoritários de todas as raças.

Verifica-se, assim, que também nos Estados Unidos os grupos minoritários continuam afastados das instâncias de produção de discurso cultural. Raras exceções, como é o caso da ex-apresentadora de TV e produtora de cinema Oprah Winfrey, conseguem romper a barreira da discriminação racial. Os cargos executivos nos estúdios cinematográficos e nas redes de televisão americanas pertencem maciçamente aos brancos. E por se tratar de meios de comunicação, seu alcance e influência tornam-se ainda mais perigosos. O discurso preconceituoso e discriminatório que exalta os povos de origem européia e menospreza os outros povos é disseminado por todo o mundo através das telas do cinema e da televisão.

O exemplo do cinema americano foi utilizado para mostrar outro contexto cultural de exclusão das minorias. Mas como o foco de estudo dessa pesquisa é a produção literária, será tratado a seguir a questão autoral e a relação existente entre o escritor e a literatura. Quem é esse indivíduo que decide revelar alguns aspectos sociais e ocultar outros através da sua escrita? Sobre o que ele escreve? Por que ele escreve? Para quem ele escreve?

1.2 ESCRITA E VOZ AUTORAL: UMA EXPRESSÃO DE SUBJETIVIDADE

Toni Morrison e Carolina Maria de Jesus expressam sua subjetividade através da escrita. Cada uma, a seu modo, mostra suas ideias e visão da realidade por meio da voz autoral. Tomando por base as teorias defendidas por Sartre, Barthes, Foucault, Compagnon e Alvarez, foi traçado um percurso de pensamentos que recai no objetivo deste trabalho que é analisar as vozes autorais presentes na escrita das obras dessas duas escritoras. A sequência dos teóricos apresentados foi organizada de acordo com a ordem cronológica da primeira publicação de seus textos.

1.2.1 O que é a literatura, segundo Sartre

Em 1948, Sartre publica na França um livro intitulado *Que é a literatura?* O livro, cujo título é uma pergunta, está dividido em quatro partes. Os três primeiros capítulos também são intitulados por perguntas, e provavelmente, ao respondê-las, o autor visa responder à questão que dá nome ao livro. Sartre procura dar respostas sobre *que é escrever, por que escrever e para quem se escreve*. O quarto e último capítulo refere-se a uma análise do contexto literário francês. O autor escreve sobre *a situação do escritor em 1947*. Como esse capítulo trata de um recorte específico do contexto literário francês, ele não foi usado nesse trabalho. O foco recai sobre os outros três pontos desenvolvidos pelo autor.

Se fosse levantada a primeira questão: *que é escrever?*, aleatoriamente, muitas pessoas a tomariam como um tanto tola, por parecer óbvia. E, certamente, elas a compreenderiam de modo superficial e técnico, como uma simples capacidade de articular as letras e formar palavras em um determinado idioma. No entanto, quando Sartre coloca tal questão, ele está considerando o contexto de produção literária. E nesse aspecto se torna muito relevante buscar compreender o que significa escrever na literatura e quais seriam as implicações sociais inerentes a tal atividade.

Sartre (1989) começa o primeiro capítulo fazendo uma distinção entre a literatura e as outras artes, e entre a prosa e a poesia. Para ele, o escritor lida com os significados, e o império dos signos seria a prosa, já a poesia estaria lado a lado com a pintura, a escultura e a música. Sartre estabelece essa divisão não por valorizar mais uma arte do que a outra, mas por acreditar que somente a prosa literária possa ser engajada. O engajamento literário é a tese defendida pelo autor ao longo de todo o livro. Para o autor, o escritor deve exercer uma função social através da sua escrita. “A função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (SARTRE, 1989, p.21).

A escrita engajada pode ser pensada em um primeiro momento como um manifesto político, sem valor estético literário. Mas Sartre (1989) a defende, dizendo que a arte não perde nada com o engajamento. Não é o fato de decidir dizer certas coisas que faz de alguém um escritor, mas sim um determinado modo de dizê-las. Isso significa que o estilo determina o valor da prosa. Contudo, o autor afirma que na prosa, o prazer estético só é puro quando vem por acréscimo. A palavra não prescinde da beleza, mas em primeiro plano ela deve ser uma ação. “O escritor engajado sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar, e que não se pode desvendar senão tencionando mudar” (SARTRE, 1989, p.20).

Em síntese, Sartre (1989) compreende o ato de escrever como uma ação que pressupõe algumas escolhas por parte do escritor. Essas escolhas revelariam sua subjetividade. Primeiramente, para escrever é preciso ter algo a dizer, algo que valha a pena ser comunicado. O segundo passo é decidir como se escreverá. Porém, decidir o que dizer e saber como dizer não é suficiente para formar um escritor engajado. O escritor engajado é aquele que usa a sua escrita com um propósito. Ele acredita que a literatura tem o poder de mudança. Ele mostra através da sua escrita o que deseja mudar. Mas por que ele deseja mudar isso e não aquilo? O silêncio de um escritor pode ser tão revelador quanto o que ele decide falar.

Esse silêncio é um momento da linguagem; calar-se não é ficar mudo, é recusar-se a falar – logo, ainda é falar. Portanto, se um escritor decidiu calar-se diante de determinado aspecto do mundo, ou, como diz uma locução corrente, particularmente expressiva, decidiu deixar passar em silêncio [...] (SARTRE, 1989, p.22).

De acordo com Sartre (1989), um escritor não deve se preocupar com o número de leitores que terá. A pergunta mais importante a fazer é: “o que aconteceria se todo o mundo lesse o que eu escrevo?” (1989, p.21). O princípio mais importante da função de escritor deveria ser a busca por mudanças.

A segunda questão colocada pelo autor: *por que escrever?* Parece que já no primeiro capítulo o autor responde, parcialmente, essa pergunta. Uma das razões de se escrever seria desvendar algum aspecto do mundo. Mas, além disso, há outros aspectos que envolvem a subjetividade humana. Diante da frágil condição humana, as pessoas se dão conta de que não são essenciais, ou seja, o mundo continuará existindo sem elas. Essa seria uma das razões para se escrever, a busca da essencialidade. “Um dos principais motivos da criação artística é certamente a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo”. (SARTRE, 1989, p.34).

O escritor se sentiria essencial em relação à sua criação, mas contraditoriamente, a sua obra se tornaria inessencial para ele. O escritor cria, porém, não pode descobrir sua obra, não pode lê-la. Fazendo uma comparação, Sartre (1989) diz que um sapateiro pode calçar os sapatos que acabou de fazer e um arquiteto pode habitar a casa que construiu, já o escritor não pode ler o que escreve. Isso porque a leitura implica prever, esperar, criar hipóteses para um futuro provável. Pode-se concluir a partir dessa reflexão que a obra não existe assim que o escritor a termina, mas somente quando alguém a lê. “O objeto literário é um estranho pião,

que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura durar” (SARTRE, 1989, p.35).

A essencialidade buscada pelo escritor se concretizaria apenas quando sua obra encontrasse o leitor. Na visão de Sartre (1989), escrever seria ao mesmo tempo desvendar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor. Seria recorrer à consciência de outrem para se fazer reconhecer como essencial à totalidade do ser. O ideal de escritor apresentado por Sartre deveria ser um homem livre que se dirige a homens livres, cujo tema seria apenas a liberdade. O escritor consciente do seu papel sabe que ele não escreve para escravos ou para alienar seus leitores. Ele escreve para despertar consciências, e assim conduzi-los para a liberdade.

No terceiro e último capítulo, a pergunta a ser respondida é: *para quem se escreve?* Nesse que é o mais longo dos capítulos, Sartre faz uma análise histórica da produção literária francesa que vai da transição da aristocracia, passa pela ascensão da burguesia e chega até seu tempo. Fazendo esse percurso desde o século XVII até o século XX, Sartre constata que o escritor está sempre preso a uma classe. Ele, geralmente, escreve sobre e para a classe que está no poder. No século XVII, o escritor se fazia cúmplice do seu público, pois o valor da sua obra era determinado pela tradição. Ele era a consciência tranquila do clérigo medieval, aquele que dá forma aos lugares-comuns adotados pela elite.

Na concepção de Sartre, o escritor que se banhava na ideologia das classes privilegiadas, e que nem sequer concebia um texto que pudesse ajudar as massas a tomarem consciência de si mesmas, não produzia literatura. “[...] uma literatura que é feita contra a liberdade, que se dirige ao respeito, ao medo, ao interesse e, deixando de ser livre apelo aos homens livres, deixa de ser literatura” (SARTRE, 1989, p.78). O escritor que escreve para agradar e tranquilizar uma classe, seria um traidor da liberdade.

A literatura produzida pelos escritores que serviam à burguesia, por exemplo, tinha a finalidade de ajudar o burguês a se sentir burguês por direito divino. Era necessária uma literatura que consolidasse sua posição privilegiada. O caráter utilitário que a burguesia conferia à literatura a valorizava mais como meio do que como um fim. “Depois de ter sido no século XVIII a consciência pesada dos privilegiados, torna-se, no século XIX, a consciência tranquila de uma classe opressora” (SARTRE, 1989, p.87). Os próprios burgueses viam a literatura de sua época como mera distração do espírito. Nas suas palavras medíocres não haveria nada de novo, nada além daquilo que eles pensavam e sabiam. A surpresa e a inovação não eram esperadas, pois se pretendia manter uma tradição.

Voltando à questão inicial, então, *para quem se escreve?* Sartre responde que se escreve para uma determinada classe social – a classe que detém o poder. Mas o autor também responde para quem se deveria escrever. “[...] o escritor deve romper os laços que o prendem a uma classe de origem para falar aos seus leitores do alto da natureza humana universal” (SARTRE, 1989, p.85). Na utopia do autor, a literatura somente se igualaria à sua essência, isto é, alcançaria a liberdade plena numa sociedade sem classes. Mas como ele sabe que essa ideia está fora de alcance, ele propõe que o escritor escreva num espaço de ruptura. Sua escrita deve contemplar um público dividido, classes diferentes. Atente-se para o exemplo que Sartre apresenta de uma escrita dirigida para dois grupos distintos.

Sartre (1989) fala sobre o caso do escritor negro Richard Wright e para quem ele escreve. Considerando o contexto social e histórico do escritor, se poderia pensar que ele na condição de ‘preto’ do Sul racista dos Estados Unidos, deslocado para o Norte só poderia escrever a respeito de negros e brancos *vistos pelos olhos dos negros*. Wright não escreve para o homem universal, pois esse homem não está engajado a nenhuma época, não se comoveria com a sorte dos negros da Luisiana. Também não escreve para os racistas brancos da Virginia ou da Carolina. Nem escreve aos camponeses negros do alagadiço que não sabem ler. Ele conclui que Wright escreve para os negros cultos do Norte e aos americanos brancos de boa vontade. Seria através desses homens que o escritor pretenderia atingir a todos os homens.

Dividida entre esses dois grupos, a palavra de Wright remete a dois contextos simultaneamente. O primeiro contexto, o dos leitores negros, representa a subjetividade. Há no encontro entre o escritor e esses leitores um momento de identificação. “A mesma infância, as mesmas dificuldades, os mesmos complexos: meia palavra basta, eles compreendem com o coração” (SARTRE, 1989, p.64). O escritor é aquele que mediatiza, nomeia, mostra através da linguagem, a vida que suportam no dia-a-dia sem encontrar palavras para formular seus sofrimentos. Para os leitores brancos, independentemente da sua boa vontade, eles representam o *Outro* para um autor negro. Quando o escritor lhes fala, muda a finalidade. Seu objetivo é comprometê-los e fazer com que eles avaliem as suas responsabilidades, é preciso provocar neles a indignação e a vergonha.

Sartre (1989) ressalta a qualidade da escrita de Wright, pois escrevendo para um público dividido, soube, ao mesmo tempo, manter e superar essa divisão. Um escritor como Wright, apresenta à sociedade um retrato dela mesma e a intima a assumi-la ou então a transformar-se. “[...] o escritor dá à sociedade uma *consciência infeliz*, e por isso se coloca em perpétuo antagonismo com as forças conservadoras, mantenedoras do equilíbrio que ele tende

a romper” (SARTRE, 1989, p.65). Mas é justamente nesse aspecto que a obra escrita é atuante, pois ela incita a ação. Ela é o momento da consciência reflexiva.

Em suma, respondendo as três perguntas anteriores, o autor responde o que é a literatura. Ela só existirá quando for resultado de um trabalho livre. O escritor deve ter uma posição crítica por essência. É preciso ter algo para criticar, seja instituições, superstições, tradições, a política, comportamentos, etc. Deixando de lado um passado de tradição e um futuro que não se concretiza, o escritor deve interferir no presente da vida pública. O espiritual da escrita religiosa e a psicologia da escrita burguesa devem se unir à sociedade real nas ruas, nas feiras, nos mercados, nos tribunais, etc.

Tanto Carolina Maria de Jesus quanto Toni Morrison não escreviam pelo simples prazer de escrever. Há no trabalho das duas escritoras um comprometimento com uma realidade que por muito tempo foi banalizada pela literatura. A realidade das vidas comuns, daqueles que não participavam das grandes decisões de um país, pois estavam sobrevivendo à margem da sociedade. Suas escritas expressam um forte engajamento social. No caso de Carolina Maria de Jesus, sua participação é ainda mais próxima, já que ela é personagem real do contexto que retrata. Ambas escreviam com o intuito de revelar uma realidade, ainda que o que fosse revelado não parecesse agradável aos sentidos. Elas são modelos de escritoras que não deixaram de ligar sua escrita ao verbo dos homens.

1.2.2 Escritura: o verbo do escritor ligado ao verbo dos homens

Roland Barthes discute o papel do escritor e da escrita em dois textos: o livro *O grau zero da escritura* e o ensaio *Escritor e Escrevente* que compõe o livro *Crítica e Verdade*. O primeiro livro trata do surgimento de uma escrita literária peculiar, a qual ele denomina escritura, que seria o resultado do cruzamento equilibrado entre a língua e o estilo. Sem tender mais para um aspecto ou outro, essa escritura não ignoraria as tensões sociais do mundo real, e sua autenticidade estaria no fato de tentar representar a naturalidade das linguagens sociais como um gesto de humanidade. Barthes (1993) defende que a literatura moderna deveria reconciliar o verbo do escritor com o verbo dos homens, pois somente dessa forma o escritor poderia dizer-se engajado, quando sua liberdade poética se colocasse dentro de uma condição verbal cujos limites seriam os da sociedade, e não os de uma convenção ou de um público.

Ao defender uma escritura engajada com o verbo dos homens, Barthes (1993) refuta e critica a Literatura em maiúsculo que corresponde à escritura política que pelo excesso de seu caráter militante acaba tendendo mais para um ato revolucionário do que para a escritura

defendida pelo autor; à escritura do romance que busca atender aos interesses de uma classe social específica; à linguagem poética que se preocupa somente com o estilo, sem levar em conta os conflitos humanos.

Barthes (1993) se posiciona a favor de uma escritura que tenha uma função social, um caráter ideológico. Ele concebe a escritura em contraposição à língua e ao estilo:

Língua e estilo são forças cegas; a escritura é um ato de solidariedade histórica. Língua e estilo são objetos; a escritura é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História (BARTHES, 1993, p.124).

Conhecer a concepção de Barthes (1993) a respeito do que é a escritura, como ela se caracteriza e se difere da Literatura em maiúsculo, ajudará a identificar quem produz cada uma dessas formas de escrita. É isso que será observado no ensaio *Escritor e Escrevente* (1970) em que Barthes estabelece uma distinção entre a entidade autoral. O próprio título do ensaio já nomeia essa distinção. Ao contrapor essas duas categorias de autoria, o autor mostra que embora o material que eles têm em comum seja o mesmo: a palavra, o propósito da escrita de cada um se distancia muito.

Barthes (1970) inicia o ensaio dizendo que a palavra é um poder. É através dela que o escritor representa o mundo ao seu redor e a sua própria subjetividade. Ter o domínio da linguagem é um pré-requisito para *o fazer* literário. “O que sabemos é que a palavra é um poder e que, entre a corporação e a classe social, um grupo de homens se define razoavelmente bem pelo seguinte: ele detém, em diversos graus, a linguagem da nação” (BARTHES, 1970, p.31). Esse grupo de homens que detém a linguagem da nação, a materializa discursivamente para influenciar o pensamento de outras pessoas. Ao contrapor o escritor e o escrevente, Barthes (1970) mostra que a diferença entre eles se configura não apenas no estilo da escrita, mas principalmente, no objetivo que cada um estabelece para o uso da palavra.

Barthes (1970) caracteriza o escritor como alguém que exerce uma função através da sua escrita. Ele seria aquele que trabalha sua palavra e se absorve funcionalmente nesse trabalho. “O escritor é o homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*” (BARTHES, 1970, p.33). No entanto, o seu trabalho jamais alcança a plenitude, pois a literatura que para o escritor é um fim, o mundo a devolve como meio. Dessa forma, a literatura seria sempre uma pergunta a ser respondida, nunca uma resposta definitiva. Segundo Barthes (1970), o escritor deve ser um indutor de ambiguidade e não pode ter uma

consciência ingênua. A partir dessa ideia, pode-se concluir que a função do escritor seria a de transformar o pensamento, de despertar a consciência e de fazer o leitor questionar sobre o sentido das coisas.

Já o escrevente, para ele, seria aquele que realiza uma atividade através da escrita. Para o escrevente, a palavra seria apenas um meio ao qual ele colocaria um fim. A palavra suportaria um fazer, mas não o constituiria. Sua escrita não passa por nenhuma ação técnica essencial sobre a palavra. Não há um estilo próprio. É uma escrita comum a todos os escreventes. Ao contrário do escritor, o escrevente possui um projeto de comunicação ingênuo, pois acredita que pode sanar as ambiguidades do mundo apenas dizendo o que pensa.

Pois o que define o escrevente é que seu projeto de comunicação é ingênuo: ele não admite que sua mensagem se volte e se feche sobre si mesma, e que se possa ler nela, de um modo diacrítico, outra coisa além do que ela quer dizer: qual escrevente suportaria que se psicanalisasse sua escritura? (BARTHES, 1970, p.36).

O escrevente ainda não teria atingido a maturidade do escritor. Acreditar que ele possa ter uma resposta para as ambiguidades do mundo, oferecendo-lhe a sua verdade, demonstra a sua ingênua pretensão. O escritor já aprendeu que não encontrará respostas, e sim novas perguntas. As escritoras pesquisadas neste trabalho demonstram serenidade na sua escrita, pois elas não têm o objetivo de oferecer uma resposta às ambiguidades do mundo. Ao contrário, o trabalho delas convida o leitor a refletir e a buscar suas próprias respostas, ou a fazer novas perguntas. Elas cumprem o papel de escritoras engajadas, que segundo Barthes (1993) se efetuaría quando a liberdade poética do escritor se colocasse dentro de uma condição verbal cujos limites seriam os da sociedade, e não os de uma convenção ou de um público. Seria essa a função de um escritor? Na sequência, é apresentada a teoria de Foucault, que demonstra sua concepção sobre o que seria a função autor.

1.2.3 A função autor em Foucault

Responder à questão, o que é um autor, não é nada fácil. No entanto, Foucault aventurou-se a pronunciar-se sobre esse tema. Na tarde de 22 de fevereiro de 1969, Foucault apresentou uma comunicação à *Société Française de Philosophie* intitulada *O que é um autor*. Ao iniciar sua fala, ele deixa claro que não leva à Sociedade de Filosofia o resultado de um trabalho acabado. A sua proposta de reflexão é ainda um ensaio de análise ao qual ele abre à

crítica. Sua justificativa para ter escolhido tal tema foi uma tentativa de fazer uma crítica às imprudências que em outros tempos ele escreveu sobre algumas obras e nomes de autores.

Talvez uma das principais imprudências cometidas por Foucault tenha sido relacionar o autor de um discurso ao indivíduo real exterior que produziu o texto. Nessa apresentação ele se redime e se coloca da seguinte forma:

[...] o nome do autor não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real que o produziu, mas que, de algum modo, bordejando os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lhe (FOUCAULT, 2009, p.45).

Analisando a citação acima, pode-se notar que Foucault não exclui a interferência subjetiva do indivíduo real que produz o texto, mas ele concebe a instância autoral de outra forma, chamada por ele de função autor. De acordo com Foucault (2009), a função autor seria característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade. O escritor real nem sempre exerceria a função autor, pois nem tudo que ele escreve estaria permeado por tais discursos. Um exemplo disso seria a escrita de um recibo, um recado ou uma lista de compras. Nesses casos, o escritor não exerce função autoral.

Foucault (2009) compreende a função autor como o resultado de uma operação complexa que constrói o autor racionalmente. De acordo com sua teoria, os traços que caracterizam a função autor seriam quatro. Primeiro, a função autor estaria ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina e articula o universo dos discursos; segundo, a função autor não se exerceria uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; terceiro, a função autor não se definiria pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; quarto, a função autor não reenviaria pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar.

O que é chamado por Foucault (2009) de *universo dos discursos*, seria a fonte onde muitos autores buscariam recursos para escrever. Mas ele fala também de autores que são fundadores de discursividade. Esses autores não são responsáveis apenas por suas obras, mas eles possibilitam a formação de outros textos. Na visão de Foucault, os fundadores de discursividade não só tornaram possível um certo número de analogias como também um certo número de diferenças.

Para Foucault (2009), retornar a tais discursividades seria uma necessidade inevitável antes de propor novas ideias. Um exemplo seriam as reflexões de Ferdinand Sausurre em relação à língua. O discurso produzido por ele permitiu que outros discursos surgissem, fossem para referendá-lo ou para refutá-lo. Segundo Foucault (2009), regressa-se ao texto na sua nudez e, ao mesmo tempo, contudo, regressa-se ao que está marcado em vazio, em ausência, em lacuna no texto. O retorno aos textos base deve redescobrir as lacunas e as ausências deixadas por eles. É o exercício de tentar preencher essas faltas que faz o autor propor novas ideias e produzir outros textos.

No entanto, Foucault (2009) argumenta que a função autor não se configura somente como resultado dos discursos articulados por um sistema jurídico e institucional, ela se inscreveria também no anonimato do murmúrio. Isso significa que os discursos poderiam circular e serem recebidos sem que a função autor jamais aparecesse. Não apenas os discursos provenientes de uma tradição deveriam ser valorizados, mas também aqueles produzidos pelos grupos de menor prestígio social. Foucault (2009) diz que olhando para as modificações históricas ocorridas, não parece indispensável, que a função autor permaneça constante na sua forma, na sua complexidade e mesmo na sua existência. A função autor seria apenas uma das especificações da função sujeito, e mais importante do que saber quem falou realmente, seria saber o que procurou revelar, considerando o modo de existência de tal discurso, de onde ele surgiu e quem é que pode se apropriar dele.

Em relação às escritoras analisadas neste trabalho, os discursos produzidos por elas têm dois modos de existência. No caso de Toni Morrison, sua produção se configuraria como função autor, pois ela é proveniente de um sistema institucional. Embora Morrison venha de um grupo historicamente excluído da produção de discursos, ela consegue alcançar as instâncias tradicionais de produção e circulação discursiva. Sua formação acadêmica como professora de literatura e o acesso aos meios de publicação, fizeram com que a autora pudesse exercer a função autor no sentido tradicional. No entanto, seu discurso subverte a tradição trazendo para a literatura vozes proscritas ao longo do tempo. A autora une a linguagem formal literária com a linguagem coloquial que expressa a cultura e as raízes dos afro-americanos. E mesmo exercendo a função autor, ela não deixa de exercer a função sujeito.

Já no caso de Carolina Maria de Jesus há uma grande diferença. Sua escrita não se configuraria como função autor no sentido tradicional. Excluída dos meios de produção e circulação dos discursos formais, a escritora cria um discurso que seria o que Foucault (2009) chamou de *murmúrio*. Seu discurso seria mais uma expressão subjetiva da sua identidade forjada a partir dos recursos de linguagem adquiridos por ela de modo informal. A escrita de

Carolina se configura mais como função sujeito, pois suas próprias características revelam sua condição de mulher pobre e negra, excluída do meio de formação acadêmica formal. Mas ainda assim, o discurso produzido por Carolina deve ser valorizado como expressão autoral. Embora a escritora não venha de uma tradição discursiva, seu trabalho mostrou-se mais expressivo e relevante do que muitos discursos tradicionais da literatura brasileira.

Buscar a explicação de uma obra escrita é um comportamento comum, não só da parte dos leitores leigos como também dos especializados. No entanto, essa é uma questão controversa, pois o impasse se estabelece quando se discute onde a explicação deve ser buscada.

1.2.4 Onde se encontra a explicação da obra

Antoine Compagnon apresenta suas considerações sobre o autor no livro *O demônio da teoria* publicado em 2001. Nessa obra, ele dedica um longo capítulo à questão autoral, já declarando de início que será o tema mais penoso a ser abordado. Ele menciona o conflito entre os partidários da *explicação* literária como procura da intenção do autor, e os adeptos da *interpretação* literária como descrição das significações da obra (deve-se procurar no texto o que ele diz, sem se restringir às intenções de seu autor). Compagnon (2001) cita o texto de Barthes *A morte do autor*, no qual ele critica a *explicação* da obra buscada no seu autor. “A *explicação* da obra é sempre procurada ao lado de quem a produziu, como se, de uma maneira ou de outra, a obra fosse uma confissão, não podendo representar outra coisa que não a confidência” (COMPAGNON, 2001, p.50).

Compagnon (2001) argumenta que a morte do autor como premissa de interpretação traz como consequência a polissemia do texto, dando ao leitor uma liberdade de interpretação. Porém, há um outro risco, o de substituir o autor pelo leitor. E se o significado está somente no leitor, ele pode extrapolar o limite da própria obra. Não se pode esquecer que o autor estará sempre ligado a um contexto histórico e social, mas sua obra pode ultrapassar as barreiras do tempo alcançando leitores em épocas diferentes. Cada leitor irá interpretá-la de acordo com seu contexto histórico. No entanto, a força dessa escrita se encontra no seu caráter extemporâneo, pois independente da época ela pode ter algo a dizer. Compagnon (2001) diz que a obra vive a sua vida. Porém não é qualquer obra que resiste ao passar dos anos, é imprescindível que ela concilie uma forma estética elaborada com as tensões sociais e os conflitos humanos para não perecer ao tempo. Segundo Compagnon:

As grandes obras são inesgotáveis: cada geração as compreende à sua maneira: isso quer dizer que os leitores nelas encontram algum esclarecimento sobre um aspecto de suas experiências. Mas se uma obra é inesgotável, isso não quer dizer que ela não tenha um sentido original, nem que a intenção do autor não seja o critério deste sentido original. O que é inesgotável é sua significação, sua pertinência fora do contexto de seu surgimento (2001, p.88).

Shakespeare é um exemplo de escritor cuja obra persiste ao longo dos séculos. Certamente, ele escreveu para o público da sua época, daquele contexto histórico e social. Se Shakespeare tinha uma intenção por trás da sua escrita, essa intenção estaria ligada ao público que ele pretendia atingir. Mas o que faz, então, com que sua obra permaneça até hoje? É a capacidade que ela tem de dialogar com seu leitor, fazendo com que ele consiga se identificar de alguma maneira com o que ela diz, uma obra que ainda é pertinente fora do contexto de seu surgimento. As palavras que formam um texto não são perecíveis quando elas são carregadas de autenticidade que ajudam a compreender a natureza humana. É a humanidade da voz presente na escrita que faz com que ela perdure ao longo do tempo.

Depois de apresentar teorias variadas a respeito da busca pelo sentido do texto. Compagnon (2001) encerra o capítulo sobre o autor chegando à conclusão que nenhum método exclusivo é suficiente. “Nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de umas ou de outras” (COMPAGNON, 2001, p.96). Para ele, a significação deve ser buscada em uma relação tripartidária entre o autor, a obra e o leitor. É a capacidade de suscitar diálogos entre o escritor e o leitor que faz uma obra resistir ao tempo.

As obras de Toni Morrison e Carolina Maria de Jesus trazem em si uma forte capacidade de suscitar diálogos. E ainda que os livros *O Olho Mais Azul* e *Quarto de Despejo* retratem contextos históricos específicos, eles não deixam de ser atuais pela intensa carga de humanidade presente neles. As vozes autorais de Morrison e Jesus fazem com que o leitor se identifique com suas obras.

O texto a seguir trata de como a voz autoral se caracteriza e qual a sua importância para suscitar novas vozes a partir da relação leitura e escrita. Foi, em primeiro lugar, a estreita relação com a leitura que permitiu que as autoras pesquisadas conseguissem desenvolver vozes autorais próprias.

1.2.5 A voz do escritor

Como o foco desta pesquisa é analisar a voz autoral de Toni Morrison e Carolina Maria de Jesus através da sua escrita, se torna imprescindível entender o que é uma voz

autoral, como ela surge e que influência exerce sobre quem a “ouve”. As vozes dessas escritoras são consideradas manifestações emblemáticas de grupos excluídos da produção cultural. Elas, ainda que de forma distinta, conseguiram fazer-se ouvir através de suas vozes autorais expressas na literatura.

A questão da voz autoral é um dos assuntos discutidos por Alfred Alvarez no livro *A voz do escritor* (2006). Poeta, escritor e crítico inglês, Alvarez apresenta um estudo embasado em sua experiência com gêneros variados de escrita, o que propiciou que ele ficasse atento ao modo como a voz autoral salta da página. Alvarez (2006), enquanto escritor, fala sobre o escrever imaginativo, como lê-lo, como o escritor desenvolve uma voz própria e marca uma presença na página. No entanto, não há como tratar da formação do escritor sem passar pelo leitor. A descoberta de uma voz por parte do escritor pressupõe que alguém deva ouvi-la. Por essa razão, Alvarez concebe a escrita imaginativa como um pacto de mão dupla: o escritor se faz ouvir e o leitor lhe dá ouvidos.

A constituição de uma voz autoral própria seria o resultado de um processo de amadurecimento do escritor, pois para escrever bem é preciso antes de tudo escutar bem. Todo escritor é por princípio um leitor. E é aprendendo a ouvir a presença por trás das palavras que o escritor descobre sua própria voz. Alvarez (2006.) estabelece uma comparação entre a psicanálise, a literatura imaginativa e a cura por meio da conversa. “Ao comparar o ato de escrever à psicanálise, estou implicitamente afirmando que para um indivíduo encontrar sua voz própria como escritor, em determinados aspectos é como o caprichoso processo de se tornar adulto” (ALVAREZ, 2006, p.27).

Alvarez deixa claro que voz e estilo são duas coisas distintas. Porém, para um escritor encontrar sua voz, ele precisa antes dominar o estilo. O resultado de um trabalho árduo com a gramática e a pontuação corresponderia ao estilo, isto é, a parte formal de elaboração da escrita. Só depois disso, ele poderia encontrar sua voz. A descoberta da voz para o escritor seria a descoberta da sua subjetividade. “[...] encontrar a própria voz como escritor significa sentir-se inteiramente livre dentro da própria pele. É uma grandiosa libertação” (ALVAREZ, 2006, p.45). Esse escritor livre, que já tem consciência de si e do mundo ao seu redor, não se deixa enganar pelos velhos truques da linguagem. Ele rompe com os clichês, expressões desgastadas e convenções. Sua linguagem passa por uma higienização e se detém ao essencial.

Alvarez acredita que a maneira como uma pessoa escreve mostra como ela pensa e a integridade de um autor poderia ser julgada pelo tom de sua voz, pela postura de sua linguagem. Compartilhando o posicionamento de Barthes (1993) concernente à escritura,

Alvarez (2006) coloca que é trabalho dos escritores criarem vozes tão verdadeiras quanto puderem – pelo menos para mostrarem a si mesmos que isso pode ser feito, e na esperança de que alguém por aí esteja escutando.

Entretanto, para que o leitor possa ouvir a voz autoral e recebê-la, é preciso que ela tenha autenticidade. Não há nada mais frustrante do que ouvir palavras que nos soam falsas ou contraditórias. Alvarez (2006) cita uma frase que diz que os artistas mentem, mas sua arte, não. Segundo ele, a verdade deve estar na voz, e somente sintonizando-a você saberá se está ou não sendo manipulado. Através da sua voz, pode-se perceber como o escritor vê o mundo e os relacionamentos humanos. O escritor que tem engajamento social, por exemplo, procura representar diferentes grupos de diversas perspectivas, dando voz aos que são marginalizados. Porém, ele precisa também se preocupar com o apuro de sua linguagem, buscando uma elaboração esteticamente organizada. Ele deve desconstruir significados construídos historicamente e buscar uma linguagem clara e autêntica.

Alvarez (2006) afirma que a voz autoral se caracteriza como uma presença por trás das palavras, e que através dessa voz é possível perceber como o escritor vê o mundo e os relacionamentos humanos. Além disso, ele diz que deve haver uma preocupação com o apuro da linguagem no sentido formal para que se possa obter uma voz própria. Considerando esses aspectos da voz autoral apresentados por ele, verifica-se que entre as duas obras analisadas neste estudo, somente a voz de Toni Morrison se caracterizaria como autoral. O romance de Morrison se inscreve na escrita imaginativa. Ainda que traga em si fortes traços identitários. Outro aspecto que deve ser considerado é que Morrison é uma profissional das letras. Dessa forma, a busca por um estilo e aprimoramento da linguagem faria parte da sua rotina como escritora.

No entanto, não se poderia dizer que a escrita de Carolina Maria de Jesus não apresenta uma voz autoral. Embora a escritora não seguisse um padrão de linguagem, considerado por muitos como o mais correto, ela cria sim um estilo que é a mais pura expressão da sua subjetividade. Deve-se considerar que *Quarto de Despejo* é classificado como diário, ou seja, não se trata de obra ficcional. Além disso, havia a limitação da escritora em utilizar a linguagem padrão. Isso, porém, não a impediu de narrar com desenvoltura o seu cotidiano e o cotidiano daqueles com os quais ela convivia.

A despeito das diferenças, as vozes dessas escritoras devem ser igualmente valorizadas. O feito conseguido por elas, o alcance de suas escritas pode ser medido com a mesma magnitude. Deve-se, é claro, considerar as oportunidades que cada uma teve e os obstáculos enfrentados nas suas trajetórias como escritoras. Ambas demonstram um forte

engajamento social, suas vozes autorais conseguem despertar consciências. O sucesso editorial alcançado por elas através de seus livros reflete também um sucesso pessoal. Elas enquanto negras, mulheres e de classes sociais menos favorecidas, conseguem romper as barreiras do preconceito e serem reconhecidas em um meio de produção cultural predominantemente eurocêntrico e masculino.

As duas escritoras não traem suas origens. Ao revelar algo sobre si mesmas, elas revelam, ainda que indiretamente, a história de seus ancestrais. Relembrando Sartre (1989), o escritor não escreve para si, ao contrário do sapateiro que pode usar os sapatos que faz. O escritor não pode ser o seu leitor. Ele também não escreve para Deus, como se a sua atividade fosse um dom divino acima da humanidade dos homens. O escritor só é autêntico quando sua obra tem um potencial humanizador. Quando ele busca fazer com que o seu leitor veja. É o que Foucault (2009) reconhece que se busque descobrir no jogo da função autor. Cabe ao leitor desvendar a presença por trás das palavras.

A obra literária possibilita o encontro de duas subjetividades, a do autor e a do leitor. O primeiro tem a capacidade de influenciar a subjetividade do segundo. O leitor que aprende a ouvir a presença autoral por trás das palavras passaria por um processo de transformação identitária. Seria o amadurecimento na arte de ouvir bem que o conduziria a uma voz própria. Essa voz poderia tornar-se autoral, assim como as vozes dos autores que ele aprendeu a ouvir. As vozes autorais de Toni Morrison e Carolina Maria de Jesus seriam resultado de tal processo. Teria sido a intensa relação que ambas mantiveram com a literatura, que deu a elas condições de falar por si. Mais do que informar e distrair, a literatura teria um potencial humanizador.

1.3 O QUE PODE A LITERATURA

O tema abordado nesta seção trata da influência que a literatura pode ter na construção da subjetividade de seus leitores, fazendo com que eles se modifiquem identitariamente. Esse posicionamento pode ser criticado, pois não há números ou resultados objetivos de tal processo. Não há como medir o alcance e a profundidade que a relação com a literatura pode provocar em uma pessoa. Talvez nem mesmo o próprio indivíduo consiga, conscientemente, apontar tal influência. No entanto, para dar consistência a tal posicionamento, este estudo se baseia em autores que por ter um contato íntimo com a literatura, conseguem avaliar suas próprias experiências com a leitura, assim como as de outras pessoas. Consideram-se as reflexões do crítico literário brasileiro Antonio Cândido, da

socióloga francesa Michèle Petit e do historiador e ensaísta búlgaro Tzvetan Todorov, respeitando essa ordem.

1.3.1 A capacidade humanizadora da literatura

Em 1988, Antonio Cândido escreveu um ensaio intitulado *O direito à literatura*. Nesse escrito ele fala sobre a importância concreta da literatura na melhoria das condições de vida social e espiritual das pessoas. Cândido (2004) começa fazendo uma observação sobre o assunto que lhe foi confiado. Ele deveria falar sobre ‘Direitos humanos e literatura’, segundo ele, um assunto aparentemente meio desligado dos problemas reais. No entanto, sua explanação clara e consistente vem mostrar que a literatura e os direitos humanos estão mais próximos da realidade do que se possa imaginar.

Antes de tratar da relação: direitos humanos e literatura, Cândido (2004) considera necessário fazer algumas reflexões prévias a respeito dos próprios direitos humanos. Em uma breve avaliação da sociedade moderna, o autor constata que os mesmos meios que permitem o progresso podem provocar a degradação da maioria. “Todos sabemos que a nossa época é profundamente bárbara, embora se trate de uma barbárie ligada ao máximo de civilização” (CÂNDIDO, 2004, p.170). Acreditava-se que a barbárie poderia ser extinta com o acesso à instrução, ao saber e à técnica. Porém, a instrução formal não foi suficiente para atingir esse objetivo. Ela conseguiu, contudo, diminuir o elogio à barbárie, promovendo uma mudança de discurso.

Entretanto, na visão de Cândido (2004), a sociedade moderna que se mostra constrangida com a imagem da injustiça social, disfarçando sua insensibilidade em face da miséria, não se empenha em promover uma distribuição equitativa de renda. É o discurso vazio da hipocrisia que procura esconder as chagas da sociedade, perpetuando as injustiças sociais para manter as regalias de alguns grupos. Mas quais seriam os direitos humanos? Logo se pensa em alimento, moradia, saúde, educação. Direitos básicos para garantir condições dignas de vida. Atender às necessidades mínimas seria suficiente para cumprir plenamente os direitos humanos?

De acordo com Cândido (2004), pensar em direitos humanos tem um pressuposto: reconhecer que aquilo que se considera indispensável para si é também indispensável para o próximo. Apoiado no ponto de vista do sociólogo francês Louis-Joseph Lebret, o autor estabelece uma distinção entre bens compressíveis e bens incompressíveis. Bens incompressíveis seriam aqueles que não poderiam ser negados a ninguém, pois asseguram a

sobrevivência física em níveis decente e garantem a integridade espiritual. Na categoria dos bens compressíveis entraria o supérfluo como cosméticos, enfeites, acessórios. No entanto, os próprios critérios de incompressibilidade estão ligados à divisão da sociedade em classes. E inclusive a educação seria um instrumento para convencer as pessoas de que o que é indispensável para uma camada social não o é para outra.

A literatura seria um bem compressível ou incompressível? Ela é uma necessidade que não pode deixar de ser satisfeita sob pena de provocar uma desordem pessoal? Tomando a literatura da maneira mais ampla possível, englobando criações ficcionais e poéticas de todos os níveis e modalidades, Cândido (2004) responde que ela é um bem incompressível. Esse posicionamento se justifica pela necessidade que o ser humano tem de se representar através da simbolização. “Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado” (CÂNDIDO, 2004, p.174). O autor entende que um indivíduo não consegue passar as vinte e quatro horas do dia sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, então, a literatura em sentido amplo seria uma necessidade que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito.

Cândido lembra que a literatura não é uma experiência inofensiva, pois ela é imagem e transfiguração da própria vida. “A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CÂNDIDO, 2004, p.175). Alguns educadores temem o efeito dos textos literários, acreditando que eles possam corromper o caráter dos alunos. Cândido (2004), porém, diz que a literatura não *corrompe* nem *edifica*, mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o mal, ela humaniza em sentido profundo, porque faz viver.

No que diz respeito à experiência que a literatura pode proporcionar, o autor não separa a literatura seguindo uma ordem hierárquica de valor, colocando uma modalidade em posição superior a outra. Para Cândido (2004) é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita, a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante. Seguindo o pensamento do autor, já se sabe que a literatura é um bem incompressível por ter um caráter humanizador. Mas cabe colocar uma pergunta: como esse processo acontece?

Cândido (2004) menciona três aspectos que compõem a função da literatura. A atuação simultânea dos três aspectos seria responsável pelo efeito que as produções literárias têm sobre o leitor. Em primeiro lugar, a literatura age porque ela é uma construção de objeto autônomo como estrutura e significado. Segundo, porque ela é uma forma de expressão, isto

é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos. E o terceiro aspecto, porque ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente. Dentre os três aspectos, o último seria aquele mais conhecido e valorizado pelo senso comum. Seria a ideia de que a leitura deixa as pessoas mais sabidas e com mais conhecimento. No entanto, o alcance da literatura vai muito além de fornecer conhecimento.

De acordo com o autor, o primeiro aspecto que corresponde à maneira como a mensagem é construída, senão é o mais importante, é com certeza crucial, porque é o que decide se uma comunicação é literária ou não. Por ser um objeto organizado, a literatura exerce um papel organizador sobre a mente. Ela é um modelo de coerência, um tipo de ordem que sugere a superação do caos. Por esse motivo, ela ajuda os indivíduos a organizar suas mentes e sentimentos e por consequência, torna-os mais capazes de organizar a visão que eles têm do mundo. Desse modo, a organização da estrutura literária seria o primeiro nível humanizador da literatura. Mas o que se entende por humanização? O autor responde da seguinte forma:

Entendo aqui por humanização (já que tenho falado tanto nela) o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso de beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor (CÂNDIDO, 2004, p.180).

Nessa literatura que humaniza, também há níveis diferentes de conhecimento intencional. Seria nesses níveis que o autor injeta suas intenções de propaganda, ideologia, crença, revolta, adesão etc. Mas qualquer mensagem, seja ela de natureza ética, política, religiosa ou social, só tem eficácia quando for reduzida à estrutura literária, à forma ordenadora.

Por fim, focalizando a relação da literatura com os direitos humanos, Cândido (2004) estabelece dois ângulos de atuação. O primeiro enxerga a literatura como uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a nossa humanidade. O segundo vê a literatura como um instrumento de desmascaramento que revela situações de restrição ou negação dos direitos, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual. Conhecendo o poder transformador da literatura, o autor condena a segregação cultural que divide a arte erudita e popular de acordo com a classe social, pois a luta pelos direitos humanos abrange ter acesso aos diferentes níveis de cultura. “Uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos

humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável” (CÂNDIDO, 2004, p.191).

O autor destaca a importância da literatura engajada, pois ela abre espaço para vidas proscritas, existências ignoradas e engolidas pela industrialização que a despeito da promessa de progresso e de melhores condições de vida para todos, acabou criando novas e mais terríveis formas de miséria. A literatura que, na visão de Cândido, torna o indivíduo mais humano, ajudando-o a compreender melhor a si mesmo e aos outros teve poder transformador nas vidas das autoras analisadas neste trabalho. Ela não só desenvolveu seu senso de humanidade como também serviu de instrumento de desmascaramento, revelando situações de restrição ou negação dos direitos.

Morrison, em *O Olho Mais Azul*, fala sobre a mutilação espiritual. Há também no romance a miséria material. No entanto, a forma mais devastadora de miséria nas vidas das personagens é aquela que as priva de experimentar o amor e o reconhecimento enquanto seres humanos. Os romances, em geral, tratam dos relacionamentos afetivos e de como lidar com os sentimentos. Seja para incitar conflitos ou para apaziguá-los, a temática *amor* é muito frequente na literatura. O romance de Morrison, entretanto, não trata o tema amor, e sim, sua ausência, levando a refletir sobre o que a total falta de amor pode provocar na vida dos indivíduos, e, o que um olhar com raízes no desprezo racial pode provocar, fazendo com que um indivíduo possa internalizá-lo e fazer disso um instrumento de autodestruição.

Carolina, por sua vez, fala sobre a miséria material, revelando através do seu diário sua própria condição de vida. A escritora era privada, até mesmo, dos *bens incompressíveis* citados por Cândido (2004), pois lhe faltava o alimento, moradia digna, trabalho, etc. No entanto, o que chama a atenção para o caso de Carolina é que mesmo passando por tantas restrições materiais, ela jamais rompeu sua relação com a literatura. Eram as palavras que a ajudavam a amenizar sua árdua realidade. “Não sei dormir sem ler. Gosto de manusear um livro. O livro é a melhor invenção do homem” (JESUS, 2007, p.24).

1.3.2. A literatura ajuda a resistir às adversidades

Nas reflexões de Michèle Petit sobre o poder da simbolização e da narrativa no processo de sensibilização do leitor/ouvinte, ela segue uma linha de pensamento muito parecida com as ideias de Antonio Cândido em relação à capacidade transformadora da literatura. No livro *A arte de ler ou como resistir à adversidade* (2009), a autora apresenta uma rica variedade de exemplos de experiências fecundas com a leitura. Essas experiências

foram realizadas em alguns países da América Latina e também na França. Em comum entre elas há seus participantes, em geral pessoas que atravessam momentos de crise, como jovens viciados em drogas, idosos abandonados em asilos, pacientes em estágio terminal nos hospitais. O contato com a leitura os teria ajudado a organizar seu caos interior e a resistir às adversidades.

Petit (2009) começa por destacar uma observação comum a todos os mediadores de leitura em diferentes países. Eles observam que ler faz com que as crianças, os adolescentes, as pessoas idosas falem por si mesmos, ou uns com os outros. A leitura seria responsável por colocar o pensamento em movimento, por retomar uma atividade de simbolização, de construção de sentido e de narração. De acordo com a autora os textos ouvidos ou lidos ajudariam a despertar em uma pessoa, regiões silenciadas ou enterradas no esquecimento, dar-lhes forma simbolizada, compartilhada, e transformá-las. Atente-se para o verbo retomar e para o trecho despertar regiões silenciadas ou enterradas no esquecimento. Baseado nessas palavras, pode-se inferir que a atividade de simbolização e a capacidade de narração já existiram em algum momento da vida do sujeito.

A autora (2009) esclarece que não há como determinar em que momento da vida ou por qual motivo uma pessoa perde a capacidade linguística de narrar. Mas ela explica o processo que ocorre nos primeiros anos de vida de uma pessoa, quando ela começa a desenvolver a capacidade de se expressar através da linguagem. Com o respaldo da psicanálise, Petit explica que o domínio sobre a ausência e a crise se daria primeiro por meio do jogo e em seguida pela linguagem. O processo de crescimento seria um período traumático com o qual a criança aprende a lidar através de mecanismos de simbolização. A simbolização a ajudaria a enfrentar etapas estreitamente ligadas à perda, à separação, ao luto, à renúncia.

Especialistas da primeira infância observaram que os bebês desenvolvem uma atividade de representação muito precoce. Eles são capazes de repetir com seus corpos, os mesmos gestos feitos pelas mães. Segundo Petit (2009), essa atividade de representação seria essencialmente para si próprio, para compensar a falta de domínio quando da presença do outro. Depois da fase da imitação, junta-se a ela a simbolização por intermédio do jogo e das primeiras sílabas. A autora apresenta o célebre episódio do jogo do carretel. Nesse episódio, Freud observa e analisa um gesto frequente realizado pelo seu neto de um ano e meio. Na ausência da sua mãe, a criança tinha o hábito de brincar, particularmente, com um carretel. Segurando o carretel por um cordão, ela o arremessava por sobre a borda de sua caminha encortinada. Quando o carretel desaparecia por entre a cortina, ela proferia a palavra *fort*:

fora. Então, ela puxava o carretel novamente e ao enxergá-lo dizia um expressivo ‘*da*’: Aqui está!

Ao interpretar esse jogo, Freud concluiu que a criança o utilizava para suportar sem protesto a partida e a ausência de sua mãe. O menino encenaria ele próprio, a partida e a ausência através da brincadeira com o objeto. Ao fazer isso, ele estaria assumindo um papel ativo, mostrando que ele está no comando como se dissesse: ‘Não preciso de você. Sou eu que estou mandando você embora’. De acordo com Petit (2009), esse episódio mostra a importância da simbolização para o desenvolvimento humano, pois permite a saída do trauma e a construção da autonomia.

A autora coloca o posicionamento de alguns psicanalistas e psiquiatras infantis que acreditam que na atividade precoce de representação dos bebês, já se pode enxergar os embriões da narrativa posterior. Esses profissionais marcam uma distinção entre a linguagem factual e utilitária que serve para designar coisas e a linguagem da narração que relata os acontecimentos à distância e introduz outra relação com o tempo. Nela as palavras não falaria de uma situação presente, elas seriam responsáveis por formar representações que são e serão irremediavelmente somente representações. Seria a linguagem do mundo fabulado da criança.

Petit (2009) argumenta que se as crianças tiverem acesso a esses dois registros, vão jogar dentro de si mesmas com as situações e as pessoas que as cercam. E independentemente da cultura que as viu nascer, com quatro ou cinco anos mais ou menos, começarão a construir narrativas verbais sobre as suas próprias vidas, a relatar as suas experiências apoiando-se em histórias que ouviram, trechos de canções, livros que folhearam, às vezes filmes. Recorrerão à herança cultural, que passa a fazer parte delas mesmas. Esse momento de composição de narrativas seria uma etapa essencial no desenvolvimento da subjetividade da criança.

Sendo assim, a narrativa seria uma necessidade antropológica, pois ela ajuda as pessoas a compreender a si mesmas e o mundo a sua volta. “De fato, ao longo da vida, para construir um sentido, para nos construirmos, jamais deixamos de contar, em voz alta ou no segredo da nossa solidão: nossas vidas são completamente tecidas por relatos, unindo entre eles os elementos descontínuos” (PETIT, 2009, p.122). A narrativa ajuda a viver, e é por isso que o contato com textos literários exercem uma função terapêutica sobre as pessoas. Desde muito cedo, ela ajuda a superar os traumas e a passar por momentos de crise com mais tranquilidade.

Petit (2009) se questiona se somos seres da narrativa, então, por qual passe de mágica essa evidência pôde ser escamoteada a ponto de a linguagem ser reduzida a um

instrumento e as bibliotecas a simples lugares de ‘acesso à informação’. Infelizmente, são poucas pessoas que conhecem o poder transformador da literatura. Para a grande maioria, a leitura não passa de uma forma de distração ou então de informação. A literatura não é algo que possa ser ensinado, no sentido de transmitir um conhecimento. Ela deve ser experimentada individualmente. E a experiência de uma pessoa não serve para outra.

Entretanto, a autora alerta que nem todos os processos narrativos têm poder transformador. Há relatos de si mesmo estereotipados, repetidos à exaustão, que não permitem nenhum movimento diante da lembrança. Existem jogos aos quais os indivíduos se entregam maquinalmente e que lhes fornecem uma simples descarga motora, sem provocar simbolização. Os processos narrativos mais fecundos são aqueles que trabalham em geral com metáforas, pois elas conduziriam o leitor ao processo de simbolização.

É importante entender como os processos narrativos funcionam e como a simbolização pode ajudar a superar as dificuldades. Os relatos apresentados pelos mediadores de leitura mostram exemplos tocantes de pessoas que foram resgatadas do deserto interior no qual haviam se fechado. O contato com a leitura possibilitou que elas recuperassem a capacidade de narrar, de exteriorizar aquilo que a ausência de linguagem as impedia de expressar. O depoimento de um velho guerrilheiro, explica o efeito que as atividades com a literatura ou associadas a ela tiveram sobre ele: “A gente tem a cabeça... como dizer, emaranhada, como se estivesse cheia de nós. Pude organizar minhas ideias, pensar tendo mais calma, sem fazer as coisas às pressas, mas mais lentamente e aprendendo a ter sentimentos” (PETIT, 2009, p.108).

Esse poder ordenador da literatura expresso nas palavras de alguém que experimentou esse processo remete ao texto de Antonio Cândido visto anteriormente. Mas Petit também compreende a literatura como uma força ordenadora do caos interior.

A ordenação sequencial, a elaboração estética contida nos textos tranquilizam: o tempo é ordenado, os acontecimentos contingentes ganham sentido em uma história vista em perspectiva. E é como se, mediante a ordem secreta que emana da literatura, o caos do mundo interior pudesse assumir uma forma (2009, p.114).

A recuperação da capacidade narrativa por meio da leitura devolve ao homem o poder de se expressar. Ele desenvolve uma autonomia que o permite ser autor de sua própria vida. Petit (2009) reforça a importância do trabalho dos movimentos sociais no decorrer da história, justificando que dar a palavra a homens e mulheres que não tinham voz é uma forma de não deixar o monopólio de sentido e das narrativas nas mãos dos poderes políticos,

econômicos, simbólicos ou domésticos – que sempre foram muito ambivalentes com os seus rivais, os livros –, e desses demagogos, extremistas religiosos, gurus ou charlatões que, em tempos de crise, se metem a falar rapidamente.

Analisando o contexto de vida de Toni Morrison e de Carolina Maria de Jesus, pode-se dizer que elas resistiram às adversidades em dois momentos. O primeiro foi através da leitura de narrativas que deram a elas uma linguagem para se expressar. O segundo momento foi quando elas tomaram a palavra daqueles que monopolizavam o poder discursivo para escrever sobre a realidade que elas conheciam. O contato com a literatura lhes concedeu autonomia para falarem por si. Cada uma delas adquiriu uma voz própria e essa voz se converteu em voz autoral através da escrita. Experimentar o poder transformador da literatura permitiu que as escritoras pudessem superar as adversidades e viver melhor.

1.3.3 A literatura deve ser experimentada

Tzvetan Todorov também fala sobre o poder da literatura, no livro *A literatura em perigo* (2010). O autor expressa o seu receio de que a literatura seja reduzida a um mero instrumento de análise formal e por essa razão se torne simplesmente uma disciplina científica. O perigo para o qual ele alerta está no modo como os estudantes são apresentados ao texto literário, pois o texto é visto indiretamente através de uma crítica, teoria ou de história literária, e não através da leitura das obras. No texto de apresentação do livro, Caio Meira compara o receio de Todorov ao da filosofia socrática que acusava a arte poética de subversiva por causa de sua potência encantatória. “Para Todorov, o perigo que hoje ronda a literatura é o oposto: o de não ter poder algum, o de não mais participar da formação cultural do indivíduo, do cidadão” (MEIRA *in* TODOROV, 2010, p.8).

Falar sobre a literatura formalmente, sem mesmo ter experimentado o seu potencial transformador, se torna um discurso vazio. E talvez, um leitor sem formação acadêmica seria mais bem-sucedido ao transmitir suas impressões sobre uma obra, do que um professor que cumpre sua função burocraticamente. Não é de se estranhar quando os estudantes classificam as aulas de literatura como chatas, entediadas. E por associarem as aulas de literatura aos livros, também acreditam que a leitura seja uma atividade monótona. As aulas que deveriam ser um momento para despertar mais e novos leitores acabam por desmotivar os estudantes.

Todorov (2010) discute pontos relevantes sobre o poder da literatura no capítulo *O que pode a literatura?* Mais do que apresentar teorias, ele exemplifica o efeito que a literatura tem na sua própria vida e na vida de outras pessoas. Ele começa relatando a experiência do

filósofo e economista inglês John Stuart Mill que viveu no século XIX. Na sua *Autobiografia* publicada logo após sua morte em 1873, ele narra uma profunda depressão da qual foi vítima aos 20 anos. Esse momento de crise se prolonga por dois anos. Durante esse tempo, Mill se torna ‘insensível a toda alegria, assim como a toda sensação agradável, num desses mal-estares em que tudo o que em outras ocasiões proporciona prazer se torna insípido e indiferente’. Um livro que Mill lê por acaso teria tido um papel particular na sua cura. Trata-se da coletânea de poemas de Wordsworth. Neles Mill teria encontrado a expressão de seus próprios sentimentos sublimados pela beleza dos versos. ‘Eles me pareceram ser a fonte na qual eu podia buscar a alegria interior, os prazeres da simpatia e da imaginação que todos os seres humanos podem compartilhar’ [...] (MILL *apud* TODOROV, 2010, p.73/74).

Mill descobre na literatura que não está sozinho, pois ele encontra nas palavras de Wordsworth uma nova forma de enxergar a si mesmo e o mundo à sua volta. ‘Wordsworth me ensinou tudo isso não somente sem me desviar da consideração dos sentimentos cotidianos e do destino comum da humanidade, mas também duplicando o interesse que eu trazia por eles’ (MILL *apud* TODOROV, 2010, p.74). Nas palavras de Mill pode-se perceber o poder humanizador da literatura, pois ela consegue tirar o homem do seu egocentrismo e fazer com que ele se interesse pelas questões da humanidade.

O segundo relato apresentado por Todorov fala do drama vivido por Charlotte Delbo na primeira metade do século XX. Charlotte, ainda jovem foi presa em Paris por ter conspirado contra o invasor alemão. Na prisão, isolada e sem acesso à biblioteca, ela consegue um livro de uma detenta da cela de baixo. Ela tece uma corda com fios retirados do seu cobertor e faz subir um livro pela janela. Sua solidão é interrompida quando ela encontra o herói do romance *A Cartuxa de Parma* de Stendhal. Fabrice Del Dongo se torna seu companheiro de cela e a ajuda a passar por esse momento de crise.

Alguns meses depois Charlotte é conduzida no vagão de animais a Auschwitz. No campo de concentração ela encontra outras vozes na literatura que a ajudam a suportar os horrores daquele lugar. Quando ela retorna à França, ela sofre para voltar à vida. “[...] a luz cegante de Auschwitz varreu toda ilusão, proibiu toda imaginação, declarou falsos os rostos e os livros... até o dia em que Alceste retorna e a arrebatava com sua palavra” (TODOROV, 2010, p.75). Alceste, personagem da peça *O Misanthropo* de Molière, teria ajudado Charlotte a descobrir que as personagens dos livros podem se tornar companheiras confiáveis. Ela escreve que as criaturas do poeta são mais verdadeiras que as criaturas de carne e osso, porque são inesgotáveis: ‘É por essa razão que elas são minhas amigas, minhas companheiras, aquelas

graças às quais estamos ligados a outros seres humanos, na cadeia dos seres e na cadeia da história' (DELBO *apud* TODOROV, 2010, p.75).

Todorov declara que embora ele não tenha vivido nada tão dramático quanto Charlotte Delbo, tampouco tenha conhecido as agruras da depressão descritas por John Stuart Mill, ele não pode dispensar as palavras dos poetas e as narrativas dos romancistas. “Elas me permitem dar forma aos sentimentos que experimento, ordenar o fluxo de pequenos eventos que constituem minha vida. Elas me fazem sonhar, tremer de inquietude ou me desesperar” (TODOROV, 2010, p.75). A literatura precisa ser sentida, pois somente quando ela age através dos sentimentos é que ela cumpre seu papel vital de fazer o indivíduo viver melhor. Segundo Todorov, a literatura pode muito:

Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. (2010, p.76).

Na visão de Todorov, o leitor comum que procura nas obras que lê aquilo que pode dar sentido à sua vida, teria razão contra professores, críticos e escritores que lhe dizem que a literatura só fala de si mesma ou apenas pode ensinar o desespero. A literatura, assim como a filosofia e as ciências humanas, é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que se vive. O que a difere é que ela procura compreender a experiência humana. Ela ensina sobre a condição humana através de experiências singulares, enquanto a filosofia maneja conceitos. “Uma preserva a riqueza e a diversidade do vivido, e a outra favorece a abstração, o que lhe permite formular leis gerais” (TODOROV, 2010, p.77).

Enquanto as obras literárias podem ser lidas e compreendidas por inúmeros leitores, de épocas e culturas muito diferentes, o texto filosófico seria acessível apenas a uma minoria que costuma frequentar esse tipo de texto. Os textos filosóficos e científicos não têm o mesmo potencial simbólico que os textos literários. Além disso, eles podem se apresentar a um indivíduo como um conjunto de dogmas aos quais ele deveria seguir. “São os lugares-comuns de uma época, as ideias preconcebidas que compõem a opinião pública, os hábitos de pensamento, as banalidades e os estereótipos, aos quais podemos também chamar de “ideologia dominante”, preconceitos ou clichês” (TODOROV, 2010, p.79).

Os textos literários ajudariam o homem a aprender a pensar por si mesmo, ao invés de se contentar com as visões do mundo previamente prontas. O autor vê o livro como um meio para que o leitor possa deixar as falsas evidências e libertar seu espírito.

A literatura tem um papel particular a cumprir nesse caso: diferentemente dos discursos religiosos, morais ou políticos, ela não formula um sistema de preceitos; por essa razão, escapa às censuras que se exercem sobre as teses formuladas de forma literal (TODOROV, 2010, p.80).

Por fim, Todorov ressalta a necessidade de estabelecer uma relação entre o mundo e a literatura. A humanidade do autor se revela à humanidade do leitor. Nesse encontro, há a possibilidade de pensar e sentir adotando o ponto de vista de outros, pessoas reais ou personagens literárias. Por esse motivo a leitura deve ser encorajada por todos os meios, inclusive a dos livros que o crítico profissional considera com condescendência, se não com desprezo. O autor diz que os romances populares teriam levado milhões de adolescentes ao hábito da leitura, mas sobretudo lhes possibilitaram a construção de uma primeira imagem coerente do mundo, que as leituras posteriores se encarregarão de tornar mais complexas e nuancadas.

Cândido (2004), Petit (2009) e Todorov (2010) compartilham uma mesma linha de pensamento, pois todos eles entendem que a literatura, mais do que uma fonte de informação ou de entretenimento, atua no inconsciente do leitor. Esse processo de construção de sentido, experimentado através de uma forma narrativa organizada, faz com que o leitor se organize interiormente. A experiência simbólica vivida através da literatura e o contato com a linguagem escrita desenvolveriam sua capacidade de expressão oral e escrita. A literatura devolveria ao leitor sua voz, aquela que por alguma experiência traumática ele perdeu um dia, permitindo que ele novamente possa falar por si.

A ideia de que a literatura possa modificar identitariamente o indivíduo que lê, fazendo com que ele desenvolva uma voz própria, é o pensamento condutor dessa pesquisa. O acesso ao texto literário pode ser uma forma de inclusão social, dando àqueles que estão à margem do mundo de produção cultural uma oportunidade de inserção. Por mais que se trate de um processo longo e lento, ele é perfeitamente possível. É o que se pretende provar a partir da análise das trajetórias de Toni Morrison e Carolina Maria de Jesus como escritoras. Suas vozes autorais seriam o resultado de um processo longo e contínuo de contato com a leitura. Elas adquiriram linguagem não apenas para falar de si, mas também para refletir e revelar o contexto social no qual viviam.

CAPÍTULO 2

TONI MORRISON: UMA VOZ AUTORAL ENGAJADA

“A função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele.”
(Jean-Paul Sartre in *Que é a literatura?*, 1989, p.21)

2.1 A VOZ AUTORAL REVELA O MODO DE PENSAR DE UM ESCRITOR

Como foi visto no capítulo anterior, a literatura não é algo desligado do mundo real. Relembrando Todorov (2011), os críticos literários e os professores de literatura cuja concepção defendia que os textos literários falam apenas de si mesmos, estavam errados em relação ao leitor que procura nos livros o que possa dar sentido a sua existência. Acredita-se que o encontro com a obra literária teria o potencial de modificar a subjetividade do leitor, fazendo com que ele desenvolvesse uma voz própria. Isso seria possível devido à interação entre o leitor e a presença autoral por trás das palavras. Mas o que significaria analisar a voz autoral em uma obra? Esta pergunta é pertinente, pois ao respondê-la busca-se esclarecer o objetivo deste trabalho.

Rementendo a Alvarez (2006) no primeiro capítulo, a voz autoral seria alcançada apenas quando o escritor consegue ser livre para produzir uma escrita que reflita uma maneira autônoma de pensar. Esse escritor romperia com a linguagem desgastada dos clichês que reproduzem infinitamente discursos que com o passar do tempo se tornaram naturais na sociedade. O que o autor chama de voz autoral autêntica seria a escrita que suscita formas diferentes de ver e analisar o mundo, evitando julgamentos de valor e estabelecimento de “verdades” cristalizadas pela tradição. Esse modo de escrever produziria um resultado diferente da escrita alienante, que em geral é proveniente e direcionada a uma determinada classe, agindo com o objetivo específico de reforçar e perpetuar uma ideologia, quase sempre, para manter uma hegemonia social.

A literatura que se compromete com as questões sociais com o objetivo de revelar suas tensões e conflitos levaria o leitor a tomar consciência da realidade. Daí a importância de valorizar a literatura com engajamento social, pois através de uma voz autoral engajada, outras consciências seriam despertadas. Essa voz faria o leitor enxergar mais criticamente as relações de poder que permeiam a sociedade, convidando-o a refletir e a tentar mudar sua realidade. A literatura produzida pela escritora norte-americana Toni Morrison se caracteriza por um forte engajamento social. Além disso, soma-se ao comprometimento social da sua escrita um primoroso trabalho estético.

Com base na teoria da voz autoral presente no capítulo anterior, busca-se, ao analisar

a escrita de Morrison, mostrar que ela mesma é produto de um processo longo e contínuo de envolvimento com a leitura. Em um ambiente hostil de forte discriminação e violência contra os negros nos Estados Unidos, principalmente, na primeira metade do século passado, Morrison teve a literatura como instrumento de controle e superação dos momentos de crise. A literatura (entenda-se não aquela de caráter alienante) que ajuda a superar o caos interior e a passar pelos momentos de crise com mais serenidade, também dá ao indivíduo o recurso da linguagem, permitindo que ele possa falar de si e por si. Mas além de dar ao indivíduo uma autonomia expressiva, a literatura pode ir mais longe. Ela possibilita que novos escritores surjam, pois a leitura e a escrita estão intimamente relacionadas, uma levando à outra.

A leitura e a escrita seriam partes complementares. As palavras, sejam orais ou escritas, têm o potencial de suscitar outras palavras como em um movimento tautológico. Barthes faz referência a essa natureza circular da palavra na literatura. Para ele a palavra gira em torno do livro e a atividade da leitura levaria à escrita. “Assim gira a palavra em torno do livro: *ler, escrever*: de um desejo a outro vai toda a literatura. Quantos escritores só escreveram por ter lido? Quantos críticos só leram para escrever?” (BARTHES, 1970, p.231). Há séculos a literatura tem nutrido e formado novos escritores, pois um escritor é sempre em primeiro plano um leitor.

Entendendo que a voz autoral revela o modo de pensar de um escritor, descobrir e sintonizar o tom de voz através da sua obra já seria suficiente para compreender um pouco sua visão de mundo e dos relacionamentos humanos. No entanto, a opção da escolha de traçar uma breve trajetória da vida de Toni Morrison tem a finalidade de conhecer sua formação enquanto leitora e como esse envolvimento com a literatura conseguiu ajudá-la a se sobressair como escritora, mesmo sendo originária de um grupo social marginalizado. Sua escrita tem o intuito de despertar seus leitores, assim como muitas obras lidas por ela fizeram com que pudesse enxergar com mais clareza a realidade do seu país.

2.1.1 Literatura: inscrita nas páginas da vida de Toni Morrison

Desde muito cedo Toni Morrison teve uma afetuosa relação com a literatura. Partindo da tradição familiar de contar histórias, passando por sua paixão pela leitura, até sua profissionalização como professora de literatura e mais tarde como editora. Morrison leva para a sua escrita a cultura afro-americana, com a finalidade de valorizar e dar voz àqueles que ao longo da história do seu país foram silenciados pela discriminação racial. Ela decide escrever sobre o que não encontrava nos livros que lia: a vida dos negros americanos contada

a partir da perspectiva deles.

No dia 07 de dezembro de 1993, Toni Morrison é laureada pela Academia Sueca com o maior prêmio de reconhecimento literário do mundo – o Prêmio Nobel de Literatura. Nesse dia em que o prêmio era concedido ao nonagésimo escritor, ela entra para a história como a oitava mulher a receber o prêmio, e principalmente como a primeira mulher negra a ser homenageada pela academia. Passados mais de vinte anos da sua trajetória como escritora, ela finalmente é reconhecida pelo seu talento e dedicação em representar através da sua escrita os afro-americanos, em especial, as mulheres. Morrison dedica boa parte da sua obra ao resgate da história dos negros americanos e da influência cultural das suas raízes africanas.

Durante a cerimônia de entrega do prêmio, Morrison lê um belíssimo discurso no qual ela explica o que significa a língua para ela. A escritora usa uma narrativa para falar do valor da língua metaforicamente. Antes de começar a ler seu discurso, ela inicia sua fala dizendo que a ficção nunca foi uma diversão para ela. Implícita nessa declaração está a ideia de que a literatura é muito mais que uma atividade para passar o tempo. Ela pode ser usada tanto para oprimir quanto para libertar. Ao longo do discurso, Morrison fala sobre o caráter opressor da língua. “A linguagem opressiva faz mais do que representar a violência; ela é a violência; faz mais do que representar os limites do conhecimento; ela limita o conhecimento”³ (MORRISON, 1993, Nobel Prize Speech, tradução nossa).

Para a escritora, mais do que representar, a linguagem age concretamente sobre a vida das pessoas. “A vitalidade da língua está na sua habilidade em descrever as vidas reais, imaginadas e possíveis de seus falantes, leitores, escritores”⁴ (MORRISON, 1993, tradução nossa). A linguagem opressora é totalmente limitadora e inibidora, impedindo o crescimento pessoal daquele que está submetido a ela. Morrison é contra todo e qualquer posicionamento maniqueísta, ela deixa claro que não escreve de um único posicionamento. Ela não fala apenas da sua posição de mulher, da sua posição de negra ou qualquer outra posição. No seu entendimento, todo posicionamento fechado em si mesmo também se torna controlador. “A linguagem feminista, racista, teológica – todas são típicas das linguagens policiadoras de domínio, e não podem, não permitem novos conhecimentos ou encorajam a troca mútua de ideias”⁵ (MORRISON, 1993, tradução nossa).

³ Oppressive language does more than represent violence; it is violence; does more than represent the limits of knowledge; it limits knowledge. (MORRISON, 1993, Nobel Prize Speech).

⁴ The vitality of language lies in its ability to limn the actual, imagined and possible lives of its speakers, readers, writers. (MORRISON, 1993, Nobel Prize Speech).

⁵ Sexist language, racist language, theistic language - all are typical of the policing languages of mastery, and cannot, do not permit new knowledge or encourage the mutual exchange of ideas. (MORRISON, 1993, Nobel Prize Speech).

A mulher que se mostra segura em relação a suas ideias no discurso de entrega do Nobel, teve uma longa e árdua caminhada para ser reconhecida. Nascida no dia 18 de fevereiro de 1931, na cidade de Lorain, Ohio, Morrison tem a sua própria história de vida influenciada e misturada às histórias de tantos outros negros que sofreram com o racismo e a segregação por parte dos brancos nos Estados Unidos. Morrison é a segunda de uma família de quatro filhos. Seu nome original é Chloe Anthony Wofford, mas como as pessoas tinham dificuldade em pronunciar seu primeiro nome, ela decide usar a abreviação do seu segundo nome – Toni.

Os pais da escritora, Ramah e George Wofford, migraram com seus pais do sul para o norte dos Estados Unidos. A família de Ramah vivia no Alabama, e por volta de 1910, eles deixaram a cidade de Greenville porque perderam sua fazenda devido a dívidas que não conseguiram pagar. A família dos pais de George vivia no estado de Georgia e migraram para o norte para escapar do sistema de pagamento de arrendamento de terra e também por causa da violência contra os afro-americanos no sul. Morrison cresceu durante a *Grande Depressão* da década de 30, uma época de restrições severas. Seu pai tinha que trabalhar em três empregos diferentes para manter a família.

Embora sua família tivesse passado por muitas restrições econômicas, sua bagagem cultural era muito rica. Morrison cresceu em meio a muitas histórias do folclore afro-americano com suas músicas, rituais e mitos. Sua família tinha uma ligação íntima com assuntos sobrenaturais e esses temas povoavam suas histórias. Contar histórias fazia parte da vida dos Wofford. E não apenas os adultos tinham o direito de narrar, as crianças também tinham o seu espaço. Adultos e crianças dividiam suas histórias. E a prática de ambos de ouvir as histórias e criá-las, provavelmente, contribuiu para despertar o amor de Morrison à leitura.

Antes de ser mandada para a escola, Morrison foi alfabetizada por seus pais. Eles sempre incentivaram o seu gosto pela leitura e a aprendizagem, assim como a ajudaram a desenvolver a autoconfiança nas suas habilidades e atributos como mulher. Essa motivação da parte de seus pais deve ter influenciado diretamente a sua escrita. Na adolescência, ela descobriu grandes paixões literárias que a incentivaram a escrever. Entre os seus favoritos figuram autores como Jane Austen, Leo Tolstoy, Fiodor Dostoievski, Gustave Flaubert. Morrison conseguia ouvir as vozes dos seus autores favoritos e se impressionava com a habilidade deles em se identificar e apresentar suas próprias raízes culturais. O talento deles a motivou a escrever, particularmente, sobre a cultura afro-americana. No discurso proferido

por Morrison no Banquete do Nobel, no dia 10 de dezembro de 1993, ela fala sobre a influência crucial que outros escritores tiveram na sua arte.

Eu entrei por esse corredor agradavelmente assombrada por aqueles que por aqui passaram antes de mim. A companhia dos Laureados é tão assustadora quanto acolhedora. Dentre as listas de nomes estão àquelas pessoas cujo trabalho tornou o mundo todo disponível para mim. A amplitude e a especificidade da sua arte, algumas vezes, me partia o coração com a coragem e a clareza de sua visão. O brilhantismo com que eles exerceram seu ofício me desafiou e me nutriu na minha própria arte⁶ (MORRISON, 1993, tradução nossa).

A autora reconhece sua dívida para com aqueles que a ajudaram a encontrar sua própria voz autoral. Ela declara que a sua escrita só foi possível porque foi desafiada e nutrida pela escrita de grandes escritores. A vida profissional de Morrison sempre esteve ligada às letras e à luta pelo direito de representação dos negros. Em 1949, quando ela entra na *Howard University* para estudar inglês, ela se torna membro da companhia de teatro da universidade. Esse grupo de teatro apresentava peças sobre a vida de pessoas afro-americanas. Morrison graduou-se em inglês (Letras) em 1953. Na sequência, ela recebe o título de mestre da *Cornell University*, em Ithaca, New York, em 1955, leciona por dois anos na *Texas Southern University*, depois vai para *Howard* trabalhar na universidade na qual havia se formado.

Em 1958, quando lecionava em Howard, a escritora conhece Harold Morrison com quem se casaria. Ele, um arquiteto jamaicano, também lecionava na mesma universidade. Eles permaneceram casados até 1964, e durante esse tempo tiveram dois filhos, Harold e Slade. Após o divórcio, ela se muda com os filhos para Syracuse, Nova Iorque, e lá começa a trabalhar como editora para a *Random House Company*. O tempo que restava para ela escrever se restringia às madrugadas, após o trabalho e o cumprimento do seu papel de mãe. Em 1968, muda-se para a cidade de Nova Iorque, onde continua trabalhando como editora para a *Random House*.

Nessa nova etapa da sua carreira, Morrison se torna a editora-chefe e era a única mulher afro-americana a exercer tal função naquela empresa. Enquanto ocupou esse cargo, ela ajudou escritores afro-americanos a publicarem seus livros. Além da sua função como editora, lecionava por meio-período, proferia palestras pelo país e escrevia seus romances. E em 1970,

⁶ I entered this hall pleasantly haunted by those who have entered it before me. That company of Laureates is both daunting and welcoming, for among its lists are names of persons whose work has made whole worlds available to me. The sweep and specificity of their art have sometimes broken my heart with the courage and clarity of its vision. The astonishing brilliance with which they practiced their craft has challenged and nurtured my own. (MORRISON, 1993).

publica seu primeiro romance *O Olho Mais Azul* – que é um dos objetos de estudo dessa pesquisa. Com raras exceções, esse romance foi desprezado pela crítica e ignorado pelo público. Seu reconhecimento como escritora viria quase vinte e cinco anos mais tarde, quando a autora já havia consolidado seu nome no cenário literário mundial.

O pouco prestígio que a escritora conseguiu de início, pode ser justificado pelo próprio momento histórico que os Estados Unidos viviam no início da década de 70. O embate entre negros e brancos ainda era bastante forte. Embora os negros tivessem conquistado muitos direitos, eles ainda eram simbolicamente discriminados. E conquistar um espaço nas instâncias de produção de discurso e seu devido reconhecimento, ainda parecia estar fora de alcance. Morrison escreve um posfácio para a segunda edição de *O olho mais azul*, no qual ela compara a recepção do seu primeiro romance à vida da personagem principal da história. Morrison (2003, p.216) diz que com pouquíssimas exceções, a publicação inicial de *O Olho Mais Azul* foi como a vida de Pecola: desprezada, trivializada, mal interpretada. E foram necessários vinte e cinco anos para conquistar a publicação respeitosa que aquela edição representava.

Após escrever seu primeiro romance, Toni Morrison manteve uma regularidade na produção e na publicação de novos trabalhos. Sua obra é composta de nove romances, são eles: *The Bluest Eye* (1970); *Sula* (1973); *Song of Solomon* (1977); *Tar Baby* (1981); *Beloved* (1987); *Jazz* (1992); *Paradise* (1998); *Love* (2003); *A Mercy* (2008). Além dos romances, ela publicou alguns livros de literatura infantil em co-autoria com seu filho Slade Morrison, são eles: *The Big Box* (2002); *The Book of Mean People* (2002); *Who's Got Game? The Ant or the Grasshopper?* (2003); *Who's Got Game? Poppy or the Snake?* (2004); *Who's Got Game? The Mirror or the Glass?* (2007). Morrison também escreveu *Recitatif* (1983), a única *short story* da autora e a peça de teatro *Dreaming Emmett* (1986). Sua produção não se restringe apenas à escrita criativa, a autora também publicou alguns livros e artigos de crítica literária.

Toni Morrison completou 80 anos em 2011. Felizmente, ela ainda não se aposentou como escritora e continua produzindo. Seu legado bibliográfico enriquece, grandiosamente, não apenas a literatura norte-americana como também a literatura mundial. Sua escrita ultrapassa as fronteiras geográficas e temporais e tem o poder de falar aos mais diversos leitores em diferentes contextos culturais. O fato de Morrison ainda estar viva em plena era digital, permite que as barreiras físicas sejam mais facilmente transpostas pela tecnologia da comunicação. Há na *web* uma vasta quantidade de materiais que podem ser usados para pesquisa, entre eles, muitas entrevistas da autora. Duas entrevistas foram selecionadas e dentro delas alguns trechos, nos quais Morrison fala sobre sua escrita, como ela surgiu, sua

relação com a leitura e seu compromisso como professora de literatura.

Em 1993, ano em que ganhou o Prêmio Nobel de Literatura, Morrison concedeu uma entrevista à revista *The Paris Review*. Dentre as perguntas feitas pelas entrevistadoras Claudia Brodsky Lacour e Elissa Schappell, foram escolhidas algumas relacionadas aos temas citados anteriormente. Uma das perguntas feitas a Morrison é se desde criança ela sabia que queria ser escritora. Ela responde: “Não. Eu queria ser uma leitora. Eu achava que tudo que precisava ser escrito já tinha sido ou teria sido escrito”⁷ (MORRISON, 1993, tradução nossa).

Em outra entrevista concedida à revista *Time*, em 2008, Morrison volta a falar da sua ligação íntima com a leitura e de como surgiu seu primeiro romance. Ela responde algumas perguntas enviadas pelos leitores da revista, uma delas questionava como ela tinha descoberto sua paixão pela escrita. A autora responde da seguinte forma:

Eu achava que a minha mais intensa paixão era a leitura. Em algum momento - não cedo, eu tinha 35 ou 36 anos – eu percebi que havia um livro que eu queria muito ler que na verdade ainda não tinha sido escrito, e então eu comecei meio que de maneira casual tentar construir o tipo de livro que eu queria ler. Esse livro, a propósito, era *O Olho Mais Azul*. Era um livro sobre mim ou sobre alguém como eu. E nunca antes ninguém tinha levado uma garotinha negra a sério na literatura⁸ (MORRISON, 2008, tradução nossa).

A declaração da escritora deixa transparecer que sua escrita surgiu de uma necessidade de se ver representada na literatura. As narrativas que ela estava acostumada a ler, provavelmente, falavam das histórias de homens brancos em primeiro lugar e de mulheres brancas em segundo lugar. Elas não falavam de alguém como ela, mulher e negra. A escritora demonstra seu senso de engajamento sempre colocando o eu ao lado de um coletivo, falando em nome de outros. Pode-se também inferir a partir dessa declaração que o fato de Morrison ter percebido que não havia representação dos negros, principalmente das mulheres negras na literatura, foi um reflexo da sua conscientização despertada pela própria prática da leitura. Ela pôde escrever sobre si e sobre a sua experiência enquanto mulher negra porque a leitura deu a ela os subsídios linguísticos para que pudesse se expressar através de sua própria voz autoral.

Voltando à entrevista da *The Paris Review*, Morrison é questionada sobre a escrita dos negros. As entrevistadoras perguntam como os negros escrevem em um mundo dominado

⁷ No. I wanted to be a reader. I thought everything that needed to be written had already been written or would be.” (MORRISON, 1993).

⁸ I thought my deepest passion was reading. At some point – not early, I was 35 or 36 - I realized there was a book that I wanted very much to read that really hadn't been written, and so I sort of played around with it in trying to construct the kind of book I wanted to read. That book, by the way, was *The Bluest Eye*. It was a book about me or somebody like me. And nobody had taken a little black girl seriously in literature ever before. (MORRISON, 2008).

e informado pelo relacionamento deles com a cultura branca. Morrison argumenta,

Tentando modificar a língua, simplesmente libertando-a, sem reprimi-la ou confiná-la, mas abrindo-a. Provocando-a. Rompendo sua camisa de força racista. Eu escrevi uma história intitulada ‘Recitatif’ na qual há duas garotinhas em um orfanato, uma branca e uma negra. Mas o leitor não sabe qual é branca e qual é negra. Eu uso códigos de classe e não códigos de raça⁹ (MORRISON, 1993, tradução nossa).

Sugerir que a escrita dos negros utilize códigos de classe e não códigos de raça demonstra a preocupação da escritora em não se pautar nas diferenças físicas. Não seriam as características físicas que tornariam as pessoas diferentes, mas sim sua condição sócio-econômica. Os negros não estariam fora dos círculos de produção de discurso em razão de uma inferioridade intelectual, mas porque seu acesso a esses círculos seriam limitados pela condição sócio-econômica a que pertencem. O mesmo poderia acontecer com brancos de classes sociais menos favorecidas. Somente uma escrita libertadora conduziria à liberdade. Devem-se deixar classificações preconceituosas de lado e escrever para o ser humano, independentemente, da sua origem.

Perguntada sobre qual é seu processo prévio de escrita, Morrison responde que cada livro tem uma estratégia diferente. Não existe um procedimento regular que ela procura seguir. É como se cada trabalho tivesse vida própria.

Livros diferentes surgem de formas diferentes e exigem estratégias diferentes. A maior parte dos livros que eu escrevi surgiu de perguntas que eu não consigo responder. Para começar a escrever – eu na verdade não tenho um plano – eu às vezes tenho uma personagem, mas eu não consigo fazer coisa alguma com ela até que a linguagem apareça¹⁰ (MORRISON, 1993, tradução nossa).

Há dois aspectos considerados relevantes expressos na resposta de Morrison a respeito da sua escrita. Quando ela diz que a maioria dos seus livros surgiu de perguntas que ela não consegue responder, ela demonstra que sua escrita não se presta a dar ao leitor respostas prontas ou modelos acabados de comportamento. Sua dúvida, sua inquietação é levada ao leitor através da sua obra. Ela propõe a ele uma reflexão, fazendo com que ele pelo

⁹ By trying to alter language, simply to free it up, not to repress it or confine it, but to open it up. Tease it. Blast its racist straitjacket. I wrote a story entitled “Recitatif,” in which there are two little girls in an orphanage, one white and one black. But the reader doesn’t know which is white and which is black. I use class codes, but no racial codes. (MORRISON, 1993).

¹⁰ Different books arrive in different ways and require different strategies. Most of the books that I have written have been questions that I can’t answer. In order to actually put down the first word—I don’t really have a plan—I sometimes have a character, but I can’t do anything with it until the language arrives. (MORRISON, 1993).

menos pense em uma possível resposta, por mais que não chegue até ela. O outro aspecto diz respeito à importância da linguagem. Morrison diz que ainda que tenha uma personagem em mente, ela só consegue dar vida a ela quando a linguagem chega, aparece. Evidencia-se, assim, a importância da linguagem para o escritor, pois sem ela sua arte não toma forma.

Ainda questionada se ela escreve para entender exatamente como se sente em relação a algum assunto, a escritora responde prontamente que não. De acordo com a resposta concedida à pergunta anterior, ela escreve a partir de perguntas que não consegue responder e não a partir de conceitos já formados.

Não, eu sei como eu me sinto. Meus sentimentos são o resultado de preconceitos e convicções como os de qualquer pessoa. Mas eu estou interessada na complexidade, na vulnerabilidade de uma ideia. Não é ‘isso é o que eu acredito’, porque isso não seria um livro, apenas um folheto de propaganda ideológica. Um livro é ‘isso pode ser o que eu acredito, mas supomos que eu esteja errada... o que poderia ser?’ Ou ‘eu não sei o que é isso, mas eu estou interessada em descobrir o que isso pode significar para mim, assim como para outras pessoas’¹¹ (MORRISON, 1993, tradução nossa).

Morrison declara que se sua escrita representasse apenas aquilo que ela acredita, então não seria um livro, seria somente um folheto de propaganda ideológica com o objetivo de convencer alguém. Ela resume a natureza da sua escrita em uma frase que diz: ‘Isso pode ser o que eu acredito, mas supomos que eu esteja errada... o que poderia ser?’ O posicionamento de Morrison em não defender uma única ideia, mas ao contrário, propor o diálogo de ideias distintas, demonstra a maturidade e a sabedoria da escritora. Mais uma vez ela deixa claro que sua obra não é centralizada apenas nas suas convicções, ela é aberta para outras significações. Sua voz busca abarcar uma voz coletiva que também pode dar novos significados ou respostas para aquilo que ela não encontrou. Seu engajamento se expressa pela preocupação em permitir que outras vozes participem da construção de sentidos da sua obra.

Ainda em relação à sua escrita, Morrison é questionada se quando cria uma personagem, ela surge completamente da sua própria imaginação. Na sua resposta há uma peculiaridade relacionada ao seu primeiro romance que apresenta a subjetividade autoral. Morrison diz:

¹¹ No, I know how I *feel*. My feelings are the result of prejudices and convictions like everybody else’s. But I am interested in the complexity, the vulnerability of an idea. It is not “this is what I believe,” because that would not be a book, just a tract. A book is “this may be what I believe, but suppose I am wrong . . . what could it be?” Or, “I don’t know what it is, but I am interested in finding out what it might mean to me, as well as to other people. (MORRISON, 1993).

Eu nunca uso ninguém que eu conheça. Em *O Olho Mais Azul* eu acho que usei alguns gestos e diálogos de minha mãe em certos lugares, e um pouco da geografia. Desde então, nunca mais eu fiz isso. Eu realmente estou muito consciente disso. Minha personagem nunca é baseada em ninguém. Eu não faço o que muitos escritores fazem¹² (MORRISON, 1993, tradução nossa).

Relembrando que Morrison disse que seu primeiro romance era um livro sobre ela ou alguém como ela, essa resposta vem reforçar que a autora não conseguiu se distanciar do seu primeiro trabalho. Há nele uma forte presença da subjetividade da escritora. As recordações da sua infância, do lugar onde ela viveu e das histórias que ouviu se misturam à sua escrita. Seu romance também tem como cenário a cidade de Lorain em Ohio, onde ela nasceu. A própria ideia que deu origem ao romance veio de uma recordação da sua infância. Morrison cita no posfácio da segunda edição de *O Olho Mais Azul* (1993), que sua motivação veio de um fato que guardou na memória por muito tempo. Uma colega de escola diz a ela que queria ter olhos azuis. Morrison se perguntou durante muitos anos: por que aquela menina queria ter olhos azuis? Seu livro foi uma tentativa de mostrar o que estaria no cerne de tal desejo.

Depois de muito tempo como leitora, e após concluir sua formação acadêmica na área de língua e literatura, o envolvimento de Morrison com a literatura tornou-se profissional. Ela trabalhou em diversas universidades americanas como professora de literatura. E mesmo depois de ter recebido os mais importantes prêmios de literatura, ainda continuou lecionando. Entre as universidades nas quais se formou estão *Howard* e por último a *Universidade de Princeton*. Sua relação com o ensino de literatura nunca foi, puramente, o cumprimento de uma função. Ela sentia prazer em dividir seu conhecimento de literatura com seus alunos.

Em uma das perguntas da revista *Time* enviada por uma leitora, Morrison é questionada se caso ela não tivesse escolhido dividir seu dom da escrita, o que mais teria feito. Ela responde com o que fez e não com o que teria feito.

Quando eu comecei a lecionar, eu estava completamente empolgada. Não havia nada mais estimulante para mim do que ler livros, conversar sobre eles com os alunos – geração após geração – que traz coisas diferentes para eles. Eu adorava isso. É o que eu escolheria fazer¹³ (MORRISON, 2008, tradução nossa).

¹² I never use anyone I know. In *The Bluest Eye* I think I used some gestures and dialogue of my mother in certain places, and a little geography. I've never done that since. I really am very conscientious about that. It's never based on anyone. I don't do what many writers do. (MORRISON, 1993).

¹³ When I started teaching, I was absolutely thrilled. There's nothing more exciting to me than to read books, to talk about books with students—generation after generation—who bring different things to them. I loved that. I would stay there. (MORRISON, 2008).

Morrison compreendia o alcance que a literatura teve na sua própria vida e acreditava que os livros também poderiam transformar a vida daqueles estudantes. Ela queria transmitir aos alunos sua paixão e empolgação pela leitura e assim contagiá-los. Questionada pela *Paris Review* porque ela ensinava os universitários, Morrison responde:

Aqui em Princeton, eles realmente valorizam os estudantes universitários, o que é bom porque muitas universidades valorizam apenas os alunos já formados ou os profissionais da pesquisa. Eu gosto dessa noção da Princeton. Eu teria adorado que meus filhos estudassem em uma universidade com esse conceito. Eu não gosto que os acadêmicos sejam tratados como palco de encenação ou o parquinho de diversão ou o picadeiro no qual os alunos formados aprendem a ensinar. Eles precisam da melhor instrução. Eu sempre achei que as escolas públicas precisavam estudar a melhor literatura. Eu sempre ensinei Édipo Rei para todos os tipos de alunos, inclusive para aqueles que eles chamavam de turmas de recuperação. A razão pela qual os alunos estão naquelas turmas é que eles estão mortos de tédio; então você não pode dar a eles coisas chatas. Você tem que dar a eles o que há de melhor para engajá-los¹⁴ (MORRISON, 1993, tradução nossa).

Analisando a resposta acima, fica claro o comprometimento de Morrison enquanto professora e sua preocupação em dar aos seus alunos o melhor. Ela também demonstra sua grandeza de espírito e humildade em não rotular os alunos e menosprezar sua capacidade intelectual. No seu entender, somente dando a eles o melhor da literatura é que se consegue engajá-los. E uma vez envolvidos, dificilmente, eles deixarão de apreciá-la.

Nas palavras de Morrison, apresentadas ao longo dessa parte do capítulo, fica claro e convincente o envolvimento profundo que a escritora tem com a literatura. Para ela, a língua não é meramente um instrumento de trabalho, mas a expressão íntima de um modo de pensar e sentir o mundo à sua volta.

2.2 O OLHAR: CENTRO SIMBÓLICO DO ROMANCE

Em *O Olho Mais Azul*, Pecola – um dos indivíduos mais vulneráveis na escala social – sucumbe à loucura cultural imposta pelos padrões de valores brancos dominantes. O máximo de alienação ao qual Pecola chegou é proporcional à sua extrema fragilidade. Porém,

¹⁴Here at Princeton, they really do value undergraduates, which is nice because a lot of universities value only the graduate school or the professional research schools. I like Princeton's notion. I would have loved that for my own children. I don't like freshman and sophomores being treated as the staging ground or the playground or the canvas on which graduate students learn how to teach. They need the best instruction. I've always thought the public schools needed to study the best literature. I always taught *Oedipus Rex* to all kinds of what they used to call remedial or development classes. The reason those kids are in those classes is that they're bored to death; so you can't give them boring things. You have to give them the best there is to engage them. (MORRISON, 1993).

a menina não é a única submetida a tal sistema de alienação. Em escala menor, quase todas as personagens do romance têm o desejo, ainda que latente, de assimilar os padrões culturais dos brancos. A consequência disso é que ao valorizar a cultura de origem eurocêntrica, os negros se distanciam de seus próprios padrões culturais.

No entanto, o desejo de ser diferente, buscando outro modelo estético e cultural não é algo imanente ao indivíduo. Ele se origina através do olhar do outro. Seria o olhar de fora que dá ou não o reconhecimento esperado por cada indivíduo. Muranga (2006) diz que o reconhecimento público das identidades consiste em uma necessidade. Ao caracterizar suas personagens no romance, Morrison constrói contextos que mostram o quanto o olhar exterior pode influenciar na formação da identidade de cada um. E cada personagem responde a tal olhar de maneira diferente. O olhar discriminatório não parte apenas dos brancos em relação aos negros, no romance fica claro que o preconceito racial, muitas vezes, parte dos próprios negros, uns em relação aos outros. Aqueles com tom de pele mais clara desprezam e até humilham os de pele mais escura. A imagem depreciativa que eles criam de si mesmos torna-se uma poderosa arma da sua própria opressão.

Fatalmente, as personagens têm sua identidade abalada pelo olhar do outro, e isso influencia diretamente na forma como cada um se vê. Suas vozes deixam transparecer os sentimentos que as dominam. A forma como as personagens reagem aos olhares de desprezo e preconceito racial reflete no seu comportamento e na capacidade que elas têm de se expressar e interagir com os outros. Com o objetivo de avaliar o reflexo do olhar exterior na constituição da identidade de algumas personagens, foi feita uma análise de suas vozes para avaliar seu modo de expressar e enxergar-se. Além disso, também é avaliado o uso coloquial da linguagem, uma escolha que revela um traço da voz autoral de Toni Morrison.

2.2.1 A escolha de uma linguagem identitária

Ao delegar vozes a suas personagens, Morrison mostra uma preocupação em não centralizar a fala apenas nas vozes dos narradores. Tanto o narrador-onisciente quanto a narradora-personagem Claudia exercem uma função de poder, pois são eles que conduzem a narrativa. Porém, escutar as vozes das personagens através do discurso direto, permite ao leitor aproximar-se mais das personagens. Quando a narrativa é centralizada apenas na voz do narrador, o leitor pode ser manipulado a ver as personagens apenas pelo viés do narrador. Além disso, como estratégia autoral, permitir que as personagens falem, demonstra uma valorização do indivíduo, pois ele ocupa um espaço discursivo em destaque.

Morrison retrata o sofrido cotidiano dos negros americanos na década de 40. Falar sobre esses negros que não tinham acesso aos mesmos serviços de saúde, cultura, educação, etc., que os brancos tinham, e representá-los com a língua inglesa padrão, seria uma forma de traição. Por essa razão, a escritora permite que suas personagens se expressem através da linguagem coloquial – o *Black English*. Essa variante linguística expressa mais do que um modo diferente de falar, ela está incorporada à história e à cultura de todo um povo. Morrison fala sobre a sua escolha da linguagem no posfácio da segunda edição do romance.

Minhas escolhas para a linguagem (oral, sonora, coloquial), minha confiança na plena compreensão de códigos engravados na cultura negra, meu esforço para obter co-conspiração e intimidade imediatas (sem nenhum texto explanatório e distanciador), bem como a tentativa de moldar um silêncio ao mesmo tempo que o rompia, são tentativas de converter a complexidade e a riqueza da cultura negro-americana numa linguagem digna da cultura (MORRISON, 2003, p.216) .

O uso da variante coloquial não só dá mais autenticidade à história narrada como mais uma vez revela o profundo engajamento da autora com sua origem, sua herança cultural. Vinda de uma tradição familiar de contar histórias, Morrison compreende o valor da expressão oral como uma manifestação identitária. E utilizar a linguagem dos negros seria o meio mais fiel de representá-los através da literatura.

Infelizmente, o resultado de todo o esforço da escritora em recriar uma linguagem digna da cultura afro-americana se perdeu na tradução do romance para o português. Há uma única tradução do romance no Brasil, feita por Manoel Paulo Ferreira, da editora Companhia das Letras. Entende-se que a tradução literária é uma tarefa árdua, não se traduz, simplesmente, palavras, mas toda carga semântica e simbólica que envolve a cultura e os costumes de um povo. Sendo assim, por mais que um tradutor se esforce em reproduzir, “fielmente”, um texto, a tradução será sempre uma versão aproximada do texto original. Em nota do tradutor de *O Olho Mais Azul*, ele diz: “Por razões óbvias, a tradução não pôde reproduzir fielmente essas tentativas da autora. Fez-se todo o possível, porém, para manter o tom “oral, sonoro e coloquial”, sobretudo nos diálogos” (N.T. in MORRISON, 2003, p.216).

A tradução de Manoel Paulo Ferreira é bastante criticada, justamente, por não se verificar no seu trabalho o empenho em manter o caráter oral da linguagem de Toni Morrison. O tradutor usa, basicamente, o português padrão para quase toda a narrativa, sendo difícil identificar marcas da oralidade no seu texto. Na pesquisa de dissertação de Lucília Teodora Villela de Leitgeb Lourenço (2006), na qual ela analisa a tradução do romance aqui estudado, a pesquisadora classifica a tradução de *O Olho Mais Azul* como ‘domesticante’.

Enquanto o texto de Morrison opera com a variante *Black English*, o tradutor optou por operar com a norma culta da língua portuguesa. Ele optou por uma tradução “domesticante”, fazendo com que as marcas daquela variante fossem apagadas no texto em língua portuguesa (LOURENÇO, 2006, p.105).

A pesquisadora critica a tradição de traduções no molde ‘domesticante’ no Brasil. O tradutor, geralmente, está submetido às exigências do mercado editorial. E por isso, nem sempre tem autonomia para exercer o seu trabalho. Sem contar que o público alvo das editoras, em geral, são pessoas da classe média. Pessoas que muitas vezes valorizam apenas a norma culta da língua, desprezando todas as outras variantes.

Acredita-se que seja importante explicar sobre as características da tradução do romance para o português e fazer algumas considerações sobre ela. No entanto, o objetivo não é fazer uma comparação entre as duas versões. Busca-se, sim, analisar o teor das vozes das personagens e o que elas podem revelar sobre suas identidades. E para isso optou-se pela tradução do romance. Na sequência, há a análise de algumas vozes do romance.

2.2.2 Pecola, uma voz silenciada

Ao escrever *O Olho Mais Azul*, Morrison inova pela temática. Como ela mesma disse anteriormente, até então, ninguém havia levado a sério uma menina negra na literatura. Enquanto na grande maioria dos romances um dos temas principais é o amor, nesse em especial o tema seria a sua ausência. A escritora busca através da narrativa, mostrar as consequências que a falta de amor pode ter sobre um indivíduo. Dentre as personagens, uns em maior e outros em menor grau, todos sofrem algumas sequelas devido a tal ausência. Mas nenhuma delas é tão atingida quanto a pequena e frágil Pecola.

O desejo que move a protagonista do romance é muito peculiar. Pecola, uma garota negra, não queria ser branca, mas sim ter olhos azuis. O que esteticamente pareceria uma aberração tinha um sentido para ela. A menina acreditava que se seus olhos fossem azuis, sua realidade seria diferente. Ela veria coisas bonitas e as pessoas a tratariam melhor. Os olhos azuis seriam a representação de um padrão de beleza estabelecido pela sociedade branca americana. No romance esse padrão se consolida na imagem da admirada atriz mirim Shirley Temple, longamente contemplada por Pecola.

Ingenuamente, a pobre menina negra acredita que uma mudança física seria capaz de acabar com a rejeição que as pessoas, em geral, sentem por ela. Na sua concepção, a troca da

cor dos olhos traria uma mudança de olhar dos outros em relação a ela. Provavelmente, se o olhar exterior mudasse em sua relação, seu próprio modo de se enxergar também mudaria. Morrison cria um enredo que gira, metaforicamente, ao redor do desejo de ter olhos azuis. Mas por trás dele está a necessidade da personagem de ser amada e reconhecida como pessoa. Indiretamente, Pecola desejava que as outras pessoas mudassem a maneira de enxergá-la.

As consequências do olhar exterior em relação à Pecola são devastadoras, e o resultado disso se revela através da sua extrema limitação comunicativa. Parece contraditório, mas apesar de Pecola ser a personagem central da história, sua voz é a que menos se destaca. Nos diálogos reproduzidos pela narradora Claudia, Pecola é a que menos participa. Geralmente, Claudia e sua irmã Frieda são as condutoras dos diálogos e das discussões. Pecola parece estar alheia a tudo. Quando Frieda lhe pergunta: “Quer umas bolachas?”, ela responde com um indiferente “Tanto faz” (MORRISON, 2003, p.22). Ou em outra ocasião quando Frieda lhe pergunta: “O que é que você quer fazer, Pecola?” e novamente ela responde: “Tanto faz. Qualquer coisa que vocês quiserem” (MORRISON, 2003, p.30). A apatia no seu tom de voz demonstra sua baixa auto-estima, reflexo da falta de reconhecimento pessoal dos olhares que recebe.

O medo e a vergonha de Pecola, muitas vezes, a impedem de falar. No seu encontro com um comerciante branco, sua vergonha a paralisa. Ela aponta para os doces que deseja e sussurra a palavra ‘esses’. Ele, porém, num tom impaciente, pergunta: “Quais? Estes? Estes?” (MORRISON, 2003, p.53). A partir desse momento, ela não consegue mais falar. A menina fica estática com o dedo colado na vitrine, esperando que o comerciante entenda o que ela quer. O processo de silenciamento de Pecola se inicia a partir da percepção do olhar agressivo e impaciente que o comerciante dirige a ela. O olhar altamente humilhante do homem branco faz com que ela acredite na sua insignificância. E assim, ao concordar com a imagem depreciativa que recebeu, transforma esse olhar em um sentimento de autodepreciação, rejeitando a si mesma.

Percebe-se que o momento em que a voz de Pecola se torna mais espontânea, e ela se sente mais segura para falar é quando está na presença das três prostitutas que moram acima da habitação dos Breedlove. China, Polaca e a srta. Marie não tratavam Pecola, calorosamente, mas também não a desprezavam. Srta. Marie tinha o hábito de tratar Pecola com apelidos referentes à comida, como: bolinho, linguicinha, pudim, etc. O que não deixa de ser uma forma carinhosa de tratamento. O curioso é que quando as visitava, era Pecola quem tomava a iniciativa de começar as conversas. “As mulheres eram amáveis, mas demoravam para começar a falar. Pecola sempre tomava a iniciativa com Marie, que, depois de inspirada,

era difícil de parar” (MORRISON, 2003, p.55). Parece haver algum tipo de identificação entre Pecola e as prostitutas. Poderia dizer que isso se deve à imagem que essas mulheres têm perante a sociedade. Assim como Pecola, elas não recebem reconhecimento social. No entanto, elas respondem de maneira diferente ao olhar de desprezo que a sociedade lhes dirige. Orgulhosas de sua autossuficiência, elas devolvem com um desdém ainda maior o desprezo social que recebem.

O capítulo em que a voz de Pecola se torna mais frequente é o último. No longo diálogo entre ela e um amigo imaginário revela-se seu avançado estágio de alienação. A fala de Pecola mostra sua obsessão pelos olhos azuis. Ela pergunta a todo tempo para seu amigo imaginário, se os seus olhos são os mais azuis e os mais bonitos. Sua paranóia funciona como um refúgio de todo o drama vivido por ela. Seria uma maneira de esquecer, de bloquear o passado que a destruiu. No que diz respeito à construção da identidade, Pecola seria um exemplo de alguém que aceita negar-se para se fazer reconhecer e por isso acaba se anulando, segundo a concepção de Bourdieu que diz:

A revolução simbólica contra a dominação simbólica e os efeitos de *intimidação* que ela exerce tem em jogo não, como se diz, a conquista ou a reconquista de uma identidade, mas a repropriação colectiva deste poder sobre os princípios de construção e de avaliação da sua própria identidade de que o dominado abdica em proveito do dominante enquanto aceita ser negado ou negar-se (...) para se fazer reconhecer (2007, p.125).

Pecola torna-se invisível pelo desprezo alheio. Na escola era a única que sentava sozinha numa carteira dupla e era desprezada tanto pelos colegas quanto pelos professores. Seu nome era motivo de chacota entre as crianças da escola. Em casa, ela era ignorada e maltratada. Ao interiorizar passivamente a imagem de inferioridade que os outros lhe impunham e sem receber nenhuma forma de reconhecimento, a menina se anula identitariamente. Muranga (2006) diz que em nosso foro interior, somos todos conscientes que nossa identidade pode ser formada ou deformada no decorrer de nossos contatos com os outros ‘doadores de sentido’. Pecola não recebe sentido para sua existência e cria um mundo paralelo ao real.

2.2.3 Claudia, uma voz questionadora

A voz da narradora-personagem Claudia é a que mais se destaca dentro do romance pelo seu caráter questionador. Ela é uma figura emblemática que mistura inocência e revolta diante das situações de discriminação racial, demonstrando um aguçado

senso de orgulho e consciência do seu valor. Essa personagem é considerada o alter-ego da autora Toni Morrison. Claudia não aceita e não entende o que faz com que as pessoas valorizem mais os brancos do que os negros. Como narradora, ela apresenta e também analisa o comportamento das outras personagens. Já como personagem, ainda uma criança de nove anos, ela, na sua ingenuidade, não compreende a gravidade de muitos acontecimentos. Mas, por outro lado, ela já questiona o que faz com que as pessoas admirem as garotas brancas e não as negras.

Claudia vivia em uma casa velha com sua irmã Frieda, seu pai e sua mãe. Naquela época as crianças não tinham liberdade para dirigir a palavra aos adultos, a não ser que fossem questionadas. Claudia e Frieda recebiam um tratamento frio e distante de seus pais. Não existia diálogo e interação entre a família. Embora ela não tivesse espaço para falar em casa, ela não deixava de observar e lançar um olhar crítico em relação ao comportamento dos adultos. Fora do círculo familiar, nota-se a maneira como Claudia enxerga e reage ao convívio social. Ela é contundente quando fala da sua repulsa por garotas brancas, a quem diz odiar. No entanto, sua raiva não é diretamente relacionada às meninas, mas ao que faz com que as pessoas as tratem enternecidamente, e, a ela não. Quando ela conta da boneca que ganhou de presente de Natal, uma boneca grande de olhos azuis, seu único desejo era desmembrá-la para descobrir o que havia de tão encantador naquele pedaço de plástico duro.

Claudia não conseguia entender o *segredo* das garotinhas brancas e se questionava: “O que é que fazia as pessoas olhar para elas e dizer “Aaaaahhhhhh”, mas não para mim?” (MORRISON, 2003, p.26). Apesar de tudo Claudia e Frieda, sua irmã mais velha, sentiam orgulho do que eram. Claudia dizia, “Sentíamo-nos bem em nossa pele, saboreávamos as notícias que nossos sentidos nos transmitiam, admirávamos nossa sujeira, cultivávamos nossas cicatrizes, e não conseguíamos compreender essa falta de valor” (MORRISON, 2003, p.78). Não aceitar como natural o tratamento desigual que a sociedade lhe oferecia e questioná-lo constantemente tornou-se uma forte arma de resistência para Claudia. Aos olhares de desprezo racial que lhe eram lançados era como se ela os devolvesse com uma pergunta: “Por que me olha desse jeito?”, “O que há de errado comigo?”

Claudia também se irritava com a falta de reação de Pecola diante das humilhações que sofria, ela não compreendia a sua inércia. Claudia dizia: “O sofrimento dela me contrariou. Tive vontade de abri-la toda, afiar-lhe as garras, enfiar um pau naquela espinha arqueada e murcha, forçá-la a se pôr ereta e a cuspir o sofrimento na rua” (MORRISON, 2003, p.77). Claudia é o contraponto de Pecola, ela não recusa sua identidade enquanto negra

e não aceita ser desprezada. Claudia trava batalhas constantes contra a força dos olhares externos do preconceito racial que tentam aniquilá-la. E justamente por resistir a essa força, ela consegue vencer a pressão do meio. Dentro do romance ela é a voz que clama por respeito e reconhecimento, sem aceitar a classificação de inferioridade que a sociedade tenta lhe impor.

Morrison cria a personagem Claudia como uma exceção, pois ela é a única que não se deixa abater pelo olhar exterior de discriminação. Ao contrário, ela devolve esse olhar e preserva sua auto-estima inabalada. Ela luta e vence o contexto social de alienação ao qual os negros estavam submetidos e surge como a voz que mais tarde irá narrar a história daqueles que não tiveram forças para resistir. Claudia alcança um espaço de produção de discurso, fazendo uso da linguagem com desenvoltura. Talvez essa tenha sido sua maior conquista, usar a linguagem como instrumento de revelação das desigualdades, assim como a própria Toni Morrison o fez.

2.2.4 Pauline, uma voz alienada

Conhece-se Pecola pela voz do narrador onisciente, mas principalmente pela voz da narradora-personagem Claudia. As outras personagens são superficialmente conhecidas por Claudia. Seu conhecimento se resume à observação de algum episódio que testemunhou. Por essa razão, o papel do narrador onisciente é muito importante, pois sem ele o leitor teria apenas a visão limitada de Claudia em relação aos fatos e às pessoas. Propositamente, Morrison cria um narrador que pode penetrar na subjetividade das personagens e assim apresentá-las de maneira mais humana ao leitor. Pauline e as outras duas personagens analisadas a seguir são apresentadas por esse narrador. Mas além desse recurso, Morrison usa a própria voz de Pauline em algumas partes do texto para falar dos seus sentimentos, como se fosse um diário.

A personagem Pauline Breedlove – mãe de Pecola – é também uma vítima do olhar exterior de desprezo. Por toda a sua vida, buscou reconhecimento, da infância até a fase adulta. Quando Claudia relata um episódio em que Pauline é extremamente fria e agressiva com sua filha Pecola, o leitor a julga como uma mãe desnaturada. Porém, o narrador onisciente vem na sequência para falar das suas possíveis razões. São pequenos acontecimentos que lentamente vão minando a sua autoestima e a fazem buscar refúgio fora da sua realidade.

Uma pequena deformidade no pé provocada por um prego enferrujado aos dois anos

de idade seria o argumento que Pauline utiliza para justificar a indiferença das pessoas em relação a ela.

Ainda que leve, a deformidade lhe explicava muitas coisas que de outra maneira teriam sido incompreensíveis: por que só ela, entre todos os filhos, não tinha apelido; por que não havia piadas nem histórias para contar sobre coisas engraçadas que ela fizesse; por que ninguém nunca prestava atenção no que ela gostava de comer – nada de lhe guardarem a asa ou o pescoço, nada de cozinharem as ervilhas numa panela separada, sem arroz, por que ela não gostava de arroz; por que ninguém a provocava; por que ela nunca se sentia à vontade em lugar algum nem parte de um grupo (MORRISON, 2003, p.113).

A falta de reconhecimento familiar e de sentimento de integração àquele grupo faziam-na se refugiar em atividades silenciosas e solitárias. Seu maior prazer era alinhar coisas em fileiras. Ela fazia isso com folhas, pedras, pauzinhos, etc. Do seu prazer em organizar coisas veio o emprego de arrumadeira em casa de família na juventude. Pauline, romântica e sonhadora, pensava sempre em uma presença que a envolveria com ternura e lhe daria repouso. Essa presença se corporificou em Cholly Breedlove, com quem se casaria. Cholly foi o primeiro olhar exterior que a enxergou de um jeito diferente. “Em vez de ignorar a deformidade, de fingir que não existia, fazia-a parecer algo de especial e cativante. Pela primeira vez Pauline sentiu que seu pé defeituoso era uma qualidade” (MORRISON, 2003, p.118).

Eles se casaram e decidiram mudar para o norte. Após um início feliz, no qual um parecia sentir prazer na companhia do outro, começa uma fase em que eles têm cada vez menos o que dizer um ao outro. No norte, sua solidão tornou-se ainda maior. Pauline fala da dificuldade de conhecer as pessoas naquele lugar. Mais uma vez, o olhar de indiferença a feriu intensamente, primeiro partindo dos brancos e depois dos mulatos. “Os mulatos do norte também eram diferentes. Metido a besta. Não eram melhor do que os branco em maldade. Faziam a gente sentir que não valia nada, igualzinho, só que eu não esperava isso deles” (MORRISON, 2003, p.119). Nesse trecho fica evidente o preconceito racial entre os próprios negros. Os mulatos por ter pele mais clara, julgavam-se superiores, esquecendo que eles também descendiam dos negros. Pauline se sente constrangida pelo olhar que a inferioriza, e também decepcionada, por tal olhar partir daqueles que tem a mesma origem que a sua.

Pauline não se sentia à vontade com as poucas mulheres negras que conhecia, pois elas debochavam do seu jeito de falar, de se vestir, do seu cabelo. Mas na tentativa de ser aceita pelo grupo, Pauline começou a trabalhar e a gastar seu dinheiro somente com roupas. Esse era o principal motivo das discussões entre ela e Cholly. Pauline tentou mudar seu estilo, não por

simples vaidade, mas para receber algum reconhecimento. “O triste era que Pauline na verdade não ligava para roupas nem para maquiagem. Queria apenas que as outras mulheres a olhassem de modo favorável” (MORRISON, 2003, p.120).

Logo depois que casou, ela perdeu um dente da frente. É um fato que parece ter pouca importância, mas que mexeu muito com sua autoestima. Quando ela engravidou do seu primeiro filho, parou de trabalhar. E mais uma vez experimentou a solidão cruel, e para amenizá-la buscou refúgio no cinema. Esse teria sido o principal instrumento da sua alienação. O cinema reavivou sua ideia de amor romântico e apresentou-lhe a destrutiva ideia de beleza física. Pauline cometeu o erro de igualar beleza física com virtude e passou a ter desprezo por si mesma. “Depois da educação que recebeu do cinema, nunca mais foi capaz de olhar para um rosto sem classificá-lo de alguma forma na escala da beleza absoluta, uma escala que ela absorvera na íntegra da tela prateada” (MORRISON, 2003, p.124).

De certa forma o cinema funciona também como um olhar exterior. Através da tela é apresentado o olhar das câmeras e por trás das câmeras há o olhar do diretor e do produtor. A ideologia do cinema americano é predominantemente baseada na cultura eurocêntrica. A suposta superioridade branca é sutilmente disseminada através da produção cinematográfica. Shohat e Stam (2006) dizem que nos programas de televisão a superioridade branca não é afirmada, mas simplesmente presumida – os brancos são os objetivos, os especialistas, os que não causam problemas, aqueles que julgam, que estão “em casa” no mundo, aqueles cuja prerrogativa é criar leis que organizem a desordem. O efeito desse modelo de imagem moral impoluta é altamente nocivo, pois indiretamente, ele diz que as pessoas que não se encaixam nesse modelo são inferiores.

Ao assimilar o modelo de vida branco apresentado pelo cinema, Pauline passa a olhar sua própria vida com desprezo. A realidade era odiosa para ela, pois era o oposto da perfeição representada nas telas.

Parece que a única hora que eu era feliz era quando tava no cinema [...]. Os homem branco tomando conta tão bem das mulher, e todos bem-vestido, as casa grande e limpa, com a banheira no mesmo aposento que o toailete. Aqueles filme me dava muito prazer, mas depois ficava difícil voltar para a casa e olhar para o Cholly (MORRISON, 2003, p.124).

O cinema tornou-se para ela uma forma de escapismo, uma tentativa de esquecer a realidade que a oprimia. Seu marido, seus filhos, sua casa, tudo era diferente das encantadoras histórias que Pauline assistia no cinema. Em consequência disso, ela foi se afastando cada vez

mais da família. O descaso com os seus ficou ainda maior quando ela conseguiu um emprego na casa de uma família afetuosa e agradecida – os Fishers. “Ela se tornou o que se conhece como a empregada ideal, pois esse papel lhe preenchia praticamente todas as necessidades” (MORRISON, 2003, p.128). Os Fishers deram a Pauline um apelido, que ela tanto se ressentia de não ter recebido na infância. Eles a chamavam de Polly. Seu trabalho era constantemente elogiado pela família. Ainda que em troca do seu trabalho, finalmente, ela encontra o reconhecimento que tanto procurava. “Ouvir: ‘Nós jamais deixaremos que ela vá embora. Nunca encontraríamos alguém como a Polly. Ela simplesmente *não* vai para casa se a cozinha não estiver absolutamente em ordem. Realmente, ela é a empregada ideal’ (MORRISON, 2003, p.129). Frases como essa era uma grande recompensa para Pauline.

O seu contentamento em trabalhar para os Fishers era evidente. Seu desejo oculto era que aquela fosse a sua família. Ironicamente, Pauline não percebia que o reconhecimento que recebia era devido à função que exercia. Ela conseguiu apenas ser reconhecida como empregada. Nos outros papéis sociais desempenhados por ela, o sentimento que a dominava era a sensação de fracasso. E era esse sentimento que ela transferia aos seus filhos.

2.2.5 Cholly, uma voz desprovida de linguagem

Charles Breedlove, conhecido como Cholly, é, primeiramente, apresentado ao leitor pela narradora Claudia. O que ela sabe a seu respeito é que se trata de um homem violento que incendiou a própria casa e deixou sua família na rua. Mas antes disso, em um trecho introdutório que antecede os capítulos, Claudia revela o pior gesto de violência de Cholly. Ele teria estuprado a própria filha, uma garota de onze anos de idade. A julgar pelas suas atitudes, ele seria um ser execrável. No entanto, o narrador onisciente vem revelar a história de vida de Cholly e mostrar que olhares teriam tido participação na formação de uma identidade tão atormentada quanto a sua.

O primeiro olhar de desprezo recebido por Cholly partiu da sua mãe. Ela o abandonou aos quatro dias de vida em um monte de lixo ao lado de uma ferrovia e logo em seguida desapareceu. Encontrado por uma tia-avó – a tia Jimmy – ele sentia-se grato por ter sido salvo. Foi ela quem o criou e, a seu modo, lhe deu afeto e cuidados. Quando já estava na escola se encorajou a perguntar à tia Jimmy quem era o seu pai e onde ele estava. Com um pouco de incerteza e com dificuldade para lembrar, tia Jimmy disse a ele que achava que seu pai era Samson Fuller e que ele teria ido para Macon. Cholly guarda esperançosamente essa informação na sua memória.

Após alguns anos de estudo, ele deixa a escola para começar a trabalhar na Loja de Grãos e Forragem Tyson. Lá, ele faz amizade com um velho carroceiro chamado Jack Blue. Cholly nunca mais esqueceu aquele velho simpático que lhe contava histórias antigas. Ele o adorava e, provavelmente, Blue foi a única referência masculina que ele guardava com carinho. Quando Cholly tinha quatorze anos, tia Jimmy morre. Nesse momento, ele percebe que está completamente sozinho. Embora ela fosse uma velha com suas manias e com seu cheiro azedo, ela era a única pessoa que se importava com ele nesse mundo. Os olhares de Tia Jimmy e Jack Blue teriam sido os únicos que até então haviam dado a Cholly algum reconhecimento.

Logo após a morte da sua tia, acontece um fato que o marca para sempre – seu primeiro encontro com uma garota. Cholly, com um pouco de receio, convida Darlene, uma garota que estava no velório da sua tia, para dar uma volta. Após se distanciar da casa, em meio a brincadeiras não tão displicentes, eles acabam sendo levados pelos ímpetos da juventude e se entregam ao desejo, Cholly mais induzido por Darlene do que o contrário. Em meio à tensão da primeira experiência sexual, eles são surpreendidos por dois homens brancos. Eles estavam armados com espingardas, provavelmente, caçando nos arredores. Apontando o foco da lanterna para eles, os homens fizeram Cholly e Darlene continuar o que estavam fazendo de maneira humilhante. Eles se dirigiam a Cholly com forte desprezo racial com frases como: “Vai em frente, crioulo”, “Eu disse vai em frente. E vê se faz direito, crioulo, faz direito” (MORRISON, 2003, p.148).

A humilhação pela qual passara o atormentou daquele momento em diante. Não era possível esquecê-la. Mas ao invés de transferir seu ódio aos brancos, Cholly responsabiliza Darlene pelo acontecido. “Carrancudo, irritado, ele cultivava o ódio que sentia por Darlene. Em nenhum momento pensou em dirigir o ódio contra os caçadores” (MORRISON, 2003, p.151). Essa reação de Cholly pode ter sido desencadeada por uma crença internalizada da superioridade dos brancos. Dessa forma, ao se sentir inferior em relação a eles, o alvo de transferência da sua raiva foi Darlene. Ela, além de ser negra como ele, era uma mulher. E isso lhe dava o direito de subjugar-lá. Na hierarquia de relacionamentos, a mulher negra estaria submetida ao homem branco, à mulher branca e ao homem negro. A ela estariam submetidas apenas as crianças.

Sem mais ninguém com quem contar, Cholly parte em busca do seu possível pai. Sua esperança era ser reconhecido por ele. O homem que poderia ser seu pai lhe pergunta grosseiramente, “Alguma coisa errada com a sua cabeça? Quem te mandou me procurar?” (MORRISON, 2003, p.156). Cholly, muito nervoso e assustado responde “Ninguém.” “Eu só

achei... quero dizer, eu estava só passando e, hum, o meu nome é Cholly...” O homem o escorraça como a um cão pestilento “Diz para aquela piranha que ela vai receber o dinheiro dela. Agora, some da minha frente, caralho!” (MORRISON, 2003, p.157). Esse acontecimento não foi somente humilhante, mas acima de tudo frustrante. Todas as expectativas que aquele menino de quatorze anos alimentava em relação ao encontro com o pai desmoronaram-se debaixo dos seus pés.

A partir desse acontecimento, o narrador onisciente diz que Cholly estava perigosamente livre. “Abandonado num monte de lixo pela mãe, rejeitado pelo pai por causa de um jogo de dados, não havia mais nada a perder. Estava sozinho com suas percepções e apetites, e só estes o interessavam” (MORRISON, 2003, p.160). Sua subjetividade é fortemente marcada pelos olhares de desprezo que recebeu. Sua busca por reconhecimento fracassou. Tudo isso levou Cholly a uma total falta de interesse por ele mesmo e pelos outros. Isso se refletiu na sua forma de se expressar. Sua voz tem pouquíssima presença na narrativa. Além das poucas falas em discurso direto apresentadas pelo narrador onisciente, tudo o mais que se sabe a respeito dele é indiretamente. Quase sempre bêbado, sua voz aparece na maioria das vezes em discussões com Pauline. “Não me provoque, cara! Se você disser mais uma palavra, eu te arrevento!” (MORRISON, 2003, p.45).

Cholly seria um ser desprovido de linguagem. Só se tem conhecimento dos seus sentimentos através da mediação do narrador onisciente. No seu caso, ele não nega sua identidade, isso porque ele não tem uma. Ele não sabe quem ele é. E sua mais empenhada tentativa em buscar as suas origens acaba se caracterizando como uma das situações mais humilhantes da sua vida. Cholly não se expressa através da linguagem. Ele não tem recursos emocionais e nem linguísticos para fazê-lo. Suas reações são despertadas por estímulos violentos, como quando ele e Pauline brigam, ou ainda por seus instintos mais primitivos que o aproximam mais dos animais do que de um ser racional.

2.2.6 Soaphead Church, uma voz patológica

A personagem Elihue Micah Whitcomb, conhecido como Soaphead Church, é uma mistura de charlatão e pedófilo, cuja voz age com o único intuito de enganar as pessoas e conseguir tirar vantagem delas. No caso de Pecola, ele a engana fazendo-a acreditar que o seu desejo foi realizado. Elihue é um homem de mentalidade tacanha e com desvios psicológicos. Ele não só convence as pessoas de que ele tem poderes, como ele próprio acredita nisso. Além da reprodução do diálogo entre ele e Pecola, sua voz aparece em uma longa carta que ele

escreve para Deus. E ele está tão seguro de seus poderes que conta a Deus que já realizou um milagre para a menina negra que queria ter olhos azuis.

Eu, eu fiz um milagre. Eu lhe dei os olhos. Eu lhe dei os olhos, dois olhos azuis, azuis. Azul-cobalto. Uma nesga do Seu firmamento azul. Mais ninguém verá os olhos azuis dela. Mas ela verá. E viverá feliz para sempre. Eu, eu considerei adequado e correto fazer isso (MORRISON, 2003, p.182).

Diferente de Pauline e Cholly Breedlove que alimentavam uma imagem depreciativa de si mesmos, Elihue, um antilhano de olhos cor de canela e pele ligeiramente parda, mostra-se excessivamente orgulhoso e autoconfiante. Seu senso exacerbado de superioridade tem raiz na sua ancestralidade britânica. No início do século XIX, Sir Whitcomb, um nobre britânico decadente, decide estabelecer residência sob o sol reconfortante das Antilhas. Lá teve um filho bastardo, um mulato. Agradecidos pelo reconhecimento financeiro do nobre britânico, a mãe e o bastardo traçam como meta de vida a preservação da linhagem branca. Ele se casou com uma garota de origem semelhante e transferiram a anglofilia para os seis filhos e dezesseis netos.

Um desses seis filhos, um fanático religioso que fundou uma seita, teve quatro filhos e entre eles um mestre-escola. O mestre-escola casou-se com uma garota metade chinesa e tiveram um filho – Elihue. Sua mãe morre após o parto e o pai tem a chance de aplicar sobre o filho as teorias sobre educação, disciplina e vida virtuosa. Seu pai lhe ensinou a *não* viver. Elihue era dominado por uma melancolia insuperável. Foi essa melancolia que fez com que seu casamento durasse apenas dois meses. A misantropia tornou-se para ele um estilo de vida, pois não podia suportar o contato com as pessoas, principalmente, físico. “O resíduo do espírito humano em objetos inanimados era tudo o que ele podia suportar da humanidade” (MORRISON, 2003, p.167). Por considerar-se mais limpo e puro do que as outras pessoas, tinha preferência por crianças. Ele se envolvia com meninas, pois, na sua cabeça, ele as associava com limpeza.

Elihue transformou-se em uma espécie de guru espiritual, orientando as pessoas desesperadas que o buscavam na esperança de resolverem seus problemas. Sua capacidade intelectual e sua desenvoltura com a linguagem eram usadas para enganar aqueles que acreditavam nos seus supostos poderes. Embora ele tivesse estudado e entrado em contato com diversas formas de conhecimento, sua mente estreita o impedia de alcançar o progresso humano. Relembrando Alvarez (2006) que diz que escutar bem é uma arte, tanto quanto escrever bem, há no romance, coincidentemente, o exemplo de Elihue que não aprendeu a

ouvir a voz autoral. A forma como o narrador onisciente o descreve em relação ao conhecimento, mostra que ele não consegue passar da superficialidade da leitura. A seguir, observa-se nos trechos do romance sua limitação interpretativa:

O pequeno Elihue aprendeu bem tudo o que precisava saber, particularmente a bela arte do auto-engano. Lia de forma ávida, mas compreendia seletivamente, escolhendo os fragmentos das idéias de outros homens que respaldassem a predileção que ele pudesse ter no momento. Foi exposto às melhores mentes do mundo ocidental, mas só se deixou tocar pela interpretação mais estreita (MORRISON, 2003, p.170).

As crenças arraigadas na identidade de Elihue controlavam e conduziam o seu comportamento e seu modo de pensar. Isso o impedia de abrir sua mente a novas ideias, ela sempre permanecia fechada em si mesma. A herança passada de pai para filho, de uma superioridade dos brancos, fazia com que os membros da sua família negassem sua descendência africana. E ao acreditar que sua descendência europeia fazia dele uma pessoa melhor, ele lançava um olhar de desprezo a suas próprias origens.

2.3 A NARRATIVA DE *O OLHO MAIS AZUL*: UMA FORMA HUMANIZADORA

Quando se pensa em texto literário, considerando sua forma e conteúdo, pode-se, erroneamente, achar que o conteúdo é mais importante. No entanto, forma e conteúdo são inseparáveis e atuam simultaneamente. Relembrando *Cândido* (2004), o modelo de organização é o primeiro nível humanizador de um texto. “Em palavras usuais: o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere” (2004, p. 178). A forma literária é de suma importância na transmissão do conteúdo. Por esse motivo, o objetivo de se analisar a forma literária de *O Olho Mais Azul* é observar como essa forma atua para comunicar mais eficazmente o conteúdo ao leitor.

A organização do romance de Morrison mais do que uma função de estilo, tem uma função específica na narrativa. Seu papel é mostrar o processo de desconstrução identitária de Pecola – personagem principal da história. Os acontecimentos e o relacionamento das outras personagens com a menina atuam diretamente nesse processo de desconstrução. Considerando o pressuposto de que forma e conteúdo agem em conjunto, não há como falar da forma sem falar da sua composição. Então, juntamente com a forma, são analisadas as vozes narrativas que conduzem a história.

Como já foi visto anteriormente, a autora utiliza duas vozes narrativas para conduzir

o romance. A primeira e predominante é a voz de um narrador onisciente em terceira pessoa, responsável pela caracterização de todas as personagens, que de alguma forma atuam no processo de desconstrução identitária de Pecola. A segunda voz é de Claudia, narradora-personagem que, quando conta a história, já não é mais a menina de nove anos que participou daquele momento da vida de Pecola. Porém, ao construir a narrativa de Claudia, a autora reconstrói a linguagem infantil das meninas dando preferência à pureza e à autenticidade que as crianças tão naturalmente conseguem expressar. É com esse recurso que a autora consegue dar mais leveza e um pouco de alegria à obra. Na sequência cada parte que compõe a estrutura do romance é analisada separadamente.

2.3.1 Texto introdutório do romance

Esta é a casa. É verde e branca. Tem uma porta vermelha. É muito bonita. **Esta é a família.** A mãe, o pai, Dick e Jane moram na casa branca e verde. Eles são muito felizes. Veja a Jane. Ela está de vestido vermelho. Ela quer brincar. Quem vai brincar com Jane? **Veja o gato.** Está miando. Venha brincar. Venha brincar com a Jane. O gatinho não quer brincar. **Veja a mãe.** A mãe é muito boazinha. Mãe, quer brincar com a Jane? A mãe ri. Ria, mãe, ria. **Veja o pai.** Ele é grande e forte. Pai, quer brincar com a Jane? O pai está sorrindo. Sorria, pai, sorria. **Veja o cachorro.** Auau, faz o cachorro. Quer brincar com a Jane? Veja o cachorro correr. Corra, cachorro, corra. Olhe, olhe. **Aí vem um amigo.** O amigo vai brincar com a Jane. Eles vão jogar um jogo gostoso. Brinque, Jane, brinque. (Grifos nossos)

Esta é a casa é verde e branca tem uma porta vermelha é muito bonita esta é a família a mãe o pai dick e jane moram na casa branca e verde eles são muito felizes veja a jane ela está de vestido vermelho ela quer brincar quem vai brincar com jane veja o gato está miando venha brincar venha brincar com a jane o gatinho não quer brincar veja a mãe a mãe é muito boazinha mãe quer brincar com a jane a mãe ri ria mãe ria veja o pai ele é grande e forte pai quer brincar com a jane o pai está sorrindo sorria pai sorria veja o cachorro auau faz o cachorro quer brincar com a jane veja o cachorro correr corra cachorro corra olhe olhe aí vem um amigo o amigo vai brincar com a jane eles vão jogar um jogo gostoso brinque jane brinque

Esta é a casa é verde e branca tem uma porta vermelha é muito bonita esta é a família a mãe o pai Dick e Jane moram na casa branca e verde eles são muito felizes veja a Jane ela está de vestido vermelho ela quer brincar quem vai brincar com Jane veja o gato está miando venha brincar venha brincar com a Jane o gatinho não quer brincar veja a mãe a mãe é muito boazinha mãe quer brincar com a Jane a mãe ri ria mãe ria veja o pai ele é grande e forte pai quer brincar com a Jane o pai está sorrindo sorria pai sorria veja o cachorro auau faz o cachorro quer brincar com a Jane veja o cachorro correr corra cachorro corra olhe olhe aí vem um amigo o amigo vai brincar com a Jane eles vão jogar um jogo gostoso brinque Jane brinque

(MORRISON, 2003, p.7. grifos nossos)

O texto acima é a parte inicial do romance *O Olho Mais Azul*. Trata-se de um trecho retirado de uma popular cartilha de alfabetização utilizada entre 1930 e 1970 nos Estados Unidos. Dick e Jane eram as carismáticas personagens das histórias contadas nesse material.

Duas crianças brancas que vivem felizes em uma família de classe média americana. Em contrapartida, personagens negras ou de outras nacionalidades não haviam sido introduzidas na cartilha antes de 1965, época em que a sua popularidade já estava em declínio. Esse fato se explica pelo período histórico em que esse material circulava, pois, somente a partir dos anos 70, os negros conseguiram conquistar mais espaço e direitos na sociedade norte-americana.

Não é por mera ilustração que Toni Morrison escolhe esse texto para dar início ao seu romance. Em diversos países do mundo, as cartilhas, assim como muitos livros didáticos, serviram e em alguns casos ainda servem de material para transmissão de ideologias, com fotos e ilustrações que, na maioria das vezes, não contemplam a diversidade étnica e históricas, e os contextos não condizem com a realidade de grande parte dos alunos, essas cartilhas propagam modelos perigosos que trazem embutidos neles um discurso domesticador. No caso do trecho da cartilha, citado por Morrison, o modelo a ser seguido é o da família branca de classe média americana.

Esse modelo “bem-sucedido” de família era de certa forma frustrante para as crianças cujas famílias não se encaixavam nele. Inconscientemente, essas crianças poderiam internalizar o desejo de ter uma família como aquela e com isso criar um sentimento de desprezo pela sua própria família. Dick e Jane povoaram o imaginário infantil americano por quatro décadas. As inocentes personagens serviram para propagar a suposta superioridade branca por gerações. A escritora Toni Morrison, provavelmente, estudou com essa cartilha. Ela, assim como muitas crianças negras, não conseguia se identificar com aquelas histórias e se sentia excluída. Além disso, as crianças poderiam associar a ideia de felicidade e harmonia transmitida pela família das personagens com sua cor. As personagens seriam felizes porque eram brancas, mas elas que eram negras não poderiam ser felizes. Simbolicamente, ao desconstruir o texto da cartilha ao longo do romance, Morrison desconstrói também o discurso de superioridade branca estabelecido durante muito tempo.

Ao se analisar o texto da cartilha, percebe-se que ele apresenta, em sua maior parte, palavras positivas que dão a sensação de felicidade, entre elas: casa bonita; eles são muito felizes; uma mãe boazinha que ri; um pai grande e forte que sorri; um amigo que joga um jogo gostoso. Além dos animais de estimação, que também fazem parte da família. Jane é a personagem central, uma criança feliz que gosta de brincar. Essa história açucarada, que beira a tolice, foge até mesmo da realidade das crianças brancas. Qual família não tem seus problemas e conflitos no seu cotidiano, ainda que sejam de baixa gravidade?

Ao fragmentar a história de Dick e Jane, a autora apresenta uma história paradoxal que se passa na década de 40 vivida por uma família negra muito pobre. Inicialmente, o leitor

pode ter a impressão de que esse texto está fora de contexto e que não tem finalidade. Mas dando continuidade à leitura, percebe-se que ele tem uma intencionalidade. A escritora fragmenta esse texto ao longo de quatro grandes capítulos que correspondem às estações do ano. Cada fragmento é usado como parte introdutória, trazendo em si o assunto que será tratado. As partes postas em negrito na primeira versão do texto acima correspondem aos assuntos que serão tratados ao longo do romance. A personagem principal deixa de ser Jane e passa a ser Pecola. Ao desconstruir o texto da cartilha, constrói-se a história de Pecola, que é o oposto da história de Jane.

Mas qual é a razão de haver três versões do texto inicial em sequência? A primeira apresenta o texto pontuado, organizado e claro. Há uma harmonia e organização que corresponderia à vida da família. A segunda perde toda a pontuação e as letras maiúsculas (exceto a primeira) e tem sua visualização um pouco comprometida. E o último, sem pontuação, sem maiúsculas e sem espaço, representa a total perda de organização e harmonia. A desconstrução formal do texto da cartilha já antevê a desconstrução identitária de Pecola e da sua família. Parte-se de um modelo de família idealizado para a entrada em um modelo de família real. Todas as partes iniciadas por fragmentos do texto inicial são narradas pelo narrador onisciente. É ele quem relata a realidade da vida de Pecola em relação às pessoas que fazem parte do seu convívio. As partes que não possuem trechos introdutórios são de responsabilidade da narradora-personagem Claudia. Antes de iniciar os capítulos do romance, há outro texto, agora na voz de Claudia.

2.3.2 Texto de apresentação do romance

Cá entre nós, não houve cravos-de-defunto **no outono de 1941**. **Na época** pensamos que era porque Pecola ia ter o bebê do pai dela que os cravos-de-defunto não cresceram. Um pequeno exame e muito menos melancolia nos teriam provado que as nossas sementes não foram as únicas que não brotaram: as de ninguém brotaram. Nem mesmo os jardins que ficavam de frente para o lago exibiram cravos-de-defunto **naquele ano**. Mas estávamos tão profundamente preocupadas com a saúde e o nascimento do bebê de Pecola que não conseguíamos pensar em outra coisa que não fosse a nossa magia: se plantássemos dizendo as palavras corretas, as sementes brotariam e daria tudo certo.

Passou-se um longo tempo até que minha irmã e eu admitíssemos para nós mesmas que não ia sair broto algum das nossas sementes. **Quando** entendemos isso, só aliviávamos nossa culpa com brigas e acusações mútuas sobre a responsabilidade pelo fato. **Durante anos** achei que minha irmã tinha razão: a culpa foi minha. Eu as tinha plantado fundo demais na terra. Jamais ocorreu a nenhuma das duas que a própria terra pudesse estar improdutiva. Tínhamos jogado as sementes no nosso canteiro de terra negra exatamente como o pai de Pecola havia jogado as suas no canteiro de terra negra dele. Nossa inocência e nossa fé não foram mais produtivas do que a luxúria ou o desespero dele. O que está claro **agora** é que, de toda a nossa

esperança, do medo, luxúria, amor e pesar, não resta nada além de Pecola e da terra improdutivo. Cholly Breedlove está morto; nossa inocência também. As sementes murcharam e morreram; o bebê dela também.

Não há realmente mais nada a dizer – a não ser por quê. Mas como é difícil lidar com o porquê, é preciso buscar refúgio no como.

(MORRISON, 2003, p. 9, grifos nossos)

Esse texto vem logo após o texto da cartilha. Trata-se de uma apresentação que traz um resumo de toda a história que será desenvolvida posteriormente. Atente-se para a marcação temporal em negrito. Ela mostra que se trata de um passado já distante. A narrativa fala sobre os acontecimentos do ano de **1941** e sabe-se que **Passou-se um longo tempo..., Durante anos...** até que é apresentado um **agora**. Então, chega-se ao presente da enunciação, que é quando a história começa a ser contada. Quanto tempo se passou com precisão, não se sabe. Mas sabe-se que foi tempo suficiente para desconstruir a inocência e toda e qualquer esperança infantil.

Claudia, a narradora, se dirige ao leitor com certo tom de intimidade, como alguém que vai revelar um segredo. Percebe-se isso pela expressão **Cá entre nós...** usada por ela no início. Ela revela ao leitor, já no início, um caso de incesto. Pecola iria ter um bebê do pai dela. Mas a gravidade do caso acaba por ser amenizada devido à ingenuidade da narradora e de sua irmã Frieda quando o fato ocorreu. Elas estavam preocupadas em descobrir por que seus cravos-de-defunto não floresceram, e o fato de Pecola estar esperando um bebê do pai dela poderia ser um dos motivos. Na época, elas ainda não conseguiam perceber a seriedade do acontecimento. Estavam felizes e torciam para que o bebê nascesse bem.

Observa-se um tom metafórico no texto. Fala-se em sementes, cravos-de-defunto, terra negra, canteiro, brotar, crescer, improdutivo, murchar, morrer. Todas essas palavras remetem ao ato de plantar. Porém, há no texto dois sentidos diferentes para plantar. Observa-se o trecho a seguir: “Tínhamos jogado as sementes no nosso canteiro de terra negra exatamente como o pai de Pecola havia jogado as suas no canteiro de terra negra dele.” Claudia e Frieda realmente semearam um canteiro de cravos-de-defunto e esperaram ansiosamente pela beleza do florescimento. Já o pai de Pecola semeou toda a sua miséria e angústia de viver no canteiro que na verdade era a própria filha. O que se poderia esperar que florescesse? A beleza não seria.

Por analogia, qualquer pessoa poderia também se ver como um canteiro. Cada um produziria o fruto das sementes que outros lançaram em seu solo. A identidade e subjetividade de cada um seria resultado daquilo que ele recebeu ao longo de sua vida. Foi o que aconteceu

com Pecola. Claudia encerra esse texto dizendo que buscará refúgio no como tudo aconteceu, pois é muito difícil lidar com o porquê, ou seja, ela nos apresenta os fatos e cabe ao leitor fazer suas próprias suposições em relação aos motivos que levam as personagens a agirem de tal maneira. Ela dá ao leitor a opção de saber como tudo aconteceu, podendo dar continuidade à leitura ou então simplesmente desistir dela, pois ele já sabe do assunto que se trata.

A narrativa percorre o tempo de um ano e está dividida em quatro capítulos que correspondem às estações do ano. Durante esse período, são apresentadas diversas situações relatadas pelos narradores, que mostram exemplos de atitudes que contribuíram para o aniquilamento moral e psicológico de Pecola. Obviamente, não se pode dizer que todas as coisas que aconteceram nesse ano foram as únicas responsáveis pelo processo de desconstrução da sua identidade, mas elas são um recorte do que havia sido a ainda recente vida de Pecola.

Além disso, é importante destacar que o leitor tem acesso às recordações de Claudia do pouco tempo em que teve contato com a personagem principal. A narração inicial dos capítulos é feita por ela. Passando a narrativa, na sequência, para o narrador onisciente. Claudia retoma apenas o último capítulo, pois é ela quem encerra a história. A seguir é analisada a organização dos capítulos do romance.

2.3.3 OUTONO

A narrativa se inicia com o capítulo *Outono* que está dividido em três partes: a primeira narrada por Claudia e as outras duas, pelo narrador onisciente. Ao narrar, Claudia MacTeer – a narradora personagem – sempre fala sobre sua própria vida, suas impressões, suas opiniões e descontentamentos. No entanto, ela mescla a sua história com a de Pecola Breedlove. Suas histórias têm o mesmo contexto social e histórico, fortemente marcado pelo desprezo racial. Porém, financeiramente falando, os MacTeer tinham uma situação um pouco melhor que a dos Breedlove. Claudia resiste à opressão racial, mas Pecola sucumbe ao seu peso. Embora o papel de Claudia seja muito importante como contraponto ao que acontece com Pecola, a ênfase é nos acontecimentos que têm relação especificamente com a protagonista. No que diz respeito à identidade, é ela quem tem a sua desconstruída no decorrer da história.

Em *Outono* há dois episódios narrados por Claudia que mostram, ainda que sutilmente, o desejo de Pecola de ser diferente fisicamente. E, submerso nesse desejo, há o desejo mais profundo de ser amada. Ela acreditava que uma mudança de aparência faria com

que as pessoas a tratassem com amor e carinho, dariam demonstrações de afeto que ela não estava acostumada a receber. Há por trás desse desejo de mudança física uma negação de si mesma. Ela deseja ser diferente porque assimilou uma imagem depreciativa de si mesma.

O primeiro episódio ocorre quando Pecola (11 anos) passa alguns dias na casa de Claudia por determinação da justiça, pois seu pai, bêbado e violento, havia incendiado a casa e deixado a sua família na rua. Em uma ocasião, Claudia (9 anos) e Frieda (10 anos) oferecem bolachas a Pecola e trazem também uma xícara de leite decorada com a face da atriz mirim Shirley Temple. Uma situação muito banal, não fosse a reação de Pecola diante da xícara.

Frieda lhe trouxe quatro bolachas num pires e leite numa xícara branca e azul com a Shirley Temple. Ela demorou um longo tempo para tomar o leite, olhando ternamente para a silhueta do rosto com covinhas de Shirley Temple. Frieda e ela conversaram, enternecidas, sobre como a Shirley Temple era lindinha (MORRISON, 2003, p. 22).

Sabíamos que ela gostava da xícara com a Shirley Temple e aproveitava toda oportunidade para tomar leite nela, só para segurar e ver o rosto meigo da Shirley (2003, p. 27).

A mãe de Claudia e de Frieda ficou furiosa e não conseguia entender como três garrafas de leite poderiam acabar de um dia para o outro. Pecola bebia o leite não por gula, mas para estender o tempo de contemplação da imagem de Shirley Temple que havia na xícara. A pequena atriz mirim era tudo que ela gostaria de ser, uma adorável garota branca de olhos azuis e cabelos loiros encaracolados. Além disso, o leite também tem uma simbologia por sua própria cor, um líquido branco que contrasta com a pele negra de Pecola. Há no gesto repetitivo de tomar leite naquela xícara um rastro de obsessão, como um ritual antropofágico de querer tornar-se aquilo que se devora. E ao querer ser o outro, Pecola recusa sua própria identidade como negra.

Outro fato acontecido nesse período passado na casa de Claudia é a primeira menstruação de Pecola. Episódio que se torna engraçado pela cena que as meninas criam em torno desse acontecimento. Pecola não entende o que está acontecendo e acha que vai morrer. Mas Frieda, que já sabia do que se tratava, explica para Pecola o que é menstruação. “Nããããã. Não vai morrer. Isso só quer dizer que você pode ter um bebê!” (MORRISON, 2003, p. 31) Ao fim daquele dia, essas palavras de Frieda ainda ecoavam na mente de Pecola. Ela pergunta a Frieda como isso acontece. Frieda responde, naturalmente, que alguém tem que amá-la. “Como é que se faz isso? Quero dizer, como é que a gente faz alguém amar a gente?” (2003, p. 36). Para Pecola não era tão simples, ela não sabia o que fazer para ser amada, pois durante seus onze anos de vida ela ainda não havia experimentado nenhum tipo

de demonstração de afeto.

Analisando esses dois episódios, percebe-se que no primeiro, Pecola já se encontra em um nível avançado de alienação. Sua admiração obsessiva pela imagem de Shirley Temple revela isso. A atriz mirim como representante de uma ideia de beleza física aceita e admirada pela sociedade torna-se um instrumento de exclusão para aqueles que são fisicamente diferentes dela. No entanto, o desejo de Pecola de ser como a pequena atriz não é tão absurdo considerando o que está por trás dele. Pecola consegue perceber que é pela aparência física de Shirley que ela é reconhecida, elogiada, bem-tratada, etc. E a lógica do seu desejo está nas vantagens que tal aparência física poderia lhe trazer. Na sua mente, se ela fosse como Shirley, então, ela seria amada e reconhecida pelas pessoas.

No segundo episódio, se destaca a pergunta de Pecola que ficou sem resposta. Ela queria saber o que se deveria fazer para ser amada por alguém. A única resposta que ela mesma encontrou seria sofrer uma mudança física. E assim como ela olhava para a imagem de Shirley Temple com ternura, também as pessoas olhariam para ela da mesma forma. Ingenuamente, a menina negra não se conscientiza que a mudança deveria vir dos olhares dirigidos a ela e não dos seus atributos físicos. A voz autoral vem mostrar quão devastador pode ser um olhar de desprezo racial, fazendo com que um indivíduo chegue ao ponto de desejar fervorosamente uma mudança física para poder ser aceito.

ESTA É A CASA É VERDE E BRANCA TEM UMA PORTA VERMELHA É MUITO BONITA É MUITO BONITA BONITA BONITA

O fragmento acima corresponde ao texto da cartilha que é desconstruído pela autora ao longo do romance. Vale lembrar que todas as partes iniciadas por fragmentos como esse são de responsabilidade do narrador onisciente. Esse fragmento descreve como é a casa de Dick e Jane, mas o narrador nos conta como é a casa de Pecola Breedlove. A descrição do espaço físico da casa dos Breedlove reflete todo o obscurantismo e apatia de suas vidas. O que surpreende na descrição da casa não é a simplicidade e a pobreza, mas a ausência de vida. É como se a casa fosse abandonada, como se ninguém a habitasse há muito tempo. Os móveis não têm uma história, não fazem parte de acontecimentos familiares comuns, como um armário em que o bebê entrava ou uma cama que quebrou quando as crianças pulavam sobre ela. Sobre os móveis, o narrador (MORRISON, 2003, p.39) diz que envelheceram sem jamais terem se tornado familiares.

A familiaridade que faltava aos móveis, também estava ausente no relacionamento

dos membros da família Breedlove. Embora vivessem sob o mesmo teto, cada um se isolava no seu próprio mundo. “Cada membro da família em sua própria cela de consciência, cada um fazendo a sua colcha de retalhos da realidade – coletando fragmentos de experiência aqui, pedaços de informação ali” (MORRISON, 2003, p.38). Sem cumplicidade e com pouquíssima intimidade, eles eram como estranhos um para o outro. Não há entre eles uma memória coletiva de momentos marcantes que viveram juntos. Na casa dos Breedlove não havia nenhuma boa recordação para alimentar a memória. A poeira que se acumulava sobre os móveis também cobria suas almas tristes.

ESTA É A FAMÍLIA AMÃEOPAIDICKEJANEMORAMNACASABRANCAEVERDEELES SÃOMUITOF

Ao contrário da família de Dick e Jane, a família Breedlove não morava em uma casa bonita e muito menos era feliz. Suas características físicas estavam fora de qualquer padrão de beleza. “A gente olhava para eles e ficava se perguntando por que eram tão feios; olhava com atenção e não conseguia encontrar a fonte. Depois percebia que ela vinha da convicção, da convicção deles” (2003, p.43). Os Breedlove estavam convencidos de que eram agressivamente feios e estendiam sua feiúra física para toda a sua vida.

O narrador onisciente relata uma violenta briga entre os pais de Pecola, Pauline e Cholly Breedlove. Brigas com agressões verbais e físicas, como essa, faziam parte da rotina da família. As crianças, Pecola e Sammy (14 anos), seu irmão mais velho, presenciavam as terríveis cenas de violência entre seus pais. Sammy tinha o ímpeto de fugir, já havia fugido várias vezes. Pecola apenas rogava a Deus que a fizesse desaparecer. “Por favor, Deus”, sussurrou na palma da mão, “por favor, me faça desaparecer” (2003, p. 49). Na sua fantasia, ela conseguia desaparecer completamente com exceção dos olhos. Por mais que tentasse, nunca conseguia fazer os olhos desaparecerem. Mas lhe ocorreu que se seus olhos fossem diferentes, bonitos, ela seria tratada de outra forma. Ela imagina seus pais falando sobre ela: “Ora, vejam que olhos bonitos os da Pecola. Não devemos fazer coisas ruins na frente desses olhos bonitos” (2003, p. 50). Seus olhos seriam janelas que lhe mostravam apenas a feiúra da vida. Eles não a poupavam de ver o que ela não gostaria de ver.

Além do episódio do encontro entre Pecola e o comerciante branco que já foi citado anteriormente. Há em *Outono* a visita de Pecola às três prostitutas que moravam sobre a habitação dos Breedlove. Pecola, ainda ingênua, não entendia o que as mulheres faziam exatamente. Ela achava que elas tinham muitos namorados. Isso a intrigava e ela pergunta a Marie, uma das prostitutas, como ela fazia para ter tantos namorados. Sua curiosidade

provinha do seu desejo em descobrir o que fazer para que alguém a amasse também. “Por que é que todos eles amam a senhora?” (MORRISON, 2003, p. 56). Marie inventa uma história baseada nas suas lembranças de juventude para alimentar a curiosidade de Pecola. Mas a menina continuava a se perguntar. “Imaginou como seria o amor. Como é que os adultos agem quando se amam?” (2003, p. 61). E, então, lembrou de como seus pais agiam, mas ainda continuou sem encontrar uma resposta.

Sua curiosidade em saber como as pessoas que se amam agem, advém da sua falta de referencial do que seria o amor. Vítima de um cruel sistema de reação em cadeia, ela não conhece o amor porque as pessoas com as quais convive também não o experimentaram. Elas não podiam transferir à Pecola um sentimento que não aprenderam a cultivar. Suas identidades são marcadas por essa ausência de sentimentos de geração a geração.

2.3.4 INVERNO

Nesse capítulo há duas partes: a primeira, narrada por Claudia, e a segunda, pelo narrador onisciente. Claudia conta um episódio que mostra o desprezo racial dos próprios negros pela sua cor. Ainda crianças, eles já têm arraigado nas suas mentes a praga do preconceito racial que os consome e os enfraquece como um parasita, sem que eles se dêem conta disso. O tratamento dado a um negro naquela época estava diretamente relacionado à tonalidade da sua pele. Quanto mais escuro ele fosse, mais desprezado e humilhado ele seria.

Um dia, na saída da escola, Claudia e Frieda, acompanhadas por uma garota chamada Maureen Peal, presenciam uma cena de coação e violência verbal que um grupo de garotos negros dirigia à Pecola. Maureen Peal tem um papel importante nesse episódio, pois ela é o contraponto de Pecola. Peal é uma mulata claríssima, de longos cabelos castanhos, considerada rica para os padrões das outras crianças. Ela era respeitada e admirada pelos meninos e meninas, e os professores a tratavam com amabilidade. Com Pecola acontecia o oposto, tratavam-na sem o mínimo de respeito.

Pecola é acuada como um frágil animal que está prestes a ser devorado por seu predador. Uma roda de garotos a cerca e a insulta. Curioso é que o tema central dos insultos é a sua cor, característica física comum a todos os meninos do grupo. Ao desprezá-la, eles estavam também desprezando a eles mesmos. “Preta retinta. Preta retinta. Seu pai dorme pelado. Preta retinta, preta retinta, seu pai dorme pelado. Preta retinta...” (2003, p. 69). Frieda sai em defesa de Pecola e enfrenta os meninos para ajudá-la. Claudia se encoraja e também vai defendê-la. Mas, somente quando aparece Maureen Peal, a garota encantadora, é que eles

recuam e vão embora.

Esse episódio demonstra como o preconceito racial pode causar danos profundos aos indivíduos. Aqueles meninos que humilhavam Pecola por causa da sua cor eram tão vítimas quanto ela. Eles reproduzem o mesmo discurso racista dos brancos que acreditavam na superioridade dos indivíduos com base em suas características físicas. Ao acreditar que eles são superiores à Pecola porque são “menos negros”, talvez sem se dar conta, estão assumindo que são inferiores em relação aos brancos. No episódio fica claro que eles respeitam apenas a intervenção de Maureen Peal. Quando Frieda e Claudia tentam defender Pecola, os meninos não recuam. Na cabeça deles, as duas meninas também seriam inferiores a eles. Mas a presença de Maureen Peal, a garota de pele bem mais clara, os constrange e eles decidem ir embora.

VEJAOGATOESTÁMIANDOVENHABRINCARVENHABRINCARCOMAJANEOGATIN
HONÃOQUERBRINCARBRINCARBRINCARBRINC

O episódio que trata do gato, na verdade não tem o animal como centro. Ele serve apenas para mostrar uma cadeia de relacionamentos. Essa parte do capítulo começa por uma descrição genérica de como eram as garotas apropriadas para se casar e trabalhar em casas de famílias abastadas. Elas eram magras e de pele parda. Frequentavam cursos para fazer o trabalho do branco com refinamento. Eram organizadas e extremamente caprichosas. Mas elas se tornavam tão profissionais que desempenhavam até mesmo seu papel de esposa e mãe como se cumprissem uma obrigação. Geraldine é o exemplo de uma dessas garotas. Ela atende perfeitamente a todas as necessidades físicas do marido e do filho, mas não vai além disso. Porém, todo o seu afeto é canalizado para um gato, seu animal de estimação.

Júnior, filho de Geraldine, percebe a diferença de tratamento dispensado para o gato e para ele. Isso o revolta e o leva a cometer gestos de crueldade. Um dia, ele convida Pecola para ir até sua casa para lhe mostrar alguns gatinhos. Os pais do menino não estavam em casa. Pecola fica admirada com a riqueza da casa. Júnior comete uma crueldade com a menina e com o gato ao mesmo tempo. Ele joga o gato no rosto de Pecola. Na tentativa de se agarrar, o gato arranha o rosto e o peito dela e cai. Pecola tenta sair de lá, mas o menino não permite. Ela acaricia o gato preto e vê nele aquilo que desejava ter: olhos azuis. Júnior lança o gato sobre o aquecedor e ele morre. A mãe do garoto chega nesse momento e ele culpa Pecola pelo fato. Mais uma vez ela é humilhada e injustiçada. Era como se sua existência incomodasse as pessoas.

Nesse episódio há um exemplo de reação em cadeia, mostrando como a subjetividade de uma pessoa pode influenciar e mudar a subjetividade de outra. Geraldine, uma mulher que corresponde às exigências de um sistema social, reprimindo suas próprias vontades, acaba por transmitir ao filho sua frustração. O filho, por sua vez, transfere a sua insatisfação ao gato e a Pecola. Ela, por sua vez, internaliza tudo e vai se desconstruindo aos poucos. A falta de reconhecimento provoca reações diferentes nas personagens. Geraldine responde com indiferença. Junior responde com violência. E Pecola não responde, não reage. Todas elas, em níveis diferentes, sofrem as consequências de um sistema que visa controlar e uniformizar as subjetividades.

2.3.5 PRIMAVERA

Esse capítulo se divide em quatro partes: a primeira, narrada por Claudia, e as outras três, narradas pelo narrador onisciente. Claudia relata um episódio no qual Pecola vai até a casa onde a mãe trabalhava buscar roupas para estender. Claudia e Frieda presenciaram uma cena que deixava claro a predileção de Pauline pela família branca. Claudia, com seu senso crítico, se revolta quando ouve a menina branca, filha da patroa, chamar a mãe de Pecola de Polly, enquanto Pecola, que era filha, tinha que chamá-la de sra. Breedlove.

Acidentalmente, Pecola derruba uma torta quente que sua mãe tinha acabado de fazer e se queima. No entanto, sua mãe não se importa com isso, agride-a e acaba por expulsá-la de lá. Pauline mostra-se mais preocupada com a sujeira e com a garotinha branca que chorava diante da cena a que assistiu. Quando a garota pergunta quem era, a sra. Breedlove responde: “Não se preocupe. Ninguém, meu bem” (MORRISON, 2003, p. 111).

O desprezo que Pauline dirige à filha, de fato, é uma atitude cruel. Sua dureza de coração é condenável. Mas quem seria aquela mulher fria que ao desprezar a filha está recusando sua própria identidade? O narrador onisciente vem na sequência do romance responder essa pergunta. Ele apresenta ao leitor a personagem que pode ter chocado pela sua atitude hostil no episódio anterior.

VEJAAMÃEÉMUITOBOAZINHAMÃEQUERBRINCARCOMAJANEAMÃERIAMÃERI AMÃERI

A preocupação de Morrison em não transmitir uma imagem acabada de suas personagens, evitando rotulá-las e julgá-las explica a estratégia que ela utilizou para caracterizá-las. No caso de Pauline, sua personalidade não é apresentada a partir do ponto de

vista de um narrador-personagem. Sua caracterização é construída por um narrador onisciente e por ela mesma. A onisciência do narrador permitia a ele conhecer todos os sentimentos que dominavam e perturbavam Pauline. Ele apresenta a biografia da mãe de Pecola, falando de seus traumas e complexos.

Na voz de Pauline há a revelação de suas frustrações e de seus medos. Os sonhos que um dia ela teve, cederam aos duros golpes da realidade. Seu fracasso existencial é aceito com resignação quando ela encontra na religião a promessa de uma felicidade que ainda está por vir – quando ela entrará na glória do Senhor. Depois que o leitor toma conhecimento dos fatos que influenciaram a identidade de Pauline, fazendo com que ela agisse daquela forma, fica a seu critério julgá-la. Morrison deixa esse papel ao leitor, mas também deixa a ele, a escolha de não fazê-lo. Isso dependerá da interpretação que cada um fizer da história da personagem.

Para evitar que o texto torne-se repetitivo, na sequência, não será realizado o relato dos acontecimentos que marcaram a vida de Pauline, uma vez que já foi referido sobre eles na seção anterior, na parte que refere à sua voz.

VEJA O PAI ELE É GRANDE E FORTE PAI QUER BRINCAR COM A JANEIRO PAI ESTÁ SORRINDO SORRI A PAI SORRI A SORRI A

Para tratar do pai de Pecola, Cholly Breedlove, a autora usa o mesmo recurso de caracterização da personagem Pauline. No entanto, o leitor conhece Cholly somente a partir da voz do narrador onisciente. Não há intervenção de Cholly na narração. Sua voz aparece apenas em alguns diálogos diretos, ambientados pelo narrador. Diferente de Pauline, ele não consegue explicar nem para ele mesmo seus sentimentos e desejos. Sua total falta de habilidade com as palavras é reflexo dos seus relacionamentos fracassados.

O narrador onisciente fala sobre a origem, a infância e a juventude de Cholly, relatando os fatos mais relevantes na formação de sua identidade. Como no caso de Pauline, esses fatos já foram apresentados na seção que trata das vozes das personagens. Ao revelar ao leitor os acontecimentos que transformaram Cholly no homem que ele é, o narrador está preparando o leitor para o que está por vir. O desfecho dessa parte é o estupro de Pecola. O ato de desespero cometido por Cholly contra sua filha é contado pelo narrador revelando o que se passava na cabeça de Cholly naquele momento.

Embora essa personagem cometa um ato considerado uma monstruosidade, Morrison também não cria um contexto para julgá-lo e condená-lo. Ela não pretende dizer ao leitor: “veja como esse homem é vil e desprezível”. Mas ao descrever sua trajetória, a autora busca humanizá-lo, mostrando que ele também é uma vítima daquele sistema injusto e

discriminatório.

VEJAOACACHORROAUUAUFAZOCACHORROAUUAUFAZOCACHORROQUERBRINCA
RCOMAJANEVEJAOACACHORROCORRERCORRACACHORROCO

A parte final do capítulo Primavera divide-se entre a apresentação que o narrador onisciente faz da personagem Soaphead Church e de uma longa carta que essa personagem escreve a Deus. Como já mencionado anteriormente, Soaphead Church é o charlatão que fez Pecola acreditar que tinha finalmente conseguido os tão desejados olhos azuis. Antes de relatar o encontro entre Pecola e Soaphead Church, o narrador faz um breve relato da trajetória do charlatão. Mais uma vez fica evidente a preocupação da autora em revelar a constituição identitária da personagem com a finalidade de evitar julgamentos superficiais por parte do leitor.

Nesse capítulo, todas as personagens que atuaram no processo de alienação de Pecola tiveram suas identidades reveladas. No entanto, a intenção de Morrison não tem cunho determinista, ela não queria dizer que as personagens agiram como agiram devido à história de vida que tiveram. Como a própria autora revelou ao tratar de sua biografia, ela não escreve para dar respostas. De acordo com Morrison (1993), “Um livro é ‘isso pode ser o que eu acredito, mas supomos que eu esteja errada... o que poderia ser?’” Cabe ao leitor refletir sobre o que poderia ser. Morrison compôs a história de Pecola explicando como os fatos aconteceram e não porque eles aconteceram.

2.3.6 VERÃO

Esse é o mais curto dos capítulos do livro, nele há a parte introdutória narrada por Claudia, um longo diálogo entre Pecola e seu amigo imaginário e, por fim, Claudia fazendo suas considerações sobre o que aconteceu com Pecola. Naquele verão, Claudia e Frieda saíram pelas casas da vizinhança para vender pacotinhos de sementes. Elas receberam uma promessa de que se vendessem todas as sementes, ganhariam uma bicicleta. Durante suas passagens pelas casas, ouviam trechos de uma terrível história e aos poucos foram unindo suas partes e perceberam que a história se referia a Pecola.

Dessa forma, as meninas descobriram que Pecola estava grávida de seu pai, e ainda havia sido espancada pela mãe pelo acontecido. Além disso, as pessoas a consideravam culpada também pelo que aconteceu e desejavam que seu bebê não sobrevivesse. Claudia e Frieda ficaram comovidas com a dureza de coração das pessoas, pois elas queriam que o bebê nascesse bem. Elas ainda não compreendiam o processo de se ter um bebê de um homem, e

ainda pior, que esse homem fosse seu próprio pai. As meninas, na sua natural solidariedade infantil, decidem fazer uma promessa para que o bebê de Pecola não morresse. Elas abrem mão do dinheiro das sementes como sacrifício da promessa e plantam as sementes no fundo de casa, se as sementes brotasse, elas saberiam que tudo teria dado certo. Mas aquelas sementes nunca brotaram.

Nas vozes que Frieda e Claudia ouviram sobre a história de Pecola, revelavam-se julgamentos duros que recaiam sobre a parte mais frágil – a menina. Ela teria sido culpada pelo que aconteceu. Implícito nesse julgamento estaria o preconceito contra a mulher. Não raro, em casos de violência sexual, a mulher de vítima era transformada em vilã. Seria ela responsável por despertar desejos sexuais nos homens e assim induzi-los ao ato de violência. Pecola torna-se ainda mais indefesa depois que o ocorrido se torna público. Os olhares que lhe eram indiferentes se transformaram em olhares de condenação.

OLHEOLHEAÍVEMUMAMIGOOAMIGOVAIBRINCARCOMAJANEELSVÃOJOGAR UMJOGOGOSTOSOBRIQUEJANEBRINQUE

Nessa parte não há intervenção do narrador onisciente. Ocorre o discurso direto reproduzindo a voz de Pecola e do amigo imaginário criado por ela. Depois de passar por vários processos de desconstrução de identidade, Pecola se aliena completamente do mundo real, o mundo que a destruiu. Ela cria outro mundo como uma forma de proteção. Ela não se dá conta que está grávida, recusando-se a lembrar de ter sido violentada pelo pai. As pessoas a desprezam porque ela está grávida do pai, mas ela acredita que é porque todos têm inveja dos seus olhos azuis. Toda a sua atenção se concentra em seus olhos azuis. Ela passa horas se olhando no espelho, admirando seus olhos azuis que na verdade não existem. Seu amigo tem a função de confirmar que os olhos dela são os mais azuis e os mais bonitos. Na história da menina negra a “realização” do seu desejo não lhe concede um final feliz. “E foi assim. Uma menina negra anseia pelos olhos azuis de uma menina branca, e o horror no cerne do seu desejo só é superado pelo mal da realização” (MORRISON, 2003, p. 204).

Para finalizar esse capítulo, Claudia, agora no momento da enunciação, analisa e avalia o que aconteceu com Pecola. A narradora considera todos culpados, inclusive ela mesma. “Todos nós – todos os que a conheceram – nos sentíamos tão higiênicos depois de nos limparmos nela. Éramos tão bonitos quando montávamos na sua feiúra” (2003, p. 205). A desconstrução da identidade de Pecola seria resultado de uma total falta de reconhecimento por parte do outro. Kabengele Muranga fala sobre os efeitos da falta de reconhecimento do indivíduo no texto *Construção da identidade negra no contexto da globalização*. O autor

(2006, p.29) diz que a falta de reconhecimento não apenas revela o esquecimento do respeito normalmente devido. Ela pode infligir uma ferida cruel ao oprimir suas vítimas de um ódio de si paralisante.

O reconhecimento ou a falta dele atuaria diretamente na constituição da identidade de um indivíduo. A identidade seria formada pela percepção que as pessoas têm uma das outras. Muranga cita o exemplo dos negros, “durante gerações, a sociedade branca tem feito deles uma imagem depreciativa à qual alguns deles não tiveram força para resistir” (MURANGA, 2006, p.28). Pecola, certamente, pode incluir-se no grupo daqueles que não conseguiram resistir. A imagem que a sociedade devolveu dela, tornou-a desprezível para si mesma.

Depois de analisar a estrutura de *O Olho Mais Azul*, pode-se dizer que Toni Morrison realizou, impecavelmente, seu trabalho de organização da palavra. Ela inovou na divisão dos capítulos e ousou no tema que era tabu para a época. O jogo de vozes narrativas deu equilíbrio e leveza ao romance, e um narrador complementa a fala do outro. O ciclo das estações do ano representando os capítulos compara-se ao próprio ciclo da vida. A ligação metafórica entre as sementes e o solo no qual elas foram plantadas representam como a subjetividade da personagem é afetada pelas influências do meio no qual vive.

2.3.7 O que define a voz autoral de Toni Morrison

Ao analisar a caracterização das personagens e o modo como a forma narrativa foi organizada em *O Olho Mais Azul* revela-se a voz autoral de Toni Morrison. Sua voz tem o objetivo nobre de mostrar os efeitos nocivos do olhar de preconceito racial que corrói as existências mais vulneráveis da sociedade. O intuito de Morrison é mostrar que ninguém é essencialmente bom ou ruim. Suas atitudes refletiriam as influências externas que recebem ao longo da vida. Sua voz autoral humanizadora é, potencialmente, formadora de indivíduos mais humanos. A escrita de Morrison vai contra a tradição da literatura de origem eurocêntrica que favorecia e colocava em ordem hierárquica de superioridade o homem branco de origem europeia e menosprezava os grupos por eles submetidos. Sua escrita segue a vertente do multiculturalismo policêntrico que se caracteriza pela valorização de todas as vozes da sociedade em um mesmo nível dialógico. No livro *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, Robert Stam e Ella Shohat definem o multiculturalismo da seguinte forma:

O multiculturalismo policêntrico enxerga toda a história cultural da perspectiva do jogo social de poder. Não se trata de uma sensibilidade açucarada em relação a outros grupos,

mas da descentralização do poder, da tomada de poder pelos excluídos, da transformação de instituições e discursos subordinados. (2006, p.87).

Permitir que os negros sejam representados através da escrita é uma forma de descentralizar o poder e dar a eles o direito de se expressarem. Mas o multiculturalismo não tem como princípio inverter a ordem hierárquica de poder, e sim permitir que todos os povos de diferentes origens possam ser respeitados nas suas diferenças e que possam se representar. Porém, a escrita de Morrison não se reduz apenas a uma linguagem de protesto e luta por direitos iguais. Ela é o que Barthes (1970) chamou de escritura, uma linguagem que equilibrando língua e estilo se configura como um ato de solidariedade, uma função social e uma função estética.

A forma como a autora elaborou a linguagem no romance contribui para aumentar a autenticidade da sua escrita. Escutar as vozes das personagens por meio de discurso direto, nos aproxima delas e nos ajuda a entendê-las melhor. Por exemplo, os diálogos entre Claudia, sua irmã Frieda e Pecola, a protagonista, são divertidos, ingênuos e tocantes. Tudo muito peculiar da infância. É possível escutar a voz de Morrison em cada pequeno detalhe, ela está ao longo de toda narrativa, mas pode passar despercebida se o leitor não aguçar o ouvido.

Através da análise das vozes criadas no romance, foi possível verificar o importante papel que uma voz autoral autêntica e engajada com as mais diversas realidades sociais pode ter na representação de grupos sociais marginalizados. O romance analisado é um exemplo de escrita marginal de alto valor literário e humanizador. A escrita de Morrison não é valorizada porque é de origem negra ou porque é feminina. Seu valor está no seu alto nível humanizador. Acredita-se que somente a literatura que fale da vida e das suas tensões sociais tenha o poder de fazer o leitor enxergar e tomar consciência das relações de poder existentes em nosso meio. Uma literatura que disfarça e embeleza um contexto social desigual e repleto de injustiças é mentirosa. Ela diz apenas aquilo que algumas pessoas querem ouvir para manter um estado de coisas cômodo para um determinado grupo.

Em *O Olho Mais Azul* nota-se a preocupação da autora em demonstrar os efeitos destrutivos que o preconceito racial pode ter na constituição da identidade de uma pessoa. A voz autoral é a orquestradora de todas as outras vozes que compõem o romance, e ela só é convincente por ser autêntica. Alvarez afirma que a voz autêntica não pode ser aquela que você quer ouvir. “Toda arte verdadeira é subversiva em um determinado nível ou em outro, mas não subverte simplesmente clichês literários e convenções sociais: também subverte os clichês e as convenções nos quais você mesmo desejaria acreditar” (ALVAREZ, 2006, p.34).

Morrison, através da sua voz, cumpre o papel subversivo da arte engajada, pois ela não escreve para confirmar o que as pessoas já acreditam, e sim para mostrar o que muitos preferem não enxergar.

O romance causa espanto pela temática, mas também impressiona pela forma. É através do equilíbrio entre forma e conteúdo que ele consegue comunicar sua humanidade ao leitor. Cândido diz que um texto tem impacto sobre o leitor devido à fusão inextricável da mensagem com a sua organização. “Quando digo que um texto me impressiona, quero dizer que ele impressiona porque sua possibilidade de impressionar foi determinada pela ordenação recebida de quem o produziu” (CÂNDIDO, 2004, p.178). Morrison consegue, habilmente, fazer essa fusão da mensagem e da organização.

No livro *Poética da Memória: uma leitura de Toni Morrison* (1997), José Eduardo Fernandes Giraudo fala de uma característica peculiar à escrita de algumas escritoras negras americanas, com ênfase na obra de Toni Morrison. Giraudo usa o termo poética (pó-ética) para designar dois valores da escrita de Morrison. O primeiro seria o valor literário, e o segundo, o valor ético. No valor ético estaria o compromisso de levar para a literatura diversos aspectos da experiência histórica afro-americana às gerações presentes e futuras. Trata-se de um importante papel de preservação da memória. De acordo com Giraudo:

A memória, pois, na literatura hoje escrita por mulheres negras, encarna tanto a obrigação moral de passar adiante os sentidos, os “textos” de suas mães às gerações futuras, quanto a possibilidade de delimitar um espaço no interior da experiência americana, no qual as mulheres afro-americanas produziram sua própria história, ou *herstory* (1997, p.63).

A escrita de Morrison cumpre com louvor a função de preservar a memória e também de defender a dignidade, principalmente das mulheres negras. Mas o fato do romance preservar a memória afro-americana não deixa de torná-lo atual. Ele não é atual apenas pela questão racial, mas porque é possível relacioná-lo a outras formas de desprezo que continua fazendo suas vítimas nos dias atuais. Essas vítimas estão em todo lugar, nos asilos, orfanatos, presídios, sanatórios e pelas ruas compartilhando a miséria e a violência, as únicas coisas que lhe restam. Essas, assim como Pecola, são personagens da vida real que acabam se tornando invisíveis para a sociedade. A voz engajada de Morrison cumpriu o compromisso de trazer para a literatura vidas proscritas como essas.

CAPÍTULO 3

CAROLINA MARIA DE JESUS, LEITORA E AUTORA DA VIDA

“A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como a nossa vida decorreu.”
(Carolina Maria de Jesus, *In: Quarto de Despejo*, 2007, p.168)

3.1 UMA VOZ AUTORAL MARGINAL

Relembrando Michèle Petit (2009) que fala da capacidade que a leitura tem de ajudar a superar as adversidades, fazendo com que um indivíduo possa retomar sua habilidade de simbolização, de construção de sentido e de narração chega-se ao exemplo de Carolina Maria de Jesus. A leitura teria o poder de colocar o pensamento em movimento, fazendo com que o indivíduo recupere a capacidade de falar por si e uns com os outros. Carolina representa melhor do que ninguém o que a leitura pode fazer por uma pessoa, conseguindo, talvez, resultados mais eficazes que a própria educação formal. Com pouquíssimo tempo de formação escolar, sua desenvoltura com a linguagem teria sido desenvolvida pela prática da leitura.

No entanto, sua habilidade de se expressar através da linguagem não se restringia somente à expressão oral. Carolina tornou-se o que muitos achariam improvável: uma escritora. Mulher, negra, catadora de papel, moradora de favela, muito pobre e com baixa escolaridade. Quem diria que algum dia ela entraria para o mundo das letras? O feito de Carolina surpreendeu muita gente, principalmente, aqueles que acreditavam que alguém da sua condição social jamais poderia frequentar o seletivo grupo dos escritores eruditos. Mas Carolina não se diferenciava apenas pela sua condição social, o conteúdo da sua escrita e a linguagem elaborada por ela também eram muito peculiares.

Carolina Maria de Jesus tornou-se conhecida em virtude da escrita de um diário que foi transformado no livro *Quarto de Despejo*. Nele ela retrata as dificuldades do seu cotidiano miserável na grande São Paulo. Sua linguagem se equilibra em uma fronteira entre a forma erudita e popular da língua. Entretanto, não se trata de um recurso artificial usado pela autora, mas sim de uma autêntica expressão da sua identidade. Busca-se neste trabalho analisar as características da escrita de Carolina para avaliar o teor da sua voz autoral e confirmar que ainda que a sua obra fuja dos padrões tradicionais da literatura erudita, ela tem valor literário.

Contudo, deve-se deixar claro que há uma diferença entre a análise da voz autoral presente na escrita de Toni Morrison e na escrita de Carolina Maria de Jesus. Entende-se que ambas trazem uma presença muito marcante por trás das palavras, porém por se tratar de

gêneros literários distintos e também pela diferença de formação de cada uma das escritoras, não se deve estabelecer comparações. Suas vozes são únicas e expressam o contexto de vida e as identidades de cada uma.

Embora Alfred Alvarez (2006), analise a formação da voz autoral ligada à escrita imaginativa, entende-se possível aplicar sua teoria para outras formas de escrita seguindo os passos do processo que o autor enumera até chegar à conquista de uma voz própria. O primeiro passo é aprender a escutar a voz autoral de outros escritores através da leitura. A partir desse contínuo exercício de escutar a presença por trás das palavras segue-se a vontade de escrever. No início, o indivíduo tenta imitar os escritores pelos quais ele se apaixona. Sua escrita se transforma em uma cópia que pouco diz sobre si mesmo. E só quando ele consegue dominar a linguagem, moldando-a de maneira que consiga imprimir nela sua identidade é que ele consegue descobrir sua voz própria.

Carolina, ainda que de maneira leiga, seguiu esses passos. Uma leitora assídua desde muito cedo, descobriu nos livros um modo mais reconfortante de viver. Quando ela começou a escrever, procurava seguir o modelo da escrita dos escritores que admirava, seus favoritos eram os românticos. Ela escrevia poemas, histórias, peças de teatro, mas tudo soava muito parecido e sem marca de subjetividade. De todos os seus escritos o que mais despertou o interesse da mídia foi o diário. Nele Carolina não parafraseia, ela escreve sobre sua realidade, expondo suas necessidades, medos, frustrações. No entanto, seu texto é mais do que simplesmente uma autobiografia, ele traz inúmeras micro-narrativas que revelam a capacidade de expressão da escritora.

A autora semi-analfabeta e moradora de favela tornou-se um fenômeno de vendagem no mundo editorial. A repercussão do livro *Quarto de Despejo* (1960), teve um alcance inimaginável. Ele foi traduzido em treze línguas e publicado em mais de quarenta países. Tornou-se um *best-seller* da história da literatura brasileira. Contudo, ainda é intrigante seu completo esquecimento poucos anos depois do estrondoso sucesso. Poucos são aqueles que na atualidade conhecem ou ouviram falar da obra dessa escritora brasileira que foi, praticamente, esquecida ou ignorada no contexto literário brasileiro. Quais teriam sido os motivos que a levaram a ser preterida no Brasil? Talvez o conjunto de características que a faziam diferente dos escritores que compunham o quadro literário brasileiro. Provavelmente, a posição de onde Carolina falava e o aspecto social que revelou através da sua escrita, incomodou muita gente. E não faltaram críticas à sua escrita peculiar e à sua personalidade forte e contraditória.

Não há como negar que Carolina é uma figura inusitada da história literária brasileira. Dificilmente, haveria alguém que pudesse superar a própria miséria pelo poder da

escrita. Mas como teria se formado a escritora Carolina Maria de Jesus? Fala-se muito sobre a sua trajetória na cidade e dos anos de notabilidade na mídia, tornando-a, amplamente, conhecida não só no Brasil como também no exterior. Porém, fala-se pouco do seu passado no interior de Minas. Considerando que tanto o seu passado no interior quanto sua vida na cidade grande tem influência na sua formação como escritora, entende-se que seja importante fazer uma análise da trajetória de vida de Carolina para poder entender a sua formação identitária como leitora e escritora, e como se caracteriza a sua voz autoral.

3.1.1 Carolina: suas raízes interioranas e sua história com a leitura

A infância de Carolina foi povoada pela presença de narrativas, fossem elas orais ou escritas. Uma vez descoberto o poder encantatório das palavras, ela não mais conseguiu viver sem elas. Retomando Antonio Cândido, deve-se lembrar que o texto literário pode influenciar subjetivamente seu leitor. De acordo com Cândido (2004, p.182), tantos os textos de qualidade alta quanto os de qualidade modesta atuam sobre o leitor, formando uma massa de significados que influi em seu conhecimento e nos seus sentimentos. Desde pequena Carolina percebeu que as narrativas agiam sobre ela de alguma forma.

Para conhecer um pouco mais sobre Carolina e sua relação com a leitura toma-se como base o livro *Cinderela Negra* (1994). Esse livro é resultado de um trabalho coletivo de pesquisa e entrevistas liderado pelo historiador brasileiro José Carlos Sebe Bom Meihy e pelo professor norte-americano de cultura latino-americana Robert Levine. A iniciativa de começar tal trabalho veio de Levine. Esse pesquisador teria um olhar da realidade brasileira que Meihy chama de tendência da historiografia brasilianista. A produção norte-americana sobre o Brasil seria mais uma busca social que política, fortemente voltada para a percepção do popular. Embora os dois pesquisadores tivessem visões diferentes do contexto social e político da época, a pesquisa produzida por eles é considerada um dos mais consistentes estudos sobre a escritora da favela.

Esse estudo realizado na década de 90, provavelmente, ajudou a tirar seu nome do esquecimento, suscitando outras pesquisas nos anos seguintes. Ainda que timidamente, a obra de Carolina tem frequentado as universidades brasileiras e ocupado um espaço importante nas aulas de literatura e nas pesquisas de pós-graduação. Tem havido um esforço em resgatar e valorizar essa voz que ficou silenciada por muitos anos.

Carolina Maria de Jesus nasceu no dia 14 de março de 1914, no vilarejo rural de Sacramento em Minas Gerais. Lá viveu grande parte da sua infância e também da sua

adolescência. Seus avós eram ex-escravos libertos após o fim do regime escravocrata brasileiro. Fruto de um relacionamento extra-conjugal de sua mãe, ela não chegou a conhecer seu pai. Mas como referencial masculino seu avô materno teve um importante papel na sua infância.

A vida naquela comunidade do interior mineiro beirava os limites do primitivo. A população, de modo geral, tinha que produzir quase tudo que consumia. A maioria dos moradores era descendente de escravos, e já pelas várias restrições que passavam, não tinham perspectiva de futuro. Ter acesso à instrução era algo impensável para aquelas pessoas. Um luxo que não estava ao alcance delas. Usufruir da educação formal era um privilégio de poucos e seu acesso estava ainda relacionado com a condição sócio econômica das pessoas.

A família de Carolina não teria condições financeiras de arcar com as despesas da escola. Foi a iniciativa de uma bondosa senhora branca chamada Maria Leite, para quem a mãe de Carolina lavava roupas, que permitiu que ela tivesse contato com o mundo das letras. Embora Carolina tenha frequentado a escola por pouco mais de dois anos, esse tempo foi fundamental na sua formação como leitora e, conseqüentemente, como escritora.

Além da escola, outro fator que influenciou o gosto de Carolina pela leitura foi o contato com as narrativas orais contadas pelo seu avô e sua mãe. Conhecido como *Sócrates Africano*, seu avô era considerado um homem muito inteligente. Os ricos e poderosos da região respeitavam a sua sabedoria, e gostavam de ouvir e discutir sobre as histórias que ele contava dos tempos em que era jovem, da época da escravidão. Foi com ele que a mãe de Carolina aprendeu a contar histórias. As histórias sempre fascinaram Carolina, tanto que a sua curiosidade a levava a buscar mais histórias dos lugares e heróis dos livros, como Tiradentes e Zumbi dos Palmares.

No texto “Minha vida” que integra o livro *Diário de Bitita*, Carolina conta como percebeu sua aptidão para a escrita. Esse texto foi selecionado por Meihy e Levine para compor *Cinderela Negra*. Ninguém poderia contar melhor sua história com as letras do que a própria Carolina. Ela faz isso, detalhadamente, nesse texto. Algumas passagens do texto são analisadas na continuidade.

Carolina conta que o seu primeiro encontro com a escola, não lhe despertou muito interesse. O Colégio Alan Kardec, no qual ela estudava, foi fundado pelo médico espírita Dr. Eurípedes Barsanulfo e era mantido pela comunidade espírita. Entre os benfeitores estava D. Maria Leite, por quem Carolina tinha grande apreço. Atendendo ao pedido de D. Maria, a mãe de Carolina a mandou para a escola. Ela tinha sete anos de idade e ainda era bastante apegada à sua mãe.

No primeiro dia de aula ela pediu à professora, D. Lanita, para ir embora, pois queria mamar. Reprendida pela professora que disse a ela que já estava em tempo de aprender a ler e escrever, ela fica furiosa quando a professora a chama pelo seu nome completo e responde: “O meu nome é Bitita. Não quero que troque o meu nome” (1994, p.173). Depois de chorar e levar da professora algumas reguadas nas pernas, Carolina entendeu que já estava muito grande para mamar. Essa foi a primeira lição aprendida na escola.

Na continuidade da sua experiência escolar, ela se mostrava desinteressada e se esforçava pouco para aprender a ler. A professora, percebendo sua falta de interesse, usou uma estratégia pouco pedagógica, mas que surtiu efeito. D. Lanita desenhou no quadro um homem com um tridente nas mãos que transpassava uma criança e disse-lhe:

‘D. Carolina, este homem é o inspetor, e a criança que não aprender a ler até o fim do ano, ele espeta-a no garfo.’ No fim do ano, ele vem aqui. E eu vou apresentar-lhe a ele’. Aquele desenho, impressionou-me profundamente. Eu olhava o desenho e olhava o meu livro que estava sujo, sem capa e enrolado. Chegando em casa puis brasas no ferro, aqueci-o e passei as folhas do meu livro. A cartilha nacional. (1994, 174).

Carolina tinha pesadelos com a figura do inspetor. O medo a impulsionou a aprender a ler e depois de três meses seu objetivo foi alcançado. Quando percebeu que podia ler, foi tomada por grande euforia. “Que bom! Senti um grande contentamento interior e exterior... Oh! Mamãe! Eu já sei ler!” (1994, p.175) Depois da grande descoberta, Carolina vasculhava as gavetas da sua casa em busca de materiais que pudesse ler. Ela conta da sua emoção quando leu o romance *Escrava Isaura*. “Compreendi tão bem o romance que chorei com dó da escrava e agradei a Deus, pôr não ter nacido escrava” (1994, p.175). Desde aquela época, Carolina foi arrebatada pela leitura. “Não mas deixei de lêr. Passei a ser uma das primeiras da classe. Eu e minha professora discutíamos as lições e a sua mensagem” (1994, p.175).

Durante o tempo em que frequentou a escola, Carolina se destacava em uma turma de alunos negros e brancos. Seu fascínio pela leitura, provavelmente, a ajudou a se distinguir entre os outros. A leitura jamais deixou de fazer parte da sua vida, mesmo depois que precisou sair da escola. Devido à dificuldade financeira para se manter na cidade, o padrasto de Carolina decide procurar trabalho como colono em uma fazenda nas imediações de Uberaba. Ela conta que foi com pesar que deixou a escola. “Chorei porque ainda faltavam dois anos para eu receber o meu diploma” (1994, p.176). Contando sobre a arrumação da mudança, ela fala do valor que os livros tinham para ela. “A minha mãe encaixotava os nossos utensílios, eu encaixotava os meus livros. A única coisa que realmente venerava” (1994, p.176).

A princípio, a vida na roça a assustou. Ela achava que poderia passar fome e que não havia diversão alguma lá. Mas não demorou muito para que mudasse de ideia. A prodigalidade da terra a impressionava e incentivava sua família a plantar cada vez mais. “Fui adquirindo o hábito de plantar e ficando, semi-ambiciosa. Era a primeira a deixar o leito. Nas horas vagas eu lia” (1994, p.178). Mesmo com o trabalho árduo da roça, Carolina conseguia manter seu hábito de leitura. Sua alegria e satisfação provinham dessas duas atividades. “Duas coisas que eu gostava. Da terra que multiplicava, e dos livros que me esclarecia, eu fui formando minha personalidade e o meu caráter porque, lendo e observando adquire-se conhecimentos sólidos” (1994, p.178).

A vida farta e tranquila do campo acabou depois de quatro anos. O padraço de Carolina foi mandado embora da fazenda, acusado de só dar prejuízo e de estar devendo uma certa quantia em dinheiro para o fazendeiro. De volta a Sacramento, Carolina sente falta da vida tranquila e generosa da fazenda. Ela reclama da falta de respeito entre as pessoas da cidade que brigam com frequência. Carolina não se sentia atraída pelas formas de diversão dos jovens da sua idade e seus assuntos a aborreciam. “Para não pensar na vida eu lia. Sempre aparecia alguém que me emprestava um livro para eu ler. Eu ia compreendendo que não é difícil ser leitora” (1994, p.182). A leitora Carolina buscava refúgio nos livros e acabava se isolando no mundo das letras.

Seu padraço continuava procurando alguma fazenda para trabalhar como colono. Um dia surgiu uma oportunidade no interior paulista. Segundo Carolina, apareceu um negro procurando colonos para trabalhar na fazenda Santa Cruz, na estação Restinga, próximo de Franca em São Paulo. Entusiasmados com a nova chance de voltar ao campo, eles decidem aceitar a oferta. Carolina e sua família trabalhavam na colheita de café, mas em um ano de labuta o que ganhavam não dava nem para comprar comida. Além disso, o fazendeiro não permitia que os colonos cultivassem a terra para produzir alimentos para ajudar na sobrevivência. Depois dessa decepcionante experiência no campo, Carolina decide ir trabalhar na cidade de Franca, como doméstica e a sua família resolve voltar para Sacramento.

Franca ainda seria um momento de transição e adaptação entre a vida no campo e a vida na cidade. Carolina fica um pouco insegura quanto ao trabalho doméstico, pois ela mesma diz que não sabia trabalhar em casa de luxo. Seu primeiro trabalho como cozinheira fracassou já de início. Ela trabalhou para várias famílias, umas pagavam e outras não. Pela influência de suas colegas que foram trabalhar em São Paulo, Carolina resolve conhecer a cidade que muitos procuravam com a esperança de ter uma vida melhor. Ela parte um pouco receosa, perguntando-se o que lhe aguardaria naquela grande capital.

Como a finalidade deste trabalho é analisar a voz autoral das escritoras apresentadas, inicialmente. Entende-se de suma importância falar sobre a formação de Carolina, primeiramente, como leitora. Voltando a Alvarez, deve-se lembrar que para ele um escritor só encontra uma voz própria se ele aprende a escutar bem outras vozes. Por essa razão, a relação entre os escritores e os leitores é muito próxima. Para Alvarez (2006, p.11), ler bem é uma arte, tanto quanto escrever bem. A Carolina escritora nasceu porque antes já existia a Carolina leitora.

3.1.2 Carolina e sua trajetória como escritora no meio urbano

Carolina descobriu-se e foi descoberta como escritora quando morava em São Paulo. No dia 31 de janeiro de 1937, ela decide deixar Franca e ir para São Paulo. Muitas eram as perguntas que se fazia a respeito do que a esperava na capital. “Como será que vai ser a minha vida aqui? Será que São Paulo é apropriada para os pobres, ou é um recanto destinado somente para os ricos?” (1994, p.184). As respostas foram surgindo com o passar do tempo. A jovem interiorana ficou atônita com a quantidade de pessoas que havia na Estação da Luz. E mais do que o número de pessoas, o que mais a impressionava foi o comportamento delas. “Nos dá a impressão, que o povo não tem educação. Quando um empurra, o outro não pede desculpas. É semelhante a uma colméia humana. Uns correm para cima outras correm para baixo. Em todas as direções que se olha, alguém está correndo” (1994, p.185).

São Paulo era outro mundo para ela. Ao ver tantas pessoas bem-vestidas, ela se perguntava se todas eram ricas. Tanto os brancos como os negros andavam bem-vestidos. As pessoas que conversavam tinham dentes na boca e sorriam. Tudo isso era muito estranho para ela. Carolina tinha uma percepção apurada, observava e avaliava as situações que presenciava. O intenso fluxo de ideias que fluíam na sua mente a perturbava. “Que desordem mental tremenda. Sentia ideias que eu desconhecia como se fosse alguém ditando algo na minha mente... Um dia apoderou-se de mim um desejo de escrever: escrevi” (1994, p.185). O turbilhão de novidades que a capital lhe apresentava, contribuiu para que a leitora que iniciou sua formação no interior começasse a escrever.

Ela começou a escrever por volta de 1940, mas antes disso escreveu seu primeiro verso ainda em Franca. “O primeiro verso que eu fiz foi dedicado a uma freira. Quando eu trabalhava na Santa Casa de Franca.” Carolina não escreveu com o objetivo de fazer um verso, mas sim de agradar a Irmã através de um bilhete que pediu para uma mensageira entregar. “A mensageira voltou sorrindo: ‘Bonito verso Carolina. A irmã gostou e agradece a

sua amabilidade.’ Verso: repeti mentalmente. Verso: o que será isto?” (1994, p.186). Com o passar do tempo, escrever para ela tornou-se uma maneira de descongestionar a mente. “Quando eu escrevia tinha a impressão que o meu cérebro normalizava-se. Que alívio!” (1994, p.186).

O hábito frequente de escrever chamou a atenção de algumas pessoas que ficaram curiosas para saber o que Carolina escrevia. Segundo ela, várias pessoas começaram a insistir para ela apresentar seus escritos aos intelectuais. Em 1941, ela foi à Redação das Folhas e falou com o jornalista Vili Aureli. Após ler os seus escritos, o jornalista lhe diz que ela é uma poetisa. No entanto, ele não lhe dá muita atenção e ela vai embora sem saber o que significava ser poetisa. No caminho de volta para casa, preocupada com o significado da palavra, ela pergunta a um senhor que lia o jornal no ônibus: “O que quer dizer poetisa?” Respondendo que se trata de uma mulher que tem pensamento poético, ele lhe pergunta: “E a senhora pretende escrever alguns livros?” (1994, p.187).

A ideia de escrever livros pareceu-lhe assustadora. Ela achava que não tinha cultura e instrução formal suficiente para o ofício da escrita. “Então a poetisa tem que escrever livros? Eu não tenho condição para ser escritora. Não estudei!” (p.187). Sua curiosidade a levou a uma livraria para encontrar um livro de poeta. O livreiro deu-lhe *Primaveras* de Casimiro de Abreu. Logo ela descobriu que as palavras cadenciadas eram as rimas. No dia 24 de fevereiro de 1941, Carolina teve sua foto publicada ao lado do jornalista Vili Aureli no jornal Folha da Manhã. Essa foi a primeira aparição da escritora em um meio de comunicação. Ela tornou-se conhecida temporariamente. As pessoas a apontavam nas ruas e faziam comentários, mas logo ela voltou ao anonimato.

Nos anos que se seguiram, Carolina conta que não pôde mais deixar de escrever. Ela dizia que aquilo que as pessoas admiravam, era o que a entristecia e preocupava. “Eu lutava para ficar livre do pensamento poético que me impedia o sono... Quando sentia fome as ideias eram mais intensas, comendo algo eu notava que diminuía. E passei a ter medo da fome” (1994, p.188). Nos momentos de crise, sua condição precária de vida na favela e a fome a impeliavam a escrever. Quando lhe faltava o alimento físico, a leitura e a escrita era uma forma de suprir aquela falta. E era dessa forma que conseguia passar os seus dias com um pouco mais de ânimo e esperança. Mesmo nas condições mais adversas, ela jamais deixou de acreditar no poder da escrita. Relembrando Todorov (2010, p.76), a literatura pode nos tornar mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. O contato com as palavras possibilitava a Carolina viver melhor.

Embora ela seja mais conhecida a partir da vida na favela, não foi desde o início que viveu lá. De 1937 até 1948, Carolina trabalhou como doméstica em casas de famílias ricas da sociedade paulistana. Entre elas, a família de um conhecido cardiologista - Dr. Zerbini. Segundo Vera Eunice, a caçula de Carolina, sua mãe costumava ler o jornal diariamente e debatia as últimas notícias com o Dr. Zerbini. O médico conhecendo o gosto de Carolina pela leitura deu-lhe livre acesso à sua biblioteca. Ela continuava cultivando seu hábito de ler e também de escrever. Durante o tempo em que trabalhou como doméstica, ela morava nas casas dos patrões e não precisava se preocupar com a fome.

Entretanto, Carolina não permitia que os patrões controlassem a sua vida. Ela prezava muito a sua liberdade, gostava de sair e namorar. Muitos patrões não aceitavam o seu comportamento e a demitiam. Carolina era uma mulher bonita e ativa que chamava a atenção dos homens. Ela, porém, sentia-se atraída, especialmente, por homens brancos e estrangeiros. Essa sua preferência foi bastante criticada, pois ela sendo negra evitava se relacionar com homens negros. E foi em um dos relacionamentos com um estrangeiro que ela engravidou do seu primeiro filho, João José. Mãe aos 34 anos, Carolina foi dispensada pela família para qual trabalhava. E dificilmente alguma outra família a contrataria, sabendo que ela tinha um bebê.

Em 1948, impelida pelas circunstâncias da vida, ela se reúne a um grupo de pessoas, a maioria migrantes que começavam a chegar à capital São Paulo, para estabelecer moradia em uma área às margens do rio Tietê. Essa área daria origem à favela do Canindé. Carolina construiu o barraco com suas próprias mãos, usando materiais descartados de construções. “Carolina escolheu a favela do Canindé, sítio ermo e situado próximo a um depósito de lixo. O lixo desde então passou a ser seu ganha-pão, metáfora perfeita da circunstância sócio-econômica brasileira da imensa fatia que nunca teve propriedade” (MEIHY, 1994, p.22).

A dura vida que levava como catadora de papel, morando em condições muito precárias na favela e ainda tendo uma criança pequena para cuidar, se complicou ainda mais quando vieram seus outros filhos. José Carlos e Vera Eunice, assim como João José, também eram filhos de pais estrangeiros. A independência da qual Carolina tanto se orgulhava, custou-lhe muito sofrimento. Mas mesmo passando por diversas dificuldades, sendo mãe solteira de três filhos, ela evitava ao máximo recorrer a quem quer que fosse para pedir ajuda. Na sua batalha diária, ela lutava sozinha.

A escritora Carolina já existia antes de se mudar para a favela, e mesmo antes de ser descoberta pelo jornalista Audálio Dantas em 1958. Muitos se questionam se teria havido Carolina sem Audálio Dantas. Qual teria sido a reputação dos dois sem o texto de Carolina? Ela tornou-se conhecida graças à sua escrita, mas como uma escritora periférica, dificilmente,

teria tido acesso aos meios de publicação. Provavelmente, se os seus escritos não tivessem encontrado alguém do meio jornalístico que pudesse fazer o papel de mediador entre ela e a editora, talvez continuassem desconhecidos até hoje.

Em entrevista concedida por Dantas aos pesquisadores Levine e Meihy, ele fala sobre o seu primeiro encontro com Carolina, sobre qual foi sua impressão quando leu os seus escritos e de como era o relacionamento entre eles. Dantas conta que em uma das suas saídas para fazer uma reportagem sobre os problemas da favela, chamou-lhe a atenção uma mulher que discutia com os outros moradores. Essa mulher era Carolina, protestando contra um grupo de adultos que ocupava um *playground* que a prefeitura havia instalado na favela. O que mais despertou a curiosidade do jornalista foi o fato dela ameaçar as pessoas dizendo que colocaria seus nomes no seu livro. Obviamente, Dantas quis saber quem era aquela mulher que dizia escrever um livro. Mais tarde ele fala que ficou claro que Carolina fez tudo aquilo para chamar a sua atenção, e realmente conseguiu.

O jornalista conta que ao ler a primeira página do diário de Carolina já percebeu que era algo muito importante. Primeiro como depoimento, pois alguém que vivia em um mundo marginal poderia contar o que era aquele meio melhor do que qualquer um que fosse de fora. Segundo pela inegável expressão literária da escrita de Carolina. “Não chegava a ser uma obra literária propriamente dita, mas possuía momentos de grande força descritiva, de criação de imagens” (DANTAS *apud* LEVINE; MEIHY, 1994, p.102).

Dantas publicou uma reportagem sobre Carolina e transcreveu alguns trechos do diário no jornal *Folha da Noite*. Depois trabalhando na revista *O Cruzeiro*, ele publicou mais uma reportagem sobre ela. E por ser uma revista de circulação nacional, a matéria teve uma enorme repercussão. Quando o livro *Quarto de Despejo* foi lançado em agosto de 1960, foi um fenômeno editorial. Enquanto, tradicionalmente, as primeiras edições eram de dois ou três mil exemplares, o livro de Carolina vendeu dez mil exemplares somente na primeira edição.

O sucesso editorial de *Quarto* no Brasil chamou a atenção de revistas internacionais de grande circulação em diversos países. Elas começaram a divulgar a história da escritora da favela e logo o sucesso do livro de Carolina se espalhou por diversos lugares do mundo. Dantas entende que a repercussão do livro estava ligada ao seu caráter de novidade. Pela primeira vez na história as pessoas tinham acesso a um olhar que narrava as agruras da vida na favela de dentro dela, e não um olhar exterior de um narrador que percebia aquele mundo a partir da sua posição social.

No entender do jornalista, Carolina escrevia por dois motivos. Primeiro, por um desejo de falar, de denunciar uma situação de miséria que ela própria vivia. Segundo porque

ela teria um forte fascínio pela fama. Dantas acusa Carolina de ter uma personalidade contraditória e diz que apesar dela viver naquela situação de profunda miséria, se considerava acima daquele grupo do qual fazia parte. De acordo com o jornalista, Carolina teria a visão do branco, dos que detêm o poder e por isso vivia em conflito permanente com aqueles que ela considerava inferior a ela.

O relacionamento entre Dantas e Carolina se desgastou muito ao longo do tempo. Entre eles restaram apenas acusações mútuas. Ele a acusava de gênio forte e de ser muito intransigente. Além disso, dizia que ela era deslumbrada e que não tinha nenhum controle nos gastos com o dinheiro que provinha das publicações do livro. Ela, por sua vez, o acusava de querer controlar sua vida e de querer lhe dizer como deveria agir. Mas entre as acusações, a mais grave era de que Dantas a enganava nos valores que deveriam ser repassados para ela em relação aos direitos autorais.

Não há dúvida de que muitas pessoas lucraram à custa de Carolina. É difícil entender que uma escritora que vendeu milhares de livros no Brasil e no exterior, morresse na pobreza. Os livros publicados na sequência não tiveram o mesmo sucesso de *Quarto de despejo*. Continuando com o gênero diário, ela lançou *Casa de Alvenaria* (1961) que falava sobre sua vida na casa nova de alvenaria no bairro Santana. Essa casa foi comprada com o dinheiro da venda de *Quarto de despejo*. A baixíssima repercussão do segundo livro, fez com que Carolina não encontrasse mais editoras que se dispusessem a publicar os seus trabalhos. Usando suas próprias economias, ela publica em 1963 *Provérbios e Pedacos da Fome*, ambos no gênero memórias. No entanto, a sua última tentativa foi um fracasso ainda maior.

Seus últimos anos em um sítio simples em Parelheiros – SP, vivendo daquilo que cultivava e dos animais que criava, não lembravam nem de longe os anos de glória e sucesso que marcaram a sua trajetória como escritora. No dia 13 de fevereiro de 1977, Carolina morreu pobre e esquecida no interior de São Paulo. Ela fora acometida de uma crise respiratória e não houve tempo para socorrê-la. Em 1982, foi publicado postumamente, *Diário de Bitita*. Nesse livro de memórias, Carolina fala da sua infância, da vida no interior. Mas sua primeira publicação foi na França. Mais uma vez seu trabalho foi mais valorizado no exterior do que no Brasil.

Ainda que menosprezada pela crítica literária brasileira da época que considerava a sua escrita como sublitteratura e desprestigiada no meio acadêmico, não se pode dizer que Carolina fracassou na sua empreitada como escritora. Sua trajetória é surpreendente. E o sucesso mundial alcançado por ela é privilégio de poucos. Enquanto muitos escritores buscavam elaborar um estilo para atingir êxito na escrita, Carolina escrevia com a voz da

autenticidade. O que era considerado por muitos como desvios da norma culta na linguagem de Carolina era justamente o que realçava a expressividade das suas palavras.

Avaliar o trajeto percorrido por Carolina da infância no meio rural até chegar ao sucesso como escritora na cidade grande, é importante para entender que a Carolina escritora não se formou da noite para o dia. Ela é resultado de um longo e demorado processo de formação como leitora. Sem ser leitora, ela não chegaria a ser escritora. Provavelmente, foi seu hábito de leitura que veio suprir suas necessidades linguísticas e narrativas decorrentes da sua baixa escolaridade. O contato com narrativas orais na infância, o tempo em que frequentou a escola e as leituras que fez ao longo da sua vida, tudo isso teve um grande impacto na sua formação como escritora.

Muitos torceram o nariz para a escrita de Carolina, mas o que estaria por trás desse desdém? Outros olharam para ela apenas por um viés sociológico, considerando mais sua condição social do que o valor literário da sua obra. O que ela produziu não seria literatura? Seu desejo de ser reconhecida como poetisa não teve êxito. Seus versos eram pueris e de pouco valor estético. Seu diário, porém, impressionou pela força de expressividade. Seu relato de vida transpirava a realidade. Carolina se transformava na sua própria escrita. Há uma presença marcante e real da escritora por trás das palavras. Contudo, a autenticidade e expressividade da escrita de Carolina não foram suficientes para que ela conquistasse um espaço na historiografia literária brasileira. Sua escrita saiu da favela, mas não conseguiu chegar ao cânone e à academia. A seguir, considerando a literariedade de *Quarto de Despejo*, busca-se analisar a voz autoral de Carolina através do gênero diário e da sua escrita.

3.2 UM GÊNERO, UMA ESCRITA E UMA ESCRITORA MARGINALIZADA

Quarto de Despejo: o diário de uma favelada ocupou no contexto literário brasileiro um espaço secundário. Do título, provavelmente, o que mais atraiu a atenção dos leitores foi a segunda parte *o diário de uma favelada*. O que uma favelada teria a dizer? Que valor haveria na escrita de um diário de alguém da classe baixa? Acostumados com a escrita que provinha das classes média e alta, a curiosidade dos leitores foi aguçada para saber o que alguém que está à margem da sociedade poderia dizer. Teria ela capacidade para relatar sua própria experiência? O nome do livro, ao mesmo tempo que desperta a curiosidade, também suscita julgamentos de valor. Primeiro, sabe-se que se trata de um diário, talvez por esse motivo já se atribuiria um menor valor literário à obra. Segundo, que quem o escreveu é uma favelada, esse motivo já seria suficiente para que muitas pessoas olhassem o livro com descrédito.

3.2.1 O diário como desabafo e denúncia social

O diário é visto por muitos críticos e estudiosos da literatura como um gênero menor. Falar de si através da escrita teria menos valor do que a escrita criativa. Sabe-se que o tema comum a qualquer diário é o relato da vida de alguém. Lejeune em *O pacto autobiográfico* (2008) fala sobre as características do gênero diário. Na sua avaliação da escrita de diários que vão do século XVIII até a era da *internet*, ele constata que as mudanças foram muitas. Porém, Lejeune (2008, p.261) aponta algumas características que permanecem invariáveis. A data seria a base do diário, ela pode ser mais ou menos precisa ou espaçada. No entanto, sem a data, ele não passaria de um bloco de notas. Além disso, outros dois traços formais invariáveis seriam a fragmentação e a repetição, pois o diário relata partes descontínuas do cotidiano.

Quanto ao conteúdo, depende de sua função. Lejeune acredita que todos os aspectos da atividade humana podem dar margem a se manter um diário. No que diz respeito à forma, ela é livre, poderia ser: “Asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível, assim como todos os níveis de linguagem e de estilo, dependendo se o diarista escreve apenas para ajudar a memória, ou com a intenção de seduzir outra pessoa” (LEJEUNE, 2008, p.261). O perfil do diarista e as razões que o levam a escrever também são variados. Em comum entre os diaristas haveria apenas o gosto pela escrita e a preocupação com o tempo.

Lejeune (2008) diz que no aspecto sociológico poderia se traçar um perfil do diarista, pois o diário é mais comum entre as pessoas instruídas, ou que moram em cidades. Outro fator relevante é o número maior de mulheres que escrevem sobre o seu cotidiano em comparação ao número de homens. Em relação ao porquê se escreve um diário, o autor lista alguns motivos. Escreveria-se para: conservar a memória; sobreviver; desabafar; conhecer-se; deliberar; resistir; pensar; escrever. Definir e demarcar limites ao diário pode ser arriscado, pois como um modo de expressão da subjetividade ele é um todo complexo que não se encaixa em uma forma. “O diário é simplesmente humano. Tem suas forças e fraquezas. E as formas que assume, as funções que preenche são tão variadas que é bem difícil tratá-lo como um todo” (LEJEUNE, 2008, p.267).

A partir das considerações de Lejeune sobre o gênero diário, procura-se traçar comparações e verificar distinções em *Quarto de Despejo*. Carolina escrevia um diário ou os seus escritos foram transformados em diário? Seria ela apenas uma diarista que escrevia para si ou seria uma escritora que escrevia para os outros? Por que ela escrevia? Audálio Dantas poderia ser considerado co-autor do livro?

A posição social ocupada por Carolina e as condições nas quais surgiram os seus escritos pode ser um bom exemplo do caráter variado do diário. Ela sendo muito pobre, mulher, negra, mãe solteira, moradora da favela, com pouca escolaridade e tendo como única fonte de renda a venda do lixo coletado, dificilmente, se encaixaria em algum perfil de diarista. Ao relembrar o primeiro capítulo que fala da escrita como uma forma de representação de poder percebe-se que a escrita sempre esteve, diretamente, ligada às classes dominantes. Os pobres eram representados pela linguagem das instâncias de poder. Lejeune observa que, ainda em grande medida, escrever e publicar a narrativa da própria vida continua sendo um privilégio das classes mais abastadas.

Escrever e publicar a narrativa da própria vida foi por muito tempo, e ainda continua sendo, em grande medida, um privilégio reservado aos membros das classes dominantes. O “silêncio” das outras classes parece totalmente natural: a autobiografia não faz parte da cultura dos pobres (LEJEUNE, 2008, p.113).

Carolina quebrou o “silêncio” que parecia natural na cultura dos pobres e falou a partir do mundo e da experiência de vida que conhecia. No entanto, ela poderia romper apenas a primeira barreira que era dominar a escrita. Ela mesma podia falar de si, sem precisar da ajuda de intermediários. Por outro lado, seus escritos permaneceriam desconhecidos se ela não tivesse conseguido publicá-los. Ter acesso a um meio de publicação, provavelmente, é a barreira mais difícil de ser rompida. Ainda hoje as editoras restringem, escolhem e decidem o que será publicado ou não, sempre considerando os aspectos que vão ao encontro de seus interesses.

Certamente, o encontro que Carolina teve com o jornalista Audálio Dantas foi crucial para que ela se tornasse conhecida. Ele fez um trabalho prévio de divulgação dos seus escritos em jornal e revista como uma forma de propaganda, para na sequência publicar *Quarto*. É claro que Dantas não se esforçaria tanto para conseguir uma editora que publicasse o diário de Carolina, caso ele não percebesse algum valor expressivo na sua escrita. O mérito de Carolina não está apenas na sua habilidade com a escrita, mas também no seu empenho em buscar a divulgação do seu material. Ela acreditava no valor e na relevância dos seus escritos.

O objetivo de Carolina não era apenas escrever um diário. Ela guardava dezenas de cadernos e papéis avulsos nos quais anotava o seu cotidiano. Além disso, também escrevia histórias, poemas, canções e até peças de teatro que costumava oferecer aos diretores de circos. “Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondia-me: É pena você ser preta” (JESUS, 2007, p.65). No entanto, o interesse de Dantas era somente no diário,

os outros escritos de Carolina foram ignorados e até menosprezados por ele. “O diário tinha uma força de expressão narrativa muito grande, enquanto a poesia era a busca de fazer rima, e terminava na maior parte das vezes em besteira” (DANTAS *apud* LEVINE; MEIHY, 1994, p.104).

No entanto, o diário para Carolina era a parte menos importante de tudo que ela escrevia. Como ela acreditava-se poetisa, seu maior objetivo era publicar um livro de poemas. Na sua visão, escrever sobre o seu cotidiano miserável não teria valor algum. “Eu não sou indolente. Há tempos que eu pretendia escrever o meu diário. Mas eu pensava que não tinha valor e achei que era perder tempo” (JESUS, 2007, p.29). Esse trecho do diário de Carolina faz parte da entrada do dia 2 de maio de 1958. Nessa época, ela já havia encontrado Dantas e estavam em fase de elaboração do livro. Por isso se pode perceber nas suas palavras que ela mudou de ideia quanto ao valor do diário.

No prefácio da edição de *Quarto de Despejo* (2007) escrito por Audálio Dantas, ele fala que no seu trabalho de organização do diário, mexeu apenas na pontuação e na grafia de algumas palavras que poderiam levar à incompreensão da leitura. Mas o seu papel na elaboração do diário foi muito além. Os trechos que Dantas selecionou para compor o diário de Carolina foram, em grande parte, escritos depois que eles se conheceram. O diário está dividido entre os relatos dos anos 1955, 1958 e 1959. Há no final do livro uma única entrada do dia 01 de janeiro de 1960, provavelmente, para mostrar que a rotina de Carolina continuaria a mesma em mais um ano.

Os relatos de 1955 são os únicos anteriores ao encontro do jornalista com a escritora da favela. No entanto, eles cobrem uma passagem muito breve do cotidiano de Carolina, iniciando-se no dia 15 de julho e encerrando-se no dia 28 do mesmo mês. A segunda parte do diário foi escrita depois que Dantas descobriu Carolina em 1958. Os relatos desse ano se iniciam no dia 2 de maio e vão até dia 31 de dezembro. Essa corresponde à maior parte do diário e também é a que mantém uma maior regularidade na sequência dos dias e dos meses, saltando apenas alguns dias. O ano de 1959 compreende a terceira parte do diário, há um número bem menor de relatos comparada com a segunda. Ela se inicia no dia 01 de janeiro e vai até o dia 31 de dezembro. No entanto, não há regularidade na sequência dos dias e nem dos meses.

No depoimento de Vera Eunice (1994, p.72/73) presente em *Cinderela Negra*, ela conta que o repórter Dantas selecionou os cadernos com escrita mais legível e pediu que Carolina continuasse escrevendo, contando os episódios da favela, da pobreza, das brigas, que ele se comprometia a encontrar uma editora. Durante um período de quase dois anos, Dantas

manteve contato frequente com Carolina. Ele costumava visitá-la nos finais de semana, para recolher o material que ela havia escrito. Depois disso, seu trabalho era selecionar as partes que considerava melhor para organizar o texto. Na seleção do texto, muitas partes foram cortadas. Segundo Dantas, os cortes se faziam necessários para diminuir relatos repetitivos que poderiam tornar o livro cansativo, e também para atender às exigências da editora que pedia que os trechos mais fortes fossem retirados por causa da censura.

Quando o livro foi lançado em 1960, muitas pessoas não acreditavam que uma negra favelada pudesse ser responsável pela autoria. Alguns acusaram Dantas de repórter sensacionalista que queria tirar vantagem em cima da favelada. A participação do jornalista foi determinante para que o livro fosse publicado. Entretanto, percebe-se que ele exerce uma ação controladora sobre o texto de Carolina, inclusive dizendo a ela sobre o que ou não escrever. Mas Carolina escrevia o que pensava, sem se importar com o certo ou o errado. A censura ficava por conta do seu editor, Dantas.

Uma das razões do atrito entre Carolina e Dantas pode ter sido a forma como o jornalista a tratava. De certa forma, ele a via como uma descoberta sua e por isso ela deveria atender a todos os seus pedidos e sugestões. Ela, por sua vez, questionava suas decisões e, muitas vezes, resistia a se comportar como ele queria. Logo depois do grande sucesso de *Quarto de Despejo*, Carolina reclama, em entrevista a um jornal, da manipulação sob a qual estava submetida, dizendo: “triste glória que não me deixa ter vontade própria. Quero ser eu. Fizeram-me desviar de tudo que pretendia quando morava na favela e ansiava deixar o barraco. O que sou agora? Um boneco explorado e me recuso a isso” (JESUS in: LEVINE; MEIHY, 1994, p.27). Acusada de um gênio difícil e muitas vezes de indócil, Carolina acabou criando muitos desafetos. Ela, porém, queria apenas preservar a sua privacidade e a sua liberdade.

Seria injusto dizer que Carolina escrevia apenas com o intuito de ficar famosa. Escrever tornou-se uma necessidade para ela. Seus motivos iam além de conseguir o sucesso. Na lista de motivos apresentados por Lejeune sobre o porquê as pessoas mantêm um diário, quais razões caberiam à Carolina? Analisando a escrita do seu diário, observa-se que ela escrevia como uma forma de desabafo, de reflexão, de resistência às adversidades e é claro pelo seu gosto pela escrita.

Na lastimável condição de miséria em que Carolina vivia com seus filhos, não é difícil encontrar desabafos nas suas palavras. Na sua angústia, ela preferia escrever a reclamar da vida para as pessoas. As passagens nas quais ela fala dos sentimentos que a afligia são as mais tocantes do seu diário. “Como é horrível levantar de manhã e não ter nada para comer.

Pensei até em suicidar. Eu suicidando-me é por deficiência de alimentação no estomago. E por infelicidade eu amanheci com fome” (JESUS, 2007, p.100). O conflito cotidiano de Carolina era matar a sua fome e a dos seus filhos. Todos os dias ela tinha a preocupação em conseguir dinheiro para comprar alimentos.

No cotidiano da família Jesus, no que diz respeito aos bens materiais, faltava um pouco de tudo. Carolina inicia o diário por um relato que mostra o seu constrangimento em não poder dar à filha, Vera Eunice, o presente por ela desejado no seu aniversário. “Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos” (JESUS, 2007, p.11). O desabafo de uma mãe que não pode atender aos pedidos de seus filhos é de Carolina, mas ele caberia a muitas outras mulheres que viviam na mesma situação da escritora. No entanto, a dor mais pungente de Carolina é não poder matar a fome de seus filhos. “Como é horrível ver um filho comer e perguntar: “Tem mais? Esta palavra “tem mais” fica oscilando dentro do cerebro de uma mãe que olha as panelas e não tem mais” (JESUS, 2007, p.39).

Seu diário servia também para organizar seus pensamentos. Ela tinha uma capacidade admirável de observar as situações da realidade e de refletir sobre elas. Na entrada do dia 13 de maio de 1958, data do aniversário da abolição da escravatura, Carolina faz o seguinte comentário: “E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome!” (JESUS, 2007, p.32). Ela conseguia perceber que a liberdade também depende de se ter autonomia econômica. O negro dito livre do trabalho escravo acaba por se tornar escravo da miséria após a abolição. O próprio título do livro surgiu de uma reflexão sua ao comparar a cidade e a favela.

“Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo” (JESUS, 2007, p.38).

Carolina reconhece sua condição social extremamente adversa, mas em nenhum momento ela se conforma com isso. Na sua cabeça não é porque ela é negra e pobre que deve ser tratada como um *objeto fora de uso*. A escritora tem consciência do seu valor enquanto ser humano e não se sente inferior em relação aos brancos. Nas suas palavras ela demonstra a visão de que todas as pessoas são iguais. “O branco é que diz que é superior. Mas que superioridade apresenta o branco? Se o negro bebe pinga, o branco bebe. A enfermidade que

atinge o preto, atinge o branco. Se o branco sente fome, o negro também. A natureza não seleciona ninguém” (JESUS, 2007, p.66).

O exercício da reflexão seria uma das capacidades desenvolvidas pela atividade da leitura. Esse seria um dos aspectos apresentados por Cândido quando ele fala da força humanizadora da literatura. Para Cândido (2004, p.180), a literatura estimula o exercício da reflexão, fazendo com que o indivíduo desenvolva a capacidade de penetrar nos problemas da vida e de perceber a complexidade do mundo e dos seres. Carolina tinha essa capacidade. Sua visão não era apenas da vida na favela. Ela conseguia perceber as diferenças sociais entre as classes e o descaso dos políticos com os pobres. No entanto, algumas vezes suas reflexões e comentários eram carregados de preconceito. Quando falava dos nordestinos e dos favelados como ela, havia um tom de superioridade na sua voz.

Carolina também escrevia como uma forma de resistir às situações desfavoráveis. E esse papel não era apenas da escrita, mas também da leitura. Como já foi citado neste trabalho, o livro era para ela a melhor invenção do homem (2007, p.24). O seu hábito de ler e escrever era totalmente estranho para os outros moradores da favela. Eles não conseguiam entender o que uma negra pobre e favelada como eles encontrava nos livros e na escrita. Talvez, por isso, Carolina fosse tão solitária e tivesse poucos amigos. Ela dizia que preferia ler ou escrever a ficar nas esquinas conversando. Carolina explica, metaforicamente, o que a escrita fazia por ela.

“Eu deixei o leito as 3 da manhã porque quando a gente perde o sono começa pensar nas misérias que nos rodeia. (...) Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que residio num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. (...) É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela” (JESUS, 2007, p.60).

A escrita atuava sobre ela como uma forma de esquecimento. A opacidade do seu dia a dia era iluminada pelas luzes radiantes da fantasia. Provavelmente, a beleza que ela encontrava nos livros que lia, tentava transferir para a sua escrita.

E por último, Carolina escrevia porque isso lhe dava prazer. Lejeune diz que transformar-se em palavras é uma forma de dar continuidade à existência, de deixar um vestígio. “Um caderno no qual nos contamos – ou folhas que mandamos encadernar – é uma espécie de corpo simbólico que, ao contrário do corpo real, sobreviverá. O prazer é ainda maior por ser livre. (...) Pode-se escolher as regras do jogo” (LEJEUNE, 2008, p.264). O diarista não precisa se preocupar se está cometendo erros ou misturando gêneros. Ele é livre

para manejar a língua como quiser. Mas isso seria porque na concepção de Lejeune, o diarista escreveria sem a pretensão de divulgar o seu diário. Ele escreveria somente para si.

Mas no caso de Carolina, ela escrevia com a pretensão de publicar o seu diário, principalmente, depois do encontro com o jornalista Audálio Dantas. Ao escrever o seu diário, Carolina aproveitava a liberdade que tinha para diversificar a sua escrita. Ela não se limitava a narrar o seu cotidiano. No diário também havia pequenos versos, diálogos, frases que mais pareciam provérbios. Ela, sorrateiramente, inseriu no diário um pouco dos outros gêneros que produzia. Os versos da poetisa Carolina têm uma semelhança muito grande com os versos rimados da cultura repentista. Eles, geralmente, surgiam da observação de algum aspecto do seu dia. Ao ver os funcionários de uma fábrica vestindo uniformes com o nome da empresa, ela compõe o seguinte verso:

Alguns homens em São Paulo
Andam todos carimbados
Traz um letreiro nas costas
Dizendo onde é empregado.
(JESUS, 2007, p.122)

O diário traz como protagonista uma personagem da vida real. O caráter não ficcional do gênero pode mudar o modo de avaliá-lo em comparação à ficção. Mas isso não privaria o diário de ter um valor literário. A escrita de Carolina resiste ao tempo pela sua capacidade de emocionar o leitor, não só pelo conteúdo, mas principalmente, pela forma como ele é apresentado.

3.2.2 Uma escrita sem prestígio social

A autenticidade da voz de um escritor não estaria nos floreios retóricos da sua escrita e não poderia ser lida superficialmente. Alvarez (2006, p.93) fala que a autenticidade se revela nos detalhes que os olhos não captam com facilidade – em alguma hesitação inesperada ou num advérbio sagaz, numa inflexão quase inaudível que faz o leitor se endireitar na cadeira e prestar atenção. Embora a escrita de Carolina se distancie do padrão literário defendido pelo cânone, ela tem a capacidade de prender a atenção do leitor. Observando alguns dos detalhes que caracterizam a escrita de Carolina, busca-se comprovar que ainda que se trate de uma escrita marginal, ela se configura como uma voz autoral autêntica.

O sucesso estrondoso do lançamento de *Quarto de Despejo*, não condiz com o total esquecimento no qual caiu sua autora nos anos seguintes à sua publicação. Consumido como uma novidade momentânea, o diário parece ter servido apenas para saciar a curiosidade daqueles que queriam saber o que uma favelada poderia escrever. Muitas das pessoas que leram o livro, o viam somente como um depoimento sem qualquer valor literário. Carolina não foi levada a sério como escritora. De modo geral, ela era vista como uma moradora da favela com habilidade um pouco mais apurada para a escrita.

Carolina se considerava uma escritora e buscava ser reconhecida como tal. No entanto, ela não conseguiu se estabelecer e se consolidar como uma escritora legítima da literatura brasileira. Provavelmente, seu pouco prestígio social e suas raízes fincadas na cultura popular, foram os principais motivos para que sua escrita fosse menosprezada. Por trás do preconceito contra sua linguagem, se escondia o preconceito social e racial. O pesquisador Marcos Bagno que há tempos estuda o preconceito linguístico na sociedade brasileira chegou à seguinte conclusão: “A principal conclusão que tirei dessa investigação é que, simplesmente, o *preconceito linguístico* não existe. O que existe, de fato, é um profundo e entranhado *preconceito social*” (BAGNO, 2003, p. 16).

Seria por essa razão que os “erros” de linguagem de uma pessoa de classe social baixa se tornam mais evidentes e passíveis de serem ridicularizados. Bagno (2003, p.28) diz que o preconceito é proporcional à escala do *prestígio social* e que quanto menos prestigiado socialmente é um indivíduo, quanto mais baixo ele estiver na pirâmide das classes sociais, mais erros (e *erros* mais “crassos”) os membros das classes privilegiadas encontram na língua dele. Teria sido por esse motivo que Carolina não conseguiu reconhecimento literário da sua escrita? Embora sua linguagem representasse a expressão autêntica da sua identidade, ao se desviar da norma culta da língua sua escrita foi vista com desprezo pela crítica. A literariedade da sua obra não teve relevância para a historiografia literária tradicional.

Quarto de Despejo alcançou um grande efeito no público leitor pela atuação simultânea da forma e do conteúdo. Enquanto forma, o livro seria apenas mais um diário. Ele, porém, se diferencia pelo tema que é tratado. Mas o aspecto mais significativo é como esse tema é apresentado. A linguagem que o representa é sem dúvida a característica mais marcante de *Quarto*, pois é através dela que a subjetividade autoral se revela. Carolina se engendra na sua escrita e se transforma em palavras. Negar valor literário à sua escrita é também negar um espaço autoral para a escritora da favela.

“Por que livros, poemas e até fragmentos continuam sendo lidos durante anos, em alguns casos durante séculos, depois de terem sido escritos, tudo indicando que continuarão a

ser lidos, independentemente de quantas vezes a morte da literatura já tenha sido anunciada?” (ALVAREZ, 2006, p.15). A pertinente questão colocada por Alvarez sobre o misterioso poder de sedução da literatura pode ser explicada pela presença de uma voz autoral. O que o autor chamou de uma presença por trás das palavras seria o encontro do escritor com sua própria voz. Carolina continua sendo lida mesmo depois de passados muitos anos. O leitor continua a dar ouvidos ao que ela tem a dizer.

De acordo com Alvarez (2006, p.24), ter domínio sobre o estilo seria o primeiro passo para se chegar a uma voz própria. No entanto, desenvolver um estilo depende de um trabalho árduo com a gramática e a pontuação. Sabe-se que Carolina frequentou a escola por pouco mais de dois anos. Seu breve contato com o ensino formal, não daria a ela condições de lapidar a linguagem para desenvolver um estilo. Mas esse motivo não seria suficiente para dizer que ela não desenvolveu uma voz autoral autêntica.

No longo e árduo caminho para encontrar uma voz própria, o escritor procura primeiro imitar as vozes pelas quais ele se apaixona. Seriam as vozes que ele escuta através da leitura que o ajudariam a dar os primeiros passos como escritor.

Aqueles que conseguimos imitar geralmente são menos dominadores, mas nos ensinam as habilidades, as técnicas, os truques do ofício que precisamos adquirir durante nosso aprendizado de literatura, porque, até aprendermos as habilidades básicas, não podemos começar (ALVAREZ, 2006, p.29).

No entanto, não são todos os escritores que se pode imitar. Há aqueles que existem simplesmente para estabelecer os padrões que sempre se procura atingir. Aqueles que se pode imitar seriam os que ensinam as lições básicas sobre literatura. Os mestres de Carolina foram os escritores românticos. Sua linguagem era um misto de expressão cultural popular e de discurso erudito, provavelmente, originário das suas leituras. Embora sua voz fosse influenciada por outras vozes, ela ainda preservou uma peculiaridade própria. Carolina fez o que Alvarez chamou de incorporar vozes. A escritora incorporou outras vozes à sua, mas continuou soando como se fosse sua própria voz.

Carolina é autêntica quando escreve sobre a sua história de vida. Ao utilizar a estrutura da língua padrão e vocábulos eruditos para narrar os acontecimentos da favela, ela demonstra sua percepção da linguagem livresca. E para alcançar um lugar no mundo dos livros, procurou forjar uma linguagem que seguisse o padrão literário conhecido por ela. Consciente das diferenças entre a variação escrita e oral da língua, Carolina tinha o cuidado de escrever procurando utilizar a norma culta. No entanto, sua linguagem ressurgiu nova, pois

Carolina dá a ela um caráter pessoal. A autora “customiza” a linguagem repleta de clichês da escrita romântica e a transforma na mais pura expressão da sua subjetividade. O curioso é que todo esse processo de escrita resultava espontaneamente, não era algo intencional. Por essa razão, a escrita de Carolina se caracterizava como uma linguagem autêntica e reveladora da sua individualidade.

Carolina escrevia com os recursos linguísticos que adquiriu ao longo da sua história de vida. Seu pouco tempo de contato com o ensino formal restringiu seu domínio da norma culta da língua. No seu caso, o que era considerado erros gramaticais deveria ser visto como marcas identitárias. Frases como: “Elas *vai* na feira, *cata* cabeça de peixe, tudo que *pode* aproveitar.” (p.19), ou “Os meus filhos nunca *comeu* bacalhau” (p.152) são tomadas como exemplos de desvio da norma gramatical. No entanto, elas revelam um forte traço da oralidade e do próprio contexto social ao qual Carolina pertencia. Percebe-se que mesmo tendo algum conhecimento da linguagem formal, Carolina se trai quando procura usá-la. Frases como: “Dei-*lhes* livros para *ele* ler.” (p.150) e “Ablui as crianças, aleitei-as e ablui-*me* e aleitei-*me*.” (p.11) mostram, por um lado, a sua preocupação em enfatizar a língua padrão e por outro revelam seu excesso de correção da linguagem.

Há uma forte presença da oralidade em muitos termos utilizados pela escritora. Isso, certamente, se deve à associação que ela fazia da pronúncia das palavras com a escrita. Palavras como: *tussir*, *iducação*, *nois*, *português*, *impricou*, *treis*, *lumbriga*, *fidida*, *viludo*, *sitim*, *etc.*, demonstram tal característica. Também é comum o uso de letras que têm os mesmos fonemas e acabam causando dúvida na escrita, como: *cançados*, *geito*, *horrorisada*, *imprecionei*, *paiz*, *obseno e obceno* (usa as duas grafias), *mecher*, *trajédias*, *organisação*. Curiosa também é a forma como Carolina usa o plural de alguns substantivos e adjetivos. Termos como jornal, animal, eleitoral e outros com a o final *-al*, recebem *-es* para indicar o plural. Ela escreve *jornaes*, *animaes* e *eleitoraes* quando a desinência seria *-is*. Essa característica do plural utilizada por ela pode ter relação com o plural do português arcaico.

Outra característica da escrita de Carolina é a falta de acentuação de muitos vocábulos. Palavras como: diário, máquina, açúcar, políticos, miseráveis, interferência, época, ganância, entre outras, não são acentuadas no texto. Mas o fato de não conhecer as regras de acentuação, não a impediu de transmitir a sua mensagem e de se fazer entender. Sabe-se que conhecer as regras da norma culta da língua não é garantia de se ter competência textual. Embora Carolina tenha produzido uma linguagem que fugia aos padrões ditos corretos, a expressividade do seu texto e sua capacidade narrativa tinha o poder de prender a atenção do leitor. Sua escrita é dotada de uma fruição que faz com que o leitor, nem mesmo perceba os

desvios da norma culta. Entende-se que o que ela tem a dizer é algo muito mais importante. Por essa razão, o leitor não se prende a detalhes de linguagem, e sim ao significado do todo.

Embora o diário de Carolina seja composto por partes descontínuas do seu cotidiano, ainda é possível compreendê-lo e acompanhar a narrativa de seus dias mesmo sem uma ordem cronológica regular. Vogt diz que isso é possível graças a um recurso de estilo bastante simples, mas eficiente: o da repetição.

Os dias se repetem iguais na monotonia implacável de um dia de todos os dias: levantar cedo, ir buscar água na única torneira que serve a mais de cento e cinquenta barracos iguais ao de Carolina, atender aos filhos, sair para a cidade em busca de papel, de lata, de ferro, sobrecarregar-se com o peso de seu transporte, vender a sucata recolhida nas ruas, comprar os alimentos que serão consumidos no mesmo dia e na proporção exata do pouco dinheiro obtido no trabalho de todo o dia (VOGT, 1983, p.208).

Não fosse o talento narrativo de Carolina, sua história se resumiria à sequência de atividades diárias apresentadas anteriormente. No entanto, a escritora da favela lançava um olhar literário para o seu cotidiano. Um olhar de poeta que conseguia transmitir beleza até mesmo para as situações mais difíceis. Que leitor, dotado de uma certa sensibilidade, não seria capaz de visualizar e de se deixar tocar pela imagem que Carolina cria através das palavras no expressivo relato abaixo?

Quando eu fui catar papel encontrei um preto. Estava rasgado e sujo que dava pena. Nos seus trajes rotos ele podia representar-se como diretor do sindicato dos miseráveis. O seu olhar era um olhar angustiado como se olhasse o mundo com desprezo. Indigno para um ser humano. Estava comendo uns doces que a fábrica havia jogado na lama. Ele limpava o barro e comia os doces. Não estava embriagado, mas vacilava no andar. Cambaleava. Estava tonto de fome! (JESUS, 2007, p.55).

A riqueza da escrita de Carolina está na variedade de micro-narrativas apresentadas ao longo do diário. Ela não falava apenas das suas agruras cotidianas. Suas observações e reflexões se estendiam a muitas outras situações. Em algumas ela atuava como narradora-personagem, em outras apenas como narradora. Carolina contava sobre a sua vida e de seus filhos, dos outros moradores da favela, dos comerciantes, das pessoas da cidade, dos políticos, enfim, tudo o que acontecia ao seu redor se transformava em matéria-prima para compor seu diário.

Carolina tinha uma preocupação em embelezar sua escrita. Para tanto, ela recorria à linguagem metafórica e a termos que não eram do seu vocabulário cotidiano. Sua linguagem

poética ao estilo romântico contrasta com a crueza da realidade miserável da favela. Muitas vezes, a escritora quebra a expectativa do leitor quando inicia a narrativa de algum fato com linguagem poética e na sequência apresenta um duro aspecto da realidade. “[...] Surgiu a noite. As estrelas estão ocultas. O barraco está cheio de pernilongos. Eu vou acender uma folha de jornal e passar pelas paredes. É assim que os favelados matam mosquitos” (JESUS, 2007, p. 31). “Deixei o leito as 5 horas. Os pardais já estão iniciando a sua sinfonia matinal. As aves deve ser mais feliz que nós. Talvez entre elas reina amizade e igualdade” (JESUS, 2007, p.36).

Nesses dois trechos anteriores, percebe-se que Carolina cria uma imagem de harmonia e beleza inicialmente para depois contextualizar a sua realidade. Ela poderia simplesmente ter falado que a noite estava escura e sem estrelas e que os pássaros amanheceram cantando. Mas ao dizer *Surgiu a noite. As estrelas estão ocultas* e *Os pardais já estão iniciando a sua sinfonia matinal*, ela cria outro efeito de imagem sobre o leitor. Dessa forma, a escritora não simplesmente relata o seu cotidiano, ela dá a ele um caráter literário ao fazer uso da linguagem estética.

A escrita dos autores românticos atua de duas formas sobre Carolina. De um lado, ela exerce uma função de encantamento. A escritora admira o estilo romântico de linguagem. Por outro lado, ela questiona a autenticidade dos fatos relatados. “Toquei o carrinho e fui buscar mais papeis. A Vera ia sorrindo. E eu pensei no Casemiro de Abreu, que disse: “Ri criança. A vida é bela” (JESUS, 2007, p.36). A beleza da vida vista pelos olhos do poeta é questionada por Carolina logo na sequência. “Só se a vida era boa naquele tempo. Porque agora a época está apropriada para dizer: “Chora criança. A vida é amarga” (2007, p.36). Percebe-se que ela não tem uma visão ingênua da literatura romântica. Ela sonha, mas sonha com os pés no chão.

O esforço de Carolina para criar uma linguagem que se aproximasse ao máximo da escrita literária tradicional, não foi suficiente para que ela pudesse garantir um lugar na historiografia literária brasileira. Sua obra teria ficado no espaço de um não-lugar. Letícia Pereira de Andrade faz uma relevante e cuidadosa pesquisa sobre o lugar de Carolina na literatura brasileira. Com o título *O diário como utopia: Quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus* (2008), a pesquisadora aborda o livro numa perspectiva estética através da análise da linguagem, de algumas questões do enredo e da forma narrativa do diário.

Andrade, sem desmerecer o valor das pesquisas de cunho sociológico, antropológico, histórico e etnográfico, entende que analisar *Quarto de Despejo* por um viés artístico é uma forma de reconhecer Carolina como digna de fazer parte do meio literário nacional. Segundo a pesquisadora, a utopia da moradora da favela teria se cumprido, parcialmente, pois conseguiu

tornar-se escritora. Mas o reconhecimento literário esperado por ela não se concretizou. A ascensão social que veio pelo sucesso fugaz do livro, possibilitou sua saída da favela. Mas do lado de fora, ela era vista primeiramente como uma favelada que ousou escrever e não como uma escritora.

Ao concluir sua análise sobre a literariedade de *Quarto de Despejo*, Andrade aponta um ‘bom lugar’ para o livro na literatura. E justifica que não é porque ele representa a escrita feminina e autobiográfica, mas sim por causa do seu valor estético. A relação conflituosa de dois códigos: o ‘clássico’ e o oral teriam resultado em uma escrita ‘rasurada’. De acordo com a pesquisadora, essa escrita seria o que ela chama de discurso reciclado. Carolina reciclava palavras e discursos para dar sentido à sua vida. Ainda que diferente, sua escrita era sedutora e prendia a atenção do leitor.

[...] podemos dizer que Carolina Maria de Jesus “mora na literatura”, faz parte da história da “literatura das minorias”, aliás, não existe uma única literatura, esse mito vem sendo desconstruído pelos leitores que lêem textos como *Quarto de Despejo*, uma obra escrita por uma marginalizada, cuja linguagem é capaz de criar envolvimento e beleza, por mais que se afaste do padrão estabelecido por escritores de elite (ANDRADE, 2008, p.94).

A escrita de Carolina é sem dúvida envolvente. A exímia forma pela qual ela recria a realidade é dotada de um toque de beleza que ameniza o sofrimento do seu cotidiano. Mas sem o seu hábito constante de leitura, ela não teria desenvolvido uma voz própria que a permitisse ter tanta intimidade com as palavras. O próprio padrão do estilo romântico que buscava recriar, não seria possível se ela não tivesse como referência os textos que lia. Provavelmente, nenhum outro morador da favela poderia relatar o seu cotidiano com tanta desenvoltura comunicativa.

A escrita de Carolina, assim como ela, ficou em um entre-lugar. Ela não se considerava uma favelada embora morasse na favela. E nem mesmo os outros moradores da favela a consideravam como um deles. Seu desejo de ascender socialmente e sair da favela era acalentado dia a dia. De certa forma, a escrita servia como combustível para alimentar o seu sonho. Ao buscar reproduzir a escrita padrão da classe mais abastada, ela demonstrava sua vontade de pertencer a tal grupo. Mas sua escrita *rasurada* e a posição social que ocupava não permitiram seu acesso à elite literária. Meihy no texto *Carolina Maria de Jesus: o emblema do silêncio* aponta a crítica literária como principal culpada pelo desmerecimento da obra de Carolina.

[...] a crítica literária no Brasil se ofereceu para ser o algoz mais importante de Carolina. Foi ela quem decretou incertezas na lógica da pobre escritora negra e que colocou todos os defeitos e cobranças que jamais poderiam ser aplicados a uma personagem como foi Carolina Maria de Jesus [MEIHY, 199-].

A crítica especializada, na concepção de Meihy [199-], esgota sua análise no aspecto textual e raramente chega ao social. E por falar só para si, acaba extraíndo da sua responsabilidade a comunicação com o público em geral. O pesquisador fala que o silêncio em relação a uma obra começa pelos atos censores, institucionais e regulados pelos poderes estabelecidos através de policiamentos. O silêncio público viria complementá-lo. Este, porém, é ainda mais estranho, pois propõe a rejeição coletiva que é sutil, não escrita e pouco expressa. O silêncio da crítica especializada viria avalizar as outras duas formas de silêncio. Silenciar a respeito de um livro pode ser providencial, considerando que a vida pública de um livro pode ser “perigosa”.

Meihy [199-] faz uma divisão entre livros “comportados” e livros “perigosos”. Os primeiros seriam aqueles que não arranham ordem nenhuma. Os segundos seriam aqueles que sempre propõem mudanças que perturbam a ordem e os poderes estabelecidos. *Quarto de despejo* seria um livro “perigoso”. Talvez isso explique o silêncio em relação a ele nos anos que seguiram ao seu sucesso. Por trás da crítica que classificou a escrita de Carolina como não-literária, relegando-a ao esquecimento, escondiam-se interesses políticos que temiam o conteúdo social e político da obra. A escrita de Carolina não representava apenas o seu olhar da favela. Ela também representava a sua visão da sociedade como um todo, fazendo avaliações da política, do sistema econômico, das instituições públicas, entre outros.

A escrita silenciada pelo poder político, desprezada pelas editoras e subestimada pela crítica literária, jamais deixou de conquistar o público leitor. Seria injusto dizer que a linguagem de Carolina é uma mera reprodução de um estilo literário, pois suas palavras refletem a realidade na qual ela viveu. Por mais que ela procurasse imitar a escrita romântica, a voz autoral era sua. A linguagem híbrida da escritora se originava da sua percepção de dois mundos distintos: o mundo da favela (o quarto de despejo) e o mundo da sociedade burguesa (a sala de estar). Ao narrar a sua própria história, ela toma de empréstimo a autoridade do narrador literário. Entretanto, Carolina não mascara ou tenta enfeitar seu contexto social. Sua escrita apresenta um forte traço identitário, revelando sua subjetividade.

A escrita de Carolina se encaixaria no que Foucault (2009) chamou de *função sujeito*. Diferente da *função autor* que estaria ligada a uma tradição discursiva, a função sujeito deve ser analisada como uma função variável e complexa do discurso. Não importaria

quem ou de que posição social se fala. Foucault (2009, p.70) defende que todos os discursos, qualquer que fosse o seu estatuto, a sua forma, o seu valor, e qualquer que fosse o tratamento que se lhes desse, desenrolar-se-iam no anonimato do murmúrio. O discurso de Carolina seria uma parte das milhares de vozes excluídas que comporiam esse murmúrio. Sua escrita é a expressão da sua subjetividade. Seu discurso reporta à sua condição de mulher, de negra e de favelada. Mas ao mesmo tempo, que ela fala de si, seu discurso também engloba muitas outras vidas que estão às margens da sociedade. Sua voz é ao mesmo tempo individual e coletiva.

Por se caracterizar como discurso não-ficcional, mas sim como um relato de vida. A escrita de Carolina reforça ainda mais a função sujeito. Sua tripla função de autora, narradora e personagem, impede que ela se distancie da construção do discurso. Retomando Meihy [199-], talvez seja justamente o caráter não-ficcional de *Quarto* que o torne um livro “perigoso”. Carolina não era somente uma personagem. Ela era real e a história contada por ela também. Uma história que denunciava uma realidade marcada pela desigualdade social. O retrato da vida na favela pintado por Carolina manchava a imagem do cenário político da época. Por essa razão, não demorou muito para que a sua voz fosse abafada.

3.3 CAROLINA, ENCOBERTA PELA HISTÓRIA E PELA CRÍTICA

A recepção calorosa de *Quarto de Despejo* e o repentino esquecimento de sua autora aconteceram em pouco menos de uma década. O diário de Carolina foi publicado já no final da era política populista no Brasil. Mas ele ainda encontrou um ambiente propício para a sua divulgação. Os governantes populistas, com o intuito de se manter no poder, buscavam conquistar o apoio popular. Para isso, direcionavam ou fingiam direcionar seu governo para atender às necessidades das classes menos favorecidas. Mas mesmo para um governo populista, a escrita de Carolina atuava como uma propaganda negativa. O que era relatado no seu diário comprometia a propagada eficácia das políticas públicas propostas pelos governantes.

Se ainda no regime populista Carolina já começava a ser esquecida, muito mais acentuado foi seu esquecimento no regime de ditadura militar. Como ela faleceu no ano de 1977, conviveu com o período mais rigoroso do regime militar. Esse período, que correspondeu aos gestos mais severos de censura, restringia e limitava as diversas formas de expressão. As críticas que Carolina fez aos políticos em *Quarto*, certamente, não seriam toleradas pelo governo militar. Acredita-se que seja importante falar sobre o contexto de

recepção de *Quarto de Despejo*, assim como dos anos que seguiram o sucesso inicial de Carolina. Talvez, mais do que a crítica especializada, o contexto político pode ter tido uma responsabilidade ainda maior pelo silenciamento da escritora da favela.

3.3.1 O contexto político da recepção de *Quarto de Despejo*

A década de 50 surgiu como uma promessa de mudança do contexto social e de expansão econômica no Brasil. A divulgação de um rápido e lucrativo crescimento industrial na área urbana atraiu milhares de migrantes da zona rural para as grandes cidades. São Paulo era, certamente, a mais sedutora das cidades em desenvolvimento. A grande maioria das pessoas, que iam para as grandes cidades na esperança de melhorar de vida, era agricultores. O êxodo rural foi, provavelmente, fomentado pelo fortalecimento da linha política populista.

A era populista na história política brasileira vai de 1945 a 1964, quando o poder é tomado pelo regime militar. Os governantes populistas se destacavam pelo seu carisma e pelas suas ações governamentais que em geral beneficiavam a população de baixa renda. Medidas como a redução da jornada de trabalho e a criação de um piso salarial mínimo permitido pelo governo faziam com que a popularidade dos governantes se fortalecesse cada vez mais. Provavelmente, Getúlio Vargas figura como um dos mais carismáticos governantes populistas da história. Ele foi apelidado de *pai dos ricos e mãe dos pobres*.

O objetivo principal dos governantes populistas era promover a expansão da indústria e da economia capitalista. Em 1956, com esse objetivo, toma posse um dos mais arrojados governantes populistas – Juscelino Kubitschek. Com a proposta ousada de acelerar o desenvolvimento do país, ele criou o lema: 50 anos em 5. Seu ambicioso plano de governo tinha muitas metas a alcançar não só no crescimento industrial, mas também na educação, alimentação, transportes e energia. No entanto, sua maior façanha foi a construção da nova capital brasileira – Brasília. As grandes construções realizadas no governo JK tiveram sérias consequências para a economia do país. Os investimentos vinham de capital estrangeiro e isso fez com a que dívida externa brasileira aumentasse assustadoramente. O reflexo na economia foi um crescimento na inflação jamais visto antes, sentido principalmente pelos mais pobres.

Em 1960 foi eleito o último governante populista – Jânio Quadros. Com a promessa de varrer a corrupção do país e de combater a inflação, ele obteve a maior votação da história do Brasil até então. Inicialmente, Jânio teve algum êxito através do aperfeiçoamento da administração pública e do ajuste da balança comercial com mais exportações. No entanto, as medidas econômicas tomadas por ele fracassaram, fazendo com que os salários dos operários

fossem congelados e com que a facilidade dos burgueses ao crédito diminuísse. Sem prestígio popular e sem o apoio da classe burguesa, Jânio fica em uma situação ainda pior quando passa a ser mal visto pelos setores conservadores do governo. Sem apoio e sem força política para resistir à pressão, ele decide renunciar à presidência em 25 de agosto de 1961.

João Goulart, vice de Jânio, assume a presidência em seu lugar. Devido ao fato de sempre ter ocupado cargos políticos nos governos populistas, ele tinha grande influência sobre os ministros do governo. Entretanto, ao tentar mudar o regime agrário, fiscal, tributário, educacional, etc., através de reformas de base, suas iniciativas foram vistas pela oposição como políticas de tendência comunista. Procurando dar um basta à política de Jango, as Forças Armadas o depuseram no dia 24 de março de 1964. Esse Golpe de Estado deu origem ao regime da Ditadura Militar no Brasil.

Foi durante esse contexto político e histórico que Carolina escreveu e publicou *Quarto de Despejo*. Ela, uma representante do povo, encontrou no período do regime populista condições ideais para que seu trabalho pudesse ser divulgado. Entretanto, no início da década de 60, a situação econômica e política do país já estava bastante agravada. A imagem do governo populista já havia se desgastado. A notabilidade da escritora após a publicação do primeiro diário também começa a declinar junto com o regime populista.

Meihy fala que houve uma grande empatia pela figura de Carolina nos outros países da América Latina, justamente, por eles passarem por um momento histórico muito parecido com o brasileiro. “Internacionalmente, para a América Latina, Carolina era um exemplo da similaridade provocada por um tipo de miséria que colocava a necessidade de mudança como prioridade” (MEIHY, 1994, p.226). A escritora que surgiu de um grupo marginalizado era vista como um modelo de superação da miséria e de busca por novas perspectivas de vida.

No seu diário há várias entradas nas quais ela avalia e critica o trabalho dos políticos. Ela não tentava disfarçar seu descontentamento em relação a eles, principalmente, em relação ao governo de JK. Embora Juscelino tenha conseguido conquistar a simpatia de milhares de pessoas que acreditavam nas suas promessas progressistas, Carolina não se deixava alienar, pois tinha um senso crítico bastante aguçado. Ao observar o uniforme descorado de um carteiro, Carolina faz a seguinte crítica: “O senhor Kubstchek que aprecia pompas devia dar outros uniformes para os carteiros” (JESUS, 2007, p.78). O governante das grandes obras parecia não se importar muito com os problemas do povo. A escritora da favela percebia isso e avaliava a situação do povo brasileiro. “Quando Jesus disse para as mulheres de Jerusalém: “Não chores por mim. Choraes por vós” – suas palavras profetisava o governo do Senhor Juscelino. Penado de agruras para o povo brasileiro” (JESUS, 2007, p.134).

Na visão de Carolina, o governo JK era mais voltado para ‘inglês ver’. Ele queria mostrar no exterior, uma imagem que não condizia com a realidade do país. Em uma entrada, ela compara a alegria das mulheres que ganham pedaços de bolacha de uma fábrica com a alegria da rainha Elisabeth quando ganhou um presente de JK. “As pobres querendo ganhar. E o rico não queria dar. Ele dá só os pedaços de bolacha. E elas saem contentes como se fossem a Rainha Elisabeth da Inglaterra quando recebeu os treze milhões em joias que o presidente Kubstchek lhe enviou como presente de aniversário” (JESUS, 2007, p.63). Mais uma vez é preciso destacar a habilidade de Carolina em relacionar situações diferentes, mas que na verdade estão ligadas. Seria como dizer que enquanto o presidente Juscelino presenteava a rainha inglesa com as riquezas do nosso país, os pobres mendigavam por migalhas de alimentos.

Carolina conseguia, perfeitamente, associar as condições precárias de vida do povo com seus representantes políticos. “Vi os pobres sair chorando. E as lágrimas dos pobres comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas da favela, um expectador que assiste e observa as tragédias que os políticos representam em relação ao povo” (JESUS, 2007, p.54). Curioso é que no trecho acima, a escritora faz uma distinção entre os poetas de salão e os poetas do lixo, e se coloca como terceira pessoa. Ela seria a poeta do lixo que não só assiste e observa as tragédias dos pobres, como também passa por elas. Os poetas de salão não se comoveriam com o sofrimento do povo porque eles nunca o teriam experimentado.

Certamente, o contato constante com a leitura permitiu que Carolina desenvolvesse um olhar mais analítico e crítico em relação ao seu contexto histórico e político. Ela demonstrava ter plena noção do jogo de interesses que envolve a política no Brasil. Além disso, percebe também a simplicidade e a ingenuidade do povo que acaba acreditando nas promessas dos candidatos.

... Quando um político diz nos seus discursos que está ao lado do povo, que visa incluir-se na política para melhorar as nossas condições de vida pedindo o nosso voto prometendo congelar os preços, já está ciente que abordando este grave problema ele vence nas urnas. Depois divorcia-se do povo. Olha o povo com os olhos semi-cerrados. Com um orgulho que fere a nossa sensibilidade (JESUS, 2007, p.39).

Não há como negar que a escrita de Carolina tinha um envolvimento próximo com a política. A escritora compreendia a relação de causa e efeito que as mudanças no contexto político e econômico exerciam sobre a vida do povo. Sua voz contundente, considerando a

posição social de onde se pronunciava, era uma ameaça ao equilíbrio hegemônico das instâncias de poder que controlavam o país. Se mais vozes periféricas como a de Carolina começassem a se manifestar, provavelmente, exigiriam melhores e mais dignas condições de vida para os cidadãos brasileiros. No entanto, permitir que a grande maioria das pessoas tivesse mais acesso aos seus direitos, corresponderia a diminuir as regalias de um pequeno grupo.

O esquecimento de Carolina não deve ser compreendido como algo casual. Ele estaria, profundamente, arraigado nas questões hierárquicas de classe e na manipulação política. Meihy [199-] fala que a história do silêncio no Brasil poderia explicar por que a história da leitura não se desenvolveu entre nós ainda. A leitura seria impedida de exercer sua função social. A capacidade que ela tem de organizar as ideias e de tornar o mundo mais claro para os indivíduos ainda continua assustando aqueles que fazem da manipulação e da espoliação social sua arma mais poderosa.

De acordo com Meihy [199-], por estar muito próxima do código culto, a literatura se distinguia por ser expressão maior da cultura de elite. A valorização de um texto literário estava diretamente ligada ao tipo de emissor e ao lugar da emissão. A escrita de Carolina como expressão do pobre favelado pertenceria ao movimento da contracultura. Os pobres, semi-analfabetos, marginalizados também teriam o direito de se representar. No entanto, seu espaço de expressão foi suprimido pelos meios de controle políticos e sociais. “Coerente com o "apagamento" da memória da contracultura, o livro de Carolina escorreu pela vala do esquecimento como se não tivesse tido importância singular em nossa história da cultura” [MEIHY, 199-].

A autenticidade da voz de Carolina e a atualidade do tema que trata em *Quarto* fazem com que sua obra ainda dialogue com o leitor de agora, apesar do tempo que passou. Nem mesmo o esquecimento no qual a escritora caiu pôde anular a força da sua voz autoral. A realidade retratada por ela no seu diário não é muito diferente da realidade vivida por muitas pessoas ainda hoje. Carolina se destaca como uma escritora que não apenas criava a partir das suas observações. Ela tinha conhecimento de caso, pois a fome e a miséria faziam parte do seu cotidiano.

3.3.2 O que define a voz autoral de Carolina Maria de Jesus

Em *Quarto de Despejo*, Carolina desempenha a função de autora, narradora e personagem, característica comum na composição de um diário. A fusão dessas três funções

em um só indivíduo faz com que a cobrança recaia sobre a pessoa do autor, pois diferente da escrita imaginativa, ele escreve sobre si mesmo. Através da sua escrita Carolina denuncia, desabafa, reflete e opina. Mas suas opiniões e comentários, às vezes, revelam um certo preconceito em relação às pessoas e aspectos do seu convívio.

Carolina foi bastante criticada por não enfatizar na sua obra categorias de etnia e gênero. A ênfase maior da sua escrita sempre foi em relação à sua condição social. O grande conflito de Carolina era saciar a fome de cada dia. Tanto que ela usa com frequência os termos pobres e favelados, mas não fala especificamente em negros e mulheres. A escritora parece falar, simplesmente, da sua condição humana, da experiência de vida de alguém que sofre as privações de itens básicos para sobreviver e manter sua dignidade.

Parecia haver uma necessidade em tentar classificar a escrita de Carolina em alguma categoria. Por ela ser mulher e ser negra, exigia-se dela um posicionamento que defendesse os direitos desses grupos. No entanto, aqueles que a criticavam esqueciam que ao lhe faltar o direito essencial da alimentação, essa se tornaria a prioridade da sua luta. Mas mesmo que não explicitamente Carolina falasse em nome desses movimentos, ela falava indiretamente a partir da sua subjetividade de mulher e negra.

Na visão de Meihy (1994, p.230), a produção de Carolina se classificaria melhor como *literatura negra*, pois a atividade desenvolvida por ela se diferenciava das demais formas de sucesso social possibilitadas aos negros. Em geral, os negros subiam na escala social através de atividades artísticas como o samba ou esportivas como o futebol. Carolina, porém, alcançou destaque através das letras, tornando-se um dos maiores sucessos de vendagem da história.

De acordo com Meihy (1994, p.230), no Brasil a condição de ser negro duplica a miserabilidade e antes de se pensar no protesto do pobre, passa-se pela reflexão sobre a cor. A *literatura negra* no Brasil teria um caráter eminentemente de defesa. A produção de Carolina se caracterizaria pelo seu caráter de defesa, pois escrevia quase exclusivamente para os brancos. Meihy (1994, p.230) diz que não se poderia supor que os escritos de Carolina significassem variação de *literatura étnica*, em sentido amplo, pois sua mensagem não era de definição de uma identidade 'racial'. Em *Quarto* pode-se observar que Carolina, embora morasse na favela, não escrevia em nome dos favelados, dos seus pares. Quando ela ameaçava colocar os nomes de alguns moradores da favela no seu livro, era mais com o intuito de expô-los.

Carolina, às vezes, chegava a ser injusta com os moradores da favela. Ela criticava e julgava o comportamento deles, sem considerar que a própria maneira como eles agiam era

reflexo da falta de oportunidade que tiveram. Certamente, a falta de acesso à cultura letrada aumentava o nível de ignorância e de problemas de relacionamento interpessoais na favela. Há no tom de voz de Carolina uma certa arrogância que a coloca em um nível superior ao dos outros favelados. “As rascoas da favela estão vendo eu escrever e sabe que é contra elas” (JESUS, 2007, p.21).

Carolina não defendia os negros, os favelados e muito menos as mulheres. “Nas favelas, os homens são mais tolerantes, mais delicados. As bagunceiras são as mulheres. As intrigas delas é igual a de Carlos Lacerda que irrita os nervos” (JESUS, 2007, p. 21). Meihy diz que parece simplificador enquadrar Carolina nas propostas *de literatura feminina*. “De feminista Carolina tinha pouco. Afora sua decisão de ficar só com os filhos, a submissão aos homens era tão nítida que aparece como críticas centrais nos jornalistas que a apoiaram” (MEIHY, 1994, p.230).

A produção da escrita de Carolina deve ser analisada como produto da sua própria subjetividade e não como representante de um grupo. Ela escrevia sobre si, não levantava a bandeira feminista ou racial, sua escrita refletia sua identidade. Ela era mulher, negra, mãe, favelada, catadora de lixo, poeta, enfim, Carolina era uma personagem formada pelas suas múltiplas facetas identitárias. E mesmo sem enfatizar alguma dessas facetas, ela não excluiu nenhuma. Muitos a criticaram por não se sentirem representados pela sua escrita, mas Carolina buscava representar a si mesma. Inclusive como representação do gênero diário, deve-se levar em consideração que se trata do relato de vida do próprio autor.

Ainda que a escrita de Carolina se caracterize como autobiográfica, ao falar da sua própria condição social, ela fala, ainda que, indiretamente de outras existências marginalizadas como a sua. E mesmo sem o intuito de falar em nome de grupos específicos, sua voz traz em si ecos de outras vozes. Vale lembrar mais uma vez que a qualidade da escrita de Carolina está no seu valor literário e na relevância do seu conteúdo. Provavelmente, enquanto mulher e negra, a escritora conseguiu comunicar mais e melhor sua realidade através da escrita do que muitos militantes representantes de grupos raciais ou feministas conseguiriam.

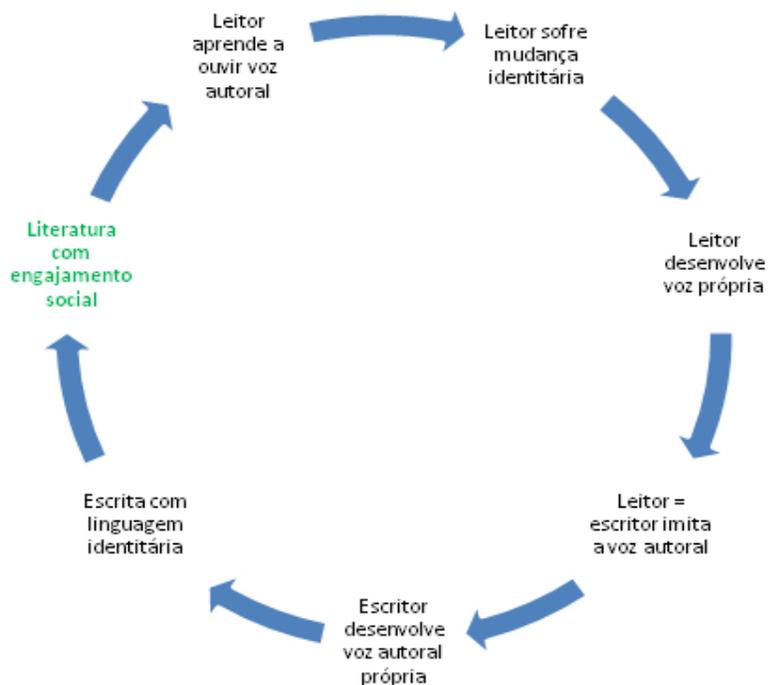
Em suma, a voz autoral de Carolina Maria de Jesus se define pela sua simplicidade e pela sua força de expressão. Simplicidade não no sentido de algo comum ou banal, mas no sentido que dentro das suas possibilidades, aquela foi a linguagem que ela conseguiu moldar. Uma linguagem que traz em si a marca da sua história e da sua experiência de vida, se configurando genuinamente como uma linguagem identitária. A história de Carolina atrai pela temática, mas principalmente, pela forma como é narrada. É a autenticidade do conteúdo e a

capacidade narrativa da autora que faz com que o leitor se detenha diante das páginas do livro ávido por ouvir o que sua voz autoral tem a dizer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se ao longo deste trabalho refletir sobre a formação e a importância de uma voz autoral engajada na literatura. Como em um movimento circular, a literatura comprometida com as mais diversas realidades sociais seria capaz de suscitar outras vozes autorais através da leitura, que poderiam também produzir uma escrita engajada. Relembrando Barthes (1970), toda a literatura giraria em torno do desejo de ler e escrever, um desejo levando ao outro. Foi o que se pretendeu refletir através da análise das histórias de vida e das escritas de Toni Morrison e Carolina Maria de Jesus. Duas escritoras que romperam as barreiras das diferenças de classe, de cor e de gênero, em seus respectivos países, conseguindo se destacar mundialmente através de suas obras.

O gráfico abaixo apresenta as etapas pelas quais pode passar o leitor que entra em contato com a literatura engajada. Relembrando que ao se falar em literatura engajada, não se trata de uma literatura militante e de propaganda ideológica. O engajamento literário se dá a partir da linguagem que através de uma forma organizada esteticamente teria a função de despertar consciências. Ao se explicar cada etapa do processo apresentado pelo gráfico, busca-se também ilustrar o processo de transformação identitária vivido pelas autoras pesquisadas.



Fonte: A autora

A literatura com engajamento social traz em si a presença de uma voz autoral. Essa voz revela o modo de pensar de um autor por trás das palavras. A subjetividade autoral se expressa através das escolhas feitas pelo autor para compor sua obra. O autor se revela pela forma que caracteriza e delega poder a suas personagens, pela maneira como organiza sua narrativa e pelo uso que faz da linguagem. Quando um leitor é sensibilizado por uma voz autoral, ele aprende a ouvi-la. Esse seria o primeiro passo no caminho para se desenvolver uma voz própria.

Ao se criar um hábito de leitura, o leitor que já aprendeu a ouvir a voz autoral passa por uma transformação identitária. Seu modo de pensar e perceber o mundo são influenciados e isso faz com que ele modifique sua percepção a respeito das situações e das pessoas. O contato contínuo com a linguagem permite que o leitor conquiste autonomia enquanto sujeito e aprenda a falar por si. Essa etapa seria comum a qualquer leitor assíduo de textos literários. Entretanto, ela corresponde a uma fase intermediária no processo de construção de uma voz autoral.

O caminho para se tornar um escritor é uma continuidade do caminho seguido pelo leitor. Alvarez (2006) argumenta que o jovem escritor, aquele que se iniciou recentemente na escrita literária, deve passar por um amadurecimento até encontrar sua própria voz autoral. Seguindo o gráfico, o primeiro passo em busca de uma voz autoral seria a imitação. O escritor iniciante procura imitar a escrita dos autores que ele admira. Porém, ao imitar outras vozes autorais o escritor revela que ainda não encontrou sua voz própria. Esse exercício de apropriação de outras vozes é importante para que o escritor consiga se descobrir enquanto autor de seu próprio texto.

Somente quando o escritor consegue imprimir sua própria marca subjetiva ao texto é que ele teria encontrado sua voz autoral. A partir desse momento a escrita produzida por ele passa a ser expressão da sua identidade. Ao se alcançar essa fase, fecha-se o processo cíclico que foi iniciado pela literatura engajada. Mas inicia-se um novo ciclo para dar sequência à função social da literatura. Outras consciências serão despertadas, novas vozes surgirão e mais textos serão escritos.

Toni Morrison e Carolina Maria de Jesus, provavelmente, passaram por esse ciclo até encontrarem suas vozes autorais. Embora o texto literário não censure seus leitores, a condição sócio-econômica a que pertencem pode afastá-los do acesso ao meio cultural. Negros e mulheres tinham acesso ainda mais restrito às instâncias de produção de discurso. Mas a mulher negra poderia ser triplamente excluída: primeiro pela sua condição sócio-econômica; segundo pela sua cor; terceiro pelo seu gênero. Lamentavelmente, em pleno

século XXI, ainda são poucos os representantes de grupos marginalizados que conseguiram gravar seu nome na historiografia literária. Toni Morrison e Carolina Maria de Jesus se destacam como casos pouco comuns de escritores das “minorias” que obtiveram êxito no mundo das letras.

Toni Morrison e Carolina Maria de Jesus produziram uma escrita que se revela como expressão de suas identidades. As duas escritoras deixaram impresso nas suas obras seus olhares e percepções sobre suas realidades. A força humanizadora da literatura estaria na sua capacidade de tornar o indivíduo mais atento à complexidade dos seres e do mundo, de promover o afinamento das emoções, de conduzi-lo ao exercício da reflexão, etc. Entretanto, nenhuma mensagem de teor ideológico, político, religioso, ou de propaganda, de revolta, entre outros, conseguiria influenciar o leitor se não fosse reduzida a uma forma literária ordenadora.

A literatura com um compromisso humano ajudaria os indivíduos a superar momentos de crise e a encarar os problemas com mais serenidade. Toni Morrison e Carolina Maria de Jesus recorreram à literatura para ajudá-las a superar as adversidades. Cada uma em seu respectivo contexto histórico e social encontrou na literatura uma travessia menos turbulenta pelas dificuldades que se colocavam no caminho. A literatura exerceria uma função terapêutica sobre as pessoas, ajudando-as a viver melhor.

O envolvimento íntimo de Morrison com os livros, a teria levado a desenvolver uma voz autoral comprometida com a realidade da comunidade negra americana. Sua voz não fala apenas de si, ela traz para sua escrita muitas vozes silenciadas ao longo da história afro-americana. Morrison organiza uma sequência narrativa de alto valor estético e com uma função específica dentro do romance. Cada detalhe da organização da história tem um significado, cabe ao leitor reunir as partes e refletir sobre o romance como um todo. A autora cumpre seu papel social através da sua escrita, dando ao leitor um exemplo do que é ser negro, ou pior ainda ser mulher negra, em uma sociedade extremamente racista. Sua voz autoral se define como uma voz comprometida com a história de luta dos negros americanos por espaço de representação na sociedade.

A história de Carolina impressiona pelas limitações pelas quais ela passou, e mesmo assim conseguiu se destacar através da sua escrita. A linguagem que a escritora teceu para compor seu diário revela quem ela é. Carolina é o seu texto. Sua linguagem se configura como uma expressão identitária. Ela fala sobre o seu cotidiano, uma história que se repete na sequência dos dias, mostrando um conflito que gira em torno da necessidade de conseguir alimento para saciar sua fome e a dos seus filhos. Sua obra, porém, se destaca pela habilidade narrativa da autora e também pelo uso que ela faz da linguagem. São essas características que

prendem a atenção do autor, fazendo com que ele se detenha para ouvir o que Carolina tem a dizer.

Verificou-se que a escritora faz um uso poético e reflexivo da linguagem. Há uma preocupação em embelezar os acontecimentos através das palavras. Ela não faz simplesmente um relato do cotidiano. A escrita de Carolina se configura por uma mistura de beleza expressa pela linguagem, mas que revela uma triste realidade. A escritora usa uma linguagem romântica, porém olha para a vida com olhos muito realistas. Isso permite que ela analise e reflita sobre os fatos mais criticamente. Por mais que a escrita de Carolina tenha uma origem marginal, não sendo proveniente do meio culto da sociedade, ela se revela não apenas como um documento de teor sociológico, mas principalmente como documento de alto valor literário.

Após analisar as obras das duas escritoras é necessário apontar algumas diferenças e semelhanças. Como já foi mencionado neste trabalho o objetivo não era compará-las. Primeiro porque existe uma distância muito grande entre a formação profissional de Toni Morrison e o surgimento de Carolina Maria de Jesus como escritora. Embora Morrison seja de origem humilde, ela conseguiu através da educação formal e de uma formação acadêmica aprofundada ascender até o espaço de produção de discurso. Como editora-chefe de uma renomada editora, ela conseguiu abrir espaço para muitos escritores afro-americanos. Ocupando, de certa forma, uma posição de poder, a escritora rompeu as barreiras da discriminação e se destacou pela sua capacidade.

Morrison mesmo inserida no meio de produção cultural da elite, não negou sua origem e seus ancestrais. Ela usa a sua posição privilegiada para falar em nome daqueles que não têm voz. Exemplo disso é que a escritora utiliza dois códigos: o inglês padrão (culto) e o *Black English* para compor as vozes das personagens do romance analisado. Valorizar a linguagem oral dos negros através da sua escrita demonstra seu compromisso com o passado. Morrison teria exercido a função autor (FOUCAULT, 2009), aquela que se encaixa em uma tradição literária. Apesar do seu reconhecimento como escritora levar mais de vinte anos para chegar, sua escrita foi legitimada pelas instâncias de produção e pela crítica, caso que não aconteceu com a escrita de Carolina.

O percurso de Carolina foi completamente marginal. A escritora se fez por conta. Sua escrita não foi resultado de uma formação institucional. A partir dos textos que lia, ela foi construindo seu próprio texto, moldando uma linguagem peculiar que não se encaixava nos moldes da língua padrão, mas que também não era puramente popular ou vulgar. Sua linguagem representava os limites da sua própria identidade. Caso seus escritos não tivessem

sido descobertos por um jornalista, talvez Carolina ficasse para sempre no anonimato. Seu trabalho tornou-se conhecido e divulgado em muitos países, mas mesmo assim não foi legitimado pela crítica literária e pela academia. A autenticidade e o valor literário da sua escrita foram desprezados em nome de uma tradição literária que julgava a obra de Carolina aquém de seus padrões.

Apesar de todas as diferenças, a história das duas escritoras tem em comum o alcance da literatura nas suas vidas. Vindas de grupos marginalizados e tendo que superar os obstáculos do preconceito de cor e de gênero, e no caso de Carolina a barreira da exclusão econômica, elas conseguiram modificar suas realidades através do contato com a literatura. Observando as oportunidades que elas tiveram e onde chegaram, acredita-se que a magnitude das suas conquistas podem ser equiparadas. Toni Morrison consolidou uma carreira de sucesso e atingiu o auge do reconhecimento como a primeira mulher negra a receber o Prêmio Nobel de Literatura (1994). Carolina, pobre e semi-analfabeta, contou sua história de vida com suas próprias palavras. Seu diário foi um dos maiores fenômenos de venda no Brasil na época e está entre as obras brasileiras mais vendidas no exterior.

Ao se chegar ao final deste trabalho obteve-se o recompensador resultado de verificar que a literatura pode atuar de forma eficaz na formação da identidade do leitor. As duas escritoras pesquisadas representam a força modificadora que o texto literário pode ter sobre um indivíduo. Acredita-se que esse potencial pode ser melhor explorado no ensino da literatura, fazendo com que mais pessoas descubram os efeitos transformadores de se aprender a ouvir a voz autoral. Mas a literatura também deve ser levada ao encontro das pessoas que vivem às margens da sociedade. Sua função terapêutica pode ajudá-los a recuperar a habilidade narrativa, fazendo com que elas tenham recursos linguísticos para poder falar de si e de se representar.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Alfred. **A voz do escritor**. Tradução de Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira, 2006.

ANDRADE, Leticia Pereira de. **O diário como utopia: Quarto de Despejo**, de Carolina Maria de Jesus. 2007. 100f. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Três lagoas. 2008.

BAGNO, Marcos. **A norma oculta: língua e poder na sociedade brasileira**. São Paulo: Parábola Editorial. 2003.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

_____. **O grau zero da escritura**. Tradução de Anne Arnichans, Álvaro Lorencini São Paulo. Editora Cultrix , 1993.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz (português de Portugal). 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre azul, 2004, 4ª edição.

CHARTIER, Roger. O autor entre punição e proteção. In: **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. Tradução de Reginaldo de Moraes. São Paulo. Ed. UNESP, 1999. p.21-46.

COMPAGNON, Antoine. O autor. In: **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2001. p.47-96.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n.31, p.87-110, janeiro-junho de 2008.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: **O que é um autor?** 7ª Ed. Lisboa: Vega Passagens. 2009. p.29-87.

_____. A vida dos homens infames. In: **O que é um autor?** 7ª Ed. Lisboa: Vega Passagens. 2009. p.89-128.

GIRAUDO, José Eduardo Fernandes. **Poética da memória**: uma leitura de Toni Morrison. Porto Alegre. Ed.UFRGS, 1997.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. São Paulo: Fundação de Apoio à USP; Ed.34, 1999.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 9ª edição. São Paulo: Ática, 2007.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Tradução de Jovita Maria G. Noronha, Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Humanitas/ UFMG, 2008.

LEVINE, R.; MEIHY, J. C. **Cinderela Negra**: a saga de Carolina Maria de Jesus. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

LOURENÇO, Lucília. **Traduções e estudos culturais**: estudo da tradução brasileira de *The Bluest Eye*, de Toni Morrison. 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFMS, Três Lagoas, 2006.

LUTHER KING, Martin. **Eu tenho um sonho**. Disponível em: < http://www.cedine.rj.gov.br/arquivos/martin_eu_tenho_um_sonho.pdf>. Acesso em: 17 set. 2011.

MAGNOLI, Demétrio. **Uma gota de sangue**: história do pensamento racial. São Paulo: Contexto, 2009.

MEIHY, José Carlos S. B. **Carolina Maria de Jesus**: emblema do silêncio. In: Biblioteca Virtual de Direitos Humanos da Universidade de São Paulo. Comissão de Direitos Humanos. <http://www.direitoshumanos.usp.br/bibliografia/meihy.html>, consultado em 25/01/2012.

MORRISON, Toni. **The Paris Review** sep. 1993. Entrevistadoras Claudia Brodsky Lacour e Elissa Schappel. Disponível em: < <http://www.theparisreview.org/interviews/1888/the-art-of-fiction-no-134-toni-morrison>>. Acesso em: 03 set. 2011

MORRISON, Toni. **Nobel lecture**. Disponível em:<http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1993/morrison-lecture.html>. Acesso em: 03 set. 2011.

MORRISON, Toni. **O olho mais azul**. Tradução de Manuel Paulo Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MORRISON, Toni. Ten questions for Toni Morrison. **Time Magazine**. Disponível em: <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1738507,00.html>>. Acesso em: 03 set. 2011.

MURANGA, Kabengele. Construção da identidade negra no contexto da globalização. In: **Vozes (além) da África**. Org. Ignacio G. Delgado... [et al.]. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006. p.19-41.

PETIT, Michèle. **A arte de ler: ou como resistir à adversidade**. Tradução de Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Ed.34, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Do Eurocentrismo ao Policentrismo. In: **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.37-88.

_____. Estereótipo, realismo e luta por representação. In: **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.37-88.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

VOGT, Carlos. Trabalho, pobreza e trabalho intelectual. In: SCHWARZ, Roberto (org.). **Os Pobres na Literatura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 205-213.

Obras Consultadas

LOPES, Mirna leisi Coelho. **À margem em The Bluest Eye, de Toni Morrison: negritude, identidade e crítica social**. 2009. 114f. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFSM, Santa Maria - RS, 2009.

TOLEDO, Christiane Vieira Soares. **O estudo da escrita de si nos diários de Carolina Maria de Jesus: a célebre desconhecida da literatura brasileira**. 2010. 194f. Dissertação de mestrado. PUC, Porto Alegre – RS, 2011

Sites Consultados

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1738507,00.html>

<http://www.theparisreview.org/interviews/1888/the-art-of-fiction-no-134-toni-morrison>

<http://www.theparisreview.org/back-issues/year/1993>

http://www.cedine.rj.gov.br/arquivos/martin_eu_tenho_um_sonho.pdf

http://voices.cla.umn.edu/artistpages/morrison_toni.php

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1993/morrison-lecture.html

<http://www.notablebiographies.com/Mo-Ni/Morrison-Toni.html>