



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

CASSIANO MOTTA FERNANDES

**VERSÕES DO FEMININO PROLETÁRIO:
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER TRABALHADORA EM
TRÊS ESCRITORAS BRASILEIRAS**

Londrina
2014

CASSIANO MOTTA FERNANDES

**VERSÕES DO FEMININO PROLETÁRIO:
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER TRABALHADORA EM
TRÊS ESCRITORAS BRASILEIRAS**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Joanilho

Londrina
2014

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

F363v Fernandes, Cassiano Motta.

Versões do feminino proletário : a representação da mulher trabalhadora em três escritoras brasileiras / Cassiano Motta Fernandes. – Londrina, 2014.
107 f.

Orientador: André Luiz Joanilho.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2014.

Inclui bibliografia.

1. Mulheres na literatura – Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 3. Trabalho feminino – Teses. 4. Proletariado – Teses. 5. Personagens literários – Teses. 6. Representações sociais – Teses. I. Joanilho, André Luiz. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-31.09

CASSIANO MOTTA FERNANDES

VERSÕES DO FEMININO PROLETÁRIO:
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER TRABALHADORA EM TRÊS
ESCRITORAS BRASILEIRAS

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Luiz Joanilho
UEL – Londrina - PR

Profa. Dra. Maria Luiza Andreazza
UFPR – Curitiba - PR

Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves
UEL – Londrina - PR

Londrina, 9 de abril de 2014.

Este trabalho é dedicado às três mulheres que me ensinaram a apreender o sentido das coisas através da literatura. À Jeanne Polenghi que primeiro me ensinou o valor das palavras. À Yolanda Guerra que me emprestou o primeiro livro. À Léa D'Ércole que acreditou que eu também poderia escrever.

AGRADECIMENTOS

Ao caríssimo Prof. Dr. André Luiz Joanilho, pela orientação e confiança.

À minha família pela constante motivação e por nunca me deixar ceder diante das dificuldades da pesquisa.

À minha irmã e parceira de todas as horas, Flora D'Ércole, que ficou ao meu lado mesmo quando as inspirações falhavam.

À Mariana Benini pela atenção, cuidado e hospedagem.

À Denise Cury pela vigília constante e pelo amor gratuito.

À Nata, minha cinderela negra.

Ao meu querido amigo Ygor Raduy que nas madrugadas errantes me mostrava o caminho do “fazer sentido”.

A todos meus amigos que participaram, direta ou indiretamente, do processo de fabricação do texto e cancelaram todas as festas que pudessem chamar minha atenção.

À CAPES, pelo suporte material.

*Tenhamos confiança na vitória proletária! Lutemos
pela greve e pela liberdade de nossos presos!
Maridos, companheiros, irmãos e noivos! Pela
greve geral! Contra a burguesia e seus lacaios
armados!*

Patrícia Galvão.

*Quando eu passava na Avenida Tiradentes, uns
operários que saíam da fábrica disse-me:
- Carolina, já que você gosta de escrever, instiga o
povo para adotar outro regime.*

Carolina Maria de Jesus.

*- É que muita coisa eu não entendo bem. O que quer
dizer “renda per capita”?*

Clarice Lispector.

FERNANDES, Cassiano Motta. **Versões do feminino proletário**: a representação da mulher trabalhadora em três escritoras brasileiras. 2014. 107f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

RESUMO

Esta dissertação tem como escopo analisar a representação da mulher proletária na literatura sob a ótica de três escritoras brasileiras do século XX. A pesquisa se pauta a partir da apreciação dos livros *Parque industrial* (1933) de Patrícia Galvão, escrito sob o pseudônimo de Mara Lobo, *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960) de Carolina Maria de Jesus e *A hora da estrela* (1977) de Clarice Lispector. O enfoque central deste trabalho concentra-se na maneira utilizada por cada uma das escritoras para caracterizar e representar a mulher trabalhadora, possibilitando, ao mesmo tempo, uma análise histórica, social e literária das obras. Privilegia-se, assim, a investigação do recorte ideológico dos textos em confluência com o projeto artístico de cada autora, visto tratar-se de obras de diferentes gêneros – romance, diário e novela. Com isso, pretende-se estabelecer os limites de tais representações com ênfase nas diferentes perspectivas e contradições elegidas pelas autoras na construção de suas personagens proletárias, próprias das diferentes épocas que representam bem como dos diferentes ambientes que tanto elas quanto suas personagens figuraram.

Palavras-chave: Representação. Personagem. Literatura. Proletariado.

FERNANDES, Cassiano Motta. **Versions of female proletariat: the working woman representation in three Brazilian writers.** 2014. 107f. Dissertation (Master Degree in Letters) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

ABSTRACT

This work aims to analyse the proletarian woman representation in literature from the viewpoint of three Brazilian writers of the 20th century. The research is guided from the appreciation of the books *Parque Industrial* (1933) by Patricia Galvão, written under Mara Lobo's pseudonym, *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960) by Carolina Maria de Jesus and *A hora da estrela* (1977) by Clarice Lispector. The central focus of this work is on the method used by each one of the writers to characterize and represent the working woman, it enables, at the same time, a historical, social and literary work analysis. Thus, the ideological approach of the texts is highlighted along with the artistic project of each author, since they're papers of different genres – novel, journal and short story. Thereby, It intends to establish the limits of such representations emphasizing different perspectives and contradictions chosen by the authors in building their proletarian characters, typical of different periods of time they represent as well as the environment that both they and their characters portrayed.

Keywords: Representation. Character. Literature. Working class.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	OS TRABALHOS	17
2.1	A NARRATIVA PROLETÁRIA	17
2.2	A PERSONAGEM PROLETÁRIA	23
2.3	A PERSONAGEM FEMININA	37
3	AS TRABALHADORAS	46
3.1	AS PROLETÁRIAS DE PATRÍCIA GALVÃO	46
3.2	O DIÁRIO DE CAROLINA MARIA DE JESUS	64
3.3	A HORA DE CLARICE: MACABÉA	81
	CONCLUSÃO	97
	REFERÊNCIAS	100

1 INTRODUÇÃO

Patrícia Rehder Galvão, Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector. Três nomes que encerram o ofício de ser mulher. Mulher e mãe. Mulher e escritora. Mulher e trabalhadora. A revolucionária, a pobre, a bruxa. Representações do feminino imanente em que se fundem a fêmea, a senhora, a companheira, a outra e, por que não dizer, a proletária. Acima de tudo, vozes dissonantes de uma mesma consciência que se manifesta a partir da escrita para, em seguida, desvelar a natureza da única máquina humana capaz, nas palavras do poeta Jorge de Lima (LIMA, 1997, p. 286) de fornecer anjos ao senhor e braços ao proprietário. À parte toda literacia, nossa pesquisa se orienta a partir da consideração da mulher como súpula do trabalho, em que o labor literário se insere como deflagrador das condições para a existência de um feminino proletário na literatura, caracterizado muitas vezes de maneira desigual e irregular, seja pelo material humano disponível, pela experiência individual de cada uma das autoras ou pela tênue linha temporal que separa e abarca as obras selecionadas como *corpus* desse estudo.

Assim, nosso trabalho se organiza meio à guisa desse universo desordenado, em que real e referencial são constantemente postos à prova, ao reunir três obras de diferentes épocas do século XX: *Parque industrial* (1933) de Patrícia Galvão, *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960) de Carolina Maria de Jesus e *A hora da estrela* (1977) de Clarice Lispector. Ao observarmos de perto o conteúdo de cada uma das obras, bem como a época em que foram escritas, podemos estabelecer um vértice que mitiga as diferenças ideológicas e estilísticas de cada uma delas e, paradoxalmente, as aproxima: a representação da mulher proletária. Muito embora a questão da mulher proletária não tenha se configurado como o cerne da literatura das escritoras ora em apreço, é inegável a colaboração de cada uma na representação e caracterização de personagens femininas em profundo colóquio com o universo do trabalho. Interessa-nos, nesse sentido, a natureza de tais representações e, conseqüentemente, a maneira pela qual cada uma das escritoras utilizou-se do espaço ficcional (ou literário, no caso específico de Carolina Maria de Jesus) para empreender a construção de suas personagens. Devemos levar em conta também que, ao reunirmos tais obras sob a mesma cosmovisão, fatalmente estabelecemos conexões outras que, mesmo ocultas, revelam o vínculo profundo entre as obras em questão e o processo histórico que as consolidou. Até meados dos anos 70, época da publicação de *A hora da estrela*, assistimos a ascensão de uma estética modernista que se radica num processo de modernização desigual “com a herança da escravidão ainda não resolvida e passagens por dois períodos ditatoriais

que, somados, dão quase a metade do século XX” (MANFRINI, 2008, p. 10). Por outro lado, ao atentarmos para o caráter ideológico de tais obras em relação ao projeto literário de cada uma das escritoras, já que lidamos com textos de diferentes gêneros – romance, diário e novela – é possível estabelecermos não apenas as disparidades nos perfis da mulher trabalhadora mas como essa mesma mulher transita num espaço urbano, também ele, em profunda e constante modificação. Dessa forma, se, a princípio, as variantes mencionadas se constituem como terreno minado, por vezes caótico, em que história e literatura se imbricam, a representação de tais personagens tem justamente na diferença seu traço mais específico.

Inserido num contexto de profundas mudanças econômicas e sociais, em que se constatam, a um só tempo, o declínio da cultura cafeeira, favorecido pela crise mundial de 1929, e o recrudescimento dos parques industriais nas grandes cidades, o opúsculo de Galvão, publicado em meio a grande leva de romances sociais da década de 1930, é antes de tudo um libelo político. Não que os demais romances pulverizados sob a ótica social-regionalista, como *Cacau* (1933) de Jorge Amado, por exemplo, não tragam no bojo de suas narrativas a questão política propriamente dita, é que além de “possuir um internacionalismo comunista que irmana os explorados do bairro do Brás aos trabalhadores de todo mundo” (MANFRINI, 2008, p. 23), *Parque industrial* foi escrito como forma de a autora retomar sua militância junto ao Partido Comunista já que fora afastada das linhas de frente dada sua origem considerada pequeno-burguesa pelos dirigentes da organização. O intuito de Galvão militar intelectualmente, à margem do partido, surge como pretexto para a escritura do livro que seria publicado sob o pseudônimo de Mara Lobo e que traria já na primeira edição, financiada pelo então marido Oswald de Andrade, o teor revolucionário de seu conteúdo ao estampar a capa com o subtítulo “romance proletário”. O que nos chama a atenção é que embora Patrícia Galvão não creditasse méritos a seus dotes literários, o fato é que a publicação de *Parque industrial* se inscreve no estilo experimental modernista, muito provavelmente como influência de sua participação junto ao movimento antropofágico e da relação com Oswald que, no mesmo ano, publica *Serafim Ponte Grande*. O estilo telegráfico, de cenas curtas e cortes bruscos, típicos do modernismo iconoclasta da década anterior, se combina com um discurso prenhe de recursos estilísticos de forte sugestão em que abundam os clichês político-partidários caros à causa revolucionária.

O tema central de *Parque industrial* traz à tona a exploração do trabalhador pelas mãos do burguês capitalista, fato que não plasmaria o texto de Galvão como inédito ou único nas letras brasileiras uma vez que outros romances, como o mencionado *Cacau* de Jorge Amado, já tratavam das relações excruciantes entre patrões e empregados. A inovação do

romance de Galvão, por outro lado, consiste num afastamento dessa relação que em Amado ou José Lins do Rêgo ocorre de maneira direta, sem meandros e que em *Parque* assume uma forma impessoal, mais próxima do Sudeste industrializado e menos conciliadora no que tange à divisão de classes. Além disso, Patrícia Galvão opta por perscrutar o universo do proletariado urbano de São Paulo por meio de um grupo de operárias do bairro fabril do Brás, e é exatamente nesse ponto que reside nosso maior interesse.

O padrão estilizado por Patrícia Galvão na concepção de suas personagens proletárias irradia um prisma multifacetado de mulher de início de século, numa crítica ferrenha ao vigente feminismo burguês habituado a fixar sua imagem como sendo a da musa ou anjo do lar. Vemos, desse modo, a construção de uma linhagem de mulher trabalhadora que refletia diretamente os anseios femininos nas conquistas de direitos trabalhistas da época bem como a ampliação de uma consciência política coletiva. A realidade crua em que é dissolvido o dia a dia das trabalhadoras nos parques industriais denuncia a opressão relativa à condição social e sexual da mulher no interior das fábricas. Assim, evidencia-se, ao longo do romance, uma malha de personagens que vão desde a simples trabalhadora de tear que lamenta o “*último restinho de liberdade*” (GALVÃO, 2006, p.17) de um domingo até personagens que beiram a própria noção da mulher revolucionária ou, ao menos, a tentativa de desenvolvimento do pensamento reacionário consubstanciada, por exemplo, nas passagens da personagem Rosinha Lituana, uma das personagens “guia” de *Parque industrial*.

Entre Patrícia Galvão e Carolina Maria de Jesus, São Paulo cresce vertiginosamente. Estamos em 1960 e o antigo bairro do Brás, refúgio obrigatório das operárias de *Parque*, dá lugar a uma paisagem pouco convidativa da Zona Norte da capital paulista. É na extinta favela do Canindé, localizada às margens do rio Tietê e, mais ainda, às margens da sociedade, que vamos encontrar Carolina Maria de Jesus, a negra semianalfabeta que se tornaria fenômeno de vendas na década de 1960.

Durante cinco anos, mais especificamente entre 1955 e 1960, Carolina Maria de Jesus registrou, em diários, o cotidiano esfaimado dos moradores da favela do Canindé, então um dos maiores conglomerados humildes de São Paulo. Como se sabe, o processo de favelização das grandes cidades iniciado ainda na década de 1940, quando Carolina chega a Canindé, se intensifica com o projeto desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek cujo Plano de Metas, ao beneficiar sobremaneira a região Sudeste, provocou, na contramão da modernização, uma corrida migratória para essa região. Com o crescimento desordenado das grandes cidades, acentuado pelo êxodo rural, vemos recrudescer espaços periféricos caracterizados pela pobreza e pela falta de instalações e serviços essenciais à

salubridade das pessoas. De seu barraco na favela, com pouca luz e muita fome, Carolina dribla as dificuldades diárias de uma catadora de papel e nos fornece, ao mesmo tempo, um panorama angustiante da miséria e do descaso a que estavam sujeitos todos os moradores do Canindé.

O diário de Carolina nos interessa à medida que, além do caráter de denúncia do relato, a autora traça um perfil aguçado de mulher proletária diferente daquele preconizado por Galvão, mas tão verdadeiro quanto à fome que perpassa sua escritura. Antes de ser escritora, Carolina catava papéis: era do lixo da cidade de São Paulo que a autora tirava seu sustento e a inspiração necessária para escrever. E justamente por viver a informalidade do trabalho, para ela tido como forma exclusiva de sobrevivência, é que o “dinheiro existe para escritora somente enquanto moeda de troca para o estritamente necessário, e não há a possibilidade de poupá-lo para tentar mudar de vida” (MANFRINI, 2008, p. 93). Assim, os trechos que compõem *Quarto de despejo*: diário de uma favelada nos transmitem o automatismo do trabalho, reiterado quase à exaustão, ao mesmo tempo em que nos apresenta a figura da proletária por trás da obra. O fato de falar sobre si mesma diretamente, não se apoiando em uma entidade fictícia como as demais autoras estudadas aqui, poderia afetar o caráter de representação do texto, uma vez que o sujeito criador se encontra definitivamente ali, individualizado e seguro, e não refletido ou refratado em determinada personagem. Isso não acontece já que, como se verá, “qualquer juízo sobre Carolina e sua obra não deve esquecer que ela são três: a mulher, a escritora e a personagem criada pela escritora” (SANTOS, 2007, p. 21).

Assim como Patrícia Galvão, o intento literário de Carolina Maria de Jesus se subsumia num propósito maior: deixar a favela do Canindé. A autora acreditava que, ao escrever, poderia transcender o quarto de despejo e alcançar a cidade. Obviamente o acaso se interpôs e os vinte e poucos cadernos encardidos em que Carolina relatava as brigas, a fome e o trabalho árduo na favela chegaram às mãos do jornalista Audálio Dantas que percebeu que “repórter nenhum, escritor nenhum poderia escrever melhor aquela história – a visão de *dentro* da favela” (DANTAS, 2007, p. 6). O livro publicado em agosto de 1960, ano em que Carolina deixa a favela do Canindé para cruzar os jardins da cidade, causou celeuma no meio literário. Ovacionada por autores do calibre de Manuel Bandeira e Rachel de Queiroz, o interesse por Carolina residia exatamente naquilo que ela menos conhecia: a linguagem. E foi a linguagem *rés-do-chão*, cheia de incorreções gramaticais, que garantiu a autenticidade da obra e o reconhecimento, mesmo que passageiro, da escritora proletária.

16 de agosto Passei na sapataria. O senhor Jacó estava nervoso. Dizia que se viesse o comunismo ele havia de viver melhor, porque o que a fabrica produz não dá para as despesas.

Antigamente era os operarios que queria o comunismo. Agora, são os patrões. O custo de vida faz o operario perder a simpatia pela democracia.

O saco de papeis estava muito pesado e um operario ajudou-me erguê-lo. Estes dias eu carreguei tanto papel que o meu ombro esquerdo está ferido.

Quando eu passava na Avenida Tiradentes, uns operarios que saíam da fabrica disse-me:

— Carolina, já que você gosta de escrever, instiga o povo para adotar outro regime. (JESUS, 2007, p. 112).

Acima de tudo, Carolina Maria de Jesus era alienada. Sua alienação, contudo, diferia daquela sugerida por Patrícia Galvão em *Parque industrial*: enquanto as proletárias de Galvão encontravam-se a meio caminho da conscientização, travando uma imensa batalha contra o automatismo do trabalho operário que tornava os trabalhadores estranhos ao produto de sua atividade, Carolina mantinha uma consciência exacerbada de seu *status* de mercadoria. E foi justamente essa percepção de “objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo” (JESUS, 2007, p. 38) que a alienou. Joel Rufino dos Santos aponta que a alienação de Carolina consistia num ato de autonomia uma vez que “ela se colocava quase sempre do lado contrário ao da sua condição de mulher negra favelada e, ao mesmo tempo, foi autônoma com relação ao mundo em que viveu – e, nesse sentido, se alienou do seu mundo que não comportava o ofício de escritor” (SANTOS, 2009, p. 20).

Macabéa, protagonista de *A hora da estrela*, também era alienada. Diferentemente das personagens de *Parque* e da moradora do Canindé, sua alienação não se configurou como pretexto para a emancipação de sua condição. Antes, a alienação de Macabéa consistia num profundo esvaziamento de qualquer consciência; não tinha sequer consciência de que era alienada, “só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma” (LISPECTOR, 1998, p. 24). Embora a miséria de Macabéa seja análoga a de Carolina Maria de Jesus, a personagem de Lispector aprofunda, na literatura, o abismo social das primeiras trabalhadoras retratadas por Galvão ao revelar-se como produto direto da mutilação exploratória da “burguesia”. Com isso, Macabéa parece desfilhar como títere dessa realidade supranacional, embrutecida pelo amálgama da desigualdade e muito aquém de qualquer possibilidade de desenvolvimento.

Com *A hora da estrela*, novela publicada pouco antes de sua morte em 1977, Clarice Lispector inaugura uma nova fase de sua literatura, composta unicamente por essa que seria considerada sua obra mais social. Macabéa é o símbolo da retirante nordestina que vem para a cidade grande em busca de melhores condições de vida, *fac-símile* das milhares de mulheres que engrossaram o fluxo migratório desde o final dos anos 50. E, assim

como muitas dessas mulheres, Macabéa resignava-se num serviço banal: era datilógrafa de uma empresa de representação de roldanas, ganhava menos que um salário mínimo e, embora se limitasse a copiar palavras indefinidamente, “errava demais na datilografia, além de sujar invariavelmente o papel” (LISPECTOR, 1998, p. 25). Com essa imagem, capturada pela lente do narrador Rodrigo S. M. de quem Clarice se vale na caracterização de Macabéa, a personagem transita inconsciente “de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável” (LISPECTOR, 1998, p. 29).

À primeira vista, Clarice não pode ser considerada como uma escritora socialmente engajada. De fato, ao longo de sua trajetória literária, a autora notabilizou-se por uma prosa fragmentária e de forte impulso intimista o que justificou, por exemplo, algumas incorreções por parte de críticos que viam nela uma artista pouco comprometida com a realidade social. Para eles, Clarice foi “alienada”. Talvez tenha sido esse o motivo pelo qual a autora abraçou pela primeira e única vez a causa social como fomento de sua história interior já que, à parte o caráter de denúncia do relato, *A hora da estrela* subscreve, antes, uma reflexão sobre a condição humana e o ofício do escritor. Como se verá, o caleidoscópio de identidades presente na relação entre a escritora, seu narrador Rodrigo S. M. e a personagem Macabéa, além da própria tessitura lírica do texto, nos permite alocar *A hora da estrela* a meio caminho da denúncia social e da poesia. Com a proletária Macabéa, Clarice faz denúncia social sem se restringir aos mecanismos costumeiros de engajamento literário como o foram o panfleto de Galvão ou os cadernos de Carolina e como nos atesta seu narrador Rodrigo S. M. no preâmbulo de *A hora da estrela*:

História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos – a começar por um dos títulos, “Quanto ao futuro”, que é precedido por um ponto final e seguido de outro ponto final. Não se trata de capricho meu – no fim talvez se entenda a necessidade do delimitado. (Mal e mal vislumbro o final que, se minha pobreza permitir, quero que seja grandioso.) Se em vez de ponto fosse seguido por reticências o título ficaria aberto a possíveis imaginações vossas, porventura até malsãs e sem piedade. Bem, é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio. Mas tenho o direito de ser dolorosamente frio, e não vós. Por tudo isto é que não vos dou a vez. Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira. Material poroso, um dia viverei aqui a vida de uma molécula com seu estrondo possível de átomos. O que escrevo é mais que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida. (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Posto isso, a primeira pergunta que se nos impõe é: qual a natureza das representações da mulher proletária forjada pelas escritoras em apreço? Aqui, apropriamo-nos de uma passagem do estudo de Fábio Lucas, em *O caráter social da ficção no Brasil*, em que o autor parece solucionar, em parte, nosso problema inicial:

O ficcionista social, do nosso ponto de vista, será aquele capaz de representar nos seus tipos e heróis a perda unidade do homem, isto é, fixar aquele ser a quem roubaram horizontes, mas que aspira a ser íntegro numa sociedade que o mutila. Ao desvendar os mecanismos ocultos, a personagem pode tanto estar encontrando a gênese de sua mutilação e denunciando-a, quanto se agregando a todos em igual situação para a superação do sistema que os coisifica e esmaga. (LUCAS, 1985, p. 8).

Dessa forma, traduzir *a perdida unidade do homem* parece ser o ponto axial que liga todas as representações aqui propostas e que se caracteriza, nas personagens, pela combinação entre consciência crítica e o fator material, no caso *o horizonte roubado*, que gera essa conscientização. Uma vez lançada a dúvida, resta-nos especular acerca dessa unidade do real através da fórmula lukacsiana do herói intermediário, ou seja, “aquela figura central em cujo destino se cruzam os extremos essenciais do mundo representado” (LUKÁCS, 2010, p. 179). Ora, as personagens proletárias selecionadas para nossa pesquisa encontram-se, todas, mediadas pelas condições materiais que as oprimiram e, embora difiram os graus de alienação, trata-se, sobretudo, da busca pela instauração de uma consciência crítica diante da opressão que se observa, nos limites de nosso trabalho, quando Patrícia Galvão estimula a integração político-partidária, quando Carolina denuncia a condição dos favelados ou quando Clarice critica o alheamento dos retirantes nordestinos. Com exceção de Macabéa, cujo gatilho para a conscientização se encontra amarrado pelo narrador Rodrigo S. M., as proletárias de Galvão e a esfaimada Carolina representam esse universo em que se cruzam os contrários e que se constitui como “expressão viva de relações entre grupos sociais” (LUCAS, 1985, p. 8). Daí advém uma concepção de todo um mundo, expresso pelas autoras, e que corresponde à “totalidade de suas vivas contradições” (LUKÁCS, 2010, p. 179).

No que tange à estrutura da pesquisa, optamos por dividir o trabalho em dois blocos. No primeiro deles, intitulado “Os trabalhos”, promoveremos a investigação dos materiais disponíveis à configuração de uma literatura proletária no Brasil sendo sua primeira seção inteiramente dedicada à narrativa proletária propriamente dita, seus mecanismos usuais de identificação bem como a contribuição de diversos autores no tocante à reconstituição do universo do trabalhador. O segundo subitem focalizará a figura do trabalhador cuja representação pela literatura, como veremos, se organiza tanto a partir de seu caráter

revolucionário, levado a cabo pelos postulados marxistas e o ideário ácrata, quanto pela simples observação do cotidiano proletário. A terceira parte do primeiro capítulo se concentrará na possibilidade de individualização de um viés feminino na literatura desse segmento e, por conseguinte, na análise das condições disponíveis às mulheres que se dedicaram à escrita tanto como autoras quanto como personagens de suas narrativas.

Sob o título de “As trabalhadoras”, nosso segundo capítulo será dedicado à análise das obras selecionadas como *corpus* desse trabalho. Nesse sentido, a opção por uma orientação cronológica de publicação das obras nos permitiu reservar uma seção para cada uma das autoras em apreço. A partir daí buscaremos traçar o perfil angariado pela mulher trabalhadora quando representada pela literatura, sem perder de vista a parcela correspondente às condições históricas, sociais e literárias específicas de cada uma das escritoras selecionadas.

2 OS TRABALHOS

2.1 A NARRATIVA PROLETÁRIA

Divergem estudiosos e críticos de literatura quanto ao verdadeiro lugar da narrativa proletária nas letras brasileiras. Mesmo contribuições caríssimas como as de Lauro Palhano, pseudônimo do negro Juvêncio Lopes da Silva Campos (*O gororoba*, 1931), Jorge Amado (*Cacau*, 1933 e *Jubiabá*, 1935), Patrícia Galvão (*Parque industrial*, 1933), José Lins do Rego (*Moleque Ricardo*, 1935) ou mais recentemente Luiz Ruffato (a série *Inferno provisório*, 2005-2011), cujas obras se concentraram em desbastar o universo do proletariado, não escaparam à facciosa babel classificatória a que está sujeita a maior parte dos escritos que tematizam a luta de classes e a figura do trabalhador. Regularmente identificadas como um ramo da literatura social, tais produções definiam-se, mormente, a partir do caráter de denúncia e do forte teor panfletário de seus textos. Consubstanciava-se, assim, uma literatura cujo viés utilitarista sobrepujava-se ao apelo estético da obra. Nesse sentido, as narrativas que buscaram objetivar o ponto de vista do trabalhador, cedo ou tarde, acabaram sendo absorvidas pelas diversas camadas que compõem o subgrupo da literatura social. Seja a análise corrosiva perpetrada pelo determinismo que, naturalmente, exonerava a autonomia da personagem proletária ou as crônicas de João do Rio (*A alma encantadora das ruas*, 1908) cuja pena desenhava em caracteres nítidos as relações excruciantes entre a pobreza e o trabalho, a figura do trabalhador era vista quase sempre como um caso a ser investigado e solucionado. Por outro lado, a profusão de narrativas regionalistas, que erigisse o trabalho em confronto com o meio inóspito, o ofício sagrado e telúrico, o labor e a morte nos despovoados campos nordestinos, contrastava com uma incipiente representação urbana do trabalhador, em geral, em fuga do ambiente rural inclemente ou, na melhor das hipóteses, já adaptado à severidade do novo mundo citadino com o qual travava uma intensa batalha de sobrevivência e subserviência. A verdade é que, com raríssimas exceções, a pretensa literatura proletária, que então vinha sendo produzida no Brasil desde a chegada das primeiras levas de imigrantes, conseguiu sobrepujar sua real representatividade: a de não ser produzida pelo próprio proletariado. Em estudo mencionado anteriormente, Fábio Lucas entende que:

Quanto ao romance proletário propriamente dito, no Brasil, pouca expressão tem, pois os trabalhadores ainda não conquistaram tempo suficiente para se dedicarem ao cultivo da inteligência e à manifestação artística. Além do mais, é muito tenra ainda nossa consciência de classe. Como se sabe, é apenas em sua fase madura de progresso que o capitalismo opera a ruptura do elo que prende o trabalhador a seu trabalho. Só à medida que se dá a divisão do trabalho e este se torna mais e mais coletivo, e a sociedade passa a se apresentar como “um operário de mil braços”, uma república de trabalho”, é que a rede da produção torna o esforço individual cada vez mais complementar e dependente, e conseqüentemente o trabalhador cada vez se identifica menos com o resultado de sua operação produtiva. (LUCAS, 1985, p. 12).

Ao justificar a escassez de textos comprometidos com a “consciência de classe” do trabalhador, Lucas não estaria especificando, a um só tempo, uma condição política (consciência) e social (classe) dessa relação? No entanto, para o autor, há uma diferença intrínseca entre o romance social, o romance político e o meramente proletário. Segundo ele, as narrativas sociais apontam para uma conjuntura arbitrariamente coletiva já que não se apoiam em personagens principais ao passo que os textos de natureza política se enquadrariam necessariamente em uma envergadura de cunho individual, privilegiando “poucas personagens ou mesmo uma só” (LUCAS, 1985, p. 11). Nesse caso, restaria ao suposto romance proletário reproduzir, “quer na ação, quer na reflexão”, (LUCAS, 1985, p. 12) a perspectiva do “trabalhador nas relações sociais” (LUCAS, 1985, p. 11). Ora, nesse sentido, a concorrência de personagens em *Parque industrial*, de Patrícia Galvão, se encontraria na fronteira entre a narrativa social e o panfleto proletário ao passo que o protagonismo de Cazuzu Amaro, de *O gororoba*, lançaria, inadvertidamente, o romance de Palhano nas ondas da literatura política, por tratar-se do ponto de vista exclusivo de uma personagem sem, contudo, cultivar a flama da militância partidária característica do opúsculo de Galvão. Vale destacar que tanto Pagu quanto Lauro Palhano reivindicaram o índice proletário já no título de suas obras: *Parque* vinha acompanhado do marcador “Romance proletário” enquanto *O gororoba* trazia o subtítulo “scenas da vida proletária do Brasil”. Como se vê, nem mesmo “a presença capital da luta de classes como ponta de lança dos valores que a obra pretende expor” (LUCAS, 1985, p. 12) foi capaz de forjar uma classificação seguramente proletária de seu conteúdo. Pela própria natureza híbrida de sua composição, o quociente proletário inevitavelmente se relaciona com um campo mais amplo de abordagem imiscuindo apelos sociais, políticos e notoriamente propagandísticos. Talvez por isso o reconhecimento de uma literatura proletária brasileira tenha se configurado sempre a partir de seu caráter social, e não o contrário.

Por outro lado, se o conteúdo proletarizante das obras não foi suficiente para mitigar as divergências quanto à existência definitiva de uma literatura proletária no Brasil,

tampouco a questão da autoria poderia ser eleita como agente pacificador das contradições. Isso porque, como se viu, a maior parte dos escritores que se propuseram a ficcionalizar a realidade do trabalhador privilegiaram, antes de tudo, o hábito da observação. Até mesmo os autores obreiristas¹ que voluntariamente se proletarizavam não puderam se furtar da relação inexequível entre suas origens e a dos verdadeiros trabalhadores. Por conta da publicação de seu segundo livro, *Cacau*, Jorge Amado declarou explicitamente que “queria fazer um ‘romance proletário’” (AMADO, 1934, p. 101), mas o faz pela lente de um observador privilegiado que reconstrói o cotidiano dos trabalhadores a partir de sua “infância, passada na cidade de Ilhéus e seus povoados, e nas fazendas de cacau” (TÁTI, 1961, p. 47). Antes disso, Pagu manifestara o desejo de escrever algo revolucionário, algo que “ninguém ainda havia feito” (GALVÃO, 2005, p. 112) e que “publicaria com pseudônimo, esperando que as coisas melhorassem” (GALVÃO, 2005, p. 112). Como mencionamos em nossa introdução, a escritora engajada só pôde se dedicar à militância intelectual porque havia sido afastada das fileiras do partido graças à sua origem considerada pequeno-burguesa pelos dirigentes da organização. Numa crítica publicada originalmente em 1933, o poeta Murilo Mendes parece esclarecer a errática classificação do romance de Amado e, por conseguinte, dos demais autores citados, no que tange ao teor proletário de seu conteúdo. Segundo ele:

Antes de mais nada precisávamos saber o que é que o autor entende como romance proletário. Acho que a mentalidade proletária está ainda em formação; agora é que o proletário está tomando consciência do seu papel histórico; portanto, sobretudo em países de desenvolvimento capitalista muito atrasado como o nosso, ainda não existe uma mentalidade proletária. Naturalmente o escritor que não encontrar motivos de inspiração na vida já em decomposição, da sociedade burguesa, terá que observar a vida dos proletários, e, se quiser ser um escritor revolucionário, terá que se integrar no espírito proletário, do contrário fará simples reportagem. (MENDES, 1961, p. 71-72).

Divergências à parte, “o autor do romance proletário pretende negar a sua classe social de origem e se apropriar da identidade e do discurso da classe proletária” (VIEIRA, 2004, p. 60). Duas são as implicações dessa representação indireta: de um lado, o esforço do escritor em adentrar o universo do trabalhador por vias impositivas (especificamente o caso dos escritores obreiristas e dos cronistas de periódicos), por outro, a recepção da obra que, direcionada a um público pouco afeito ao beletrismo literário exigia

¹ O obreirismo significa, acima de tudo, o primado da ação sobre o conceito. No Brasil, o obreirismo se configurou como resultado da implantação do programa de proletarização do Partido Comunista que previa que seus membros mais intelectualizados sentissem na “pele” o cotidiano proletário numa tentativa de afastar o estigma pequeno-burguês da organização. Ver “A história volúvel” em: KAREPOVS, Dainis. *Luta subterrânea: o PCB em 1937-1938*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 2003. p. 49.

uma linguagem, no mínimo, condizente com o universo proletário. Denise Adélia Vieira segue afirmando os limites dessa representação que, segundo ela, não deveriam se esgotar na mera identificação do autor com a classe trabalhadora, nem a partir das reminiscências da infância tampouco da atividade de observação de quem, por curto período, partilhou das mesmas condições de vida do explorado (VIEIRA, 2004). No entanto, a autora não se refere a outra categoria de representação que pudesse prescrever essa identidade sem, necessariamente, falsear seu discurso. Nesse sentido, a questão da linguagem acaba por se tornar a pedra de toque no que se refere à configuração de uma pretensa literatura proletária já que a construção dessa mesma identidade “passa pela afirmação da condição pouco literária do romance e do seu caráter de documento e testemunho da própria vida do narrador” (VIEIRA, 2004, p. 63). Aqui, a celeuma é ainda maior. O que se entende por condição pouco literária? A linguagem simples, *rés-do-chão*, acessível? O tecido embrutecido dos elementos narratológicos? O horizonte de expectativas do leitor médio? É praticamente impossível analisar a questão sem interrogar os elementos de tradição e perpetuação aplicados pelo cânone literário.

Como sabemos, a crítica literária em geral e a brasileira, por conseguinte, definiu-se por uma postura conservadora e elitista no tocante à eleição de obras canônicas. Destarte, os princípios de seleção, por parte do estatuto canônico, pautaram-se pela manutenção do estabelecido, regimento prescrito em sua forma dominante e cujo mérito artístico se concentrava quase que exclusivamente no prazer estético. Naturalmente, a linguagem e o discurso do artista, enquanto objetos de contemplação, deveriam, em tese, alijar seu conteúdo ideológico em prol de seu aporte estético o que conseqüentemente excluiria a narrativa de cunho proletário do seleto grupo de eleitos, tanto pela palavra quanto pela natureza de suas publicações. Dessa forma, o que se observa, é a impermanência de mulheres, negros e, por conseguinte, de proletários no cabedal das letras brasileiras. Em outros termos, convencionou-se, a título de legitimação, a predileção por obras que servissem como modelos pátrios do labor literário, condição indissociavelmente masculina, caucasiana e burguesa. Assim, a notação aristocrática da arte corresponderia, nas palavras de Roberto Reis (1990), às relações de poder estabelecidas entre os homens em determinada sociedade. Nesse importante estudo sobre o cânone nacional, Reis alerta que “a escrita sempre foi uma forma de poder” (REIS, 1990, p. 67) e, em se tratando de um país periférico como o Brasil, cujo confesso afã artístico se concentrou por muito tempo na busca por uma identidade nacional, seria natural que o cânone refletisse a exclusão de grupos minoritários, preterindo obras que trouxessem

qualquer informação nova ou que pudessem desvirtuar o monopólio cultural de uns poucos eleitos.

Todo saber é produzido a partir de determinadas condições históricas e ideológicas que constituem o solo do qual esse saber emerge. Toda interpretação é feita a partir de uma dada posição social, de classe, institucional. É muito difícil que um saber esteja desvinculado do poder. Com isso deduzimos que os textos não podem ser dissociados de uma certa configuração ideológica, na proporção em que o que é dito depende de quem fala no texto e de sua inscrição social e histórica. O que equivale a afirmar que todo texto parece estar intimamente sobre determinado por uma instância de autoridade. O critério para se questionar um texto literário não pode se descurar do fato de que, numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram o estatuto de literário àquele texto (e não a outros), canonizando-o. (REIS, 1990, p. 69).

Em *O cânone ocidental*, o crítico norte americano Harold Bloom advoga violentamente a favor do cânone e de seus mecanismos de seleção, e conseqüente domínio, ao se referir às minorias literárias como sendo uma “escola do ressentimento” (BLOOM, 1994). O autor encampa, no hall dos ressentidos, tanto a literatura feminista, quanto a marxista, desconstrucionista e dos representantes afrocêntricos que aspiram, segundo ele, à abertura do cânone e à inoculação de obras de rápida ingestão e descarte. De certa forma, como assegura Wilma dos Santos Coqueiro, tal postura tradicional encontrou defensores também no Brasil (COQUEIRO, 2013). É o caso da estudiosa Leila Perrone-Moisés (2003) que, na esteira de Bloom (1994), enfatiza o prejuízo que o enfoque ideológico traria para a obra literária uma vez que, na sua concepção, a característica principal do texto literário estaria vinculada às questões relativas à forma. As obras encampadas por nosso trabalho, embora de diferentes épocas, mantêm uma arraigada relação entre a composição do texto e a intenção de suas autoras. Com exceção talvez da escritora Clarice Lispector cuja trajetória literária é bastante conhecida e reverenciada, Carolina Maria de Jesus e Patrícia Galvão permaneceram, até bem pouco tempo, distantes do interesse acadêmico e da apreciação por parte de novos leitores.

Em prefácio à nova edição de *Parque industrial*, de 2006, Geraldo Galvão Ferraz, filho de Pagu, salienta o “valor estético absolutamente desigual” (FERRAZ, 2006, p. 9) do romance da mãe e justifica o alto teor documental angariado pela obra como resultado de duas constantes: a pouca idade da autora (Pagu tinha apenas 21 anos quando escreveu *Parque*) e sua absoluta adesão à panfletagem política explícita. Da mesma forma, as críticas ao jornalista Audálio Dantas, quando da publicação do diário de Carolina, revelam o viés tradicional adotado pela crítica brasileira diante de um texto de “extraordinária força criativa mas típico de quem ficou a meio caminho da instrução primária” (DANTAS, 2007, p. 8). Nesse sentido, o caso de *A hora da estrela* é sintomático: Clarice realizaria o movimento inverso das escritoras supracitadas ao abandonar parcialmente, em sua última obra, a

linguagem personalíssima de quem estivera, até então, às portas do inconsciente, minando o discurso interior com especulações filosóficas e arroubos de humanidade. Com Macabéa, Clarice contraporia seu *status* de *monstré sacré* ao tocar o sutilíssimo véu que separa a matéria rude das coisas do alto.

Outra importante constatação a respeito das narrativas ditas proletárias é a marcação de seus textos fundantes. Mesmo que essa pareça ser uma solução eminentemente canônica, convencionou-se na crítica literária a localização de uma obra primeva que encerrasse os atributos de originalidade necessários à gênese de um novo conjunto de ideias. No entanto, praticamente todas as obras cujo conteúdo se identificasse, direta ou indiretamente, com o cotidiano do trabalhador outorgaram, para si, o privilégio do batismo proletário; autores e críticos classificaram inúmeras obras como sendo textos inaugurais de uma possível “estética do proletariado”. Por conta da publicação de *O gororoba*, o crítico e ensaísta Agripino Grieco escreveria em 1933 que o texto de Palhano inaugurara “aqui, talvez sob o influxo da novíssima literatura russa, o romance proletário que ainda ignorávamos” (GRIECO, 1933, p. 304). Praticamente ignorando a especulação de Grieco, Pagu já manifestara seu desejo de escrever algo inédito. No entanto, a publicação de *Parque*, quando não passou despercebida, era rechaçada pela crítica literária da época sob a *pecha* de primeiro romance proletário como atesta o ensaio *Pagu – Literatura e Revolução*, de autoria de Thelma Guedes (GUEDES, 2003). Em contrapartida, o poeta Jorge de Lima elege *Cacau*, de Jorge Amado, como protótipo de verdadeiro romance proletário, pois para ele, Amado foi quem “fez romance chamado proletário, sim. Foi quem primeiro fez, e com honestidade...” (LIMA, 1961, p.67).

Se observarmos o contexto em que se insere a temática do proletariado no Brasil, podemos reconhecer a existência de uma narrativa libertária que concentra suas forças no ato de uma iminente revolução. *Parque industrial* é uma delas. O que o texto de Pagu faz é criar a expectativa de uma revolução, promover o ideal revolucionário, incitar o leitor. Como essa revolução, entre nós, nunca se verificou, o texto resta aberto e seu caráter didático fica ainda mais explícito.

Diante do que foi apresentado, percebemos que tematizar a vida do proletário, tanto em seu viés libertário quanto através da denúncia sobre sua condição já garantiria à narrativa o rótulo de proletária. Todavia, a natureza imprecisa, a linguagem estilizada, a condição histórica além do acabamento formal das obras impediram que o índice proletário se convertesse, de fato, num complexo literário particular, em que as forças motrizes convergissem, necessariamente, para mesma direção ou apontassem, malgrado o

caráter híbrido das publicações, para uma solução em comum. A representação da personagem proletária em confluência com o projeto ou intuito literário de seus autores parece nos fornecer uma pista mais segura no que tange à caracterização do trabalhador pela literatura.

2.2 A PERSONAGEM PROLETÁRIA

Em *Perguntas de um trabalhador que lê*, o poeta e dramaturgo Bertold Brecht reprova o exclusivismo da memória coletiva em relação ao verdadeiro lugar do trabalhador no processo histórico. Ao questionar quem realmente construiu a muralha da China ou se César estava, de fato, sozinho quando bateu os gauleses, o escritor alemão explora a invisibilidade permanente da figura do trabalhador na construção e evolução dos períodos históricos. Como vimos, o ponto de vista do vencedor arroga para si o direito de contar a história e, em consequência disso, acaba por laurear grandes nomes em detrimento do reconhecimento do povo que lhe serviu a reboque. Nesse sentido, a permanência de um discurso hegemônico representativo das classes dominantes acaba por sonegar a versão do trabalhador que, isolado, redime-se a manter a roda da fortuna em movimento. No poema de Brecht, o termo alemão *Arbeiter* é traduzido por “trabalhador” em Paulo Cesar Souza (ver Brecht (1986, p. 167)) ao passo que Haroldo de Campos (ver Brecht (1966, p. 9-10)) e Edmundo Moniz (ver Brecht (1982, p. 31)) optaram pelo uso da expressão “operário” que, muito embora, possua um caráter mais específico, qual seja o de um trabalhador da indústria, acaba por substituir ou representar toda uma classe proletária. E é em função dessa invisibilidade do trabalhador, condicionada a aspectos históricos de exclusão, que sua representação pela literatura mostra-se difusa, debruçando-se, muitas vezes, em caracteres genéricos muito mais compatíveis aos de uma coletividade do que aqueles relativos a um ser individual, determinado e particularmente ativo.

Nesse sentido, se atentarmos para o caso brasileiro, vemos que nossa literatura reproduziu, em muitos aspectos, essa invisibilidade social do trabalhador. Do tradicional insulamento de sua figura à natureza pequeno-burguesa dos escritores que se prestaram a retratá-la, é fato que a personagem proletária, em quase todas as suas acepções, manteve-se ligada à trajetória de sua contraparte histórica, evoluindo ou se retesando conforme o momento exigia. Podemos reconhecer em nossa história, no mínimo três momentos em que as relações de trabalho foram marcadas por características muito específicas: o trabalho escravo, a transição para a mão de obra assalariada em fins do século

XIX e, por fim, a absorção da força de trabalho na industrialização. No entanto, embora essas “fases” possam aparecer de maneira muito bem demarcada no tempo e na história, a verdade é que, na prática, tais períodos não chegaram a se negar uns aos outros. Em consequência disso, algumas das relações de trabalho vigentes à época da colônia podem ser intuídas, por exemplo, na alienação característica de nosso primeiro operariado como uma espécie de escravidão continuada (MANFRINI, 2008). Na pior das hipóteses, muitas dessas condições de trabalho nos chegam até hoje, principalmente no campo, como cicatrizes insolúveis de uma modernização desigual e tardia.

De maneira análoga, os verdadeiros trabalhadores de nosso período colonial, os escravos, foram retratados pela literatura vigente de diversas maneiras. No entanto, as relações de trabalho em si eram, muitas vezes, deixadas de lado ou apenas representadas de maneira parcial e quase sempre degradante para o escravo. Antes de 1850, sua figura basicamente inexistia em nossa literatura. E mesmo quando aparecia, jamais era tomado como agente da própria história. Somente com a abolição do tráfico negreiro foi que a figura do escravo passou a chamar mais a atenção dos escritores românticos da época. Todavia, a notação distanciada de nossos autores ou plasmava a figura do escravo em seu aspecto resignado, subserviente, como aparece em *Til* (1872) de José de Alencar ou assumia a forma idealizada do *negro vítima*, emblema da libertação em *Navio negreiro* (1869) que consagraria Castro Alves como o poeta dos escravos. Essas imagens permaneceriam constantes até aproximadamente o último quartel do século XIX quando então surge em nosso panorama literário o romance *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães. Seguindo o ritmo folhetinesco de nossa literatura vigente, a narrativa de Guimarães inova na medida em que traz, pela primeira vez, uma protagonista escrava. Contudo, o fato de Isaura não ser negra põe em cheque a própria ideia de escravidão: o texto, considerado por muitos como sendo abolicionista, também poderia ser traduzido como uma dificuldade, entre nossos escritores da época, de figurar positivamente o negro. Salvo raríssimas exceções em que o trabalho era visto como honraria e seu exercício tido como enobrecedor pela personagem, geralmente “o fenômeno era analisado sob um prisma de comiseração e piedade, e as soluções que pudessem daí ser inferidas não passavam de um apelo à solução parcial, individual e ineficaz em maior amplitude” (LUCAS, 1985, p. 9). O chamado humanismo burguês que impregnava a literatura de costumes no final do século XIX tampouco trazia o trabalhador livre como epicentro de suas narrativas; ao contrário, podemos afirmar que até a ascensão do romance realista, “a profissão do protagonista raramente aparecia ou mantinha relação com o andamento da narrativa” (LUCAS, 1985, p. 16).

Por essa época, graças talvez ao fortalecimento das organizações abolicionistas, o Brasil passa a receber levas cada vez maiores de imigrantes que traziam no bojo de suas esperanças, um ideal roto e inconsistente de revolução. Primeiramente conduzidos às fazendas de café, muitos desses imigrantes trocavam o campo pela cidade, atraídos pela embrionária indústria nacional. Com esses “primeiros” operários forjando um ambiente mais favorável às discussões de cunho trabalhista, a ideia socialista, mesmo que por vias indiretas, penetrou o interior das fábricas. Embora grande parte desses trabalhadores permanecesse mergulhada no alheamento, é possível observar a formação de pequenos núcleos de discussão que, em seguida, se converteriam na estrutura dos primeiros sindicatos. Só em 1878, Evaldo da Silva Garcia (1978 apud KONDER, 2009) destacou o surgimento de três periódicos de feição socialista: em Salvador, o *Internacional socialista*; no Rio de Janeiro, *O socialista* e, finalmente, em Pelotas, *O tribuno socialista*. Os preceitos marxistas, propriamente ditos e que nos chegavam aos poucos, revelavam-se insuficientes para dar conta, em sua totalidade, do ideário proletário. De fato, muito do que foi dito ou publicado sobre Marx era resultado imediato de comentários de segunda mão, resumos ou traduções de teor duvidoso. Ainda segundo Konder (2009), quem opinava sobre o filósofo alemão dificilmente tivera acesso a sua obra e o alcance de seu pensamento. O trabalhador, que para Marx seria o ente mais apto a sentir as idiossincrasias do capitalismo burguês e, portanto mais preparado para promover a transformação, encontrava-se de mãos atadas absorvendo conceitos prontos e relativamente independentes.

Em 13 de janeiro de 1885, o periódico carioca *Gazeta de notícias* publica uma crônica de Machado de Assis (ASSIS, 1885) em que ficava clara a posição do *Bruxo do Cosme Velho* em relação à ideia socialista. Não economizando em ironia, Machado, sob o pseudônimo de Lelio, traça o perfil de Petroff, um socialista russo que vem ao Brasil com a missão de divulgar “os germens de uma revolução”. No entanto, a personagem se atrapalha ao descobrir que aqui já existia um “clube de socialistas” e, feliz, escreve ao “Centro do Socialismo Universal”, a quem era filiado, com intuito de garantir à sede que o Brasil estava “todo nas boas ideias”. O que Petroff ignorava, era que o pretense clube se tratava, na verdade, de um grêmio recreativo e que sua presença ali era considerada ilustre apenas por ser ele um forasteiro. Após as danças e o jantar, o presidente do clube passa a palavra ao importante convidado estrangeiro. Petroff, sem entender, refaz seu “discurso que levava de cor”. Como a plateia reagisse de forma entusiasmada com o palavratório incompreensível, Petroff acreditou que estava sendo realmente aclamado e que este era um “país excelente”. O teor cáustico da crônica encontra-se no fato de que, enquanto a personagem se rejubila diante

dos presentes, crendo ser este um país adiantado, na verdade não se apercebe de que os brados e palmas que lhe eram direcionados não passavam de folia e gritos de carnaval. A crítica machadiana opera no interior dessa crônica, bifurcando sua possibilidade de acesso: de um lado a figura do rebelde estrangeiro e atrapalhado; de outro, a sociedade brasileira considerada como um organismo voltado para si. Contudo, Machado poupa a figura do trabalhador; não há sequer um operário na dita agremiação socialista. O ceticismo diante da ideia socialista concentrava-se na comparação explícita entre o carnaval e a revolução. Para Leandro Konder, “chegar a ler Marx, na época, na América Latina, era algo muito excepcional.” (KONDER, 2009, p. 102). O crítico assevera que, naquele tempo, muitas das obras de Marx e Engels sequer haviam sido publicadas aqui. *A ideologia alemã* (1846) só sairia do prelo em 1929; *Manuscritos econômicos e filosóficos* (1844), em 1932; *O capital* ganharia sua devida versão para o português apenas na década de 60 do século 20, cem anos após ter sido escrito e às portas da ditadura militar.

Não obstante a presença maciça de imigrantes e trabalhadores nascidos no Brasil, a consciência operária permaneceria uma turba silenciosa e enfática, à mercê da passionalidade de alguns de seus líderes, da ignorância da massa popular e, conseqüentemente, da sua representação ambígua pela literatura. A verticalização do conhecimento que previa o acesso ao material teórico de cima para baixo, ceifava quaisquer possibilidades de reação por parte dos trabalhadores, relegando-os a um segundo plano. Cumpre lembrar, também, que a própria literatura da época convivía com um público que não lia. Em face das condições apresentadas, o clima de desânimo era evidente e emanava do cerne da causa operária: como revela Konder (2009), em artigo publicado no jornal *A reforma*, em 1902, o articulista baiano Estevam Estrella ponderou que talvez Marx pudesse ter errado ao afirmar “que as reformas em favor dos operários devem ser feitas por eles mesmos. O operário, por si, devido ao ambiente que respira, jamais conseguirá fazer nada que preste em favor da sua emancipação.” (ESTRELLA, 1902 apud KONDER, 2009, p. 131). Esses primeiros obstáculos viriam a se arraigar com o processo de afrancesamento do Brasil, na primeira década do século 20, ampliando a polarização entre o que preconizava a esquerda europeia e o que efetivamente se apresentava como realidade nacional. *A Belle Époque*, que desfraldava as imperfeições das cidades, ajardinava vastas extensões de terra e abraçava o país com seu manto de beleza e cultura, percorria, por outro lado, caminhos obscuros ao impossibilitar o acesso do povo a seu saber sofisticado através da progressiva marginalização das classes mais baixas. Esse processo de delimitação intelectual da massa não se justificava apenas pela destruição sistemática dos cortiços, principalmente em São Paulo e no Rio de

Janeiro. Antes, era na língua e na sua decodificação que se tornava intangível tanto a compreensão do nobilíssimo pensamento francês quanto os avanços de seus patrícios em relação à causa socialista.

Divergências à parte, a claudicante industrialização brasileira caminhava e, ao fazê-lo, criava um lampejo de esperança no seio da causa operária. Desde o final do século 19, inúmeras tentativas de se criar um partido político operário nasceram e morreram, associações se sucederam uma a uma, ao mesmo tempo em que a doutrina marxista se esvaziava e os trabalhadores viam no anarquismo uma possibilidade de fôlego. No entanto, o ímpeto ácrata que tomava conta de parte do operariado justificava-se mais pelos arroubos de revolta do que pela conscientização da real situação do trabalhador. Diferentemente dos socialistas que visualizavam a projeção de uma sociedade futura, os trabalhadores anarquistas conservavam, *a priori*, sua atenção apenas no momento da revolta. Cabe salientar que o pensamento antiautoritário dos seguidores de Mikhail Bakunin se entrelaçava, como a ideia socialista de Marx, com diversas outras correntes filosóficas que iam desde o reformismo coletivista ao evolucionismo de Darwin. Apesar da atração que o movimento anarquista exercia nos trabalhadores, seu conteúdo permanecia tão nebuloso e eclético quanto do restante da esquerda. Embora o ecletismo represente, antes, uma liberdade dada a variedade de pontos de vista à disposição, Konder assinala, por outro lado, seu lado negativo no que tange à formatação da consciência revolucionária:

O pior dessa disponibilidade eclética para acolher e justapor pensamentos que se moviam em linhas diferentes é que, se por um lado ela era expressão de certa “abertura espiritual” antidogmática, por outro ela decorria de uma falta de rigor que impedia o reconhecimento dos problemas concretos a serem resolvidos pela teoria: dava-os por resolvidos antes de sequer identificá-los. Além disso, enfraquecida a exigência de coesão e compatibilização na assimilação das ideias, a consciência rebelde se torna mais vulnerável à impregnação por parte das ideologias inequivocamente conservadoras: da combinação acrítica de ideias tidas como de “esquerda” ela passa, naturalmente, à combinação de ideias de “esquerda” com ideias de “direita”, cedendo à ilusão de subordinar com facilidade estas àquelas. (KONDER, 2009, p. 140).

Graça Aranha e Euclides da Cunha são exemplos do ecletismo que, então, impregnava os movimentos de esquerda e atraía intelectuais para suas fileiras. Com *Canaã*, de 1902, Graça Aranha não se absteve de mesclar índices anarquistas, socialistas e cristãos ao mesmo tempo em que antecipava algumas das tendências regionalistas que seriam caras ao movimento modernista. Trata-se de uma narrativa fronteira à qual convergem vertentes literárias de diversos matizes (Realismo, Naturalismo, Simbolismo) e que inaugura o romance

de confrontação ideológica, até então inédito nas letras brasileiras. Segundo a estudiosa Bárbara Del Rio Araújo (2013), na esteira de Alfredo Bosi (1966):

[...] de um lado, está a polaridade ideológica defendida pelo protagonista Milkau e pelo seu interlocutor mais frequente, quase um comparsa, Lentz. De outro lado, está a deleitação romântico-naturalista, empregada nas descrições de quadros, que envolvem o debate ideológico (ARAÚJO, 2013, p. 19-20).

Nesse sentido, o movimento sincrético do romance estabelece-se nas discussões díspares entre os dois imigrantes alemães, que debatem o futuro do Brasil. Enquanto Milkau vê com otimismo as particularidades do novo país e acredita na força regeneradora do amor universal, Lentz, por sua vez, representa uma das cepas do arianismo ao creditar à mestiçagem brasileira uma das causas de seu atraso. Ao tecer a linha dicotômica das opiniões, Aranha sintetiza o ânimo inicial que acompanhava boa parte dos imigrantes ao aportarem no Brasil: a crença numa terra ideal e a força expedida para torná-la real. A necessidade de um nacionalismo universalizante, que verte das páginas de *Canaã*, esboroa-se no elemento trágico: paulatinamente, Milkau percebe que o Brasil não seria sua Canaã e que a terra de seus sonhos provavelmente ainda não existisse nesse mundo. Em artigo intitulado *A literatura anarquista dos anos 1900/20: um estudo da recepção em dois quadros críticos*, José Adriano Fenerick elenca três características próprias de um romance anarquista, quais sejam “a descrição de uma sociedade burguesa, a apresentação e crítica das contradições dessa sociedade e a projeção de uma sociedade utópica baseada nos preceitos do ideário anarquista” (FENERICK, 2004). Fenerick não menciona *Canaã*, restringindo-se aos romances *O ideólogo* (1903) de Fábio Luz e *Regeneração* (1904) de Curvelo de Mendonça como obras primas do gênero por encerrarem a composição tripartida de um romance anarquista. Já Konder (2009) aproxima Curvelo e Aranha pela miscelânea de temas que abarcam ambas as obras. Fica nítido que tanto Aranha quanto Luz ou Mendonça ao esboçarem temas relativos às questões sociais e aos apelos da esquerda, mantiveram acesa a chama da constituição de uma comunidade anárquica, messiânica ou, no caso de *Canaã*, de um oásis brasileiro. Esse tipo de abordagem permaneceria em voga na literatura brasileira por quase todo o pré-modernismo; a idealização de comunidades autossuficientes estaria presente em peças como *O semeador*, de Avelino Fôscolo, em 1921, ou no romance epistolar de Júlia Lopes de Almeida, *Correio da roça* (1913), tão ao gosto dos falanstérios de Charles Fourier². A representação da

² “As Falanges propostas por Fourier seriam correspondentes a pequenas unidades sociais com populações de cerca de 1500 habitantes, e cada uma possuiria um edifício comum chamado Falanstério no qual todos viveriam harmoniosamente” (BARROS, 2011, p. 246).

ingenuidade personificada no imigrante Milkau, de *Canaã*, seria retomada, por exemplo, na caracterização da personagem Macabéa, de *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, obra que compõe o corpus deste estudo. No entanto, o horizonte de expectativas de Milkau e Macabéa não converge, estando a retirante nordestina de Lispector imersa no alheamento ideológico como veremos mais adiante.

Euclides da Cunha, por outro lado, encerra um caso à parte. O autor d’*Os sertões* (1902) não foi um adepto do marxismo, mas é considerado por muitos críticos como um dos intelectuais que mais soube se apropriar da doutrina marxista naquela época. Guardadas as diferenças estilísticas e temáticas, *Canaã* e *Os sertões* enfeixam, ambos, um cenário “onde se contradizem universos antagônicos³.” (HARDMAN, 1983, p. 85).

Não raras vezes, surgiram, no panorama das letras brasileiras, intelectuais que se apropriaram dos embates entre a burguesia e o proletariado. Geralmente de caráter investigativo e esmiuçante, tais publicações que, no dizer de Antonio Candido (1978), eram assinadas por radicais de ocasião, encontravam seu habitat em periódicos e revistas muitas vezes de cunho conservador e aristocrático. A perspectiva do explorado era ampliada pela lente da investigação jornalística, através da dissecação das misérias causadas pelo agente opressor. Mas, em si, tais textos não traziam qualquer selo socialista propriamente dito, ficando suas observações apenas no calor do momento. É o caso do parnasiano Olavo Bilac que, de maneira apaixonada, escrevia crônicas à elitizada revista *Kosmos*, publicada no Rio de Janeiro entre os anos de 1904 e 1909. No texto em questão, Bilac acolhe com simpatia o levante russo de 1905⁴, exaltando a “nobre revolta dos escravos contra os seus senhores” (BILAC, 1905 apud CANDIDO, 1978, p. 194); senhores esses a quem sua literatura era pretensamente direcionada haja visto o fato de que a linguagem parnasiana era tão inacessível ao povo quanto os postulados filosóficos de Marx e seus colaboradores.

As reportagens de João do Rio mostram que, paradoxalmente, o dândi brasileiro se interessou pelas manifestações sociais que impregnavam a alma encantadora das ruas e que tingiam as reivindicações dos trabalhadores. Por certo, o representante da *art nouveau* brasileira não abandonou certo “ângulo preconceituoso de quem vê o Brasil dos anos 10 pensando no fausto da Corte mantida pelo braço escravo.” (PRADO, 1983, p. 68). Esse preconceito a que alude Antonio Arnoni Prado é, antes de tudo, baseado na neutralidade de quem dissecou a realidade do oprimido sem, contudo, se abster dos apelos estéticos de sua

³ Ver a noção de herói intermediário de Lukács, mencionado em nossa introdução.

⁴ A Revolução Russa de 1905 foi um enorme levante operário que propiciou o ambiente necessário para a sublevação de 1917.

época. Seus registros, cobertos da imparcialidade da reportagem, desnudavam a miséria e a decadência às quais tanto o mendigo quanto o operário estavam sujeitos. Seja percorrendo as ruas maltrapilhas do Rio de Janeiro, ou acompanhando batidas policiais, João do Rio descobre “no operário uma segunda forma de mutilação, a mutilação da consciência que convive com a destruição física e moral dos que morrem nas ruas.” (PRADO, 1983, p. 71). Até mesmo suas crônicas não se furtam “da recompensa de olhar de perto a degradação dos dominados” (PRADO, 1983, p. 70).

— Mas, senhor Deus! É uma infinidade, uma infinidade de profissões sem academia! Até parece que não estamos no Rio de Janeiro...
 — Coitados! Andam todos na dolorosa academia da miséria, e, vê tu, até nisso há vocações! Os trapeiros, por exemplo, dividem-se em duas especialidades — a dos trapos limpos e a de todos os trapos. Ainda há os cursos suplementares dos apanhadores de papéis, de cavacos e de chumbo. Alguns envergonham-se de contar a existência esforçada. Outros abundam em pormenores e são um mundo de velhos desiludidos, de mulheres gastas, de garotos e de crianças, filhos de família, que saem, por ordem dos pais, com um saco às costas, para cavar a vida nas horas da limpeza das ruas. (RIO, 1987, p. 24-25).

Já o escritor Lima Barreto inverteria o ângulo de visão característico tanto do plano superior da análise jornalística quanto do status de quem, até então, escrevia sobre a massa proletária, traçando um perfil mais próximo da figura do trabalhador oprimido. Filho de mestiços, propenso ao alcoolismo e espreitado pela loucura, Barreto optou pela *Marginália*, como bem afirma Beatriz Resende (1983) e adotou o inconformismo literário como seu viés mais representativo. A notação autobiográfica que emerge das páginas de *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909) é vazada numa linguagem simples, contida, que por vezes se recusa a fazer do romance uma obra de arte; “seu propósito, entre confesso e implícito, não é também fazer uma obra de ódio; de revolta enfim, mas documentar, usando o processo ficcional como instrumento, o seu drama de mestiço em meio a uma sociedade preconceituosa.” (MOISÉS, 2001, p. 400). Nesse aspecto, podemos aproximar o Isaías Caminha de Barreto da favelada Carolina Maria de Jesus. Guardadas as devidas diferenças, ambos são relatos de quem viu e viveu a miséria e o preconceito. Todavia, se Barreto se utilizou da ficção para registrar os fatos, a prosa empreendida por Carolina parte dos fatos para se fixar como obra literária. Sobre a prosa barretiana, Massaud Moisés ainda afirma que “sua escrita é conscientemente militante, primeiro, da causa individual – a luta contra o preconceito social -, segundo, da causa mais ampla – o seu desdobramento político, na esteira do socialismo ou anarquismo, ou, como ele dizia, maximalismo” (MOISÉS, 2001, p. 399). De maneira análoga, como veremos, Carolina Maria de Jesus passaria de uma consciência

comum, individual, à histórico-sociológica sem, todavia, militar conscientemente em suas obras.

Se o pensamento de esquerda vinha adquirindo certa notoriedade entre os intelectuais brasileiros na primeira década do século 20, inevitavelmente a questão do trabalhador, do pobre e do imigrante se tornaria pontual na concorrência de temas da literatura. Cabe salientar que esse tipo de literatura, se não se debruçava para a criação de espaços utópicos, demonstrava o empenho dos escritores em desvelar as misérias à que estava sujeita a massa proletária, redimensionando sua perspectiva para o estudo do povo enquanto caso ou conjuntura, geralmente tomando o efeito pela causa. Tal posicionamento manifestava-se pelo:

[...] olhar de indagação e assombro do escritor diante da barbárie. Não só pelos aspectos modernos de reportagem social e pesquisa antropológica de campo envolvidos, mas também pelo olhar estranho (no coro parnasiano da época) que perscruta esse outro mundo e tenta obsessivamente desvendá-lo com a palavra. (HARDMAN, 2002, p. 253).

Nos anos que se seguiram ao início da Primeira Guerra Mundial, o Brasil viu recrudescer seu parque industrial na corrida belicista. De fato, havia escassez de produtos e manufaturas que o Brasil importava diretamente da Europa e diante da impossibilidade gerada pelo conflito, o país aumenta sua produção industrial e repete o mesmo movimento provocado pelo surto da imigração ocorrido no final do século 19. A intensificação do fluxo migratório e o êxodo rural animavam, mais uma vez, a flama da causa operária ao promover o inchaço das grandes cidades. Segundo Konder, “entre 1907 e 1920, o proletariado brasileiro quase duplicou, e o número de estabelecimentos fabris quase triplicou.” (KONDER, 2009, p. 160). De fato, os ecos da Revolução Russa de 1917 também chamaram a atenção de alguns trabalhadores para uma nova possibilidade de conscientização; no entanto, essa atenção voltava-se quase que inteiramente para a figura de Lênin e o sucesso da empreitada russa. Como vimos anteriormente, a atração ensejada pelo movimento rebelde respondia mais satisfatoriamente ao afã dos trabalhadores, sindicalistas e operários engajados. O material propagandístico e os meios de divulgação da causa operária não eram, contudo, melhores do que aqueles disponíveis aos primeiros socialistas brasileiros. Os jornais eram confusos no tocante ao levante russo e a falta de organização grassava no seio da causa trabalhista. Juntamente com essa nova face do movimento sindical, os intelectuais brasileiros fincavam suas premissas de ambos os lados da luta de classes.

O Partido Comunista Brasileiro foi fundado em março de 1922 inaugurando um novo centro difusor dos ideais libertários. No entanto, é declarado ilegal três meses após

sua fundação em junho de 1922. A agitação político social não obteve, contudo, seu merecido reconhecimento por parte dos artistas envolvidos na Semana de Arte Moderna de 1922. Com exceção do escritor Oswald de Andrade e do pintor Di Cavalcanti, a maior parte dos modernistas só travaria contato com as discussões levantadas pelo movimento operário na década de 1930, solapados que estavam pela orgia intelectual do experimentalismo e pela boemia de seus representantes. O baluarte da Semana de 22, Mário de Andrade, só muito depois constataria o peso do desinteresse em que estavam imersos os artistas, durante os anos que se seguiram a Semana. Em 1942, Mário de Andrade refletindo sobre o primeiro momento modernista, criticaria a postura distante com que ele e seus companheiros filtraram a realidade:

Atuais, atualíssimos, universais, originais mesmo por vezes em nossas pesquisas e criações, nós, os participantes do período milhormente chamado “modernista”, fomos, com algumas exceções nada convincentes, vítimas do nosso prazer da vida e da festança em que nos desvirilizamos. Si tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada da vida contemporânea. E isto era o principal! [...] O engano é que nos pusemos combatendo lençóis superficiais de fantasmas. Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso, de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está. Em vez: fomos quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio, ou cutucar os valores eternos, ou sacar nossa curiosidade na cultura. (ANDRADE, 1974, p. 253).

Ao reverenciar sobremaneira o caráter popularesco do cotidiano, trazendo à tona o linguajar simples e *rés-do-chão* do homem comum, o espírito demolidor do Modernismo brasileiro não pôde, ou não soube, em seu primeiro momento, ultrapassar ideologicamente o ponto de ruptura. A azáfama experimental se revelaria supérflua no tocante à reconstituição do universo dos trabalhadores que aparecia quase sempre referido ou sugerido, “como para lembrar ao leitor com quem está a riqueza e o poder.” (LEITE, 1983, p. 89). É certo que, ao espreitar o horizonte das camadas menos favorecidas, entre elas a do trabalhador comum e do operário, os primeiros modernistas não se utilizaram apenas da construção de uma escrita condizente com o universo popular; estava em jogo também uma série de representações artísticas oscilantes. Manuel Bandeira, por exemplo, filtrou os anos de modéstia que o cercaram, bem como a humildade de quem está sempre um passo a frente da morte, convertendo o aspecto social “num princípio formal do estilo.” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1983, p. 113). A proximidade do autor de *Libertinagem* (1930) com a realidade do oprimido foi além da tematização da pobreza, pura e simplesmente. De sua casa praticamente em ruínas, no morro do Curvelo, Bandeira se posicionou como observador do cotidiano dos marginalizados. Se o poeta entrou em contato direto com a pobreza que se avizinhava de suas janelas, a recomposição poética desse universo, muitas vezes, fez-se mediante a ausência do

eu lírico que se retirava para “situar-se preferencialmente na posição de quem olha ou escuta.” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1983, p. 117). Poemas como “Irene no céu” e “Poema tirado de uma notícia de jornal”, ambos de *Libertinagem*, trazem um eu lírico eclipsado pelo trágico, “oculto na existência humilde de todo dia, onde o olhar conivente do poeta o desentranhou” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1983, p. 117). Assim, por mais próximo que estivesse do povo, ainda havia um espaço que isolava o poeta da verdadeira substância das ruas e que ele contemplava do alto de suas janelas. No poema, “O bicho”, de *Belo, belo* (1948), tem-se um Bandeira consternado pela revelação de que o animal do título é, na verdade, um homem:

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava, nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.
O bicho, meu Deus, era um homem. (BANDEIRA, 1993, p. 201).

Oswald de Andrade encerra um caso à parte no que se refere à incorporação de elementos populares em sua produção artística: a obra do autor de *Serafim Ponte Grande* (1933) enveredou por caminhos diferentes no qual o tom lúdico inicial serviu apenas como prólogo de uma multiplicidade de abordagens do quociente social. Para Boaventura (1983), Oswald esboçou um quadro sempiterno da relação entre o homem e a propriedade, adaptando-o a cada fase de sua poética. Primeiro, o labor com a linguagem no sentido de dessacralizá-la e, por conseguinte, desapropriá-la do domínio tradicional; em seguida, a partir do período pau-brasil, a introjeção de “elementos rústicos e aparentemente pobres” (BOAVENTURA, 1983, p. 130) aproximou o escritor de uma arte de teor nacionalizante. A conversão da poesia pau-brasil no afamado movimento antropofágico sinaliza uma nova fase da obra de Oswald, em que se acirrou a especulação da perspectiva das camadas marginais e que culminaria na década de 1930, inadvertidamente, na sua filiação ao Partido Comunista e na tórrida relação com Patrícia Galvão. Com a peça *O rei da vela* (1933), Oswald traça o perfil da sociedade brasileira através da metáfora de Aberlardo I, agiota que representa a burguesia em ascensão, e Heloísa, representante da aristocracia rural falida. Com o casamento dos dois, Oswald forjou a ligação entre essas duas classes sociais. Em seguida, o surgimento da personagem Mr. Jones, representante do capital estrangeiro, parece completar as relações sociais regidas pelo

capitalismo: tanto a burguesia em ascensão quanto a aristocracia rural se uniam para servir ao monopólio norte-americano. Como se vê, a temática do proletariado parece estar indissociavelmente ligada àquela do revolucionário militante.

Os anos 30, contudo, marcariam um divisor de águas na questão da representação do trabalhador explorado. Seduzidos pela causa social, muitos de nossos escritores aderiram ao Partido Comunista: entre eles, Raquel de Queiroz, Jorge Amado, o próprio Oswald e Patrícia Galvão. A ossatura de um realismo socialista começava a se desenhar na prosa brasileira, mesclando a realidade nacional com um tipo de literatura importada, bem ao gosto das organizações de esquerda que se miravam no marxismo-leninismo. Foi, então, colocado em prática o obreirismo intelectual que obrigava os autores engajados a refletirem em suas obras questões pertinentes ao partido tais como a figura herói positivo, representado pelo trabalhador honesto e explorado geralmente em confronto direto com o inimigo burguês. Jorge Amado, por exemplo, filiou-se ao Partido Comunista por influência de Raquel de Queiroz abraçando o obreirismo como causa e já a publicação de seu segundo romance, *Cacau*, em 1933, trazia marcas indeléveis de seu engajamento. A história de José Cordeiro, trabalhador nas fazendas de cacau do sul da Bahia, que abandona o amor para se dedicar à luta de classes era o exemplo típico da personagem engajada que o escritor obreirista tinha que retratar. Outra marca da influência do realismo socialista dessa época, é a produção de textos de cunho notoriamente propagandístico como o já mencionado *Parque industrial* de Patrícia Galvão. No entanto, essa era uma fórmula importada e muitas características do realismo socialista ou soviético não puderam ser mantidas sob pena de sortilégio ou coisa parecida. De fato, nossos textos mais panfletários, e *Parque* é um deles, se importavam com a formação política do trabalhador-leitor; para o realismo socialista, essa formação não era necessária, posto tratar-se de um programa revolucionário já efetivado. A busca de equilíbrio na coletividade e a utopia social também faziam parte do enredo de algumas dessas narrativas. Em *A história da inteligência brasileira* (1978), Wilson Martins comenta sobre os índices do realismo socialista aplicado a nossa literatura:

[...] de um lado, os bons, ou seja, os que se incluem na “chave” mística do “trabalhador”, do “operário”; de outro lado, os maus, isto é, todos os outros mas, em particular, o “proprietário” e a “polícia”, as duas entidades arimônicas deste singular universo. Os primeiros são honestos, generosos, desinteressados, amigos da instrução e do progresso, patriotas, bons pais de família, sóbrios, artesãos delicados, técnicos conscienciosos, empregados eficientes (embora revoltados), imaginativos e incansáveis... [...]. O “trabalhador” é o herói característico desses romances de cavalaria: sem medo e sem mácula, ele tem tantas relações com a realidade quanto o próprio Amadis de Gaula. Já o “proprietário” é um ser asqueroso e nojento, chafurdado em todos os vícios, grosseiro, bárbaro, corrupto, implacável na cobrança

dos seus juro, lascivo na presença das viúvas jovens e perseguidor feroz das idosas, barrigudo, fumando enormes charutos, arrotando sem pudor, repleto de amantes e provavelmente de doenças inconfessáveis, membro da sociedade secreta chamada “capitalismo”, onde, como todos sabem, é invulnerável a solidariedade existente entre seus membros; indivíduo que favorece todos os deboches, inclusive dos seus próprios filhos; covarde, desonesto, egoísta, ignorante, vendido ao dólar americano, lúbrico, marido brutal e pai perverso, irritante e antipático, rotineiro, frio como uma enguia, incapaz de sinceridade, sem melhores argumentos que a força bruta, verdadeira encarnação contemporânea dos demônios chifrudos com que a Idade Média se assustava a si mesma. (MARTINS, 1978, p. 352).

Nesse sentido, tanto a figura do trabalhador quanto a do patrão ou proprietário aparecem ampliadas em suas qualidades e defeitos, muito particulares, o que, mormente, tipifica a personagem. Cabe salientar, todavia, que a esse processo de tipificação da personagem ligam-se desde aquelas características planificadas de composição, “construídas em torno de uma única ideia ou qualidade” (CANDIDO, 1970, p. 62) até o mero agrupamento de indivíduos cujos desígnios se comprazem em realizar os mesmos movimentos de seus pares. Ora, como acontece em quase todos os casos, a personagem típica corresponderia a uma caracterização superficial, por vezes pobre, o que justificaria sua dificuldade em quebrar o horizonte de expectativas do leitor. Como vimos, a tentativa excruciante de se fixar uma imagem obrigou a maioria dos escritores brasileiros a adotar uma abordagem preferencialmente descritiva e, portanto, distanciada dessa categoria social. O fenômeno da descrição, característico de uma literatura de observação, plasma o universo do trabalhador como mero fato social através da observação de seus detalhes; ao leitor caberá, nesse caso, uma posição passiva de simples observador do drama. Se tomarmos, por exemplo, a personagem Cazuzo Amaro, do já mencionado *O gororoba* (1931), vemos que sua trajetória vai sendo “fotografada” por Palhano em uma série de fragmentos – cenas – da vida proletária em que o imperativo do capital se sobressai aos anseios de liberdade do seringueiro. Do sertão cearense, Cazuzo passa pela apoteótica Belém dos anos 30, a *Liverpool Brasileira*, para a qual afluíam tanto imigrantes do sertão quanto comerciantes europeus. De lá, a personagem vai para Manaus onde se espanta com a algazarra de seringueiros e operários urbanos e, em seguida, segue para o Rio de Janeiro, numa verdadeira série de retratos proletários. O autor, ao que tudo indica, visava a tornar evidente a descrença do trabalhador no próprio trabalho, nas rotas estruturas sindicais, na falta de greves ou conquistas corporativas. Por fim, Cazuzo adoece levando consigo o sonho de prosperidade que acalentara ao transpor os limites da cidade. Trata-se de uma personagem que é síntese de um universo em trânsito: da herança latifundiária à incipiente industrialização, do sertão à cidade, com redução desta àquela em virtude das péssimas condições apresentadas ao proletariado urbano. E não devemos esquecer

que essa é uma das primeiras obras a reivindicar para si o título de proletária. No entanto, em *O gororoba*, não vemos consubstanciar-se uma ideia socialista ainda que seu título aponte para isso. Vejamos o seguinte fragmento do romance de Palhano que parece ilustrar bem esse divórcio entre a palavra e o fato:

É inútil buscar um remédio para seus males, íntimos ou sociais, para o egoísmo que avassala o mundo, nas filosofias sem Deus, nas falhas do humano cérebro. Cristo deu a fórmula única, concisa e curta para curar essas lepras: - “Amái-vos uns aos outros” (PALHANO, 1931, p. 362).

Essa talvez tenha sido a primeira narrativa a tratar tão diretamente do universo do trabalhador e, muito embora Palhano recorra a uma solução imediata baseada no coletivismo cristão e distanciada de qualquer selo socialista, ainda assim é inegável a contribuição do autor para a representação artística do proletário em nossas letras. Por outro lado, a opção por um *Realismo Socialista* em nossa literatura revelou-se bastante significativa no que tange ao quadro dos escritores regionalistas da década de 1930: enquanto nos países europeus a ideia socialista entranhava-se no centro da cultura operária, no Brasil ela aparecia sob a forma do flagelo nordestino. A preferência por um *socialismo regionalista*, contudo, forçou parte de nossos ficcionistas a aderir a certo tipo de apelo determinista na caracterização de suas personagens proletárias. O ofício da personagem era tido, muitas vezes, como complemento do espaço a ponto de se justificar nele à maneira de um Fabiano, personagem de Graciliano Ramos em *Vidas secas* (1938), vaqueiro descrito desoladamente como objeto, “coisa da fazenda, um traste, [que] seria despedido quando menos esperasse” (RAMOS, 2010, p. 23) ou de um Vicente de *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, que embora desejasse ser vaqueiro não se “envergonhava da diferença que fazia do irmão doutor e teimava em não querer ‘ser gente’...” (QUEIROZ, 2011, p. 21-22). Por outro lado, ao que tudo indica, a transição da personagem proletária do campo para a cidade, como vimos em *O gororoba*, se fez mediante a manutenção da mesma atmosfera opressora representada agora pelo elemento citadino. *Suor* (1934), terceiro romance de Jorge Amado se concentra na prospecção desse proletariado urbano em ascensão ao redimensionar sua narrativa para o prédio 68 da ladeira do Pelourinho em Salvador onde se apinham mais de 600 pessoas em 116 quartos. Numa espécie de babel proletária, Amado compõe um cenário rico em diversidade cujo ponto máximo é a tomada de consciência por parte dos moradores do prédio, unidos todos contra o proprietário do imóvel, seu Samara. Com a visita de dois funcionários da vigilância sanitária que constatam a precariedade do cortiço, seu Samara se recusa a pagar a multa devida e tenta,

a todo custo, dividi-la entre os moradores do cortiço. A revolta é geral e o esforço conjunto para fazer com que o dono do prédio arque com as custas da multa dá-lhes a consciência necessária para romper com a tirania do elemento opressor. Em seguida, moradores do cortiço, entre eles o operário esquerdista Álvaro Lima, organizam uma greve que é repelida antes mesmo de acontecer. Diante disso, os demais moradores do cortiço saem às ruas para protestar contra a prisão dos envolvidos. A busca pelo equilíbrio na coletividade, outro índice do *Realismo Socialista* de Amado, acaba por encetar uma das premissas primordiais de uma revolução: a ideia de que a *união faz a força*.

Se, ao longo da década de 1930, os prosadores brasileiros aprofundaram a pesquisa estética da primeira hora modernista, fizeram-no sem descuidar das preocupações histórico-ideológicas da composição literária. Assim, a busca por uma identidade cultural própria se refletia, muitas vezes, na construção de personagens extremamente ligadas à terra ou, no mínimo, engajadas na luta de classes, na formação do proletariado ou na denúncia das misérias sociais. Ao discorrermos sobre a formatação da personagem proletária em nossa literatura, do romance burguês ao obreirismo partidário, pudemos observar que tais representações encontravam-se quase sempre atreladas ao processo de tomada de consciência por parte dos trabalhadores. Como vimos, mesmo antes do advento de uma literatura libertária ou do processo de proletarização dos escritores de 30, a figura do trabalhador, quando não completamente ausente do enredo, debatia-se com as vicissitudes de sua própria condição. Cumpre salientar que, muito embora uma análise desse porte possa facilmente esboroar-se em constatações de ordem genérica, à guisa de uma colcha de retalhos, é importante ressaltar também a escassez de trabalhos dentro desta linha de pesquisa. Nesse sentido, a eleição do viés feminino, da representação da mulher proletária na literatura brasileira, acaba por particularizar, nos limites de nosso trabalho, esse contingente tido, no mais das vezes, como coletivo e patriarcal. As proletárias de Galvão, a favelada de Carolina Maria de Jesus e, de maneira indireta, a esfaimada Macabéa de *A hora da estrela* destacam-se da turba amarelecida da fadiga para se projetarem como protagonistas de suas histórias, unindo, a um só tempo, “a totalidade da parcela e a visão do conjunto” (LUCAS, 1985, p. 7).

2.3 A PERSONAGEM FEMININA

Atendendo, ainda, a nossa unidade particular da composição literária, podemos afirmar que a personagem feminina, se não teve sua estruturação inteiramente calcada a partir de um ideário androcêntrico de representação, aperfeiçoou-se, por outro lado,

como resposta à dominação de um discurso sexista, totalizador e eminentemente masculino. Ora, nesse caso, a concepção da mulher, no plano ficcional, obedeceu ao mesmo movimento binário de constituição que havia reputado excludente sua participação no constructo histórico. Assim, essa qualidade de se manter sempre à margem e, ao mesmo tempo, vinculada à sua contraparte, colaborou para reforçar a imagem da mulher como sendo a de um “espelho mágico dotado do poder de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural” (TELLES, 2012, p. 408) e, com isso, auto excluir-se do processo de criação cultural. Em tese, tal corolário de exclusão é resultado imediato dessas duas forças coercitivas que atuam juntas na representação do feminino pela literatura e que validam a caracterização da mulher quando não a partir do homem, inevitavelmente apesar dele. Muito embora as organizações feministas tenham despontado no Brasil muito recentemente, a verdade é que a discussão acerca do lugar da mulher na literatura brasileira não pode ser considerada como algo novo. Ao contrário, se levarmos em conta apenas as personagens femininas criadas por mulheres, desde a maranhense Maria Firmina dos Reis à Clarice Lispector, a quase totalidade das publicações poderiam ser tomadas como transgressoras de um espaço cuja cosmovisão masculina se impõe de maneira dominante e exclusivista.

Antes de se tornarem personagens de suas próprias narrativas, as mulheres foram musas de sua representação e, só após absorverem a representação que faziam de si, através da leitura, é que então puderam se tornar escritoras. O itinerário do conhecimento, lavrado de pedras para as brasileiras do século XIX, justificava-se pela condição histórica adquirida pela mulher, qual seja a da esposa dedicada e mãe amantíssima, cujas ocupações não se coadunariam necessariamente à instrução ou apego com as letras. Em contrapartida, se sua figura porventura destoasse daquela angariada pela sociedade patriarcal, era facilmente estigmatizada, pejorativamente tida como mulher fatal, artilosa e usurpadora. Assim, num primeiro momento, coube à figura feminina representar “a encarnação mítica dos extremos da alteridade, do misterioso e intransigente *outro*, confrontado com veneração e temor” (TELLES, 2012, p. 405). Em meticoloso estudo conduzido por Mary Del Priore e Carla Pinsky (2012), Norma Telles (2012) alude a essa vaga nos discursos sobre a natureza feminina. Segundo ela:

[...] foi a partir dessa época que um grande número de mulheres começou a escrever e publicar, tanto na Europa quanto nas Américas. Tiveram primeiro de aceder à palavra escrita, difícil numa época em que se valorizava a erudição, mas lhes era negada educação superior, ou mesmo qualquer educação a não ser a das prendas domésticas; tiveram de ler o que sobre elas se escreveu, tanto nos romances quanto nos livros de moral, etiqueta ou catecismo. A seguir, de um modo ou de outro, tiveram de rever o que se dizia e rever a própria socialização. Tudo isso tornava difícil a formulação do eu, necessária e anterior à expressão ficcional. (TELLES, 2012, p. 403).

Em *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1832), a potiguar Nísia Floresta Brasileira Augusta antecipou algumas das questões referentes à emancipação e conscientização da mulher brasileira. Precisou, contudo, ela mesma se despojar da imagem submissa do anjo do lar cuja única incumbência seria a educação dos filhos e o trabalho doméstico. Telles comenta que a trajetória de Nísia Floresta, do sítio em Papari, Rio Grande do Norte, à Rouen na França, onde faleceu, foi pontilhada de dificuldades e desafios que acabaram por influenciar o conteúdo marcadamente polêmico de suas ideias. Inspirada pelo trabalho da inglesa Mary Wollstonecraft, de quem traduziu *Vindications for the rights of woman* (1792), Nísia torna-se a primeira escritora nascida no Brasil a discutir os problemas relacionados à condição da mulher na sociedade brasileira. Republicana e abolicionista, sua escrita exorta as mulheres à luta, reivindicando, acima de tudo, a igualdade entre os gêneros e o direito de instrução das mulheres.

[...] longe de conceberdes qualquer sentimento de vaidade em vossos corações com a leitura deste pequeno livro, procureis ilustrar o vosso espírito com a de outros mais interessantes, unindo sempre a este proveitoso exercício a prática da virtude, a fim de que sobressaindo essas qualidades amáveis e naturais ao nosso sexo, que até o presente têm sido abatidas pela desprezível ignorância em que os homens, parece de propósito, têm nos conservado, eles reconheçam que o Céu nos há destinado para merecer na Sociedade uma mais alta consideração. (FLORESTA, 1989, p.21).

O manifesto de Nísia Floresta seguiu o mesmo destino a que estão sujeitos todos os textos fundantes de uma sociedade: alijando-se de seu caráter estritamente documental, a obra tende a angariar certo valor literário, quando associada a marcos historiográficos típicos de um grupo ou de uma nação. Se, primeiramente, a mulher elegeu a palavra como instrumento de sua própria representação e propôs o conhecimento como alternativa para a superação de seu estado de coisas, nada mais natural que, a partir de Nísia, outras mulheres fossem vencendo, paulatinamente, aquilo que, para Telles, se configurou como sendo a “tirania do alfabeto” (TELLES, 2012, p. 410). A escritora Ana de Barandas faria ressoar o trabalho de Nísia quando, em 1845, publica *A philosopha por amor*. Sua personagem, Mariana:

[...] repete inúmeras ideias que se encontram no primeiro livro de Nísia Floresta (por sinal reeditado em Porto Alegre, em 1833), tais como a convicção na capacidade da mulher para exercer cargos de comando, sua competência para estudar e o discernimento para opinar sobre momentos importantes do país, no caso, a Revolução Farroupilha. (DUARTE, 2003, p. 155).

Carolina, personagem do romance *A moreninha* (1844) de Joaquim Manuel de Macedo, ao abandonar a leitura do livro de Wollstonecraft “torna-se o modelo romântico por excelência” (TELLES, 2012, p. 406), ironizando o feitio das mulheres talhadas para o intelecto. Nesse sentido, a afirmação de Zahidé Muzart (2003 apud DUARTE, 2003) a respeito da presença de uma consciência feminista já nos primórdios da literatura *para* mulheres no Brasil torna-se clara à medida que essa representação se liga ao primeiro dos aclamados momentos-onda do feminismo. Segundo ela, só o fato de estarem ligadas à literatura já era razão suficiente para que pudessem expressar seus desejos de subversão e seu afã emancipatório. Contudo, muito embora a obra de Nísia e de outras escritoras tenham acenado para uma nova direção, é fato que ainda levaria muito tempo para que as mulheres abandonassem os jocosos cadernos-goiabada⁵ e passassem a figurar como personagens de sua própria condição. A publicação de *Úrsula* (1859) de autoria da maranhense Maria Firmina dos Reis, considerado o primeiro romance escrito por uma brasileira, traça o perfil da heroína que dá nome ao livro sem, todavia, abster-se dos caracteres tradicionais da composição romântica. Dado o ineditismo da obra, a representação de Úrsula por sua autora não foge àquela angariada por outros escritores românticos da época. O que chama a atenção na narrativa de Maria Firmina dos Reis é a maneira com a qual a autora lidou com a questão do escravo no Brasil, até então tratado de maneira discreta, e mesmo distante, pelos prosadores brasileiros. Nesse sentido, é através da caracterização da escrava Susana que se entrevê o discurso politizado e igualitário de Maria Firmina dos Reis. A personagem, morta impiedosamente pelas mãos do vilão “não é como as mulheres brancas, as esposas da trama, todas vítimas de maridos que derramam lágrimas de impotência por não conseguirem agir, mudar nada, nem serem ouvidas” (TELLES, 2012, p. 414). O sentimentalismo da escrava Susana não é superficial como o da maioria das personagens femininas do romantismo e, se seu destino é trágico, a consciência que tem dele é maior ainda.

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber *a mercadoria humana* no porão fomos amarrados em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para o recreio dos potentados da Europa. Davam-nos água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, alimento e de

⁵ “Os cadernos goiabada eram diários e álbuns de capas de cetim, onde elas (mulheres) encontravam o recurso ideal, em verso ou em prosa para registro de suas inspirações, sentimentos expressos em meio a anotações dos gastos da casa, receitas, à economia doméstica, escritos com a fina pena de ganso e com a cor da paixão” (FOGAÇA, 2007, p. 03).

água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de leva-los à sepultura asfixiados e famintos! (REIS, 2004, 117, grifo nosso).

O que se observa no último quartel do século XIX é um aumento crescente nas publicações de periódicos dirigidos tanto por, quanto para, mulheres no Brasil. As ideias ilustradas que irromperam no país, vindas diretamente da Europa, eram rapidamente absorvidas pelo nascente feminismo brasileiro que, assim como os primeiros marxistas, tiveram antes que fundar suas premissas, adequando-as ao solo nacional. Por isso, talvez, o conteúdo de tais publicações se assemelhe, e muito, aos periódicos operários que lhes foram contemporâneos, tanto no que tange ao ecletismo quanto à volatilidade de suas ideias. As mulheres passaram a reivindicar mais enfaticamente sua participação na sociedade, ao mesmo tempo em que as questões relativas à profissionalização e à sexualidade se tornavam imperativas e pontuais. Esses periódicos traziam uma grande quantidade de textos literários de autoria feminina que tentavam, no mais das vezes, trazer à tona a perene dicotomia dos sexos e suas contradições internas. Não resvalavam, contudo, para a criação de personagens eminentemente transgressoras do espaço social como o faziam seus colegas escritores. Se, para os românticos, a mulher era tida como anjo assexuado, muito embora sua capacidade de reprodução tenha sido constantemente enaltecida, os realistas e naturalistas trataram de redefinir a personagem feminina, dessa vez, pela ótica de uma sensualidade atávica. Eram, contudo, recriações masculinas. As escritoras insistiam na caracterização de personagens virtuosas que, embora lutassem por seus direitos, não seriam intelectualmente dominadas pelo seu sexo. Entretanto, ao lado dessa nova concepção de mulher que inflamava os periódicos nacionais, crescia também uma contra ideologia calcada na filosofia higienista e que se empenhava em demonstrar a inferioridade da mulher perante o homem.

Os higienistas empenharam-se com afincado na tarefa de formar a “mãe burguesa”. Empreenderam campanhas para convencer as mulheres a amamentar. Visavam também à “mãe educadora” sob vigilância do médico de família. Definiam a mulher como ser afetivo e frágil. Doçura e indulgência eram atributos que se somavam aos anteriores para demonstrar a inferioridade da mulher, cujo cérebro, acreditavam, era dominado pelo capricho ou instinto de coqueteria. Para que não adoecesse, era preciso que aceitasse o comando do homem e se dedicasse inteiramente a maternidade e à família. As mulheres pobres, as vendedoras de rua, as lavadeiras vão sendo expulsas do centro, que se afrancesa, e de seus ofícios de sobrevivência. (TELLES, 2012, p. 429).

A despeito da medicina higienista que insistia em patologizar a condição feminina, seus esforços serviram para evidenciar a existência de uma relação típica das

sociedades patriarcais em que os homens se ligariam, mesmo que inconscientemente, para conter e subjugar a mulher. As tentativas de se ressaltar a incapacidade da mulher funcionavam como gatilho de um projeto de dominação cuja cura estaria, inequivocamente, “no casamento, na procriação, na aceitação das normas institucionalizadas” (TELLES, 2012, p. 430). Richard Miskolci (2009), em artigo que trata das questões de gênero em *Dom Casmurro* (1900), de Machado de Assis, estabelece a noção da homossociedade masculina como sendo o resultado das relações entre homens baseada na camaradagem. Segundo ele:

Cabe aqui uma reflexão sobre essas relações entre homens em que as mulheres estão presentes como mediadoras de forma a fundamentar a heterossexualidade por meio de uma parceria masculina no domínio das mulheres. Até mesmo a mudança de posição na relação com outro homem ainda o preserva do lado masculino do poder, de forma que a mulher se revela um meio para uma relação em que o verdadeiro parceiro é um homem. Esse tipo de relação entre homens mediada por uma mulher dá um tipo particular de poder a eles, pois permite que – conjuntamente e em simetria com a ordem social - subordinem uma mulher (e analogamente todas as outras). Dessa forma, adquirem masculinidade contra o feminino encarnado e projetado apenas em mulheres, em suma, representado socialmente naquela que medeia sua relação fundada em um desejo homosocial masculino. (MISKOLCI, 2009, p. 552).

Em *Lésbia* (1890), Délia, pseudônimo de Maria Benedicta Camara Bormann, realizaria o movimento inverso àquele adotado por parte da intelectualidade brasileira ao circunscrever a ignorância da mulher como diagnóstico de sua submissão. Tudo em *Lésbia* remete ao universo feminino por excelência. A emancipação da mulher é revista sob a ótica de uma personagem visionária que, após um casamento fracassado, tenta se firmar como escritora num Rio de Janeiro afrancesado e predominantemente masculino. A partir daí, Délia traça o perfil da mulher que toma para si o direito de escrever a própria história ao se desprender tanto da figura imaculada do feminino romântico quanto do histerismo das personagens naturalistas. Caracterizado como *romance de artista*, por centrar o enredo em torno de uma heroína escritora, a tessitura de *Lésbia* se submete aos níveis da organização masculina para, em seguida, superá-los numa lírica demonstração de poder do antigo anjo do lar. A personagem sobrevive ao marido tirano, à prepotência masculina da imprensa carioca e, finalmente, à própria existência protelada indefinidamente através de sua arte: a escrita. O fato de a protagonista se matar após ter alcançado suficiente prestígio na vida não se coaduna à ideia de punição da mulher, em voga desde *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert, e, sim, remete a uma espécie de ousadia da personagem em reverter a ordem social e manter-se fiel às suas convicções de mulher e artista. Em que pese o jargão médico tão apreciado pelas cadeiras literárias da época, Délia propõe em *Lésbia*, a redenção da mulher que busca

individualizar-se, encetando, pela primeira vez, “a cura pela palavra” (TELLES, 2012, p. 434). Outro exemplo dessa *cura pela palavra* foi o da escritora e jornalista Júlia Lopes de Almeida, uma das poucas autoras de seu tempo a conseguir sobreviver essencialmente de sua literatura. Seus temas, de modo geral, abordam o cotidiano de mulheres em constante movimento reacionário, personagens que travam uma batalha incansável com as lides da vida e são convidadas a responder na mesma altura. Distante de seus pares, seja pela falência ou morte do cônjuge, as personagens femininas de Júlia Lopes de Almeida são altruístas e solidárias umas com as outras, a ponto de fundarem comunidades autossuficientes e ensaiarem uma vida livre do jugo masculino.

Nesse sentido, se o turbulento século XIX se encarregou de problematizar a questão da mulher na sociedade, seu papel e real função na organização social, coube às escritoras brasileiras a difícil tarefa de transpor os limites de sua própria condição, pareando o tom de seu discurso emancipatório com a caracterização de personagens femininas mais afeitas à imagem da Nova Mulher. Essa ideia, então muito comum nos países europeus, confrontava a figuração acessória da mulher brasileira ao propor a substituição do modelo feminino vigente pelo arquétipo da mulher independente, educada e cônica de sua sexualidade. Na medida em que ganha mais espaço, a mulher passa a desempenhar um novo papel, tanto na esfera pública, quando no ambiente doméstico e, embora o discurso dominante ainda reitere os valores da mulher antiga, o eco de suas reivindicações torna cada vez mais célere a necessidade de se rever a situação da mulher no século XX.

Céli Regina Jardim Pinto (2003) identifica três vertentes simultâneas do feminismo brasileiro que viriam a se arraigar nas primeiras décadas do século XX. A primeira delas se organiza em torno de Bertha Lutz, a pioneira na institucionalização das organizações femininas nacionais. Bióloga, graduada pela Sorbonne, Lutz se empenhou na luta pela “incorporação da mulher como sujeito portador de direitos políticos” (PINTO, 2003, p. 14). Após vencerem, palmo a palmo, os primeiros obstáculos relativos à instrução e a inserção, ainda que tímida, no mercado de trabalho, as mulheres ainda travariam outra grande batalha, dessa vez política, ao tentar redimensionar as ambiguidades que restaram latentes na construção de sua identidade. O direito ao voto e a participação nas discussões públicas tornam-se a tônica do discurso feminista já nos primeiros anos do novo século, levadas a cabo principalmente pela Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF) e a participação do Brasil na Liga das Mulheres Eleitoras nos Estados Unidos, ambas coordenadas por Lutz. Embora os debates acerca do sufrágio universal remontassem à Constituição de 1824, foi apenas em 1932 que as mulheres obtiveram o direito de exercer a cidadania política. As

brasileiras analfabetas, contudo, teriam que esperar até 1985 para verem concretizado o direito ao voto.

A segunda e terceira vertentes elencadas por Pinto (2003) são mais difusas no tocante à organização de suas cartilhas e demonstravam, desde o início, um feminismo menos comportado, se comparado àquele empreendido pelas sufragistas de Lutz. De um lado, todo o material disponível pela imprensa feminista alternativa, que não se absteve das discussões de temas mais delicados como o divórcio e a sexualidade; de outro, o desenvolvimento do viés feminino no interior dos movimentos anarquistas e comunistas e que concentravam seus esforços na defesa de uma liberação mais radical da mulher. Tanto a sexualidade quanto o trabalho feminino são problematizados à luz do “*design* modernista de uma identidade ‘sem nenhum caráter’, mutante e carnalizante” (HOLLANDA, 2003, p. 23). Em outras palavras, o desafio agora era combater o assédio sexual e a exploração da mulher no ambiente de trabalho, resíduos das relações instáveis entre homens e mulheres que veio como herança no bojo dos avanços da causa feminina. O nome mais representativo dessa terceira vertente é, sem dúvida, o de Maria Lacerda de Moura. Ativista e escritora, colaborou com artigos para a imprensa operária e desafiou os tabus da época ao reiterar o discurso original de Nísia sobre processo de aculturação da mulher ao mesmo tempo em que defendia o amor livre, o prazer sexual e a prostituição.

A ficção desse período gozava da influência cambiante das vanguardas artísticas e do experimentalismo do primeiro momento modernista. Os temas, marcadamente burgueses, que a literatura havia elegido até então, são confrontados com a fragmentação da obra, a fala rasa, a quebra de expectativa da poesia e o apelo popular tão caro ao modernismo brasileiro. Apesar do interesse eminentemente estético atribuído aos artistas da Semana de 22, é inegável que ao contemporizar a arte e, conseqüentemente romper com a tradição, o modernismo brasileiro abria uma possibilidade para que as minorias excluídas do processo cultural, entre elas as mulheres, pudessem, de alguma forma emergir do limbo da exclusão e do esquecimento a que estavam sujeitas. A literatura foi uma saída. Destacam-se os trabalhos de Ercília Nogueira Cobra que, em 1924, teve sua obra, *Virgindade anti-higiênica - preconceitos e convenções hipócritas*, confiscada pela polícia. Na verdade, o texto de *Virgindade anti-higiênica* em nada remetia aos cuidados íntimos femininos nem tampouco a índices de pornografia ou conteúdo erótico. A narrativa de *Virgindade inútil: novela de uma revoltada*, embora sem data de publicação precisa, poderia, essa sim, ter sido tomada como uma obra transgressora dos padrões morais da época. Nela, Ercília Nogueira Cobra conta as aventuras sexuais da personagem Cláudia que, numa viagem a Paris a bordo de um

transatlântico encontra Cecília, personalidade engajada na luta pela libertação das mulheres, que impressiona a protagonista ao expressar por palavras aquilo que Cláudia conservava apenas em seu pensamento. A novela, vazada num tom mais didático do que os costumeiros manifestos femininos, traz o diálogo sobre a condição da mulher brasileira circunscrito numa aura de liberdade e autobiografismo – Ercília teria viajado ela própria para Paris em 1920, onde teria tido inspiração para compor as personagens de *Virgindade inútil*. Literatura e moralidade já haviam sido confrontadas quando o texto de Ercília foi censurado. Em 1918, a carioca Gilka Machado escandaliza a comunidade literária com a publicação de *Meu glorioso pecado*, coletânea de poemas eróticos cujo título evidencia o teor altamente íntimo de sua lírica. Em 1921, a poetisa Rosalina Coelho Lisboa leva o primeiro lugar em concurso literário realizado pela Academia Brasileira de Letras com a publicação de sua obra *Rito pagão* que, além da eminente láurea, lhe confere o status de primeira mulher “a ser designada pelo governo brasileiro para uma missão cultural no exterior” (DUARTE, 2003).

Diante da nova safra de narrativas sociais, surge no panorama das letras brasileiras, em 1930, a figura dissonante de Rachel de Queiroz; dissonante por ser mulher e não feminista, por romper com o Partido Comunista após ter arrastado outros intelectuais para suas filas, por ter apenas vinte anos. Suas personagens femininas apresentam traços nitidamente individualizados, em consonância com os discursos libertários mas nem sempre a partir deles. Conceição, por exemplo, a heroína de *O quinze* (1930) é uma personagem com ideias avançadas para sua época que, diante da decepção amorosa, não arrefece seus ímpetos e acaba por se realizar sozinha. Sobrevive à seca. Sobrevive ao amor.

Estaria com razão a avó? Porque, de fato, Conceição talvez tivesse umas ideias; escrevia um livro sobre pedagogia, rabiscara dois sonetos, e às vezes lhe acontecia de citar o Nordeau ou o Renan da biblioteca do avô. [...] Acostumada a pensar por si, a viver isolada, criara para o seu uso ideias e preconceitos próprios, às vezes largos, às vezes ousados, e que pecavam principalmente pela excessiva marca de casa. (QUEIROZ, 2011, p. 14).

A figura da mulher emancipada, em constante movimento de individuação, ganha novos contornos com as vitórias do campo político. As questões relativas à profissionalização da mulher se impõem de maneira emergente e, em virtude do contingente operário e estrangeiro que domina os parques industriais nas grandes cidades, acabam por se impor, também, na literatura.

3 AS TRABALHADORAS

3.1 AS PROLETÁRIAS DE PATRÍCIA GALVÃO

“Como descrever o percurso real e a velocidade do sangue e a vibração dos nervos, num momento de razão desaparecida?” (GALVÃO, 2005, p. 147). A declaração de Pagu diante do túmulo de Lênin, em Moscou, no ano de 1934, revelar-se-ia como um dado essencial da personalidade da intelectual militante, escritora obreirista e musa retraída dos modernistas: a permanência constante de um espírito desarrazoado que a inspiraria pela vida toda e que a conduziria, inadvertidamente, a uma trajetória de altos e baixos, cuja flama partidária, por vezes inexecutável na realidade, encontraria muitas vezes na arte sua forma mais legítima de engajamento. De fato, ao nos debruçarmos sobre a obra de Patrícia Galvão, desde os primeiros croquis publicados na Revista de Antropofagia no final da década de 1920 até o romance *A famosa revista* (1945), escrito em parceria com o segundo marido, Geraldo Ferraz, a impressão a que se chega é que a mulher por trás da lenda, meio à guisa de um anjo drummondiano, errático, se manteve sempre à esquerda do mundo que tão ardentemente queria mudar. E tal qual o *gauche* itabirano, para quem a autora era a musa trágica da revolução, “as mãos dadas eram obrigatórias” (GALVÃO, 2005, p. 149), mas nem sempre permanentes ou suficientes para transformar o mundo. Na mesma viagem em que afirmava ter alcançado o “último grau de excitação” (GALVÃO, 2005, p. 147), ainda defronte à lápide do líder revolucionário russo morto 10 anos antes, Galvão tomou consciência, pela primeira vez, da magnitude de sua devoção, de seu fascínio pela causa revolucionária que beirava um fanatismo religiosamente indecoroso e que culminaria em 23 prisões e duas tentativas de suicídio ao longo de sua vida. No entanto, mesmo na “terra da revolução realizada” (GALVÃO, 2005, p. 147), sob um céu de aviões e jovens marchando de olhos deslumbrados, o êxtase foi acompanhado de uma “fadiga quase sem terror” (GALVÃO, 2005, p. 150), uma tristeza imensa que lhe chegaria pelas mãos de uma criança e que, tão forte quanto as vertigens junto ao túmulo de Lênin, levariam a escritora questionar, também pela primeira vez, a efetividade da revolução:

Era uma garotinha de uns oito ou nove anos em andrajos. Percebi que pedia esmola. Que diferenças das saudáveis crianças que eu vira na Sibéria e nas ruas de Moscou mesmo. Os pés descalços pareciam mergulhar em qualquer coisa inexistente, porque lhe faltavam pedaços de dedos. Tremia de frio, mas não chorava com seus olhos enormes. Todas as conquistas da revolução paravam naquela mãozinha trêmula estendida para mim, para a comunista que queria, antes de tudo, a salvação de todas

as crianças da Terra. E eu comprava bombons no mundo da revolução vitoriosa. Os bombons que tinham inscrições de liberdade e abundância das crianças da União Soviética. Então a revolução se fez para isto? (GALVÃO, 2005, p. 150).

A cena acima, retratada na longa carta-depoimento escrita por Galvão em meados dos anos 40 e endereçada ao seu marido Geraldo Ferraz, mostra a decepção da autora em relação à política stalinista de governo vigente na União Soviética. Contudo, essa não seria a primeira de suas *decepções* para com o partido e a causa comunista. Ao contrário, ao longo de seus anos de luta e militância, Galvão revelou um espírito eivado pela urgência da ação e, embora essa fosse uma postura apreciada pelos dirigentes do Partido, não raro a autora se viu diante de fatos e situações que constantemente colocavam em cheque seu engajamento partidário.

Nascida em nove de junho de 1910, numa casa de taipa e barro sovado na pequena cidade de São João da Boa Vista, interior de São Paulo, Patrícia Rehder Galvão, ao contrário do que muitos pensam, não foi sempre a comunista engajada ou a feminista *avant la lettre* que inspirava a imaginação, e o coração, dos intelectuais modernistas. Terceira filha de Adélia e Thiers Galvão, Patrícia procurou desde a mais tenra idade as imagens da bondade e da beleza. “Mas a bondade e a beleza são conceitos do homem. E a menina não encontrava a bondade e a beleza onde procurava. Talvez porque já caminhasse fora dos conceitos humanos” (GALVÃO, 2005, p. 52). Deste estado contínuo de não satisfação, brotava-lhe a vocação para a polêmica e a volúpia pela procura que restariam célebres na constituição da lenda Pagu. Em 1914, a família se muda para São Paulo quando, então, a cidade passava por profundas transformações relacionadas principalmente com a expansão da atividade cafeeira no interior do estado e o recrudescimento de seu parque industrial, impulsionado pelas consequências do conflito mundial. Apesar de ter vivido até os 16 anos no bairro operário do Brás, em São Paulo, a escritora nunca conheceu a miséria e se, tal como Manuel Bandeira, observava de suas janelas o cotidiano operário, o fazia sem mister de qualquer engajamento:

Presenciava manifestações e greves e, se nesses momentos tomava partido, era um *parti pris* sentimental e, se exaltadamente acompanhava os movimentos, era por pura satisfação de meus sentimentos, à margem de qualquer compreensão ou raciocínio. [...] Era, naturalmente, contra os patrões, como se não pudesse de outra forma, mas nunca pesquisei o motivo e nem as causas ou razões da luta de classes. (GALVÃO, 2005, p. 57).

Ao contrário do que julga o imaginário popular, Patrícia Galvão não participou da Semana de Arte Moderna: tinha apenas doze anos à época. Datam de 1925 suas primeiras contribuições ao Brás Jornal sob o pseudônimo de Patsy. A partir de 1928, Patrícia

Galvão passa a frequentar as rodas de intelectuais modernistas e, no auge das manifestações do movimento antropofágico, entra em contato com Oswald de Andrade com quem se casaria dois anos depois e quem influenciaria sobremaneira. Mais tarde, em entrevista, Oswald se lembraria do imediatismo de sua companheira:

— Conte como foi que você aderiu ao comunismo?

— Foi por culpa de Patrícia Galvão. Ela fizera uma viagem a Buenos Aires, onde realizou um recital de poesia. Voltou com panfletos, livros e uma grande novidade: “Oswald, tem o comunismo... Conheci um camarada chamado Prestes. Ele é comunista e nós também vamos ficar. Você fica?”

“Fico.” (ANDRADE, 1990, p. 234).

Galvão, que até então considerara “ridículos todos os comunistas que conhecia” (GALVÃO, 2005, p. 71), estabelece relações com Luís Carlos Prestes e não disfarça o entusiasmo diante da perspectiva revolucionária lançada pelo então representante brasileiro em Moscou. No entanto, as primeiras impressões acerca da causa operária e das atividades do PCB antecipariam algumas das características do obreirismo que a autora viria a abraçar anos mais tarde, com uma disciplina poucas vezes vista principalmente vinda de uma intelectual de origem pequeno-burguesa. No entanto, tal como a maior parte dos primeiros socialistas brasileiros, a princípio Pagu se manteria distante da doutrina marxista, concentrando sua atuação na emergência da causa operária e que culminaria, em 1931, na sua filiação ao Partido Comunista.

Após a filiação ao Partido Comunista, começa para o casal uma nova vida de militância, bastante distante do alvoroço das rodas modernistas a que tanto Oswald quanto Patrícia Galvão estavam acostumados. Ainda em 1931, Pagu edita a coluna “A Mulher do Povo” no jornal *O homem do povo*, fundado por ela e Oswald e cujo programa, embora apartidário, se vinculava às premissas da esquerda revolucionária. Além da seção feminina supracitada, Pagu contribuiu com artigos, desenhos e charges em que contestava diretamente as classes dominantes e o feminismo elitizado de São Paulo. Após retaliação por parte de um grupo de estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, a quem Oswald havia se referido como sendo um cancro para o Estado, o jornal acabou sendo proibido pela polícia.

A força empregada na luta pela causa operária, forçou Pagu a passar longos períodos longe de Oswald e do filho Rudá, nascido em 1930, fazendo com que a relação com o marido esfriasse ao passo que sua disciplina e seu comprometimento com a causa proletária crescessem a cada dia. Nem mesmo quando foi injustamente acusada de “agitadora individual” em manifesto pelo Partido, Patrícia Galvão vacilou diante de suas obrigações;

“tornava-se assim a primeira mulher brasileira a ser presa política.” (FERRAZ, 2006, p. 8). O episódio se refere ao comício em homenagem aos anarquistas italianos Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, condenados à pena de morte nos Estados Unidos quatro anos antes. Pagu havia se preparado diligentemente ao lado do estivador negro Herculano, “o solitário da marcha da fome, o derrubador de bondes, o derrubador da ordem no cais” (GALVÃO, 2005, p. 87), a quem a autora dedicava sua fé cega pela causa proletária:

Não me atrevo a repetir as palavras do preto Herculano. Elas e só elas destruíram a descrença e o desprezo. Pode ser que fossem apenas um marco da transformação já preparada por diversos fatores. Mas eu senti perfeitamente a separação, o corte na vida e a iluminação do novo horizonte. Senti valorizada minha estada no mundo. [...] O marxismo. A luta de classes. A libertação dos trabalhadores. Por um mundo de verdade e de justiça. Lutar por isto valia uma vida. Valia a vida. (GALVÃO, 2005, p. 80-81).

Embora contra sua vontade, Pagu foi escalada para abrir o comício sob orientação do camarada Herculano. No entanto, mal chegara à Praça da República, onde se daria o evento, e o caos se instalou completamente: policiais disfarçados de operários começaram a atirar contra os manifestantes. Herculano foi atingido pelas costas mas ainda teve tempo de arrastar Patrícia Galvão para o palanque. Segundo a instrução do “gigante negro”, Pagu deveria “discursar a qualquer custo e não abandonar a praça em nenhuma hipótese, mesmo que fosse invadida pela polícia” (GALVÃO, 2005, p. 88). Pagu ainda conservava a bandeira vermelha do Partido nas mãos quando a cavalaria invadiu a praça. Apesar da morte de seu amigo Herculano, Galvão não hesitou em continuar o comício:

E continuamos o comício. Falaram doze oradores. Lembro-me do discurso de Villar, que era como se viesse do fundo da terra. A dor toda do mundo falando. Os filhos de Herculano gritando pelo pai, contra a polícia. Só então pude falar, encerrando o comício. Não sei como falei, nem o que falei. As notas de meu discurso arranjado foram esquecidas. (GALVÃO, 2005, p. 89).

Após o confronto, Pagu e demais manifestantes foram levados à cadeia de Santos. Após uma semana de encarceramento, ficou sabendo o que os jornais propalavam a seu respeito: de acordo com notícias de um camarada preso, Galvão soube que seu nome estava ligado diretamente à contenda da Praça da República e que ela fora responsabilizada por dominar a ação dos policiais. O Partido sugeriu que Pagu se retratasse publicamente através de um manifesto que enfatizasse sua postura “sem conhecimento ou autorização da organização” (GALVÃO, 2005, p. 91).

Os jornais incentivaram isso com noticiário escandaloso em torno de minha pessoa. Eu era realmente a primeira comunista presa e, no Brasil, isso era assunto a ser explorado, principalmente não se tratando de uma operária. Os comentários se transformaram em lendas mentirosas, que exageravam minha atuação. [...] A humilhação foi dura, doeu demais, o meu orgulho e o que chamava dignidade pessoal sofreram brutalmente. Mas achei justa a determinação e aproveitei o manifesto, disposta a todas as declarações ou fatos que exigisse de mim o meu Partido. (GALVÃO, 2005, p. 91).

A fé inabalável pelo Partido Comunista conduziria Patrícia Galvão, em 1932, ao Rio de Janeiro para incorporar a realidade proletária à sua vida. Com isso, Pagu deveria renunciar definitivamente à sua relação com Oswald, visto, agora, com desconfianças pela organização. No Rio, diante da impossibilidade de exercer o jornalismo, considerado pelo partido como um ofício intelectual, Pagu lança-se numa peregrinação por trabalhos de baixa remuneração: empregada doméstica, lanterninha de cinema, metalúrgica. As dificuldades financeiras e as horas de militância custaram-lhe a saúde e, irremediavelmente, é enviada para casa por ordem expressa do Partido que então lhe autorizara a “reencetar as ligações quebradas, para desenvolver no meio deles o trabalho de finanças” (GALVÃO, 2005, p. 108).

Em seguida, o Partido Comunista inicia uma intensa campanha de depuração de suas fileiras. Na onda do mais resolutivo obreirismo, à “secretaria geral do partido coube, sucessivamente, por breves períodos, aos operários José Vilar, José Caetano Machado, Duvitiliano Ramos e Domingos Brás, que eram, respectivamente, um metalúrgico, um padeiro, um gráfico e um tecelão.” (PACHECO, 1984 apud KONDER, 2009, p. 216). Apesar da intensa atividade na difusão do ideal, ainda assim, Patrícia Galvão é deliberadamente removida do partido. Em uma derradeira investida de seu programa de proletarização, o PCB procurou “afastar da organização todos os elementos que não tinham origem proletária.” (GALVÃO, 2005, p. 111).

Abria-se, assim, a possibilidade de Pagu militar intelectualmente, à margem do partido, e por essa época nasce a ideia de *Parque industrial*, uma novela de propaganda que seria publicada em 1933, sob o pseudônimo de Mara Lobo. Como vimos, a designação “romance proletário” que acompanhava o título do livro encerrava uma problemática à parte na inserção desse tipo de narrativa na romancística social que então vinha sendo praticada no Brasil. De fato, *Parque industrial* continha certo ineditismo temático no tocante à representação da figura do proletário em confluência com o espaço ocupado por ele. Vale salientar mais uma vez que os textos que compõem o rol das narrativas sociais da década de 1930, além do teor essencialmente regionalista de seu conteúdo, fixavam suas reflexões, no

mais das vezes, no caráter denunciativo das misérias do povo. É indubitável o valor dessa literatura, tanto pelo recorte de seu realismo pungente, telúrico quanto pela economia estética que apenas obras acabadas podem apresentar. Foi assim com *O quinze* (1930), de Raquel de Queiroz, *Vidas secas* de Graciliano Ramos (1938) e *Cacau* (1931) de Jorge Amado, para citarmos apenas o mais conhecidos. Levando-se em conta, por esse lado, *Parque industrial* inauguraria, sim, uma nova abordagem da figura do proletário, melhor dizendo da mulher operária, ao localizá-la espacialmente no interior das fábricas.

Pensei em escrever um livro revolucionário. Assim, nasceu a ideia de Parque industrial. Ninguém havia ainda feito literatura neste gênero. Faria uma novela de propaganda que publicaria com pseudônimo, esperando que as coisas melhorassem. Não tinha nenhuma confiança nos meus dotes literários, mas como minha intenção não era nenhuma glória nesse sentido, comecei a trabalhar. (GALVÃO, 2005, p. 112).

A intenção de Pagu ao redigir *Parque* era bastante clara: escrever um livro revolucionário. E um livro cujo teor significativo se combinasse essencialmente com as premissas do Partido Comunista e a luta pela causa proletária. Seu desejo, pois, era fazer um romance proletário que, como aludido anteriormente, já vinha designado desde a capa. Na opinião do crítico Luís Bueno (2006), caracterizar de antemão um texto como proletário poderia vir a ser a causa de seu próprio infortúnio uma vez que o leitor poderia acomodar o texto às expectativas de leitura sem, todavia, romper com esse mesmo horizonte. De fato, *Parque* passou quase despercebido pela crítica da época com exceção de uma menção elogiosa de João Ribeiro que, de maneira análoga ao crítico baiano Estevam Estrella mencionado anteriormente, viu as dificuldades inerentes ao proletariado brasileiro: “Bem se vê que a burguesia é imprópria para salvar o proletariado. E nem o proletariado, como na Rússia, pode salvar-se a si mesmo” (CAMPOS, 1982, p. 283). Ainda segundo Bueno (2006), as características principais deste tipo de narrativa, além do mencionado ar de revolta, é a ênfase no movimento das massas e a descrição da realidade. Contudo tais premissas restariam insuficientes caso a denúncia não conduzisse necessariamente à ação. Assim, para o crítico, a existência de um romance proletário só seria possível caso “as massas nele enfocadas estiverem inclinadas a fazer revolução. Isso equivale a nada menos do que à necessidade de engajamento direto inserido no próprio enredo” (BUENO, 2006, p. 162-163). Nisso *Parque industrial* se esmerou: o texto de Galvão exala essa atmosfera de revolta; produz denúncia à medida que traz à tona o movimento das massas e recorre, constantemente, à realidade vivida pela autora nos diversos trabalhos que realizou à época de sua proletarização.

O enredo de *Parque industrial* é bastante simples se comparado às técnicas vigentes à primeira hora modernista as quais Pagu estava acostumada desde os tempos do movimento antropofágico. Ao focar o cotidiano de um grupo de proletárias do bairro fabril do Brás, Pagu reforça a ideia da mobilização coletiva contra o inimigo comum: a burguesia. Dessa forma, “o enredo perderia seu centro e se esfacelaria na multiplicação de narrações dessas ações e, como todas elas fossem igualmente importantes, a noção de herói – ou protagonista – ficaria definitivamente prejudicada” (BUENO, 2006, p. 165). A narrativa se desfaz em uma multiplicidade de pontos de vista, distanciando-se tanto da noção de herói positivo elegida pela fórmula do Realismo Socialista quanto da caracterização precisa das protagonistas do romance burguês. Com isso, Pagu acaba por não fixar apenas as condições lastimáveis de vida dos trabalhadores nas fábricas já que o objetivo principal da narrativa seria o de despertar a conscientização do proletariado.

Embora ausente a noção de herói positivo, maculada por uma conscientização ainda em processo, as personagens de *Parque industrial* trazem a marca indelével da urbanidade, fato que aproxima o opúsculo de Pagu da representação de proletário erigida por Marx uma vez que a obra do pensador alemão foi concebida, quase que em sua totalidade, em plena segunda revolução industrial e, portanto, à mercê dos movimentos humanos e citadinos. Ao transferir a abordagem dos trabalhadores para um imenso parque industrial, Pagu revê e amplia o enfoque do cotidiano das operárias em que “o panfletarismo e o engajamento na ortodoxia partidária (PCB) aliam-se curiosamente a uma forma narrativa entrecortada e elíptica, lembrando o estilo telegráfico modernista.” (HARDMAN, 2002, p. 118). As cenas curtas se sobrepõem umas às outras como se fossem retratos simultâneos e independentes da mesma imagem como nos mostra o trecho a seguir, retirado do primeiro capítulo do romance, “Teares”, que apresenta o pátio da fábrica momentos antes do início do expediente:

O grito possante da chaminé envolve o bairro. Os retardatários voam, beirando a parede da fábrica, granulada, longa, coroada de bicos. Resfolegam como cães cansados para não perder o dia. Uma chinelinha vermelha é largada sem contraforte na sarjeta. Um pé descalço se fere nos cacos de uma garrafa de leite. Uma garota parda vai pulando e chorando alcançar a porta negra.

O último ponta-pé na bola de meia.

O apito acaba num sopro. As máquinas se movimentam com desespero. A rua está triste e deserta. Cascas de bananas. O resto de fumaça fugindo. Sangue misturado com leite.

Na grande penitenciária social os teares se elevam e marcham esgoelando. (GALVÃO, 2006, p. 18).

A frase de abertura de *Parque industrial* é sintomática: “São Paulo é o maior centro industrial da América do Sul” (GALVÃO, 2006, p. 17). De fato, a projeção dessa realidade vem sucedida, no romance, por um pequeno apêndice que trata especificamente das estatísticas industriais do Estado de São Paulo e assinada por um tal Aristides do Amaral, provavelmente diretor de algum jornal do qual o excerto teria sido retirado. Ali, fica-se sabendo, por exemplo, que a produção industrial de 1930 apresentava queda em relação aos anos anteriores ao *crack* e à intensa campanha industrial belicista. Com essas informações, Galvão recria na tessitura literária da obra a relação direta com a realidade vigente. O expediente do boletim informativo, que dá início à sequência de fatos aproxima-se da provocação, da inflexão loquaz dos comícios, da tentativa deliberada de despertar no leitor qualquer sentimento corporativista ao trazer, em anexo e caixa alta, o projeto revolucionário da narrativa que se seguiria:

A ESTATÍSTICA E A HISTÓRIA DA CAMADA HUMANA QUE SUSTENTA O PARQUE INDUSTRIAL DE SÃO PAULO E FALA A LÍNGUA DESTES LIVROS ENCONTRAM-SE, SOB O REGIME CAPITALISTA, NAS CADEIAS E NOS CORTIÇOS, NOS HOSPITAIS E NECROTÉRIOS. (GALVÃO, 2006, p. 16).

Assim, assumindo o tom próprio da propaganda comunista, Pagu intersecciona sua narrativa com registros factuais esporádicos, citações de Marx e observações particulares vazadas em discurso indireto livre em que fica nítido o caráter “pedagogizante” da obra. Presume-se que os eventos narrados em *Parque industrial* tomaram vulto em torno do prolífico ano de 1932. Antecipando-se à Revolução Constitucionalista, o Código Eleitoral Provisório aprova decreto em fevereiro de 1932, que assegura o direito de voto às mulheres casadas, viúvas ou solteiras que tenham algum tipo de renda própria. Em *Parque*, por exemplo, esse fato aparece plasmado no troar eloquente das mulheres emancipadas que frequentam o bar do Hotel Esplanada.

O garçom alemão, alto e magro, renova os *cocktails*. O guardanapo claro fustiga sem querer o rosto de *mlle*. Dulcinéia. A língua afiada da virgenzinha absorve a cereja cristal.

- O voto para as mulheres está conseguido! É um triunfo!

- E as operárias?

- Essas são analfabetas. Excluídas por natureza.

O garçom do grande hotel tem um sorriso significativo (GALVÃO, 2006, p. 77-78).

Nesse mesmo ano, líderes do Movimento foram sumariamente afastados das fileiras do Partido. Era tempo de absoluta depuração e todo aquele que mantivesse vínculos com a burguesia deveria inadvertidamente abandonar a militância. Pagu havia sido alertada a

respeito de sua relação com Oswald, visto com desconfiança pela Organização, antes de ela própria ser alvo da campanha de depuração proletária. No texto, Galvão resgata esse período nas passagens da personagem Alfredo Rocha, burguês que se alija de todos os seus bens para abraçar a causa comunista, mas cuja origem é empecilho para sua definitiva proletarização. Quanto a Alfredo Rocha, seus acusadores apontaram “fatos inflexíveis. Desvios. Personalismos. Erros” (GALVÃO, 2006, p.112). O partido adotava medidas drásticas e nem toda dedicação à causa seria capaz de suplantar a importância de uma condição e uma origem verdadeiramente proletárias. O tempo da narrativa de *Parque* é linear e, embora eclipsado pelos variados ângulos narratológicos, é possível presumir a cronologia dos acontecimentos, que vão desde uma apresentação preliminar das mulheres nos parques industriais até a possibilidade iminente de uma revolução. Pagu reforça o esquematismo e o maniqueísmo, como afirma Nelson Ascher (1994), ao alternar os capítulos do romance entre o bairro operário do Brás, onde se enfileiram os “filhos naturais da sociedade” (GALVÃO, 2006, p. 17), e setores da alta sociedade, cujos representantes “têm tido heranças fartas e comodidade de tudo na vida” (GALVÃO, 2006, p. 17). Com isso, a autora estabelece os dois lados da luta de classes, definidos de forma bastante clara em sua oposição, para ministrar, ao mesmo tempo, sua cartilha ideológica. Vale lembrar que o já mencionado Realismo Soviético, do qual *Parque* é um dissidente parcial, não se preocupava com a conscientização do trabalhador na tessitura de suas personagens proletárias. Já o romance de Galvão se esgarçou na tentativa de atingir o maior número de leitores através do redimensionamento de algumas de suas personagens, em trânsito entre a classe operária e a burguesia: é o caso do já citado Alfredo Rocha que se proletariza e de sua primeira companheira, Eleonora, que se “aburguesa”. Assim, o caráter de panfleto se realiza, distanciando-se decisivamente das estruturas do romance burguês. O fio tênue que liga as personagens de Patrícia Galvão se enreda na possibilidade iminente de uma revolução. Os jornais noticiam a tensão. As personagens convergem seus destinos para os dois lados desta luta de classes. O discurso proletário se individualiza na dupla exclusão do binômio *mulher x proletária* enquanto o desfecho se encaminha para o trágico.

Desde o final do século XIX, o bairro do Brás, em São Paulo, foi o ponto de chegada de muitos trabalhadores europeus que abandonavam seus países de origem ávidos pelo sonho de *fare l’America*. Ao desembarcarem no porto de Santos, os imigrantes eram conduzidos de trem até São Paulo onde deveriam permanecer até que lhes fosse atribuído algum trabalho numa das inúmeras fazendas de café espalhadas pelo interior do estado. A extinta Hospedaria de Imigrantes do Brás, hoje sede do Museu da Imigração, foi uma das

poucas construções destinadas a alojar o contingente estrangeiro que afluía continuamente para o Brasil. Dados do Arquivo Público do Estado de São Paulo⁶ dão conta de que mais de dois milhões de pessoas passaram pela Hospedaria de Imigrantes entre os anos de 1887 e 1978, período que corresponderia aos tempos áureos da imigração brasileira em que a falta de mão de obra especializada grassava tanto no campo quanto na cidade. Em 1930, contudo, o alarido estrangeiro concorreria com o ruído dos teares e das agulhas das nordestinas nas pouco mais de “cem ruas do Brás” (GALVÃO, 2006, p. 17). É nesse ambiente de excitação urbana, de fumaça e dialetos, em que “os chinelos de cor se arrastam sonolentos ainda e sem pressa na segunda-feira” (GALVÃO, 2006, p. 17), que as proletárias de Pagu vão desfilar (ou fiar) o enredo de suas histórias. O Brás era, então, reduto de um dos maiores centros de fiação e tecelagem de algodão da capital paulista.

Rosinha Lituana, personagem de *Parque Industrial*, esteve por duas vezes na Hospedaria de Imigrantes do Brás. A primeira delas, por volta de 1920, quando desembarcou com seus pais fugindo das condições miseráveis da Lituânia, na época sob o jugo alemão e em constante conflito com russos bolcheviques e polacos; a segunda, presa por agitação política, denunciada pelo pretendente de uma amiga, um vendido da polícia que não se abstém dos “dez mil-réis que o inspetor lhe joga” (GALVÃO, 2006, p. 91). Com a morte do pai numa das imensas fazendas coloniais do Brasil, mãe e filha retornam ao bairro do Brás onde, aos doze anos, Rosinha é apresentada, simultaneamente, ao trabalho e à luta de classes. Em clara referência à militante marxista de origem polonesa Rosa de Luxemburgo, Rosinha Lituana encarna a figura da operária engajada, que se diz consciente de sua condição de explorada e que rapidamente se torna porta voz das mulheres em *Parque*. Contudo, não se pode falar de protagonismos em *Parque Industrial*. A concorrência de personagens, que não se esgota na narrativa, é antes de tudo um expediente democrático. Trazendo à baila uma gama diversificada de personalidades, Patrícia Galvão presta, com seu opúsculo, uma das maiores contribuições à literatura de cunho revolucionário ao abarcar diferentes representações da mulher proletária. E o faz de maneira simultânea. O caráter elíptico da narrativa, mencionado anteriormente por Francisco Foot Hardman (1984), e a ausência de heróis de primeiro plano, característica elencada por Luís Bueno (2006) para a formatação de um verdadeiro romance proletário, se justificariam por essa sucessão de personagens à ribalta, unidas pelos mesmos laços e, quase sempre, pela mesma tragédia.

⁶ Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/livros_estrangeiros.php>. Acesso em: 13 set. 2013.

As personagens de *Parque industrial* não são descritas. Via de regra, são identificadas pelas posições que assumem ao longo do texto, títeres de um jogo intencional formulado pela escritora para dar vida ao pacto de leitura. Rosinha Lituana é uma trabalhadora da tecelagem, sem traços físicos demarcados. Na verdade, a personagem é apresentada sempre em movimento; quer seja discursando aos trabalhadores nas fábricas ou imprimindo panfletos clandestinos, Rosinha incorpora a imagem da militante obstinada que o Partido Comunista tanto desejava ver representada.

Na grade ajardinada um grupo de homens e mulheres procura uma sombra.
Discutem. Há uma menina calorosa. As outras fazem-lhe perguntas.
Um rapazinho se espanta. Ninguém nunca lhe dissera que era um explorado.
— Rosinha, você pode me dizer o que a gente deve fazer?
Rosinha Lituana explica o mecanismo da exploração capitalista.
— O dono da fábrica rouba de cada operário o maior pedaço do dia de trabalho. É assim que enriquece a nossa custa! (GALVÃO, 2006, p. 21).

De acordo com Thelma Guedes (2003), Rosinha é também a única personagem em *Parque* cuja memória se efetiva em registros do passado já que a narrativa de Pagu se constrói quase que exclusivamente no presente; índice notoriamente propagandístico e aberto já que centraliza a ação no *aqui e agora*, renovável a cada leitura. Embora Rosinha Lituana represente a personificação do feminino proletário por excelência, aquele ser premido pela urgência da ação, como o foram Rosa de Luxemburgo e Pagu, ainda assim, a autora não se furtou de explorar as diversas faces da conscientização e engajamento da mulher trabalhadora. Da militante apaixonada à proletária que se “aburguesou”, as personagens de *Parque* poderiam ser localizadas em qualquer uma das fábricas ou ateliês de costura do Brás e, por serem facilmente reconhecíveis, cumpririam de imediato o objetivo da narrativa-panfleto de Patrícia Galvão: “promover a consciência de classe entre os trabalhadores explicitando a burguesia como o inimigo contra o qual lutar” (VIEIRA, 2004, p. 79). Cabe salientar, todavia, que a referida visibilidade das personagens de *Parque*, em sua real configuração, se limitava aos indivíduos que dividiam com elas esse mesmo espaço. De modo geral, e do ponto de vista burguês, tanto Rosinha Lituana quanto as demais proletárias de Pagu eram tão invisíveis quanto o trabalho que realizavam. Foram, contudo, visíveis à autora que durante um tempo perambulou pelo meio operário numa completa entrega à proletarização obreirista.

Por outro lado, se a caracterização de Rosinha Lituana repousa na ação, a personagem Otávia reproduz a figura da mulher engajada intelectualmente que, ao lado da colega, funciona como gatilho da pretensa revolução. A constante integração teórica da

proletária – “Otávia não perde um momento. Lê. É um livro de propaganda. Simples como uma criança” (GALVÃO, 2006, p. 26) – permite que a mesma interfira na transformação de outras personagens cuja consciência de classe ainda não se tinha aprimorado:

Como vimos anteriormente, o feminismo bem comportado já havia sido alvo de duras críticas por parte de Pagu quando das publicações de *O Homem do Povo*. Nesse sentido, a representação da proletária Otávia, embora caracterizada como uma mulher independente não se contentava apenas em plasmar o ideal de comportamento feminino, à maneira das sufragistas de Bertha Lutz. Por outro lado, Otávia também não se identificaria diretamente com a ala mais reacionária do feminismo vigente, proposto por Maria Lacerda de Moura, que contraditoriamente ao teor libertário de seus programas, acabava por concentrar suas forças nas políticas de controle de natalidade. Ao contrário, como afirma o crítico Antonio Risério a respeito do romance *Parque industrial*, “é a primeira vez, entre nós, que uma mulher critica o feminismo em nome do materialismo histórico” (RISÉRIO, 1987, p. 20). Juntas, Rosinha e Otávia se mobilizam na tentativa de arregimentar outros companheiros para a causa que defendiam e, concomitantemente, funcionam no romance como os dois lados da mesma luta: a ação e o engajamento intelectual. Da mesma forma, ambas representam o ideal da mulher engajada da qual Pagu foi o exemplo mais típico. As semelhanças entre Patrícia Galvão e as personagens Rosinha e Otávia são explícitas. À primeira corresponde a verve rebelde da autora para quem, nas palavras de Leandro Konder, o presente não engendraria automaticamente o futuro. Antes, “o futuro precisa lutar para nascer, para assumir uma feição determinada; precisa enfrentar criticamente o presente” (KONDER, 2009, p. 44). Assim, esse viés inconformista, “presente na dignidade dos que se recusam a se deixar assimilar por hordas e manadas” (KONDER, 2009, p. 44), pode ser constatado na passagem da autobiografia de Pagu em que fica nítida a necessidade da ação:

Às vezes, nem deixava a sala de estudos, dormindo ali mesmo, num monte de livros que estavam para ser selecionados eternamente. Mas a satisfação intelectual não me bastava... A ação me fazia falta. As teses isoladas irritavam-me. Era necessário concretizar. A inquietação aparecia. Precisava participar da realização. Fazer qualquer coisa. Produzir. Além disso, a doutrina tão dogmatizada não me satisfazia muitas vezes ou havia falta de compreensão. Eu precisava de gente que me ouvisse e me respondesse. E as grandes descobertas não as queria guardar só para mim. O proletariado não sabe. E deve saber. Eu preciso gritar tudo isso nas ruas. Gritar até cair morta. Tenho muita força. Onde irei empregar esta força? É preciso dar esta força. (GALVÃO, 2005, p. 77).

Em *Parque industrial*, essa mesma necessidade de ação pode ser vista na dinâmica de movimento da personagem Rosinha Lituana que sabe “que a acomodação a uma situação de opressão, de exploração e de miséria é certamente menos *sensata* do que a revolta contra os opressores, os exploradores e os aproveitadores da miséria” (KONDER, 2009, p. 44, grifo do autor). Seu discurso inflamado no pátio da fábrica é exemplo do sopro vivo dessa luta:

— Camaradas! Não podemos ficar quietas no meio desta luta! Devemos estar ao lado dos nossos companheiros na rua, como estamos quando trabalhamos na Fábrica. Temos que lutar juntos contra a burguesia que tira a nossa saúde e nos transforma em trapos humanos! Tiram do nosso seio a última gota de leite que pertence a nossos filhinhos para viver no champanhe e no parasitismo! Nós, à noite, nem força temos para acalentar nossas crianças que ficam sozinhas e largadas o dia inteiro ou fechadas em quartos imundos, sem ter quem olhe para elas. Não devemos enfraquecer a greve com nossos lamentos! Estamos com o pagamento atrasado e chegamos até a passar fome, enquanto os nossos patrões que nada fazem vivem no luxo e mandam a polícia nos atacar! [...] A reação policial é um incitamento para a luta, porque só vem provar que somos escravos da burguesia e que a polícia está ao lado dela! [...] Formemos uma frente de ferro contra a barbaridade dos burgueses que já estão sentindo a agonia de seu regime e por isso apelam para as violências e para o terror! Tenhamos confiança na vitória proletária! Lutemos pela greve e pela liberdade de nossos presos! Maridos, companheiros, irmãos e noivos! Pela greve geral! Contra a burguesia e seus lacaios armados! (GALVÃO, 2006, p. 88-89).

Tal como Pagu após o discurso em homenagem à Sacco e Vanzetti, Rosinha é presa e levada ao “presídio colossal da Imigração” (GALVÃO, 2006, p. 92). No entanto, a personagem Lituana, por sua condição estrangeira, é logo deportada para a Europa numa alusão à represália empreendida pelas autoridades da época. Em seu diário, Pagu registra esse momento ainda do lado de dentro do presídio:

Depois de semanas de solidão, ouvi numa das tardes intermináveis que vozes próximas cantavam a Internacional. Eram presos que chegavam. Seis mulheres que haviam participado de uma manifestação em prol da liberdade dos presos políticos. Soube então que os companheiros presos não estavam na imigração, mas espalhados em diversas delegacias, esperando ser deportados, como já tinham sido outros, para Montevidéu (GALVÃO, 2005, p. 92).

No que tange à proletária Otávia, podemos afirmar que ela cumpre o papel de alter-ego da autora, uma vez que as características encontradas na caracterização desta personagem remetem diretamente a fatos vividos pela própria Pagu. Como dito anteriormente, no ápice de seu engajamento, Patrícia Galvão é obrigada a se afastar de Oswald como condição para sua permanência na Organização Comunista:

Exigiam minha separação definitiva de Oswald. Isto significava deixar meu filho. A Organização determinava a proletarização de todos os seus membros. Eu não era ainda membro do Partido Comunista. O preço disso era o meu sacrifício de mãe. Ainda havia condições mais acentuadas. Oswald era considerado elemento suspeito por suas ligações com certos burgueses, e eu teria que prescindir de toda e qualquer comunicação com ele e, portanto, resignar-me a falta de notícias de meu filho. Não discuti as exigências. Apenas transmiti tudo a Oswald quando chegou, bem como minha resolução de partir. [...] Sofri horivelmente deixando o Rudá. Eu sei o que sofri com isto, mas não houve de minha parte a menor hesitação. Talvez não o amasse tanto como julgava. Segui para o Rio na mesma noite. (GALVÃO, 2005, p. 95).

Otávia também prescinde de sua relação com Alfredo Rocha. Embora não tenha percebido qualquer “atitude falsa, um fim oportunista, uma sombra de caudilhismo ou de oportunismo” (GALVÃO, 2006, p. 99) e mesmo apaixonada pelo antigo burguês do Hotel Esplanada, Otávia é obrigada a se desvencilhar de Alfredo para manter-se fiel à causa proletária:

— Camaradas! O camarada Alfredo está procurando fazer cisão na massa, temos provas. Com a sua habilidade, ele está querendo tomar a direção do movimento grevista. É um perigo! Ele pende ao caudilhismo! Precisamos desmascará-lo... Inutilizá-lo! É trotskista.

Otávia está gelada. [...] todos a fitam diante das provas concretizadas. É verdade. Alfredo se deixara arrastar pela vanguarda da burguesia que se dissimula sob o nome de “oposição de esquerda” nas organizações proletárias. É um trotskista. Pactua e complota com os traidores mais cínicos da revolução social.

O comitê espera uma palavra dela.

Ela tem a cabeça fincada nos joelhos. Mas o silêncio e a expectativa a interpelam.

Levanta-se. Os seus olhos refletem uma energia penosa.

— Todos os camaradas sabem que ele é o meu companheiro. Mas se é um traidor, eu o deixarei. E proponho a sua expulsão do nosso meio! (GALVÃO, 2006, p. 112).

A representação do ímpeto rebelde de Rosinha Lituana e Otávia, associada aos diferentes momentos da trajetória militante de Pagu, converge para a união dessas duas personagens – “Otávia e Rosinha moram juntas agora” (GALVÃO, 2006, p. 69) – numa clara alusão ao binômio teoria/ação que se consubstancia na figura de sua autora, Patrícia Galvão. Leandro Konder enfatiza essa condição característica na formatação do pensamento rebelde ao afirmar que:

O inconformismo é desafiado a se exercer na direção certa; o comportamento individual do rebelde é chamado a se concretizar no plano social. E essa concretização envolve questões que não se resolvem no nível da rebeldia e obrigam o rebelde a tentar aprofundar em termos consequentes sua negação do presente, isto é, obrigam-no a se articular com outros rebeldes para uma ação conjunta, contínua, duradoura, de caráter político, necessariamente racionalizada. (KONDER, 2009, p. 45).

Quanto a Galvão, sua estada no Rio de Janeiro propiciou um velho sonho acalentado de coletividade quando vai morar numa república de trabalhadores da Lapa. À época, a autora trabalhava numa metalúrgica, um de seus variados “trabalhos proletários” e dividia com outros rapazes, todos simpáticos à causa comunista, o mesmo espaço. Pagu rememora com um sentimento quase maternal que “não distinguia o sexo dos revolucionários” sua época na habitação coletiva:

Uns trabalhavam, outros não. Mas vivíamos todos juntos, participando dos mesmos interesses numa comunidade absoluta. Até as minúcias da marmita, que era repartida entre todos no jantar e que enfeitávamos nos dias gordos com algum extraordinário. Às vezes, o dinheiro não chegava. Mas que festa quando um de nós recebia pagamento! Eu me lembro que uma vez compramos cinco cigarros para serem divididos. Eram jantares à noite, dias festivos no restaurante Reis. (GALVÃO, 2005, p. 104-105).

O sonho coletivo de Patrícia Galvão, contudo, esmoreceu num carnaval qualquer em que o “grupo do Socorro transformou-se num cordão carnavalesco de caveiras” (GALVÃO, 2005, p. 106). Em *Parque*, a autora retoma esse episódio ao afirmar que o carnaval “abafa e engana a revolta dos explorados. Dos miseráveis. O último 500 réis no último copo” (GALVÃO, 2006, p. 45). No entanto, é na concretização da rebeldia no plano político, que o projeto ideológico do romance de Pagu se realiza ao tentar conduzir, pelas mãos de Rosinha e Otávia, as demais personagens de *Parque*, e por que não os possíveis leitores da obra, em direção à consciência revolucionária.

A integração de tanta gente! A escandalosa adesão do grande burguês que era Alfredo Rocha. Agora, Matilde, que hesitara tantas vezes! Os vacilantes e os próprios indiferentes são empurrados para a questão social. Não é permitido a ninguém mais se desinteressar. É a luta de morte entre duas classes irreconciliáveis. A burguesia se esfaíla, se divide, se esfarela, marcha para o abismo e para a morte. O proletariado ascende, se afirma, se culturiza. Qualquer militante compreende e estuda questões de economia com a mesma facilidade com que uma burguesinha folheia um número idiota de *Femina*. (GALVÃO, 2006, p. 106).

Os vacilantes e indiferentes, Matilde e Alfredo, abarcam outras parcelas do contingente populacional do Brás. Ela, uma operária cética que só se conscientiza definitivamente de sua condição ao ser demitida. Ele um homem rico e excêntrico que se deixa seduzir pela causa proletária, mas cujos esforços restariam em vão graças a seu passado burguês. Um dado interessante na constituição dessas duas personagens: além da própria ideologia operária que as reúne, é a figura de Eleonora, esposa de Alfredo e amante de Matilde, o que sedimenta as relações e funciona como símbolo da consciência cambiante de

ambos. Eleonora representa a cepa capitalista que desponta no seio da causa operária, a alpinista social que vê no casamento uma possibilidade de ascensão e atravessa “com ele as portas de ouro da grande burguesia” (GALVÃO, 2006, p. 40). Em contrapartida, a personagem transgride os ritos de passagem de sua nova condição ao manter seu relacionamento com Matilde às escondidas. Como representante eloquente da burguesia a quem Pagu direcionava sua mais ácida crítica, foi só a partir do rompimento com Eleonora que tanto Alfredo quanto Matilde puderam, de fato, se proletarizar.

- Um ano de luta, Otávia! Dá pra muito proletário se desiludir da colaboração com a burguesia. Compreender a luta de classes. Diversos intelectuais foram expulsos daqui; outros entraram. Você conhece um. Saiu definitivamente da burguesia. O Alfredo... Está transformado. Mas custou a perder os desvios... E o gosto pelo hotel Esplanada. Olha ele aí!
- Abraça-a indizivelmente.
- Se proletarizou mesmo?
- Deixei duas vacas... a burguesia e Eleonora (GALVÃO, 2006, p. 99).

Cabe ressaltar a figura de Alfredo Rocha que, ao contrário de Rosinha e Otávia, não era o protótipo de revolucionário que o Partido desejava ver enaltecido. Representante da alta burguesia paulistana, a personagem se proletariza do alto de suas chinelas confortáveis, cercado de cachorrinhos implicantes enquanto suas solicitações domésticas e sexuais são atendidas por Ming, criada de origem asiática que, depois de seus préstimos, poderá levar “uma nota nova para o chim paralítico e gordo da rua Conde Sarzedas” (GALVÃO, 2006, p. 56). As semelhanças entre Alfredo Rocha e Oswald de Andrade são bastante evidentes: enquanto a personagem se esfalfava com os cuidados orientais de Ming, Oswald apostava na “conquista de Maria, uma empregadinha bonita que ajudava a governanta” (GALVÃO, 2005, p. 77). De fato, segundo o estudioso Kenneth David Jackson, “Alfredo Rocha, o único personagem masculino é descrito no romance a partir de Oswald e talvez a única visão ficcional desse importante escritor modernista” (JACKSON, 1987, p. 288).

No final do expediente, as ruas do Brás se enchem do arrastar de pés cansados, dos apitos de troca de turnos e os operários se dividem nas atividades que lhes cabem como identificação. Enquanto Rosinha e Otávia se preparam para mais uma reunião do partido, Corina, uma das companheiras de Otávia no *atelier* de Madame Joaninha, na Rua Barão de Itapetininga, se compraz em fugir da realidade nos braços de Arnaldo, burguês pedante que a engravida e desaparece. Corina vivia com a mãe e o padrasto violento numa casa da Vila Simeone. Alcólatra e vagabundo, Florino maltratava mãe e filha, exigindo tudo

o que Corina ganhava no *atelier*. A costureira vê, então, a possibilidade de ascender socialmente em sua relação com Arnaldo e, apesar das advertências de Otávia, chega a cultivar a gravidez nos seus primeiros momentos. Seu ódio aos proselitistas, o que incluía o discurso emancipatório das colegas, acabou por confiná-la no mundo de que tanto desejava desertar. Grávida, é abandonada por Arnaldo e demitida do atelier. Vai parar num bordel do Brás, onde “aumenta pouco a pouco o vocabulário erótico” (GALVÃO, 2006, p. 54). Com Corina, Patrícia Galvão traz à baila a questão da prostituição. Sem outros meios de sobrevivência e desempregada, Corina se vende mesmo com “o corpo deformado pela gravidez adiantada” (GALVÃO, 2006, p. 60). A questão da coisificação da mulher, objeto de desejo de patrões e companheiros de luta, permeia toda a narrativa de *Parque industrial*. Contudo, esse índice não se aloja unicamente no interior das fábricas, onde as mulheres estão constantemente expostas à opressão. Está presente na cena em que Alfredo forçosamente tira a virgindade de sua futura esposa, Eleonora, ou quando Matilde é demitida por se recusar a ir ao quarto do chefe. A violência contra a mulher é enfatizada no capítulo “Paredes Isolantes”, em que um grupo de jovens da alta burguesia discute suas mais recentes “conquistas”:

— Pois olhe, eu tive uma aventurinha esta semana. Umhas garotas que nós acompanhamos, sábado de tarde. Lembra? A diaba não queria saber. Nem automóvel, nem dinheiro. De noite chamei o Zezé e fomos assaltar a casa aí na rua do Arouche. Ela mora com a dona do *atelier*. As duas sozinhas... Foi um susto dos diabos.

[...]

— Deste dinheiro a ela?

— Dei dentadas... (GALVÃO, 2006, p. 74).

Como se sabe, Patrícia Galvão foi assediada por toda a sua vida. Ao longo de sua carta-depoimento, a autora registra inúmeras passagens em que sua sexualidade foi posta à prova. Exemplo disso é quando Tomás, um de seus companheiros de luta na república da Lapa, quis entrar à força em seu quarto sendo, em seguida, expulso pelos demais moradores da casa. A beleza extraordinária de Patrícia Galvão, que atraía a atenção dos intelectuais modernistas, levou seu colega Cirillo a afirmar: “Quando você passa na rua, todos os homens te desejam. Você nunca despertará um sentimento puro”. (GALVÃO, 2006, p. 59). Foi a busca constante por um sentimento puro, mencionada anteriormente como a bondade e a beleza das coisas, que trouxe a sexualidade de Pagu e fez com que autora mantivesse sempre uma postura tensa no tocante às relações sexuais.

Não tive precocidade sexual. Praticamente, só fui sexualmente desperta depois do nascimento de Rudá. E não foi por precocidade mental que entreguei meu corpo aos doze anos incompletos. Se existia revolta contra as coisas estabelecidas, eu nem pensava nisso. E, no entanto, sabia que agia contra todas as normas e duplamente, pois não era livre o homem que me possuiu. Tinha plena consciência de todas as consequências que eu poderia ser obrigada a enfrentar. E não havia amor na entrega. Tudo se passou sem o menor preparo. A predestinação dos impulsos. Ou a obediência à minha vontade determinante. Vontade que aparecia assim à toa. (GALVÃO, 2005, p. 53).

Muito embora a prostituição de Corina tenha sido descrita em toda sua lascívia e degradação, Patrícia Galvão também não estaria livre desse expediente quando, após seu afastamento do Partido e a publicação de *Parque*, a autora se vê obrigada a aviltar seu próprio corpo. Em 1932, Pagu é convidada a ingressar no Comitê Fantasma, “um organismo tão secreto que mesmo alguns membros da direção do P.C.B. desconheciam” (GALVÃO, 2005, p. 116). Com o convite, viera a solicitação de uma doação ainda maior: a prostituição em nome do Partido e pela causa proletária. A princípio, Galvão rejeitou a proposta: “— Quer dizer que o partido me nomeou para os trabalhos do sexo. É uma estupidez. E ainda por cima ridículo, ridículo...” (GALVÃO, 2005, p. 126). Contudo, as investidas de CM11, alcunha do contato de Pagu no Comitê Fantasma, acabaram por persuadi-la.

Eu tinha consciência sim de que estava me prostituindo e parecia-me que não era obrigada a isso. Uma palavra só e tudo terminaria ali. Mas eu me deixava levar sem coragem para reagir. Qualquer coisa me imobilizava e sentia que me deixava arrastar pela impotência. Gritava mentalmente contra minha inutilidade e minha falta de resistência. Ridicularizei intimamente o que queria fazer passar por fatalidade. Eu me deixava arrastar estupidamente e continuei (GALVÃO, 2005, p. 131).

Em *Parque*, de maneira indigente, Corina dá a luz a um bebê sem pele, provavelmente resultado da degradação e aviltamento de sua condição de *mulher da vida*. Segundo Thelma Guedes Camelo: “o natimorto bebê da mulata de Parque industrial parece estar lá como emblema desse proletário desprotegido, abandonado; e de sua consciência sem pele, impossibilitada da comunicação com a realidade que a cerca” (CAMELO, 1998, p. 108).

A forte repressão imputada aos vermelhos se coadunaria, no discurso de Pagu, com a deportação de Rosinha, o exílio de Otávia na colônia de Dois Rios, as torturas físicas impetradas a Pepe, e que culminaram na delação da colega lituana, além da morte do militante negro Alexandre num comício organizado no Largo da Concórdia. Este em clara relação com o já mencionado negro Herculano, morto no comício em Santos. A cena da morte de Alexandre confunde-se com a de Herculano, registrada nos cadernos de Pagu. Em *Parque industrial*, a cena é recriada nos mínimos detalhes, como vemos no trecho a seguir:

Um atropelo de recuo. Uma garota trágica desaba em vertigens históricas. O pelotão divide e cerca lentamente a massa inquieta. Mas os investigadores policiais invisíveis penetram na multidão e se aproximam do gigante negro que incita à luta, do coreto central, a camisa sem mangas. Ao seu lado, um proletário que tem no peito cicatrizes de chibata, detém a bandeira vermelha.

—Soldados! Não atirem sobre seus irmãos! Voltem as armas contra os oficiais...

Detonaram cinco vezes. Correm e gritam. O gigante cai ao lado da bandeira ereta.

O corpo enorme está deitado. Levanta-se mal para gritar rolando da escada.

Grita alguma coisa que ninguém ouve mas que todos entendem. Que é preciso continuar a luta, caia quem cair, morra quem morrer! (GALVÃO 2006, p. 114).

Como afirmamos anteriormente, a cronologia esparsa, mas bem demarcada de *Parque*, conduz o leitor à precipitação de um clímax que não se sustém; com a morte de Alexandre, as personagens são lançadas num torvelinho de consternação e abatimento que arrefece momentaneamente o tom inflamado da narrativa. O teor propagandístico da obra, contudo, remanesce íntegro na imagem da bandeira vermelha que oscila, para “se levantar nas barricadas de amanhã” (GALVÃO, 2006, p. 114).

Diante das leis que regem o fenômeno da verossimilhança, Pagu não poderia simplesmente conceber uma revolução social bem sucedida. Caso contrário, resvalaria inequivocamente para o mais puro vaticínio já que essa mesma revolução não se configurara na realidade. Predizer uma ditadura do proletariado no Brasil, além da mais diáfana ousadia, significava ter que abster a obra de seu caráter revolucionário; restando fechada e conjectural, a narrativa poderia, facilmente, ser tomada como alegoria, espécie de *deja vu* literário à guisa das comunidades autossuficientes de Graça Aranha ou Avelino Fôscolo. Pagu, contudo, enfeixa uma saída tímida e eficaz ao isolar a ignorância como fator preponderante do insucesso da empreitada comunista e, com isso, mantém acesa a chama do libelo proletário. Num corte brusco, o narrador focaliza as figuras de Pepe e Corina, vagabundo e prostituta que perambulam agarrados pelas ruas do Brás, “vítimas da mesma inconsciência, atirados à mesma margem das combinações capitalistas, levam pipocas salgadas para a mesma cama” (GALVÃO, 2006, p. 122). Eram a reserva industrial.

3.2 O DIÁRIO DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Durante muito tempo, o intelectual, predisposto a narrar o cotidiano do proletariado, precisou, ele próprio, se embrenhar na realidade difusa das massas. Foi assim com as tentativas excruciantes do Realismo Socialista que desembocaram, no Brasil dos anos 30, na forma do mencionado obreirismo partidário. O intuito obreirista era tão simples quanto a própria matéria a ser narrada: o escritor engajado deveria sentir na pele as condições a que

estavam sujeitos os oprimidos para, em seguida, traduzi-los para eles mesmos. Em outras palavras, o expediente do obreirismo exigia que o apelo estético da linguagem literária fosse acessível para o povo a ponto de identificar-se com ele. Para Leandro Konder, todavia, a premissa do “discurso ‘obreirista’ tendia naturalmente a sofrer um esvaziamento já que não se combinava com a prática efetiva da agremiação” (KONDER, 2009, p. 147). Em outros termos, por mais que o Partido Comunista investisse no intelectual militante, não seriam os operários aqueles que levariam a arte adiante. Seria o burguês que falaria em nome do povo. Vale lembrar que Patrícia Galvão já havia sofrido represálias quanto a sua origem pequeno-burguesa, fato que a leva a publicar *Parque industrial*.

Ao longo da década de 1930, principalmente entre os escritores regionalistas, a busca por uma espacialidade local resultou na construção de personagens extremamente ligadas à terra ou, no mínimo, engajadas na luta de classes, na formação do proletariado ou na denúncia das misérias sociais. Esse perfil localista, em contrapartida, radicalizou-se a partir da tentativa do Estado Novo getulista de personificar uma identidade nacional que fosse avessa à influência exterior. Vale ressaltar que o projeto cultural estadonovista visava, sobretudo, a uma reconceitualização do popular, na esteira dos romances sociais de 30. Para Velloso (1987), o apelo doutrinário dessa literatura justificava-se pela própria condição ambígua do povo brasileiro caracterizado, simultaneamente, como uma massa inconsciente e analfabeta e como verdadeiros depositários da brasilidade. Nesse sentido, ao outorgar para si a educação popular, o plano político e pedagógico de Vargas acabou por redimensionar as responsabilidades sobre o futuro da nação. Ou seja, ao caráter negativo geralmente atribuído ao povo, responsável pelas mazelas sociais, contrapõe-se a figura de um Estado forte e capaz de sanar todas as dificuldades. Abre-se, assim, uma nova perspectiva para a reflexão do resíduo popular, agora isento de qualquer responsabilidade pelo atraso da nação. As crises, todavia, passariam a ser relacionadas diretamente com as elites.

A grosso modo, o raciocínio constrói-se da seguinte forma: o povo é potencialmente rico em virtudes – pureza, espontaneidade, autenticidade – mas para manifestar este seu aspecto positivo, precisa da intermediação das instâncias superiores. Estas tem o dom da expressão (intelectuais) e o da organização e ordem (políticos). A imagem do Estado “pai grande” e a do intelectual salvacionista se entrecruzam, então, em direção ao popular. (VELLOSO, 1987, p. 48).

No entanto, a partir de 1940, esse contorno localista passa a coexistir com uma literatura de cunho mais subjetivo em que o devaneio e o psicologismo seriam saídas recorrentes. É o caso de *Perto do coração selvagem*, romance de estreia de Clarice Lispector,

publicado em 1943. Até mesmo a personagem sertaneja, em geral ligada à terra, apresentava certo grau de cosmopolitismo em sua composição, como são as personagens de *Sagarana* (1946), de Guimarães Rosa.

Com a crise do Estado Novo e o fim da Segunda Guerra Mundial, muitos intelectuais se aproximaram do comunismo e do Partido Comunista, devidamente legalizado por Getúlio antes de sua deposição em 1945. A criação da Associação Brasileira de Escritores (ABDE), de 1942, é prova do estreitamento dessa relação, apesar de, a princípio, ser apartidária. O abismo e a incomunicabilidade dos polos capitalista e socialista rapidamente seriam absorvidos pela literatura que cria, a seu modo, sua própria Guerra Fria Cultural. Assim, enquanto autores como Lúcio Cardoso, José Geraldo Vieira e a própria Clarice Lispector entregavam-se a divagações atemporais típicas de um psicologismo universalizante, os escritores engajados, entre eles Jorge Amado, fixavam suas premissas de ambos os lados da Cortina de Ferro. Vale lembrar que a partir de 1946, o governo Dutra passa a rechaçar qualquer aproximação com os vermelhos e o ato finalíssimo de Getúlio, de se aproximar dos comunistas, volta à estaca zero. No ano seguinte, o mesmo em que Carolina Maria de Jesus chega à favela do Canindé, o Brasil rompe suas ligações com a União Soviética, segrega funcionários públicos militantes para, no ano seguinte, tornar novamente ilegal o Partido Comunista. O clima de dissidência não tardaria a alcançar a cúpula da ABDE que se dividia entre os que julgavam a arte um instrumento da revolução e aqueles para quem o partidarismo macularia a associação; o papel do escritor estava sendo revisto sob a égide do processo de redemocratização do Brasil. O segundo número da revista comunista *Literatura*, de outubro de 1946, trazia a seguinte mensagem em editorial de abertura:

Nenhum escritor ou artista pode mais eximir-se ao processo de entrosamento entre a atividade literária e artística propriamente dita e o conjunto de múltiplas atividades humanas de que se nutre a sociedade e que se constitui a base mesma de toda a vida social. [...] Em consequência, a cultura deixa de ser um privilégio e torna-se um bem comum democraticamente acessível a todos os cidadãos. As últimas torres de marfim desabam fragorosamente, e os “raros” e “puros” que se obstinam em permanecer isolados dentro delas acabarão esmagados sob seus escombros. (EDITORIAL, 1946, p. 2).

Como pudemos perceber, a inserção do elemento popular na literatura brasileira, exaustivamente discutido desde a década de 1930, acaba por se transformar na pedra de toque de uma nova geração de autores. Enquanto o Manifesto de Agosto de 1950, de autoria de Luís Carlos Prestes, corroborava a necessidade de uma maior militância intelectual por parte dos escritores engajados, Astrogildo Pereira, então diretor da revista supracitada,

acreditava na responsabilidade do intelectual do povo. Tudo indicava que tanto a política de esquerda quanto a crítica literária buscavam, ambas, por soluções práticas no tocante à democratização cultural. Contudo, a possibilidade de um proletário se tornar escritor parecia ainda distante da realidade. De fato, Lauro Palhano, pseudônimo do engenheiro mecânico Juvêncio Campos, já havia rompido a barreira “proletária” na literatura brasileira com seu *O gororoba*. No entanto, a fatura do romance de Palhano foi pequena se comparada à de Carolina Maria de Jesus, a escritora semianalfabeta que agitou o panorama da literatura brasileira nos anos 60. Era mulher, negra e favelada.

Moradora da favela do Canindé, em São Paulo, Carolina registrou, em diário, os aspectos da vida de uma catadora de papel, mãe solteira, negra e escritora. Tal itinerário biográfico poderia pertencer a qualquer um (excluindo-se logicamente o trabalho com as letras) uma vez que “o real de uma pessoa são muitos reais” (SANTOS, 2009, p. 22). Mesmo dispensando mediadores de terno e gravata que, no mais das vezes, serviriam como blagues representativas do povo, Carolina, todavia, não conseguiu alcançar aqueles que estavam a poucos metros de seu barracão, na própria favela que lhe serviu de pano de fundo. Conta-se que no dia em que foi buscar sua mudança, índice de extrema importância como resultado de seu trabalho “intelectual”, Carolina foi apedrejada por seus vizinhos. De fato, o conteúdo do diário não traía a realidade e, embora o caráter de denúncia do relato pudesse auferir benefícios posteriores para a comunidade, os moradores da favela não viram com bons olhos a ascensão meteórica da vizinha:

Ela escreveu nosso dia-a-dia, denunciou os problemas da favela, mas uma parte do pessoal não se acostumou bem a isso. Inclusive uma vez ela levou mais de cinco canivetadas. Canivetada na perna! E quem salvou ela fui eu. Fiquei na frente e falei para a Ivone: “Se você esfaquear a dona Carolina, esfaqueie a mim. Ela não merece. Trabalha duro, sai de manhã para catar os papeis e dar o pão de cada dia para os filhos”. E a neguinha desistiu, foi embora. (MEIHY; LEVINE, 1994, p. 117).

A cena descrita acima e reproduzida a partir da entrevista com uma ex-vizinha da escritora mostra, em caracteres nítidos, a relação por vezes brutal entre os moradores da favela diante de uma contenda não resolvida. São muitas as cenas de agressão relatadas por Carolina ao longo de seu diário. Na verdade, a permanente agressividade faz com que a violência se torne, ela própria, uma espécie de personagem de sua narrativa autobiográfica. De fato, como veremos no decorrer da análise, Carolina dá muita importância à degradação humana nos quartos de despejo; no seu texto, a violência, o preconceito, a fome são descritos com tamanha pujança que a favela se ergue como protagonista da tragédia tal

qual o cortiço para Aluísio Azevedo ou o sertão em Graciliano Ramos. A negritude e a condição feminina perpassam o texto de Jesus com a mesma eloquência das personagens que transitam pela Canindé em direção à única torneira da favela. Contudo, a gênese dos problemas jamais é discutida, imiscuindo-se em conceitos gerais formulados pelo senso comum como a culpa recorrente que Carolina imputa aos governantes e autoridades, resultado provável daquela reconceituação do índice popular que creditava a crise às elites. No entanto, qualquer explicação definitiva, caso houvesse, ficaria à mercê do lirismo áspero de sua escrita. São inúmeras as passagens que evidenciam o repúdio de Carolina em relação aos políticos:

20 de maio de 1958. E o meu filho João José disse-me:

— Pois é. A senhora disse-me que não ia mais comer as coisas do lixo.

Foi a primeira vez que vi a minha palavra falhar. Eu disse:

— É que eu tinha fé no Kubstchek.

— A senhora tinha fé e agora não tem mais?

— Não, meu filho. A democracia está perdendo seus adeptos. No nosso paiz tudo está enfraquecendo. O dinheiro é fraco. A democracia é fraca e os políticos fraquíssimos. E tudo que está fraco, morre um dia (JESUS, 2007, p. 40).

Ou quando se revolta com a burocracia dos serviços mais emergenciais:

21 de maio de 1958. Quem deve dirigir é quem tem capacidade. Quem tem dó e amizade ao povo. Quem governa o nosso país é quem tem dinheiro, quem não sabe o que é fome, a dor, e a aflição do pobre. Se a maioria revoltar-se, o que pode fazer a minoria? Eu estou ao lado do pobre, que é o braço. Braço desnutrido. Precisamos livrar o paiz dos politicos açambarcadores. [...] Revoltei contra o tal Serviço Social que diz ter sido criado para reajustar os desajustados, mas não toma conhecimento da existencia infausta dos marginais. De quatro em quatro anos muda-se os politicos e não soluciona a fome, que tem a sua matriz nas favelas e as sucursais nos lares dos operarios (JESUS, 2007, p. 40-41).

De acordo o estudioso Joel Rufino dos Santos, Carolina “passou de uma consciência comum à histórico-sociológica” (SANTOS, 2009, p. 137). No livro, como vimos, a autora responsabilizava os políticos pelas condições de vida dos favelados. Em seguida, conforme foi ganhando mais experiência “compreendeu que havia uma razão econômico-social mais larga e anterior para a favela” (SANTOS, 2009, p. 136). Mas isso foi após a publicação de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, em agosto de 1960. Até sua chegada a São Paulo, Carolina “tomava o próprio passado em Sacramento como ilustração da exploração latifundiária” (SANTOS, 2009, p. 136).

Mineira de Sacramento, Carolina chega ao estado de São Paulo em 1937, iniciando uma verdadeira peregrinação pelo interior paulista em companhia da mãe que viria a falecer nesse mesmo ano. Filha ilegítima, a autora nasceu numa comunidade rural em que

seus pais trabalhavam como meeiros. O pai, “conhecedor de pingas, bom de viola, engravidara a mãe de Carolina quando ainda casada” (SANTOS, 2009, p. 56). Foi, contudo, deixado para trás. A mãe, por outro lado, se tornaria sua companheira de infortúnios na longa jornada desde Sacramento: ambas vieram para o interior de São Paulo para trabalhar como empregadas domésticas. Em Franca, “constituíam as duas uma família, quatro braços para trabalhar. Comiam três vezes ao dia, conversavam com seus fantasmas antes de dormir, aos sábados dançavam o seu baile, arriscavam seus namoros, não faltavam à missa de domingo” (SANTOS, 2009, p. 55). Ao falar sobre a educação de Carolina Maria de Jesus, Santos chama a atenção para o termo sociológico “ética do favor” na tentativa de demonstrar que tudo que aconteceu na formação da autora, desde o trabalho dos pais em terras alheias até sua precária instrução se devia, antes, a intermediários mais abastados: “Carolina foi à escola por *favor* de uma senhora rica, de quem ela e a mãe eram lavadeiras” (SANTOS, 2009, p. 86, grifo do autor). Talvez por isso, a autora não hesitasse em ajudar quem estivesse pior do que ela. Numa de suas passagens mais conscientes, Carolina desabafa: “Eu sei que existe brasileiros aqui dentro de São Paulo que sofre mais do que eu” (JESUS, 2007, p. 43). Ou no trecho em que esbarra num velho em farrapos pelas ruas de São Paulo:

... Encontrei com ele outra vez, perto do depósito e disse-lhe:

— O senhor espera que eu vou vender este papel e dou-te cinco cruzeiros para o senhor tomar uma media. É bom beber um cafezinho de manhã.

— Eu não quero. A senhora cata estes papeis com tantas dificuldades para manter os teus filhos e deve receber uma migalha e ainda quer dividir comigo. Este serviço que a senhora faz é serviço de cavalo. Eu já sei o que vou fazer da minha vida. Daqui uns dias eu não vou precisar de mais nada deste mundo. Eu não pude viver nas fazendas. Os fazendeiros me explorava muito. Eu não posso trabalhar na cidade porque aqui tudo é a dinheiro e eu não encontro emprego porque já sou idoso. Eu sei que eu vou morrer porque a fome é a pior das enfermidades.

... O homem parou de falar bruscamente. Eu segui com o meu saco de papel nas costas. (JESUS, 2007, p. 55).

No fragmento do dia 10 de maio de 1958, Carolina faz o registro do seguinte aforismo: “A fome também é professora” (JESUS, 2007, p. 30). No trecho, a autora não se refere à própria educação – cursou até o segundo ano do ensino fundamental – mas na solidariedade que emana daqueles que já passaram por situações extremas e aprenderam com isso: “Quem passa fome aprende a pensar no próximo, e nas crianças” (JESUS, 2007, p. 30). Foi também pensando no próximo que Carolina viu suas economias diminuir drasticamente após o sucesso do livro. Segundo Audálio Dantas (apud SANTOS, 2009, p. 124), seu “descobridor”, havia muita gente em busca do “auxílio” de Carolina, fazendo com que ela afirmasse algumas vezes que preferia ter voltado à favela.

Carolina desembarcou na Estação da Luz em 1947. À época, São Paulo fervilhava com a azáfama de dialetos e sotaques nortistas, sintoma de um novo impulso industrial. Com o êxodo rural, as cidades cresciam rapidamente e à Carolina coube, primeiramente, viver sob o viaduto de Santa Efigênia, bem próximo do Anhangabaú. Em seguida, a autora segue para a favela do Canindé, um dos maiores conglomerados humildes de São Paulo, localizado a beira do rio Tietê, onde constrói seu barraco com o que encontra no lixo: ferro, madeira e papelão.

Os primeiros barracos da Canindé surgiram quando o governador Ademar de Barros (1901 – 1969) quis limpar o centro da cidade e mandou caminhões levarem moradores de rua para “qualquer lugar”. “Qualquer lugar” eram as margens do Tietê, paisagem de lixo e urubus, embora ainda em 1920 o rio se prestasse ao banho e à pesca.

Depois desses jogados-fora iniciais vieram os que sonhavam trabalhar em fábrica e acabavam em serviços de limpeza, garçons, engraxates, pequeno comércio, segurança, coleta de lixo... É que, além de inexperientes em máquinas, sobravam candidatos às vagas; se fossem pretos e mulatos, pesava também um preconceito antigo: não prestam como operários, não têm capacidade para o “trabalho continuado”. Peso de um longo tempo em que negro e escravo foram sinônimos. (SANTOS, 2009, p. 54).

Carolina nunca se casou embora tenha tido três filhos, todos de pais diferentes. Persistiu em seu barraco sujo, úmido, na companhia das crianças e dos ratos, lendo e escrevendo quando havia luz e pensando no futuro. Como afirma Santos, a favela do Canindé poderia ser a típica favela dos anos 60, mas certamente Carolina não era a típica favelada. Embora semianalfabeta, Carolina gostava muito de ler; fato que a distanciava do restante dos moradores do Canindé: “Todos tem um ideal. O meu é gostar de ler” (JESUS, 2007, p. 27). Joel Rufino dos Santos (2009) arrisca que a maior influência literária de Carolina tenha sido o já citado romance de Bernardo Guimarães, *A escrava Isaura*, comparando sua escrita à da própria moradora do Canindé: “A personagem que Carolina criou em seus textos – estranha ao seu mundo real – é clone de Isaura: a favelada que não é favelada” (SANTOS, 2009, p. 45). Carolina catava histórias e papéis. Tinha, contudo, mais autonomia do que as proletárias de Patrícia Galvão embora seu patrão fosse a fome. Passava os dias recolhendo e vendendo papéis velhos, perambulando pelas ruas num ofício informal e invisível, sobrevivendo com a caridade de umas poucas pessoas que não a viam com suspeita. A característica circular do relato destaca a obediência de Carolina ao trabalho, talhado sem idealizações, exercido mecanicamente e sempre com caráter emergencial. Supõe-se que o automatismo conduza, necessariamente, a um estado de alienação constante. Como afirmamos na introdução deste trabalho, tanto a autonomia quanto a alienação de Carolina Maria de Jesus

eram divergentes das demais proletárias selecionadas para esse estudo, mesmo que residualmente estivessem expostas às mesmas dificuldades e degradações. A consciência que tinha de si própria, de seu lugar no mundo era tão pungente que a autora negava-se a si mesma ao escrever. Com isso, Carolina alienava-se de seu universo miserável e, através da escrita, suplantava sua realidade, afastando-se dos demais moradores do Canindé. Em anotação do dia 27 de julho de 1958, ela comenta:

... Tem pessoas aqui na favela que diz que eu quero ser muita coisa porque não bebo pinga. Eu sou sozinha. Tenho três filhos. Se eu viciar no alcool os meus filhos não irá respeitar-me. Escrevendo isto estou cometendo uma tolice. Eu não tenho que dar satisfações a ninguém. Para concluir, eu não bebo porque não gosto, e acabou-se. Eu prefiro empregar o meu dinheiro em livros do que no alcool. Se você achar que eu estou agindo acertadamente, peço-te para dizer:
- Muito bem, Carolina! (JESUS, 2007, p. 74).

Seu diário escrito de forma fragmentária entre 1955 e 1960 veio a lume graças ao auxílio do jornalista Audálio Dantas que a descobre em meio a uma matéria para o jornal *Folha da Noite*. Publicado em agosto de 1960, o livro repercutiu ferozmente tanto no Brasil quanto no exterior: esgotou sua tiragem inicial de 10 mil cópias em menos de uma semana, antecipando-se em vendagem a Jorge Amado e tornando-se *best-seller* brasileiro. De uma hora para outra, Carolina tornou-se protagonista de sua própria tragédia. Com o sucesso, vieram-lhe as viagens internacionais, as capas de revista, o contato com gente famosa e a dificuldade de se adaptar, agora, do lado de fora do quarto de despejo. O fenômeno Carolina Maria de Jesus desencadeou uma avalanche de manuscritos e diários de pobres e favelados ávidos por seus cinco minutos de fama.

Muita gente se perturbou com *Quarto de despejo*: “Daqui a pouco qualquer um vai querer publicar livros”, disseram. O crítico Wilson Martins chegou a afirmar que era uma impostura de Audálio Dantas. Com essa mitificação do livro, natural num país em que sempre foi artigo de luxo, coisa de padre ou estrangeiro, apreciado mais pelo título, nome do autor, a grossura do volume do que pelo conteúdo, prenda de alta classe, como as bengalas de castão em ouro, só são escritores os que publicam e circulam na aristocracia intelectual. (SANTOS, 2009, p. 23-24, grifo do autor).

No entanto, nenhuma obra desse gênero jamais eclipsou o sucesso de *Quarto de despejo* que, contraditoriamente, não ocupava também um lugar de prestígio nas letras brasileiras. Como acontece com a maioria dos livros que se tornam recordistas em venda ou tem seu teor calcado na popularidade de seus leitores, Carolina e seu diário passaram ao largo do cânone brasileiro muito embora as vendas de *Quarto de despejo*, até 2009, tenham alcançado a marca de 1 milhão de exemplares vendidos.

Carolina debruçava por sobre o papel o cotidiano esfaimado da favela do Canindé; não economizando na sordidez dos detalhes, tampouco poupando nomes, a autora compõe um universo à parte, onde transitam prostitutas, bêbados, ladrões e toda a sorte de tipos marginalizados pela sociedade. De fato, os proletários descritos pela autora se relacionam muito mais às características do *Lumpemproletariado* de Marx, equivalente a uma camada abaixo da do proletariado em geral, usualmente identificada pelas frações marginalizadas e completamente destituídas de recursos financeiros ou qualquer consciência política. Em geral, o *Lumpemproletariado* se caracterizaria pela porção mais miserável dos trabalhadores e, justamente por seu caráter desfilado, se tornaria mais suscetível a servir aos interesses da burguesia. Em outras palavras, são os próprios proletários miserando. Ao longo do texto, Carolina vai recolhendo essas imagens fragmentadas dos moradores da Canindé, como na passagem do dia 7 de junho de 1958 em que a escritora registra:

... Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais. Não mais se vê os corvos voando as margens do rio, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos. 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 (JESUS, 2007, p. 55).

Sobre esse contingente de despossuídos, Joel Rufino dos Santos comenta:

Vinham atrás de trabalho, de ascensão, movidos por desejos, fracassos, que é quase a mesma coisa, ânsias mal satisfeitas, despeitos, ciúmes, tudo que junta e afasta seres humanos. Sozinhos, com mulher, filhos, em grupos, analfabetos, semi-instruídos, um que outro com suas leituras, a maioria analfabeta. Gente querendo subir, mas também gente que tivera o seu e perdeu no jogo, na falência do pequeno negócio, na seca; perseguidos da polícia, aventureiros, paus-para-toda-obra, especialistas em viração, inquietos, brigões, devotos, crentes, eremitas, brigados com a família, prostitutas. (SANTOS, 2009, p. 53).

A autora não idealizava a favela. Antes, era com a repulsa de quem revolve o lixo em busca de alimento que Carolina manipulava as palavras. À pobreza vocabular, consequência de sua pouca instrução, somava-se o corte sisudo, quebrado das sentenças, posto tratar-se de um texto quase que exclusivamente formado de orações verbais. A repetição dos dias, índice característico de um diário, nutria-se dessas histórias de vida e morte, de desterro e miséria, preconceito e fome que ressurgia a cada novo personagem apresentado pela autora. Isso explica em parte a hostilidade dos vizinhos. A passagem do dia 19 de julho de 1955 é sintomática dessa relação:

Quando as mulheres feras invade o meu barraco, os meus filhos lhes joga pedras.
 Elas diz:
 — Que crianças mal educadas!
 Eu digo:
 — Os meus filhos estão defendendo-me. Vocês são incultas, não pode compreender.
 Vou escrever um livro referente a favela. Hei de citar tudo que aqui se passa. E tudo
 que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas
 desagradáveis me fornece os argumentos.
 A Silvia pediu-me para retirar o seu nome do meu livro. (JESUS, 2007, p. 20).

No que tange à linguagem, poderíamos afirmar que a autora foi eficiente. Com muito pouca instrução, extraiu o máximo de significado com o mínimo de recursos. O diário de Carolina vem acompanhado de uma nota de rodapé em que os editores informam que o texto respeita fielmente a linguagem da escritora e que, muito embora contrarie a “norma culta”, a grafia original foi mantida para que sua expressão não se perdesse. Além disso, ainda seguindo os passos de Joel Rufino dos Santos (2009), é possível identificar no texto da autora a economia vocabular que sempre se esboça na possibilidade do leitor completar a frase, dada a grande quantidade de reticências espalhadas pelo texto: “Os favelados são considerados mendigos. Vou aproveitar a deixa. A Vera não vai sair comigo porque está chovendo [...] Ageitei um guarda-chuva velho que achei no lixo e saí” (JESUS, 2007, p. 62). A sucessão de diálogos presente no relato, reconstruída posteriormente aos acontecimentos, aproxima o diário de Carolina de uma narrativa rápida, de fácil digestão. O trecho do dia 21 de julho de 1955 é exemplo desse dinamismo linguístico:

Enquanto as roupas corava eu sentei na calçada para escrever. Passou um senhor e perguntou-me:
 — O que escreve?
 — Todas as lambanças que pratica os favelados, estes projetos de gente humana.
 Ele disse:
 — Escreve e depois dá a um critico para fazer a revisão.
 Olhou as crianças ao meu redor e perguntou:
 — Estes filhos são seus?
 Olhei as crianças. Meu, era apenas dois. Mas como todas eram da mesma cor, afirmei que sim.
 — Seu marido onde trabalha?
 — Não tenho marido, e nem quero! (JESUS, 2007, p. 23).

A estrutura verbal famélica, em que se apoia o texto de Carolina, se combina com uma grande quantidade de excertos descritivos, o que justifica o caráter imagético do diário pronto a recompor a cena vista, agora pela memória do texto. Invariavelmente, Carolina abre seu diário com os verbos “levantar, acordar, despertar”; índice interessante na repartição dos dias e que pode remeter à necessidade constante de sobrevivência da autora. Em geral, Carolina narra seu dia a partir do momento que acorda.

Conta repetidamente que vai buscar água na única torneira existente na favela e que alimenta aproximadamente 180 barracos. Este tipo de escrita reiterada em que as mesmas ações são constantemente retomadas torna-se primordial na recomposição dos dias da autora, fadados a cumprir sempre a mesma sina. Este índice é perceptível inclusive para a própria autora que, em determinado momento, salienta: “...Vocês já sabem que eu vou carregar água todos os dias. Agora eu vou modificar o início da narrativa diurna, isto é, o que ocorreu comigo durante o dia” (JESUS, 2007, p. 126). Outro verbo recorrente na abertura dos dias da escritora é o verbo “catar”, significativo na narrativa por tratar-se do ofício de Carolina. Também ele acaba por exaurir-se, como num esmorecimento parcial diante do infortúnio, como se vê no registro de 6 de julho de 1958: “...Esquentei o arroz e os peixes e dei para os filhos. Depois fui catar lenha. Parece que eu vim ao mundo predestinada a catar. Só não cato a felicidade” (JESUS, 2007, p. 81). Como podemos observar, o diário de Carolina se concentra no movimento cíclico das ações e, por conseguinte, se esmera na repetição dos mesmos assuntos. A fome, já mencionada anteriormente, aparece como uma constante no texto e funciona quase como justificativa de sua escrita. A violência, também. Muito embora Carolina não se canse de reafirmar suas diferenças com os vizinhos, que por vezes atacam seu barraco e pilham seus poucos objetos, o ímpeto agressivo parece ser um agente fundamental para que o drama se realize e do qual a escritora não se furta em participar: “Só interfiro-me nas brigas onde prevejo um crime” (JESUS, 2007, p. 39).

... A noite está tépida. O céu já está salpicado de estrelas. Eu que sou exótica gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido. Começo a ouvir uns brados. Saio para a rua. É o Ramiro que quer dar no senhor Binidito. Mal entendido. Caiu uma ripa no fio da luz e apagou a luz da casa do Ramiro. Por isso o Ramiro queria bater no senhor Binidito. Porque o Ramiro é forte e o senhor Binidito é fraco. O Ramiro ficou zangado porque eu fui a favor do senhor Binidito. Tentei concertar os fios. Enquanto eu tentava concertar o fio o Ramiro queria expandir o Binidito que estava alcoolizado e não podia parar de pé. Estava inconsciente. Eu não posso descrever o efeito do álcool porque não bebo. Já bebi uma vez, em caráter experimental, mas o álcool não me tonteia.

Enquanto eu pretendia concertar a luz o Ramiro dizia:

— Liga a luz, liga a luz sinão eu te quebro a cara. (JESUS, 2007, p. 33).

A violência contra a mulher também é um elemento recorrente na narrativa de Carolina: “— A Fernanda saiu nua quando o Armim estava lhe batendo” (JESUS, 2007, p. 46).

... Quando eu comecei escrever ouvi vozes alteradas. Faz tanto tempo que não há briga na favela. [...] Era a Odete e seu esposo que estão separados. Brigavam porque ele trouxe outra mulher no carro que ele trabalha. Elas estavam na casa do seu Francisco irmão do Alcino. Sairam para a rua. Eu fui ver a briga. Agrediram a mulher que estava com o Alcino. Quatro mulheres e um menino avançaram na mulher com tanta violência e lhe jogaram no solo. A Marli saiu. Disse que ia buscar uma pedra para jogar na cabeça da mulher. Eu pui a mulher no carro e o Alcino e mandei eles ir-se embora. Pensei em ir chamar a Polícia. Mas até a Polícia chegar eles matavam a mulher. O Alcino deu uns tapas na sogra, que é a pior agitadora. Se eu não entro para auxiliar o Alcino ele ia levar desvantagem. As mulheres da favela são horríveis numa briga. O que podem resolver com palavras elas transformam em conflito. Parecem corvos, numa disputa. (JESUS, 2007, p. 51).

Para a autora, as palavras podem ter realmente uma função pacificadora. É pacificadora à medida que servem como consolo para as coisas sem possibilidade de mudança. À fome e à violência, índices exteriores da degradação humana, somam-se o preconceito de raça e gênero, essencialmente imutáveis em seu caráter distintivo e para quem a escritora sempre parece ter uma resposta razoável: “A natureza não seleciona ninguém” (JESUS, 2007, p. 66).

Então começamos a falar sobre o preconceito. Ela disse-me que nos Estados Unidos eles não querem negros na escola.

Fico pensando: os norte-americanos são considerados os mais civilizados do mundo e ainda não convenceram que preterir o preto é o mesmo que preterir o sol. O homem não pode lutar com os produtos da Natureza. Deus criou todas as raças na mesma época. Se criasse os negros depois dos brancos, aí os brancos podia revoltar-se. (JESUS, 2007, p. 123).

A condição feminina surge, então, como um enigma. Se de um lado a autora parece não creditar importância ao fato de ser mãe solteira, corroborado pela supressão do nome do pai de sua filha mais nova ou pelas recorrentes investidas masculinas prontas a sanar suas “dificuldades de mulher”, de outro, a autora não ignora que, se fosse homem, certamente as coisas seriam mais fáceis. O dilema se estabelece sempre quando Carolina está diante de uma situação extrema, como a fome ou a violência. São esses momentos em que a autora sente mais o peso de ser mulher e a imagem do homem surge, então, como solução para todos os males, políticos e maternos.

... Quando eu era menina o meu sonho era ser homem para defender o Brasil porque eu lia a História do Brasil e ficava sabendo que existia guerra. Só lia os nomes masculinos como defensor da pátria. Então eu dizia para minha mãe:

—Porque a senhora não faz eu virar homem?

Ela dizia:

— Se você passar por debaixo do arco-iris você vira homem.

Quando o arco-iris surgia eu ia correndo na sua direção. Mas o arco-iris estava sempre distanciando. Igual os políticos distante do povo. Eu cançava e sentava. Depois começava a chorar. Mas o povo não deve cançar. Não deve chorar. Deve lutar para melhorar o Brasil para os nossos filhos não sofrer o que estamos sofrendo. Eu voltava e dizia para a mamãe:

— O arco-iris foge de mim. (JESUS, 2007, p. 55).

Levando-se em conta o escopo temporal dos diários, de 1955 a 1960, vemos que na primeira parte Carolina se mostra mais ensimesmada, voltada para as questões “internas” de sua pobreza, imersa em pensamentos moralistas acerca de sua condição de favelada: “Em poucos minutos o boato circulou que a Vera ganhou cem cruzeiros. E pensei na eficiência da língua humana para transmitir uma notícia” (JESUS, 2007, p. 24). Sabe-se que o tratamento do texto original de Carolina Maria de Jesus ficou a cargo do jornalista Audálio Dantas que “pinçou”, dentro da repetição da rotina favelada, os momentos mais importantes da trajetória da autora do Canindé. Nesse sentido, o ano de 1958 parece ser o mais prolífico de todos. É também nesse ano que a vida de Carolina e seus consortes piora drasticamente como resultado da não realização imediata das promessas de desenvolvimento da capital paulista e da sucessão de políticos populistas tanto no âmbito estadual quanto nacional. Com a presença constante de Audálio Dantas que chega à Canindé em 1958, Carolina altera o tom de sua reflexão absorvendo, na linguagem, seu desânimo em relação às coisas da favela.

... Aqui na favela quase todos lutam com dificuldades para viver. Mas quem manifesta o que sofre é só eu. E faço isto em prol dos outros. Muitos catam sapatos no lixo para calçar. Mas os sapatos já estão fracos e aturam só 6 dias. Antigamente, isto é de 1950 até 1956, os favelados cantavam. Faziam batucadas. 1957, 1958, a vida foi ficando causticante. Já não sobra dinheiro para eles comprar pinga. As batucadas foram cortando-se até extinguir-se. (JESUS, 2007, p. 37).

A representação do trabalho em Carolina Maria de Jesus poderia soar, a princípio, simplista. A própria noção do trabalho continuado, exercido à exaustão tanto física quanto psíquica, remanesce, contudo, frustrante para a autora que o toma quase sempre como solução emergencial para a fome de seus filhos. Nesse sentido, há a necessidade de se separar seu trabalho como catadora de papéis pelas ruas de São Paulo da atividade “intelectual” desenvolvida pela escritora, em *Quarto de despejo*. Como dito anteriormente, para Carolina, o trabalho era automático: consistia em catar papéis, madeira e ferros e trocá-los por dinheiro. Nesse sentido, o peso dos materiais se convertia em moeda e Carolina prescrevia diligentemente seu valor como que para se lembrar da sua quase inexistência.

18 de agosto de 1958. As segundas feiras eu não gosto de perder. Saio cedo porque encontra-se muitas coisas no lixo. Saí com a Vera. Eu tenho tanto dó da minha filha! Fui na Dona Julita, peguei papel. Ganhei 55 cruzeiros. O que é que se compra com 55 cruzeiros?

Fiquei nervosa. Quando cheguei em casa deitei porque eu catei uns trinta quilos de ferros e latas. E conduzi na cabeça. Depois que eu descansei fui na Rosalina pedir o carrinho para levar os ferros no depósito. Ela emprestou-me e eu carreguei o carrinho. Eu estava com frio. Fui recebida com alegria pelo senhor Manoel. Pesamos o material e eu recebi 191 cruzeiros (JESUS, 2007, p. 114).

Não raro, tudo o que ganhava com a venda dos materiais era prontamente gasto, não havendo qualquer possibilidade de poupá-lo. Talvez, por isso, Carolina tenha desmistificado tanto sua profissão. No registro de 1 de maio de 1959, Carolina menciona de maneira displicente o feriado nacional, como que para nos indicar a importância que a data tinha si mesma: “Deixei o leito as 4 horas. Lavei as louças e fui carregar água. Não havia fila. Não tenho rádio, não vou ouvir o desfile [...] Hoje é dia do trabalho” (JESUS, 2007, p. 163). Como se vê não há idealizações, nem grandes expectativas em torno de seu trabalho como catadora de papéis. Não devemos esquecer que essa desmistificação do trabalho já havia sido criticada por Mário de Andrade no conto “Primeiro de Maio”, morosamente escrito entre os anos de 1934 a 1942 e publicado postumamente na coletânea *Contos novos* (1947). Nele, Mário repassa um dia na vida de 35, carregador de malas da Estação da Luz. A data em questão é o feriado internacional do dia dos trabalhadores e 35, simbolicamente identificado com o ano da Intentona, abdica do trabalho em prol das comemorações do primeiro de maio. No entanto, a perambulação de 35 pela cidade, em busca da afamada comemoração, se revela improfícua, fazendo com que a personagem alterne momentos que vão da reflexão sobre a condição do explorado ao desencanto pela atual situação do Brasil. Para Iná Camargo Costa (1995), a personagem 35 no afã de comemorar o dia do trabalho de forma heroica e vitoriosa, acaba por celebrar o sacrifício da humilhação e do rebaixamento de sua classe. Por fim, 35 volta à Estação da Luz e, apesar das admoestações feitas aos colegas que não interromperam o ofício naquele icônico primeiro de maio, retorna ao trabalho. Se ao focar na permanente deambulação da personagem pelas ruas e no aparente alheamento de quem dá voltas sem chegar a lugar algum, Mário de Andrade subscreve uma consciência latente do trabalhador (comemorar o dia do trabalho), em Carolina essa mesma consciência não existe. Ao contrário, do dia do trabalho, a autora só tem uma lembrança: “2 de maio de 1959. Ontem comprei açúcar e bananas” (JESUS, 2007, p. 163).

Em seu ensaio sobre Carolina Maria de Jesus, Carlos Vogt (1983) revê os aspectos do trabalho na vida da escritora favelada e atenta para o fato de que, para ela, o resultado de seu ofício de catadora deixa de ser uma abstração para se tornar, ele próprio, um objeto, “o dinheiro-coisa substitui o dinheiro-moeda e expressa mais do que qualquer outro recurso de composição ou de figura de estilo, a realidade e a concreção da pobreza no mundo social que o livro de Carolina nos mostra” (VOGT, 1983, p. 209).

A mediação das relações entre necessidades básicas e a sua satisfação pelo trabalho tem um grau tão elementar e primário que o próprio trabalho, longe de entrar na dinâmica do processo de produção e de transformação das condições sociais de seus agentes, constitui apenas um fator de reprodução das hierarquias que lhe determinam a forma, dando-lhe como conteúdo uma total ausência de futuro social. Amanhã será como hoje, hoje é como ontem, ontem foi como todos os outros dias anteriores e futuros. (VOGT, 1983, p. 208-209).

No entanto, em relação ao seu pretense ofício de escritora, Carolina demonstra grandes expectativas. São inúmeras as passagens em que a autora deixa clara sua intenção de escrever um livro revelador sobre a favela, intencionando, com isso, sua saída imediata do Canindé: “É que eu estou escrevendo um livro, para vendê-lo. Viso com esse dinheiro comprar um terreno para eu sair da favela” (JESUS, 2007, p. 28). De fato, com ele, Carolina saiu da favela. Em 1960, mesmo ano da publicação de *Quarto de despejo*, a autora vai para um sobradinho, uma casa de alvenaria, no bairro de Santana e, de lá, para um sítio em Parelheiros. Para ela, a favela se constituía como um quintal, um quarto de despejo; lugar à margem em que se concentrava o expurgo da cidade. Nesse sentido, tudo indica que seu texto-denúncia limitou-se a abrir-lhe as portas desse quarto. Portas essas que lhe permitiriam um rápido vislumbre dos jardins da cidade, das pessoas e do mundo que acalentara para si.

Longe da favela, do lixo, a catadora de papéis que se tornara escritora famosa desprezava o conteúdo do quarto de despejo. Ao contrário dos escritores obreiristas que se proletarizavam, Carolina utilizou a miséria que lhe era adjacente como trampolim para a ascensão. Entretanto, tão rápido quanto sua ascensão foi seu retorno ao anonimato. Com a agitação política intensificada pelo golpe militar de 1964, o horizonte de expectativas de Carolina Maria de Jesus se retesou em meio a uma nova onda de dificuldades financeiras e esquecimento. Fez, ainda, algumas incursões literárias na tentativa de repetir o sucesso do diário: em 1961, publica *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada* e em 1963 lança o romance *Pedaços da fome*, obras praticamente ignoradas pela imprensa que outrora a coroara como a voz da favela. Em 1966 é vista perambulando pela rua Helvetia, no centro de São Paulo, supostamente tentando retomar a antiga profissão de catadora.

Carolina não aderiu ao comunismo, não militou numa causa específica. Nunca criticou qualquer instituição ou movimento de classes, mas também não se afeiçoou a nenhum deles. Embora a *ética do favor* tenha talhado a autora para a solidariedade, ainda assim era uma era uma espécie de solidariedade individual.

Seu comunitarismo era exclusivamente a literatura. Não escrevia para os outros favelados e negros, não se dirigia a eles em seus escritos, mas contra eles. Queria pertencer a uma comunidade longínqua de escritores, que antevira em antologias e florilégios. Queria ser lida por quem? Uma peculiaridade dos escritores é que escrevem os livros que gostariam de ler: a catadora escrevia para si mesma. Enquanto isso aproveitava pedaços de papel para vingança íntima contra os vizinhos (SANTOS, 2009, p. 116).

Essa individualidade, no entanto, só vale para a relação de Carolina com as demais pessoas da favela, “admirava alguns como indivíduos, nada além” (SANTOS, 2009, p. 116). No que tange à sua projeção por sobre o texto, não podemos esquecer que Carolina reuniu, a um só tempo, três índices narratológicos imprescindíveis: a posição do autor, do narrador e da personagem. Na verdade, muito embora o diário possua um caráter eminentemente sociológico, ou aspire a ares de documento, dada a grande quantidade de datas, nomes de ruas e preços, o diário de Carolina estabelece-se como uma escrita de si. Em geral, a escrita de si é o termo que caracteriza a identificação imediata, direta e explícita do narrador em primeira pessoa como o autor autobiográfico. Nesse sentido, cartas, bilhetes e até e-mails poderiam ser caracterizados como exemplos dessa escrita de si. No entanto, o que nos chama a atenção é o conteúdo apresentado por essa escrita que tanto pode se ater aos fatos ou, simplesmente, fantasiá-los, projetá-los como realidades a serem cumpridas, ficções. Com isso, desabam-se as barreiras entre a ficção e a realidade e o que antes era tido como um dado pode significar exatamente seu revés, caracterizando-se como uma nova forma de se questionar o próprio referencial literário. O pesquisador Pedro Galas Araújo parece resolver a questão, pelo menos parcialmente, ao tratar da obra do escritor Sergio Sant’Anna. Tomaremos de empréstimo sua reflexão à medida que a mesma pode ser aplicada no caso de Carolina Maria de Jesus: “viver vem antes de narrar, embora só narrando se apreenda o todo vivido. Então, como pressupor que nada daquilo é fantasia, invenção, ou pelo menos, que *ainda* não aconteceu?” (ARAÚJO, 2011, p. 34). A estudiosa Ângela Castro Gomes (2004) nos informa que a autorreferência da escrita de si comporta tanto a representação quanto à invenção. No caso de Carolina Maria de Jesus, a representação se dá no próprio texto, posto ser ele o veículo que a autora encontrou para dar sua visão de *dentro da favela*, para representar sua realidade. Foi invenção à medida que Carolina se estetiza a si mesma; em outras palavras, ela “cria para si identidade e alteridade, constrói um *eu* de palavras ou, constrói sua subjetividade na palavra tornando-se autora, narradora e personagem de si mesma” (MIRANDA, 2013, p. 150). Sobre essa via de mão dupla, Gomes comenta:

Uma dicotomia tem sido apontada como falso paradoxo, mas que pode ser útil para se entender a dinâmica própria da escrita de si. Nessa questão, começa a ganhar terreno a posição que considera que o indivíduo autor não é nem “anterior” ao texto, uma “essência” refletida por um objeto de sua vontade, nem “posterior” ao texto, um efeito, uma invenção do discurso que constrói. Defende-se que a escrita de si é, ao mesmo tempo, constitutiva da identidade de seu autor e do texto, que se criam simultaneamente, através dessa modalidade de “produção do eu” (GOMES, 2004, p. 16).

Nesse sentido, tratar Carolina Maria de Jesus como personagem de si mesma implicaria necessariamente no estabelecimento do lastro literário de seu diário. Bem sabemos que usualmente a crítica literária não confere status significativo a esse tipo de texto, geralmente tomado como mero registro cotidiano ou fonte de informações sobre determinada pessoa. Todavia, são muitos os vieses que poderiam alçar o diário de Carolina como obra literária. A começar pela edição. Como vimos, o jornalista Audálio Dantas foi responsável pela “montagem” do diário de Carolina. Nesse sentido, muito embora tenha mantido o “jeito de escrever” da autora, Audálio naturalmente fez supressões, cortes bruscos e substituições⁷ no texto original. Com isso, o relato de Carolina ganha fluidez, mesmo com a repetição ininterrupta das ações. Muito provavelmente, Audálio quis dar ênfase à composição narrativa da autora na tentativa de chamar a atenção para o lirismo do texto, impregnado nas desventuras de Carolina. Outro índice que pode ser utilizado na medição do quociente literário de determinada obra é a própria indicação de seu autor como tal. Carolina não se referia diretamente ao diário como um texto literário, mas deixava clara sua intenção ao se autoproclamar poetisa: “...Os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê seu povo oprimido” (JESUS, 2007, p. 40). Enquanto memória do cotidiano, Carolina subverte a escrita dos diários ao utilizar o discurso direto, colocando falas nas bocas dos moradores do Canindé; além da materialidade dos nomes, essas pessoas acabam ganhando alma pelas palavras de Carolina. Segundo a pesquisadora Andréa Raffaella Fernandez, mesmo as narrativas de caráter testemunhal poderiam ascender como literatura. “Este é o caso da escrita múltipla de Carolina, como se pode observar em *Quarto de despejo*, essa narrativa sem fronteiras é autobiográfica, testemunhal, diário íntimo, ficcional, dada sua riqueza metafórica e o conglomerado de discursos” (FERNANDEZ, 2010, p. 60, grifo da autora). Já para Joel Rufino dos Santos, Carolina Maria de Jesus foi uma bovarista⁸. O autor explica que o termo é empregado em geral para demonstrar “a distância entre o que se pretende ser e o que se é realmente” (SANTOS, 2009, p. 29). Essa distância pode ser inferida no ar de superioridade que a escritora mantinha com os demais moradores do Canindé: “A noite enquanto elas pede socorro eu tranquilamente no meu barracão ouço valsas vienenses” (JESUS, 2007, p. 16). Finalmente, Fernanda Rodrigues Miranda arremata:

⁷ Ver algumas das alterações do texto original de Carolina Maria de Jesus, realizadas por Audálio Dantas em MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Os caminhos literários de Carolina Maria de Jesus: experiência marginal e construção estética*. 2013. 160f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2013. (p. 59-62).

⁸ Termo referente à personagem Emma Bovary de Gustave Flaubert.

Carolina Maria de Jesus escreve porque apenas o básico não é o suficiente para viver. Por isso, mais importante que tudo, era o seu ideal de poeta. Entre a luta incessante por mais um dia de sobrevivência – estando ela no espaço de semiescravidão onde vivera a infância e juventude; na favela do Canindé; na casa de alvenaria em Santana ou no sítio em Parelheiros – transgride as fronteiras do imponderável para afirmar-se e constituir-se humana. Sua arma: sua palavra. Que outra poderia caber-lhe senão a literária? (MIRANDA, 2013, p. 151).

À falta de um elemento mistificador do trabalho, a Carolina proletária, personagem de si mesma, nos chega através das imagens criadas pela própria autora: é a fome que ouve valsas vienenses, é a violência pacificadora, é a miséria que ambiciona, é a escritora que veio do lixo. A favela do Canindé descrita por Carolina não existe mais.

3.3 A HORA DE CLARICE: MACABÉA

As transformações socioculturais, iniciadas a partir da política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, contribuíram para que a narrativa do pós 1964 se concentrasse na busca por um realismo mais urbano, muitas vezes brutal e quase sempre alegórico. Contudo, na quase totalidade dos casos, tais narrativas preservaram sua vocação social mesmo que oculta na mística das palavras. Se, antes, o interesse dos escritores se concentrava em esmiuçar as condições de vida do oprimido, inclusive se proletarizando, o foco da literatura se desloca, nesse período, para a reconstituição da realidade imediata ao golpe militar. Esse caráter extraoficial de se recriar a realidade pelo viés da alegoria e do autobiografismo era consequência imediata do silêncio propagado pela ditadura, principalmente nos jornais. A literatura torna-se, portanto, o *habitat* de alguns intelectuais que, impedidos de se manifestarem pelas vias usuais dos jornais e revistas, acabavam transportando para o terreno da ficção a denúncia contra o agente opressor. Tomando para si o direito de (re) contar a história oficial, alguns escritores optavam por explicitar sua militância política enquanto outros encontravam maneiras mais silenciosas de engajamento e resistência. De um lado, enfileiravam-se autores do calibre de Rodolfo Konder (*Cadeia para os mortos*, 1977), Fernando Gabeira (*O que é isso, companheiro*, 1979) e Ivan Ângelo (*A casa de vidro*, 1979) que consideravam a literatura-verdade dos romances-reportagem o *mainstream* literário do momento enquanto outros, como Raduan Nassar (*Lavoura Arcaica*, 1975), optavam por uma crítica social velada, sem perder de vista o projeto estético de suas obras. *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, se filia a essa segunda vertente.

Nesse sentido, faz-se necessária uma digressão acerca da qualidade e disponibilidade do material voltado para a conscientização do leitor para que se tenha uma

ideia das possibilidades de sua representação pela literatura. Antes, como vimos, é importante destacar que a demanda por uma literatura popular que trouxesse o universo do proletário amparado pela campa ficcional fez pulular textos de diferentes gêneros, mas cujo teor significativo se justificava quase que exclusivamente no caráter propagandístico e panfletário das narrativas. Vale lembrar a alocação de *Parque industrial*, de Patrícia Galvão, já mencionada neste trabalho ou mesmo os textos da primeira fase do romancista baiano Jorge Amado. No entanto, como vimos também, a carência de obras de teor mais teórico e menos imediatista fez com que tais narrativas se concentrassem no mais das vezes no momento da revolta, incendiando a discussão da luta de classes e direcionando, pela denúncia ou pelo panfleto, a conscientização do leitor à ação. Ressaltamos que grande parte dos escritores que se propuseram a refinar o universo do trabalhador encontrava-se, em larga medida, ligada ao Partido Comunista ou a outros movimentos sindicais, como é o caso de Lauro Palhano de *O gororoba*. Dessa forma, aponta-se que, até a década de 1960, a quase totalidade do material de divulgação da causa proletária disponível no Brasil constituía-se, basicamente, de traduções ou resumos organizados por diferentes escritores europeus (só *O capital* teve, até 1964, quinze edições). Sublinhe-se, aí, que as traduções eram vertidas, em sua maioria, do espanhol ou do francês, enfatizando o caráter de adaptação das obras. No entanto, o que se observa a partir dos anos 60 é o recrudescimento de uma consciência nova, exercida pela política de resistência cultural que se desenvolveria nos anos subsequentes ao golpe militar. Para se ter uma ideia geral da produção marxista da época, José Nilo Tavares (1983) aponta que, ao longo da década de 1960, foi publicado um total de cinquenta obras, de Marx e epígonos, contra apenas doze da década anterior. O florescimento do interesse por uma literatura de cunho marxista em plena ditadura militar é admissível somente se se levar em conta que o receio inicial das autoridades concentrava-se em desbastar quaisquer possibilidades de revolta armada e não aplacar o potencial teórico da campanha revolucionária, historicamente destituída de ambições intelectuais. Contudo, em seguida, o governo passaria a intervir diretamente nos sindicatos e a tornar ilegais instituições que pudessem emergir como possíveis focos de sublevação. Ricardo Costa, então secretário nacional de formação política do Partido Comunista, escreve ao *site* do partido em 2011:

Após o golpe de 1964, com a forte repressão desferida sobre o PCB, a responsabilidade pela publicação de obras dos autores marxistas e pela difusão do materialismo histórico no Brasil coube a editoras, universidades e diversas organizações políticas e sociais. Com o fechamento da editora Vitória, pertencente ao PCB e a proibição das publicações legais, muitos dos militantes comunistas que trabalhavam na imprensa e no mercado editorial tentaram transformar seus locais de trabalho em espaços de luta democrática. (COSTA, 2011).

Com a transferência das publicações para outros núcleos difusores, os militares esperavam desestimular o ímpeto rebelde através da descentralização de suas bases. O que se verificou, todavia, foi um alargamento na recepção dessa mesma ideologia, estendida, agora, a uma nova classe consumidora de bens culturais, formada, em sua maioria, por universitários e pela burguesia intelectualizada que não havia sucumbido à crise financeira do governo anterior. Em artigo sobre a recepção da obra de Lukács, no Brasil, o pesquisador Celso Frederico comenta:

A efervescência artística do pré-64, expressa no cinema novo, na bossa-nova, nos Centros Populares de Cultura, desdobrou-se, após o golpe, num amplo movimento de resistência cultural contra os novos governantes, a censura e o chamado “terrorismo cultural”. A contestação inicial do regime foi feita basicamente pela *intelligentsia* radicalizada, num momento dramático em que a classe operária encontrava-se desmobilizada e sofrendo uma repressão que os donos do poder não ousavam estender para a classe média intelectualizada. É este o contexto de onde surgirá o aguerrido movimento estudantil que, a partir de 1966, ocupou as principais cidades do país, desafiando a ditadura. (FREDERICO, 1995, p. 188).

Não tardaria para que a arte fosse cooptada pela juventude engajada e se tornasse, em pouco tempo, um dos maiores instrumentos na luta contra o regime militar. Na verdade, antes mesmo da chegada dos militares ao poder, uma série de transformações no campo da cultura já estava em curso no Brasil. O apelo popular e o teor revolucionário já podiam ser vistos em peças como *Eles não usam black tie*, de Gianfrancesco Guarniei, encenada pelo Teatro de Arena em 1958 ou nas produções teatrais e cinematográficas patrocinadas pelo Centro Popular de Cultura (CPC) criado em 1961. Tanto a dramaturgia quanto o movimento do Cinema Novo caracterizavam-se pela busca de uma arte nacional que restasse revolucionária ao refletir a realidade do povo. Em 1960, como vimos, a favelada Carolina Maria de Jesus se projetou de maneira bem sucedida no panorama da literatura brasileira mostrando que um proletário, por mais distante que estivesse das rodas intelectuais, poderia fazer ouvir a voz dos oprimidos.

Embora o aumento significativo das greves e protestos não tenha se limitado às categorias de esquerda, é indubitável o impacto exercido por essa nova disponibilidade de material na formação de nossa resistência cultural. O ponto máximo da tensão aconteceu em junho de 1968, quando cem mil pessoas saíram às ruas para protestar no Rio de Janeiro. A dimensão do levante, que contava com o apoio de intelectuais, artistas e religiosos dissidentes do golpe, levou o governo a endurecer as medidas impositivas e, em dezembro daquele mesmo ano, era promulgado o Ato Institucional nº 5, o AI5, o mais repressivo de todos.

Se em 64 fora possível à direita “preservar” a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando os estudantes e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento (SCHWARZ, 2001, p. 9).

Enquanto a Ditadura se legitimava através da ideologia de segurança nacional, todo e qualquer ato em oposição ao governo passava a ser encarado como crime contra o Estado. Diante da inviabilidade de uma nova resistência cultural, parte da aclamada juventude engajada abandona as manifestações pacíficas em prol da luta armada. O romantismo revolucionário insuflava tanto a guerrilha urbana, especializada em assaltos e sequestros, quanto as organizações que atuavam no campo, como é o caso da Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), de forte inspiração guevarista. Embora tenham fundado importantes núcleos de resistência, como o que se desenvolveu na região do Araguaia, todas as organizações de esquerda foram completamente desarticuladas pelo regime até meados dos anos 70. Nesse período, a censura tornou-se absoluta e contava com toda uma rede de órgãos de controle como o Sistema Nacional de Informações (SNI), o Departamento de Ordem Política e Social (Dops) além do Departamento de Operações Internas e Centro de Operações de Defesa Interna (Doi-Codi), responsáveis pela prisão, tortura e exílio de milhares de pessoas. Desenvolveu-se, assim, uma arte engajada em driblar o silêncio por meio de textos e canções de protesto cujo teor significativo, muitas vezes, suplantava a perspicácia dos censores. Para o escritor Dilmar Miranda:

Uma das táticas marcantes da estética da época, ao contrário do protesto engajado mais explícito da década anterior, foi a alegorização das canções, de sentido contestatório menos manifesto. “De olho na fresta” e através de expressivas metáforas, os artistas buscam contornos de sentido capazes, a um só tempo, de passar pelos desvãos dos interditos da censura, bem como representar pulsações de resistência aos tempos cinzentos. (MIRANDA, 2009, p. 149-150).

A alegorização das letras manifestada na busca por um viés possível de expressão não se caracterizava, exatamente, como um instrumento ativo de militância na luta contra o autoritarismo, como fora o realismo socialista. As canções de protesto alimentavam o espírito rebelde da juventude do pós-guerra, que vivia o idílio romântico do nacionalismo popular e que acreditava que seria possível mudar o mundo. Por outro lado, a produção literária desse período apresenta uma geografia *sui generis* do panorama da literatura brasileira, somente comparada ao inchaço criativo do final do século XIX. O que se apresenta

a partir da década de 1970, ou mais particularmente após o golpe de 1964, é uma profusão de estratos estilísticos e temáticos que se coaduna a guisa de um *zeitgeist* enfraquecido. Assim, a chamada literatura contemporânea, ou pós-moderna, que se estende desde os arroubos intimistas do alto modernismo, imbrica-se com o caráter documental dos romances reportagem ao mesmo tempo em que o processo de fragmentação do ‘eu’ calcifica-se tanto na prosa quanto na poesia da geração mimeógrafo.

Vale destacar que, contraditoriamente, os anos de chumbo foram os mesmos que assistiram à ascensão do milagre brasileiro, um período de grande desenvolvimento econômico em que o país cresceu à custa do silêncio forçado do trabalhador e de sua subordinação à disciplina das empresas. Essa correlação de forças colaborou para a permanência de um estado social ambíguo, “de atraso e de progresso, de miséria e sofisticação tecnológica, presente sobretudo nas desigualdades econômicas regionais” (PELLEGRINI, 2008, p. 69). Diante disso, a arte engajada se transforma, ela mesma, na tentativa de traduzir esse novo estado de coisas.

A princípio, Clarice Lispector não pode ser considerada como uma escritora socialmente engajada. De fato, seus mecanismos composicionais não se condicionam à simples representação mimética da realidade e, portanto, aparentemente excluem qualquer preocupação com aspectos exteriores ao texto ou que possam indicar uma propensão extraliterária de militância, panfletagem ou denúncia. Sua predileção por temas contemporâneos, de foro íntimo, vazados numa linguagem metafórica, muitas vezes intangível pelo leitor desatento ou pelo crítico apressado, traz à baila não apenas a questão existencial *per se*, mas todo um léxico novo que aproximaria literatura e filosofia num ajuntamento polissêmico em que se prevê o exterior, o social, a realidade, a partir da catarse individual de suas personagens. Em outras palavras, Clarice reconstrói o espaço social, tanto em sua dimensão física quanto simbólica, de dentro para fora ao presentificar o exterior pelo viés da sondagem psicológica e do fluxo de consciência tornando possível ao leitor, no mais das vezes, perscrutar o factual apenas pela implosão interna do indivíduo ficcional. Assim, personagens como Joana de *Perto do coração selvagem* (1943), ou Ana do conto “Amor”, de *Laços de família* (1960), ao subverterem, uma e outra, o espaço social que lhes é adjacente, acabam por edificar seu *em torno* como causa imediata da epifania. Essa percepção indireta do mundo social, muitas vezes inferida pelo leitor, se constitui geralmente como inadequação ou estranhamento da personagem em relação à realidade circundante. Para a estudiosa Neiva Pitta Kadota:

Esse afastar-se, quase sempre, dos caminhos costumeiros que levam à temática social, é em Clarice uma tentativa, pelo avesso, de aproximação, ou seja, uma opção pelo desvio que, embora menos seguro e confortável, oferece novo cenário e exige por isso atenção redobrada, pois esse caminhar dissimulado, do pessoal ao social, se faz, em sua obra, colado á linguagem e é preciso um olhar percuciente que capte aqui e ali essas formas tênues e as exponha à leitura. (KADOTA, 1997, p. 138).

Nesse sentido, a publicação de *A hora da estrela*, em 1977, revelar-se-ia como ponto de ruptura na cadeia criativa da autora, espécie de divisor de águas na prosa clariceana, ao subscrever os desígnios dos retirantes nordestinos nas grandes cidades. A trajetória de Macabéa e seus consortes é ampliada pela lente de Rodrigo S. M., personagem narrador, a quem caberia o ônus da epifania e de quem Clarice se valeria para romper o contorno do meramente subjetivo. Grosso modo, a novela é considerada como sua obra mais social, tanto no que tange à estruturação da linguagem “que não pode ser enfeitada e artisticamente vã” (LISPECTOR, 1998, p. 20) quanto na eleição de um tema “com começo, meio e ‘gran finale’ seguido de silêncio e de chuva caindo” (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Macabéa é o símbolo da retirante nordestina que vem para a cidade grande em busca de melhores condições de vida, uma entre milhares de mulheres que engrossaram o êxodo rural desde o projeto desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek até os anos do milagre econômico brasileiro. A caracterização da personagem, terceirizada pela escrita hesitante de Rodrigo S. M., oscila entre a caricatura e o despojamento total, simbiose de carência e ignorância que funciona como títere permanente de uma “cidade toda feita contra ela” (LISPECTOR, 1998, p. 15). A nordestina vive na Rua do Acre, espaço pouco convidativo do centro do Rio, vizinho de prostitutas e marinheiros que, assim como a favela da Canindé de Carolina Maria de Jesus, vicejou ao longo das décadas de 1960 e 1970 atraindo toda sorte de degredados e despossuídos.

Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe? (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Nesse sentido, a constatação do resíduo social, em *A hora da estrela*, assume uma característica dissonante daquela verificada até então na prosa clariceana. O fato de Clarice debruçar-se muitas vezes sobre um leitor imaginário pressupondo sempre sua presença ou nos lampejos de tempo e espaço, perceptíveis nos interstícios catárticos de suas personagens permitem apenas um vislumbre de exterioridade, secundada sempre pelo imperativo da linguagem e pela realidade internalizada. Em *A hora da estrela*, todavia, o

reconhecimento do espaço e da miserabilidade de suas personagens pode ser interpretado como uma discussão acerca do ato da escrita, do ofício literário. Embora as relações de identificação entre a autora e seu universo ficcional sejam exploradas mais adiante, a investigação do tecido metalinguístico torna-se fundamental para que se possa, a partir do esvaziamento ideológico de Macabéa, esboçar o tipo de representação eleita por Clarice para reproduzir o universo do proletariado.

Como os proletários de *A hora da estrela*, Clarice também era nordestina e, não obstante sua realidade fosse diametralmente oposta àquela revelada por Rodrigo S. M., ainda assim, mantinha o ofício de escritora atrelado à atividade jornalística, intensificando-a em salvas conforme a economia familiar lhe exigia. Nascida na província ucraniana de Tchechelnik, em 1920, Clarice migra com sua família para o Brasil no ano seguinte, indo viver no Recife, condição suficiente para que, no futuro, já instalada no Rio de Janeiro, fosse capaz de reconhecer “de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Contudo, do Recife que viveria em Clarice em permanente estado de latência, pouca coisa ficou. A antiga casa da praça Maciel Pinheiro ficaria num retrato tal qual a Itabira de Carlos Drummond de Andrade, muito embora o poeta mineiro a visitasse constantemente em seus poemas. Com a morte da mãe, em meados da década de 1930, Clarice vem para o Rio de Janeiro na companhia do pai e da irmã Tânia (Elisa Lispector, a irmã mais velha de Clarice, ficaria ainda por um tempo na capital pernambucana). Em 1940, publica seu primeiro trabalho de ficção, o conto “Triunfo” no semanário *Pan* de Tasso da Silveira. Entra para a Faculdade Nacional de Direito onde conhece seu futuro marido, Maury Gurgel Valente com quem encetaria uma série de viagens ao redor do mundo. Foi, contudo, em 1943, que faz sua estreia na literatura com o introspectivo *Perto do coração selvagem*, em clara alusão a suas despreziosas leituras “escolhidas pela capa”, entre elas, James Joyce e Herman Hesse.

Quando Carlos Mendes de Sousa, citado por Benjamin Moser, escreveu que Clarice Lispector era “a primeira mais radical afirmação de um não lugar na literatura brasileira” (SOUZA, 1960 *apud* MOSER, 2011, p. 26), o ensaísta e crítico português referia-se tanto àquela condição primeira de origem e deslocamento, que fizeram da escritora, a um só tempo, brasileira e ucraniana, quanto à própria estrangeiridade da linguagem presente em sua obra e, até então, sem precedentes no Brasil. A literatura introspectiva que, até então, vinha sendo produzida no Brasil já conhecia arroubos de urbanidade e intimismo de outros escritores modernistas, como Osman Lins ou Autran Dourado que tentavam, a seu turno, estabelecer conexões entre a notação psicológica e a utilização dos discursos interiores. De

fato, ao testar diferentes estados de alma, Clarice acabou por aperfeiçoar uma linguagem digressiva, fragmentada e subjetiva cuja notação fortemente psicológica fez com que críticos, muitas vezes, a considerassem uma escritora distante da realidade. À época da escritura de *A hora da estrela*, Clarice enfrentava muitas dificuldades com o teor significativo de seus textos como afirma a pesquisadora Joseana Paganini:

Nesse período, sua obra encontrou um ambiente de recepção crítica contraditório. De um lado, crescia o seu prestígio junto a um certo círculo de intelectuais brasileiros. De outro, Clarice era uma das vítimas das “patrulhas ideológicas”, expressão cunhada pelo cineasta Carlos Diegues para definir a pressão exercida por determinados ativistas intelectuais de esquerda sobre os artistas que não vinculavam suas obras diretamente a uma luta engajada contra a ditadura militar. Para esses, Clarice, além de não fazer obras de denúncia e de não procurar retratar um quadro político e social, era autora de romances excessivamente filosóficos, herméticos, portanto difíceis de serem compreendidos pelas massas. Ao não se enquadrar dentro da maior parte da produção romanesca da época, Clarice recebeu o rótulo de “alienada” (PAGANINI, 2000, p. 5).

A despeito de sua participação nas manifestações de 1968, na mencionada passeata dos Cem Mil, Clarice ainda seria incluída no rol de pessoas “enterradas” pelo cartunista Henfil, na seção *Cemitério dos Mortos-Vivos* do semanário *O pasquim*. O segmento dedicava-se a enterrar “com sete palmos de desacato e desprezo, personalidades que, a seu juízo, simpatizavam com a ditadura, ou se omitiam politicamente” (MORAES, 1999, p. 16).

Eu a coloquei no Cemitério dos Mortos-Vivos porque ela se coloca dentro de uma redoma de Pequeno Príncipe, para ficar num mundo de flores e de passarinhos, enquanto Cristo está sendo pregado na cruz. Num momento como o de hoje, só tenho uma palavra a dizer de uma pessoa que continua falando de flores: é alienada. Não quero com isso tomar uma atitude fascista de dizer que ela não pode escrever o que quiser, exercer a arte pela arte. Mas apenas me reservo o direito de criticar uma pessoa que, com o recurso que tem, a sensibilidade enorme que tem, se coloca dentro de uma redoma. [...] Ela escreve bem à beça, um potencial excelente para entender as angústias do mundo. O maior respeito todo mundo tem por Clarice Lispector. No entanto, ela não toma conhecimento das causas e dos motivos desses problemas existenciais, não só dela como do mundo inteiro. Foi por isso que botei a Clarice lá. Ela não gostou, e eu não vou tomar uma atitude fascista de matá-la. (HENFIL, 1973 apud MORAES, 1999, p. 20).

Em que pese a severidade da crítica, Clarice não fez concessões. Ao contrário publica, em 1973, o romance *Água viva*, dando continuidade ao projeto de estreitamento psicológico iniciado com *A paixão segundo GH* de 1964. A experiência com os nordestinos de *A hora da estrela* fornece um dado essencial para a fortuna crítica clariceana, ao permitir a intersecção entre erudito e popular numa cosmovisão consciente que transcende tanto o fazer poético quanto a crítica social. A realidade, nesse caso, somente se tornou mais

evidente sem, necessariamente ter de se subsumir ao poder demolidor da linguagem ou do discurso filosófico. O psicologismo do texto, ao contrário, não colidindo diretamente com o tecido social, acaba por complementá-lo já que o vazio de Macabéa se faz preche de sentido para Rodrigo e prova que, muitas vezes, “quem se aprofunda num ovo, quem vê mais do que a superfície do ovo, está querendo outra coisa: está com fome.” (LISPECTOR, 1980, p. 49).

Ao forjar um tipo diferente de representação da realidade, Clarice notabilizou-se por produzir uma literatura, ao mesmo tempo, fragmentária e repleta de aforismos. A conexão da estrutura de seu discurso digressivo com a voluptuosidade do fluxo de consciência alçou a autora à posição de baluarte da literatura brasileira, em termos estilísticos. Ao mesmo tempo considerada hermética e popular⁹, tanto pelo teor significativo de seus escritos quanto pela rapidez com que os mesmos são disseminados pela internet, sobretudo através de redes sociais, a autora mantém um discurso sempre atualizável posto que ligado a um intimismo peculiar e universalizante.

Quando Clarice Lispector afirmou, através da catarse de sua personagem anônima¹⁰, que escrevia com sua própria voz, a autora, cuja voz poucos ouviram, acabava por delinear parte da tessitura de sua linguagem. Não há divergências no tocante à técnica utilizada por Clarice; o fluxo de consciência é o que sedimenta a base desse diálogo ininterrupto entre a autora, seus narradores e o leitor. Delineia-se, a partir daí, uma tentativa consciente e loquaz de comunicação na qual a alcançabilidade das palavras transcende o discurso verbal escrito e aproxima sua prédica de um tom vocal à guisa de uma alocução filosófica ou uma confissão íntima. Tal estrutura discursiva se imbrica com um conteúdo que, se não se liga diretamente ao pensamento subjetivo, a ele se submete indissolúvelmente.

Ao relacionar subjetividades com escrita fragmentária, fluxo de consciência com o desnudar-se-a-si de suas personagens, Lispector, se não alcança o tom oral próprio de uma conversa particular, apropria-se de um discurso imagético direto entre o eu que fala e o eu que escuta (ou lê?). A ênfase em focos de primeira pessoa acaba por se arraigar a partir de 1964, quando Lispector publica seu romance mais introspectivo: *A paixão segundo GH*. A partir daí, a autora lança por completo seus textos num torvelinho de comunicação, cuja presença constante do outro (o leitor) torna-se imprescindível. Clarice afirma sua fixação pelo outro, por aquele que ouve ou por aquele que lê a todo instante; em *A descoberta do mundo*, livro publicado postumamente, a autora afirma:

⁹ Utilizamos a expressão “popular” para se referir à presença constante do nome da autora principalmente nas redes sociais.

¹⁰ Trata-se da personagem do romance *Água viva*, publicado em 1973.

Não é à toa que entendo os que buscam caminho. Como busquei arduamente o meu! E como hoje busco com sofreguidão e aspereza o meu melhor modo de ser, o meu atalho, já que não ousa mais falar em caminho. Eu que tinha querido. O Caminho, com letra maiúscula, hoje me agarro ferozmente à procura de um modo de andar, de um passo certo. Mas o atalho com sombras refrescantes e reflexo de luz entre as árvores, o atalho onde eu seja finalmente eu, isso que não encontrei. Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada. (LISPECTOR, 1992, p.119).

A necessidade de interação com o outro e a eficácia dessa comunicação se perfazem de maneira dialógica, utilizando o leitor como coautor da obra, num exercício constante de intercâmbio, em que a leitura das entrelinhas revela-se como fomento desta influência mútua. Assim, a compreensão do significado oculto das palavras só se realiza através da renovação contínua do pacto de leitura, ou seja, da participação permanente do leitor. A pressuposição de um interlocutor constante, imaginário ou real, ensejou uma característica típica da prosa da terceira geração modernista. Tanto Clarice quanto Guimarães Rosa utilizaram-se dessa mão dupla na construção do sentido do texto o que denota uma particular preocupação do grupo em relação ao ato de comunicar-se. Se, de um lado, a riqueza léxico-sintática resgatada por Rosa em seu *Grande sertão: veredas* (1956) trazia lume novo à produção literária, era na verbosidade de Riobaldo e no silêncio de seu interlocutor anônimo que a narrativa ganhava força, amparada que estava no fio tênue de uma conversa ao pé do ouvido. Clarice, no entanto, vai além, ao dialogar diretamente com seus narradores como em *A hora da estrela* e *Um sopro de vida* (1978), num exercício esgarçado da meta literatura cujo fazer literário transforma-se em própria matéria de si. Destacam-se, para tanto, alguns trechos¹¹ de *A hora da estrela*, em que é nítida a batalha das palavras entre criador e criatura:

Quero acrescentar, à guisa de informações sobre a jovem e sobre mim, que vivemos exclusivamente no presente (p.18); [...] Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça (p.19); [...] para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco [...] (p.20); Pois a datilógrafa não quer sair dos meus ombros (p.22); [...] E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça (p.23); [...] Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça (p.26); [...] através dessa jovem dou o meu grito de horror à vida (p.33); [...] Ah pudesse eu pegar Macabéa, dar-lhe um bom banho, um prato de sopa quente, um beijo na testa enquanto a cobria com um cobertor (p.59) (LISPECTOR, 1998).

Publicado pela primeira vez em 1977, o livro *A hora da estrela* narra as desventuras de uma alagoana que vem para o Rio de Janeiro para ganhar a vida. A caracterização de Macabéa, no entanto, difere das demais personagens de Lispector por duas

¹¹ Os trechos selecionados foram digitados com suas respectivas páginas.

razões essenciais. Em primeiro lugar, a personagem é descrita de maneira exterior. A caracterização de Macabéa fica a cargo de outra personagem, Rodrigo S. M. que narra a história de Macabéa formulando uma metalinguagem abrangente. O narrador demora-se a confiar a personagem ao leitor, intervindo constantemente no enredo como mostra a passagem que serve de apresentação à Macabéa:

Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça. Sem falar que a história me desespera por ser simples demais. O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que me mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama. De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Num segundo momento, é o fluxo de consciência que aparece plasmado na figura do narrador Rodrigo S. M., eleito por Clarice para servir de mediador e *alter ego* na criação de Macabéa, que vai servir como gatilho para a transcendência existencial e metafísica da personagem. Macabéa é simples, portadora de uma inocência pisada diante da cidade inconquistável; do aspecto roto às atitudes vacilantes, falta à nordestina a vida internalizada que Rodrigo tenta a todo custo completar com a sua própria. Delineia-se, assim, o projeto literário de Lispector: ao tentar excluir-se como narradora, a autora reitera sua presença através de um caleidoscópio de identidades.

O enredo é bastante simples. Macabéa divide-se entre o trabalho numa repartição de representação de roldanas e os passeios com seu pretense namorado, e também nordestino, Olímpico de Jesus. A comunicação que se dá entre eles é complexa visto que tanto Macabéa quanto Olímpico são personagens, de certa forma, à mercê da realidade esmagadora das grandes cidades.

- E se me desculpe, senhorinha, posso convidar a passear?
- Sim, respondeu atabalhoadamente com pressa antes que ele mudasse de ideia.
- E, se me permite, qual é mesmo a sua graça?
- Macabéa.
- Maca, o quê?
- Béa, foi ela obrigada a completar.
- Me desculpe, mas até parece doença, doença de pele.
- Eu também acho esquisito mas minha mãe botou ele por promessa a Nossa Senhora da Boa Morte se eu vingasse, até um ano de idade eu não era chamada porque não tinha nome, eu preferia continuar a nunca ser chamada em vez de ter um nome que ninguém tem mas parece que deu certo. [...] Pois como o senhor vê eu vinguei... pois é. (LISPECTOR, 1998, p. 43).

A relação de ambos é ameaçada pela presença de Glória, colega de trabalho de Macabéa que, diferentemente da amiga, é carioca e bem alimentada. Quando Olímpico anuncia o fim do namoro, Macabéa decide consultar-se com uma cartomante. Decisão essa levada a cabo graças à insistência de Glória em ajudar a colega. Após a consulta na qual obteve as previsões para sua nova vida e que incluíam desde aumentos de salário até o casamento com um estrangeiro, Macabéa abraça seu verdadeiro destino: ao atravessar a rua, a personagem é abalroada por um carro que parte em disparada sem prestar-lhe socorro. Nesse momento, o narrador Rodrigo S. M. foca Macabéa de um plano superior e soberano. A personagem morre em aguda reflexão, revelada por intermédio de seu criador e que permite à proletária encenar sua única aparição como estrela: na morte.

A proximidade entre Clarice Lispector e seu narrador Rodrigo S. M. não se limita às características estruturais da composição literária. Antes, ambos, criador e criatura, acabam por se confundir em um entrelaçamento que dá início aquilo que a escritora Nádya Batella Gotlib, em sua obra *Clarice: uma vida que se conta*, chamou de “circuito ficcional-autobiográfico” (GOTLIB, 1995, p. 475). Segundo ela, *A hora da estrela* apresenta um esquema desdobrável, ou seja, “um narrador (ou autor fictício) desdobra-se na personagem que, por sua vez, espelha o seu autor e a autora desse autor” (GOTLIB, 1995, p. 475). Nesse sentido, Clarice e Rodrigo S. M. seriam a mesma pessoa. Ambos seriam a própria Macabéa. A dificuldade que Clarice tem de lidar com aquilo que é ela mesma, principalmente em sua última obra, traz considerações a respeito da criação de um sujeito que, de certa forma, já nasce fragmentado em si mesmo. Rodrigo S. M. afirma que também quando menino foi criado no Nordeste. A proximidade de Clarice e de seu narrador, no tocante à origem (mesmo que a dela não seja puramente brasileira) faz com que a própria Macabéa torne-se um ponto de encontro. São inúmeras as passagens nas quais Rodrigo S. M. afiança sua relação intrínseca tanto com Macabéa quanto com a própria Clarice: “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto” (LISPECTOR, 1998, p. 20). Mais uma vez, o vivido e o narrado se confundem:

Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina. Sabendo no entanto que talvez eu tivesse que me apresentar de modo mais convincente às sociedades que muito reclamam de quem está neste instante mesmo batendo à máquina (LISPECTOR, 1998, p. 20).

Não devemos nos esquecer de que, ao criticar a maneira com que a sociedade vê o escritor, Clarice também ironiza, nessa passagem, sua própria condição de criticada. Talvez por isso tenha escolhido tanto para Rodrigo S. M. quanto para Macabéa o ofício da palavra. Enquanto escritor, Rodrigo se questiona muito acerca de seu processo composicional, tentando ser mais simples possível ao afirmar que “a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela” (LISPECTOR, 1998, p. 20). Já para Macabéa que, assim como a personagem de Carolina Maria de Jesus, ficou a meio caminho da instrução primária, as palavras tinham um efeito contrário:

Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa. Embora, ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra “designar” de modo como em língua falada diria: “desiguinar” (LISPECTOR, 1998, p. 15).

A relação intercambiante dos entes envolvidos na tessitura de *A hora da estrela* se explicita logo de início: a dedicatória do livro vem seguida por uma informação entre parênteses que indica que, naquele ponto, quem fala é a própria Clarice Lispector. Nela, Clarice parece querer despregar-se de Rodrigo e assumir a autoria da obra. É também na dedicatória de *A hora da estrela* que a autora justifica sua incapacidade de lidar diretamente com Macabéa, pressupondo assim a criação de Rodrigo S. M.:

[...] – a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu. Esse eu que é vós pois não aguento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé [...] (LISPECTOR, 1998, p. 9).

Numa das passagens, o narrador Rodrigo S. M. corrobora a dedicatória de Clarice ao afirmar que aquela história só poderia ser escrita por um homem, dado o sentimentalismo de uma mulher: “Aliás – descubro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Tal estilhaçamento do sujeito criador em personagens que se refletem mutuamente aproxima a estrutura narrativa de *A Hora da Estrela* de uma das concepções sobre o descentramento do sujeito moderno proposto por Stuart Hall, em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2006). Nesse conjunto de ensaios, Hall anuncia a

crise das identidades modernas, que outrora eram consideradas como fixas e localizáveis no mundo social, e que perderam paulatinamente seu contorno na modernidade. Nesse sentido, o autor explora os índices que propiciaram esse descentramento das identidades ao longo da história com o intuito de engendrar uma nova concepção de sujeito contemporâneo.

No capítulo intitulado “Nascimento e morte do sujeito moderno”, o autor elenca cinco tópicos que teriam contribuído para o descentramento do sujeito aludido acima: o pensamento marxista, a descoberta do inconsciente por Freud, os trabalhos relacionados à linguística de Ferdinand de Saussure, os estudos de Foucault e o recrudescimento de novos movimentos sociais como o feminismo, por exemplo. É, entretanto, nos trabalhos de Freud e, posteriormente, nas contribuições de Jacques Lacan acerca do inconsciente, que se pode visualizar mais claramente a fragmentação do sujeito na composição de *A Hora da Estrela*. De acordo com Hall, a identidade do indivíduo moderno foi deslocada quando da concepção do inconsciente por Freud uma vez que:

[...] nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona de acordo com uma “lógica” muito diferente daquela da Razão, arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada – o “penso, logo existo”, do sujeito de Descartes (HALL, 2006, p. 36).

Assim, a fragmentação do sujeito visível na relação entre Clarice, Rodrigo S. M. e Macabéa e a difícil tentativa de unidade dessas três personalidades validam a concepção de que, apesar de se encontrar dividida, a identidade do sujeito comporta-se como reunida e resolvida criando, dessa forma, uma fantasia de unicidade em torno de si mesma. Na verdade, de acordo com os postulados de Stuart Hall, por estar em constante deslocamento e permanente construção, o termo identificação seria mais adequado do que aquele cunhado sob a égide de *identidade*.

Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude (HALL, 2006, p. 39, grifo do autor).

Resta-nos agora, após as reflexões acerca da escrita clariceana, conjugar essa identidade com a natureza proletária da personagem Macabéa. Como foi dito anteriormente, a relação de Clarice passa ao largo de qualquer militância direta. Ela mesma

afirmou diversas vezes que não fazia literatura engajada. O que levou Clarice a estertorar em sua última obra um impulso frágil e pobre como Macabéa poderia ser pensado, antes, como uma crítica ao seu próprio ofício de escritora. Como dissemos, sua escrita fragmentária vinha sendo alvo de uma série de ataques justamente por se distanciar do apelo social, na época algo quase imprescindível para um escritor reconhecido pela crítica. Nesse sentido, a construção de uma personagem inconsciente de sua própria realidade mas que, no final, seria coroada como uma estrela, pode-nos indicar, pelo menos em parte, o que Clarice almejava ao criar Macabéa e seu universo parco de significados. A começar pela solidão dos proletários, o que não distaria Macabéa das demais personagens de Clarice, todas envolvidas pelo vórtice da solidão: “ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma” (LISPECTOR, 1998, p. 18). Como nos aponta o pesquisador Carlos Alberto dos Santos Abel (2000), a solidão em *A hora da estrela* é acentuada pela já mencionada ausência de comunicação. A comunicação, mesmo entre os próprios proletários, quando acontece é prenhe de lacunas como se vê na passagem em que discutem Macabéa e Olímpico de Jesus:

Ele: — Pois é.
 Ela: — Pois é o quê?
 Ele: — Eu só disse pois é!
 Ela: — Mas “pois é” o quê?
 Ele: — Melhor mudar de conversa porque você não me entende.
 Ela: — Entender o quê?
 Ele: — Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!
 Ela: — Falar então de quê?
 Ele: — Por exemplo, de você.
 Ela: — Eu?!
 Ele: — Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.
 Ela: — Desculpe mas não acho que sou muito gente.
 Ele: — Mas todo mundo é gente, Meu Deus!
 Ela: — É que não me habituei.
 Ele: — Não se habituou com quê?
 Ela: — Ah, não sei explicar. (LISPECTOR, 1998, p. 48).

Essa mesma dificuldade de comunicação, que isola a proletária em seu universo esfaimado pode ser visto na conversa entre Macabéa e o médico. Quando ele anuncia que ela está com começo de tuberculose, a personagem, por ignorância, agradece porque vê beleza nas palavras difíceis. A história de Macabéa é a história de muitas proletárias que seguem sem esperanças; quando a cartomante afirma que sua vida era muito ruim, a personagem se espanta, não pela previsão certa, mas pelo fato de nunca ter pensado que sua vida era ruim. O que esperar de alguém que acordava mais cedo no domingo só para não fazer nada por mais tempo? A própria narrativa só ganha força, após a apresentação de Rodrigo S. M., a partir da demissão de Macabéa. Seu patrão, senhor Raimundo declara que a nordestina é

inapta ao trabalho de datilógrafa. Diante da expressão de Macabéa que pede desculpas por ser demitida, senhor Raimundo volta atrás tomado pela comiseração. Sabemos que, durante muito tempo, causar pena foi o escopo de muitos escritores que se propuseram a narrar a vida dos proletários no Brasil. Macabéa não tinha sequer ambição, o que fazia dela uma proletária singular. Foi somente pelas palavras da cartomante que anunciara um futuro promissor ao lado de um estrangeiro rico que Macabéa foi desperta para a realidade. No entanto, despertara para uma realidade “grávida de futuro”. A sua própria, Macabéa morreu sem conhecer.

Mas um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que seu Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era *Humilhados e ofendidos*. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou a conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo o que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar? (LISPECTOR, 1998, p. 40).

Coincidentemente, ou não, o ponto de convergência das vozes do texto aponta para um futuro também compartilhado por Clarice, Rodrigo S. M. e Macabéa: o fim. A autora viria a falecer meses depois da publicação de *A hora da estrela*, configurando a morte como uma efeméride – palavra tão admirada pela personagem – de seus últimos escritos.

Cuidar para não morrer. No entanto eu já estou no futuro. Esse meu futuro que será para vós o passado de um morto. Quando acabardes este livro chorai por mim uma aleluia. Quando fechardes as últimas páginas deste malogrado e afoito e brincalhão livro de vida então esquecei-me. Que Deus vos abençoe então e este livro acaba bem. Para enfim eu ter repouso. Que a paz esteja entre nós, entre vós e entre mim. Estou caindo no discurso? que me perdoem os fiéis do templo: eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar. (LISPECTOR apud MOSER, 2011, p. 652).

4 CONCLUSÃO

A primeira ideia que nos chega como conclusão, após as análises da representação da personagem feminina proletária, proposta neste trabalho, é que sua configuração remete, senão diretamente, pelo menos em parte às experiências vivenciadas pelas escritoras em apreço. Como sabemos, a literatura é um campo vastíssimo em que se fundem diferentes olhares sobre a mesma matéria e que se constituem especificamente como maneiras de ver, sentir e pensar a sociedade. Assim, levando-se em conta essa experiência pessoal e o conseqüente estilo de cada escritora, aqui analisada, tais olhares funcionaram como gatilho para a imaginação que se pôs a serviço da realidade ou da natureza circundante no intuito de representá-la artisticamente. Com isso, pareceu-nos correto estabelecermos, de antemão, o caráter identitário das representações, na tentativa de equacionar a verdade internalizada das escritoras com os fatores imediatamente exteriores ao labor literário. Nesse sentido, foi imprescindível trazer à tona não apenas as características dos textos em questão, diferentes nos gêneros e apartados pelo tempo. Antes, foi necessário perscrutar as condições que, à época de cada publicação, se mostravam particulares na representação de tais personagens. A noção do herói intermediário de Lukács parece perpassar todas as representações encampadas por nosso trabalho: identifica-se com as personagens de *Parque industrial* que se encontram a meio caminho da conscientização, balizando suas atitudes nos dois lados da luta de classes, com a nobre favelada Carolina Maria de Jesus que queria transpor os limites do quarto de despejo e com o universo cambiante dos nordestinos de *A hora da estrela*.

Justamente por se tratar de um tema pouco estudado e que encerra, em larga escala, uma dupla exclusão – mulher e proletária – fomos levados a investigar no primeiro capítulo a natureza da narrativa proletária, bem como a caracterização das personagens, tanto femininas quanto proletárias propriamente ditas ao longo da história. Pudemos observar que a própria noção de prosa proletária se relaciona tanto àquela que fala do universo do trabalho em suas vicissitudes e idiosincrasias bem como a prosa relativa ao engajamento do autor e do leitor, baseada nas premissas dos movimentos operários e da causa comunista. Por outro lado, discutimos parcialmente a questão autoral e o público a quem se destinam tais obras. Com isso, estabelecemos algumas reflexões entre o autor proletário propriamente dito, que representa a voz dos oprimidos diretamente, diferenciando-o daquele que escreve em nome do trabalhador sem, contudo, pertencer a essa mesma classe. Assim, ao longo desse primeiro capítulo, realizamos um mapeamento de todas essas possibilidades relacionando-as, sempre

que possível, com as condições históricas do proletariado brasileiro bem como o descontínuo processo de conscientização por parte dos trabalhadores. Nosso intuito foi situar esse tipo de narrativa nos limites de nossa literatura, extraindo possíveis representações do trabalhador como personagem literária, mesmo quando ausente, entre nós, qualquer chama militante ou intuito revolucionário. Assim, apresentamos versões do trabalhador em diversos autores canônicos, bem como em outros pouco conhecidos, e refletimos sobre a caracterização de cada um deles, levando em conta a relevância da personagem para a história e a expectativa dos possíveis leitores. Vimos que a característica axial de tais narrativas concentra-se exatamente na denúncia das condições a que estão sujeitos os proletários através de um permanente processo de observação. Pudemos concluir também que, após o advento dos ideais libertários no início do século XX, grande parte dos escritores acabou por “politizar” suas personagens na tentativa de contribuir para a conscientização do povo. Entre a denúncia e a cartilha, observamos que a personagem proletária, mesmo aquela lotada no campo, passou a ser paulatinamente “mais individualizada”, não raro como protagonista dos textos analisados. De qualquer maneira, constatamos que o espaço aberto para escritores oriundos da classe trabalhadora era, e ainda o é, bastante restrito.

Ainda no primeiro capítulo, destacamos a natureza de uma literatura feita essencialmente por mulheres. Concluimos que a escrita feminina, diferentemente da proletária, já nasce reivindicatória já que as mulheres precisaram, antes, driblar sua condição secundária para, em seguida, denunciarem a opressão. Embora esse caráter de reivindicação tenha sido basilar para que as mulheres passassem a escrever, pudemos observar que só foi a partir de 1930 que a escrita feminina tornou-se menos decorativa e mais autoral no sentido das representações.

No segundo capítulo, passamos às análises propriamente ditas. Vale reafirmar que a seleção das autoras se pautou exatamente na diferença estilística das representações para que pudéssemos visualizar mais claramente as versões desse feminino proletário. Obviamente, há outras representações tão importantes quanto as selecionadas como *corpus* de nosso estudo. No entanto, dois itens foram marcadamente importantes na seleção das autoras: o tempo e o gênero literário. A opção por obras de diferentes “momentos” modernistas bem como de diferentes estilos literários contribuiu para que tivéssemos uma noção amplificada de alguns tipos de personagens, em geral recorrentes, mas cuja representação pelas autoras se deu de maneira completamente individualizada e distinta.

Nesse sentido, pudemos constatar que o mosaico de personagens em *Parque industrial*, mais do que um libelo político revolucionário, revelava-se nas experiências

concretas de sua autora Patrícia Galvão. A autora ao que tudo indica formatou suas personagens de acordo com os eventos que tomaram vulto a partir de seu engajamento político. Em outras palavras, ao analisarmos cada uma das personagens em confronto com a trajetória de Pagu no Partido Comunista, percebemos que a autora se caracterizou em cada uma delas. Patrícia Galvão está em cada uma de suas proletárias de *Parque*. É a revolucionária ativa que conduz impetuosamente um piquete no Largo da Concórdia, é a ativista romântica que abdica dos filhos em prol da causa. É a prostituta que funciona como reserva industrial. É a intelectual que se desejava proletária. Em outras palavras, podemos afirmar que Pagu se refratou em uma série de personagens, dotando cada uma delas com uma fração de sua própria identidade.

Carolina Maria de Jesus, ao contrário, se debruçou sobre seu *Quarto de despejo*. Ao fazê-lo, contudo, acabou criando outra imagem de si mesma. A favelada na vida que não era favelada no texto. Não foi favelada à medida que se alienou de seu grupo através da escrita, criou situações diversas nas quais sempre se apresentou como uma mulher independente e conciliadora. Como vimos, na vida intelectual, por trás do diário, Carolina não foi muito longe. Sua escrita autorreferencial, a escrita de si, abria grandes possibilidades para a criação desde que a autora permanecesse no espaço que lhe coubera de identificação desde o início. Paradoxalmente, o fenômeno Carolina Maria de Jesus dependia de seu status de catadora de papéis, de proletária das ruas para remanescer íntegro. Depois do sucesso, para a sociedade que a tinha cortejado não passava de uma “pobre soberba”. Para os pobres que denunciou, jamais tinha deixado de ser uma “crioula metida”.

Ao que tudo indica, o circuito autobiográfico criado por Clarice Lispector em *A hora da estrela* é, naturalmente, reflexivo: a autora se projeta sobre um narrador que, por sua vez, cria a matéria narrada. O estilhaçamento de identidades presente na narrativa revela que, apesar do suposto choque de vozes, todas as vozes são na verdade a voz de Clarice. A datilógrafa Macabéa parece ter sido a resposta de Clarice para o ato da escrita. Afinal, como bem ressalta seu narrador Rodrigo S M, a simplicidade só é alcançada à custa de muito esforço. Seja na tentativa de resgatar o passado nordestino comum a ela e suas personagens, seja na pretensão de comunicar esse mesmo passado com um futuro incerto e fatal a todos os entes envolvidos nesse intercâmbio, a autora tece uma linha tênue para a qual convergem tais vozes aparentemente em fuga.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Carlos Alberto dos Santos. A proletária Macabéa. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 4, p. 1-5, fev. 2000.
- ALENCAR, José de. (1872). *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. (1913). *Correio da Roça*: romance Epistolar. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1987.
- AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Martins, 1934.
- AMADO, Jorge. (1935). *Jubiabá*. São Paulo: Martins, 1968.
- AMADO, Jorge. (1934). *Suor*, Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ANDRADE, Mário. *Contos novos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. p. 252-253.
- ANDRADE, Oswald de. (1933). *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1997.
- ANDRADE, Oswald. (1933). *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003.
- ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão*: entrevistas. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- ÂNGELO, Ivan. (1979). *A casa de vidro*. São Paulo, Livraria Cultura Ed. 1980.
- ARANHA, Graça. (1902). *Canaã*. São Paulo. Editora Ática, 1998.
- ARAÚJO, Bárbara Del Rio. *Estudo sobre a composição estética da obra Canaã, de Graça Aranha*. 2013. 118f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2013.
- ARAÚJO, Pedro Galas. *Trato desfeito*: o revés autobiográfico na literatura contemporânea brasileira. 2011. 107f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília. 2011.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 106-122.
- ASSIS, Machado de. Balas de estalo (sob o pseudônimo de Lelio). *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 15 jan. 1885. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 20 dez. 2013.
- AUGUSTA, Nísia Floresta Brasileira. (1832). *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*. São Paulo: Cortez, 1989.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BANDEIRA, Manuel. (1930). *Libertinagem & Estrela da manhã*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2000.

BARROS, José D. Os falanstérios e a crítica da Sociedade industrial: revisitando Charles Fourier. *Mediações*, Londrina, v. 16, n.1, p. 239-255, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/7752/8503>>. Acesso em: 13 set. 2013.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1994.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. Oswald de Andrade, a luta da posse contra a propriedade. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 129-135.

BORMANN, Maria Benedita Câmara (Délia). (1890). *Lésbia*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

BOSI, Alfredo. *O Pré- Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.

BRECHT, Bertold. *Antologia poética*. 2. ed. São Paulo: Editora Elo, 1982.

BRECHT, Bertold. Breve antologia de Brecht. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 9-10, abr./jun. 1966.

BRECHT, Bertold. *Poemas (1913-1956)*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Editora da Unicamp, 2006.

CAMARGO, Luís Gonçalves Bueno de. Romance proletário em Rachel de Queiroz ou vendo o lado de fora pelo lado de dentro. *Letras*, Curitiba, n. 47, p. 19-38, 1997. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/view/19026/12331>>. Acesso em: 30 set. 2013.

CAMELO, Thelma Lúcia Guedes. *Revolução contra a literatura: Parque industrial, de Patrícia Galvão*. 1998. 214f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1998.

CAMPOS, Augusto de. *Patrícia Galvão, Pagu: Vida- Obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In. CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 53-80.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1980.

CANDIDO, Antonio. Radicais de ocasião. *Discurso*, São Paulo, n. 9, p. 193-201, 1978. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/discurso/article/view/37853>>. Acesso em: 13 set. 2013.

COBRA, Ercília Nogueira. *Virgindade Anti-higiênica: Preconceitos e convenções hipócritas*. Ed. da Autora, São Paulo, 1924.

COQUEIRO, Wilma dos Santos. As implicações do corpo na narrativa de Clarice Lispector. *Revista NUMPEM*, Campo Mourão, v. 5, n. 8, p. 145-161, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://www.fecilcam.br/revista/index.php/nupem/article/view/384>>. Acesso em: 29 jan. 2014.

COSTA, Ricardo. A difusão das ideias marxistas e as publicações de Marx e Engels no Brasil. ago. 2011. Disponível em: <<http://pcb.org.br/portal/docs1/texto5.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2013.

COSTA, Iná Camargo. Mário de Andrade e o primeiro de maio de 35. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 18, p. 29-42, 1995. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v18/v18a04.pdf>>. Acesso em: 24 jun. 2013.

CUNHA, Euclides da. (1902). *Os sertões*: campanha de Canudos. São Paulo, Abril Cultural, 1982.

DANTAS, Audálio. A atualidade do mundo de Carolina. In: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2007. p. 6-8.

DEL PRIORE, Mary (Org.); PINSKY, Carla (Coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, dez. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142003000300010&script=sci_arttext>. Acesso em: 28 ago. 2013.

EDITORIAL. Literatura. Rio de Janeiro, outubro de 1946.

FENERICK, José Adriano. A literatura anarquista dos anos 1900/20: um estudo da recepção em dois quadros críticos. *Mneme*, Rio Grande do Norte, v. 5, n. 10, p. 11-32, abr./jun. 2004. Disponível em: <<http://periodicos.ufrn.br/index.php/mneme/article/view/194/181>>. Acesso em: 09 jun. 2013.

FERNANDEZ, Andréa Raffaella. *Múltiplas vozes na poética de resíduos de Carolina Maria de Jesus*. *Revista rascunhos culturais*, Coxim, v. 1, n. 1, p. 55-72, jan. jun. 2010.

FERRAZ, Geraldo Galvão. Apresentação. In: GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 7-12.

FLAUBERT, Gustave. (1857). *Madame Bovary*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

FLORESTA, Nísia. *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*. São Paulo: Editora Cortez, 1989.

FREDERICO, Celso. A presença de Lukács na política cultural do PCB e na Universidade. In: MORAES, João Quartim de (Org.). *História do marxismo no Brasil*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1995. v. 2. p. 183- 221.

GABEIRA, Fernando. (1979). *O que é isso companheiro?*. São Paulo: Cia. Das letras, 1997.

GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

- GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- GALVÃO, Patrícia. e FERRAZ, Geraldo. “A Famosa Revista”. In: *Dois Romances: Doramundo e A Famosa Revista*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, pp. 101-274.
- GOMES, Angela Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- GRIECO, Agripino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.
- GUEDES, Thelma. *Pagu - Literatura e Revolução*. São Paulo. Atelie Editorial, 2003.
- GUIMARÃES, Bernardo. (1875). *A Escrava Isaura*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria, nem patrão!:* vida operária e cultura anarquista no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria, nem patrão!:* memória operária, cultura e literatura no Brasil. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- HARDMAN, Francisco Foot. Palavra de ouro, cidade de palha. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 79-87.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito(Orgs.). *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7letras; Fundação Casa Rui Barbosa, 2003. p. 15-25.
- JACKSON, Kenneth David. Patrícia Galvão e o realismo-social brasileiro dos anos 30. In: CAMPOS, Augusto de. *Pagu vida-obra*. Campinas: Brasiliense, 1987. p. 282-290.
- JESUS, Carolina Maria de. *Casa de Alvenaria*. São Paulo: Francisco Alves, 1961.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2007.
- JESUS, Carolina Maria de. *Pedaços da fome*. São Paulo: Ed. Águila, 1963.
- KADOTA, Neiva Pitta. *A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- KAREPOVS, Dainis. *Luta subterrânea: o PCB em 1937-1938*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 2003.
- KONDER. Leandro. *A derrota da dialética: a recepção das ideias de Marx no Brasil, até o começo dos anos 30*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- KONDER, Rodolfo. *Cadeia para os mortos*. São Paulo, Editora Alfa-Omega, 1977.

- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. João Simeão Lopes Blau ou a arte de ser Zaoris. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 88-100.
- LIMA, Jorge de. Nota sobre Cacau. In: MARTINS EDITORA (Org.). *Jorge Amado: 30 anos de Literatura*. São Paulo: Martins, 1961.
- LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- LISPECTOR, Clarice. *A Bela e a Fera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- LISPECTOR, Clarice. (1973). *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. (1964). *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1960.
- LISPECTOR, Clarice. (1943). *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção do Brasil*. São Paulo: Ática, 1985.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- LUKÁCS, Gyorgy. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- LUZ, Fábio. (1903). *O ideólogo*. Rio de Janeiro: Typo e arte, 1923.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. (1844). *A moreninha*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- MANFRINI, Bianca Ribeiro. *A mulher e a cidade: imagens da modernidade brasileira em quatro escritoras paulistas*. 2008. 245f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.
- MARX-ENGELS. *Antologia filosófica*. Lisboa: Estampa, 1971.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira: vol. VII (1933-1960)*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom; LEVINE, Robert M. *Cinderela negra, a saga de Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro: Ed. EFRJ, 1994.
- MENDES, Murilo. Cacau. In: MARTINS EDITORA (Org.). *Jorge Amado: 30 anos de Literatura*. São Paulo: Martins, 1961. p. 71-72.

MENDONÇA, Curvelo de. (1904). *Regeneração*: romance social. Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Os caminhos literários de Carolina Maria de Jesus: experiência marginal e construção estética*. 2013. 160f. Dissertação (Mestrado em Letras) Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2013.

MIRANDA, Dilmar. *Nós a música popular brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009.

MISKOLCI, Richard. O vértice do triângulo: Dom Casmurro e as relações de gênero e sexualidade no fin-de-siècle brasileiro. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 17, n. 2, p. 547-567, ago. 2009. Disponível em: <[www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2009000200014&lng=en&nrm=i so](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2009000200014&lng=en&nrm=i%20so)>. Acesso em: 30 ago. 2013.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: realismo e simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 2001. v. 2.

MORAES, Dênis de. Humor de combate: Henfil e os 30 anos do Pasquim. *Ciberlegenda*, n. 2, 1999. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/denis3.htm>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

MORAES, João Quartim de. *História do marxismo no Brasil: os influxos teóricos*. Campinas: Unicamp, 1995. v. 2.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: COSACNAIF, 2011.

NASSAR, Raduan. (1975). *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PAGANINI, Joseana. Engajamento poético e transfiguração. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.10, p. 3-35, nov./dez. 2000.

PALHANO, Lauro. *O gororoba: cenas da vida proletária do Brasil*. Rio de Janeiro: Terra de Sol, 1931.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume-Fapesp, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

PRADO, Antonio Arnoni. Mutilados da *Belle-Époque*: notas sobre as reportagens de João de Rio. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 68-72.

QUEIROZ, Raquel de. *Caminho de pedras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

QUEIROZ, Raquel de. *O quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- REGO, José Lins do. (1935). *O Moleque Ricardo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. (1859). 2. ed. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora LTDA, 1975.
- REIS, Roberto. Cãnon. In: JOBIM, José Luís.(Org). *Palavras da crítica: Tendências e conceitos no estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.
- RESENDE, Beatriz. Marginália. In: SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. XX-XX.
- RIBAS, Cecília Maria Fogaça. Mulheres no Brasil. *Cadernos da Escola de Educação e Humanidades*, Curitiba, v. 2, p. 1-12, dez. 2007. Disponível em: <<http://apps.unibrasil.com.br/revista/index.php/educacaoehumanidades/article/viewFile/177/131>>. Acesso em: 10 mar. 2014.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas: crônicas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1987.
- RISÉRIO, Antônio. Pagu: Vida-Obra, Obravida. In: CAMPOS, Augusto de (Org.). *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 18-30.
- ROSA, João Guimarães. (1956). *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: O Globo, 1946.
- SANTOS, Joel Rufino dos. *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- SCHWARTZ, Jorge. *Brasil 1920 - 1950: da Antropofagia à Brasília*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SCHOLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- SILVA, Roberto José da. Um romance urbano - O gororoba: cenas da vida proletária do Brasil. *Dialogia*, São Paulo, v. 6, p. 65-75, 2007. Disponível em: <http://www.uninove.br/PDFs/Publicacoes/dialogia/dialogia_v6/dialogia_v6_4e19.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2013.
- TÁTI, Miécio. *Jorge Amado: vida e obra*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.
- TAVARES, José Nilo. *Marx, o socialismo e o Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (Org.); PINSKY, Carla (Coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 401-432.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política do cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

VIEIRA, Denise Adélia. *A literatura, a foice e o martelo*. 2004. 88f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura), Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. 2004.

VOGT, Carlos. Trabalho, pobreza e trabalho intelectual. In: SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 204-213.