



# O CONSUMO DA MISÉRIA: RECEPÇÃO E REPRESENTAÇÃO DA FAVELA EM *QUARTO DE DESPEJO*

*Pedro Puro Sasse da Silva*

*Orientadora: Carla de Figueiredo Portilho*

*Doutorando*

RESUMO: Em *Ficção Brasileira Contemporânea*, Karl Erik Schøllhammer chama à atenção para um crescente aumento na demanda do público brasileiro por realidade. Vemos, assim, a proliferação de literaturas de cunho documental, sejam elas biografias, reportagens históricas, diários etc. Um *topos* recorrente nesse tipo de obra, a representação de espaços marginalizados, sobretudo a favela, é amplamente abordada, seja na visão externa, e muitas vezes exótica, de intelectuais alheios àquela realidade, seja através da perspectiva dos próprios moradores dessas regiões, passando ainda por discursos de policiais, criminosos, políticos e presidiários. Se, hoje, tal modelo já se encontra plenamente instalado no mercado literário brasileiro, tanto na dita “alta literatura” quanto na literatura popular, a representação desse espaço remonta ao próprio surgimento das favelas. Autores como João do Rio e, posteriormente, Benjamin Costallat são bons exemplos de cronistas que já tentavam, no início do século XX, apresentar à realidade desses espaços, ainda que, fosse necessário mais de cinquenta anos até que a favela encontrasse voz para contar a si mesma. Nesse contexto, um caso parece de grande importância: em 1958, bem antes da consolidação de uma literatura marginal no Brasil, Audálio Dantas descobre na favela do Canindé, em São Paulo, dezenas de cadernos contendo o cotidiano sofrido de Carolina Maria de Jesus, negra, mãe solteira e catadora de lixo, publicados posteriormente sobre o título de *Quarto de despejo* (1960). Fenômeno literário ímpar à época, este trabalho pretende explorar de que forma a violência, o crime e o medo são representados na obra de Carolina de Jesus e como tais elementos colaboram para o sucesso do livro, estabelecendo, ainda, um diálogo com a recepção literária de seu contexto de produção e a tradição da representação da favela na literatura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção, Realidade, Literatura marginal, Favela, Medo.

## APRESENTAÇÃO

Benjamin Costallat, em uma crônica publicada na década de 20, faz uma incursão ao morro da Favela, no Rio de Janeiro, à época em que o substantivo ainda era próprio e designava apenas um específico espaço marginalizado na cidade carioca. Costallat, em “A Favela que eu vi”, descreve, ainda que através de uma perspectiva alheia à vivência dos próprios moradores, tanto a geografia local como as histórias e opiniões da população local. Em um desses contatos, temos um diálogo de especial interesse pela agudeza da observação feita por uma moradora:

Estamos no “quarteirão” denominado “Portugal Pequeno”, zona de portugueses.

- Aqui não há cinema?

Fizemos essa pergunta a uma negra, ainda moça e faceira, que na porta de seu casebre de zinco procurava alisar a sua carapinha.

- Pra que cinema?

E os olhos brilhando de inteligência e de malícia, a crioula caiu numa grande gargalhada.

- Cinema? Oh meu santo! Pra quê? Mas não é “perciso”! Temos aqui cinema todo dia, toda hora. (...) “Pra” que cinema? Temos cinema todos os dias. Mulheres nuas, tiros, facadas, paus d’água. “Pra” que cinema na Favela, se a Favela já um cinema? (COSTALLAT, 1990, p.35-6).

Tal comentário, hoje, pode não representar novidade ao leitor, mas, para a época em que foi feito, é impressionante – principalmente se levamos em conta que o cinema ainda estava em suas primeiras décadas de existência e um morador do morro tinha pouco acesso a esse tipo de entretenimento. Vemos, através dessa observação, que, longe de ser uma questão recente, a narrativa urbana que combina sexualidade, crime, miséria e violência não era só existente, como integrava a própria definição popular de cinema.

O presente estudo faz parte de uma pesquisa que busca justamente explorar de que forma se estabelece a relação entre esse tipo de narrativa e seu contexto de produção, tendo o medo representado e construído nessa relação como objeto central. Como medo, entendemos tanto as ameaças e inseguranças experimentadas **pelos** personagens de tais narrativas, quanto aquelas construídas no leitor **a partir** das mesmas obras.

Acreditamos ainda, seguindo a mesma lógica encontrada na opinião da já citada moradora, que nessa pesquisa, as narrativas centradas, sobretudo, na favela adquirem prioridade devido ao seu caráter marginal. A alteridade existente entre tal espaço e uma

maioria leitura de classe média ou alta é não só espacial, em que a favela é vista como um território estranho pelos moradores do “asfalto”, como também uma alteridade: econômica, em que a privação do poder de consumo impede que o morador da favela se integre às práticas de consumo ou frequente os mesmos espaços de socialização das classes de maior poder aquisitivo; cultural, em que a diferença linguística, de práticas cotidianas ou de gostos artísticos é um elemento de exclusão; e mesmo étnica, em que a correlação entre ser negro e ser pobre intensifica com racismo as diferenças já existentes.

Enquanto a representação do espaço da favela já pode ser encontrada na literatura desde muito cedo – João do Rio, no começo do século XX já tinha crônicas sobre seus passeios nos morros da cidade –, é apenas no século XXI que vemos se consolidar no país uma literatura que aborda a favela não através do olhar exógeno do intelectual das elites, mas através da experiência e voz de seus próprios moradores – como *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, ou *Capão Pecado* (2000), de Ferréz.

O livro que abordaremos nesse artigo, contudo, representa uma interessante exceção nessa cronologia. Lançado em 1960, *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, antecipa em décadas esse movimento, relatando, em forma de diário, o cotidiano miserável da favela do Canindé, em São Paulo. A obra de Carolina Maria de Jesus não surpreende apenas pela época de publicação, mas também por ter sido um verdadeiro fenômeno literário. Audálio Dantas, jornalista responsável pela publicação dos cadernos da autora, indica que, ainda no ano de saída da obra, as sucessivas edições somavam mais de 100 mil exemplares só no Brasil, sendo que *Quarto de despejo* foi traduzido, segundo ele, para treze idiomas apenas nessa época.

Sendo, hoje, uma obra de grande importância para os estudos literários – sobretudo para a literatura feminina, negra e marginal –, *Quarto de despejo* surpreende por abordar questões que só hoje começam a ser bem discutidas na área, dentre as quais se destacam o machismo e o racismo. Carolina Maria de Jesus, triplamente marginalizada pela sociedade (por ser mulher, negra e favelada), mostra uma consciência de luta e valorização incomum para a época.

No entanto, tal leitura só pode ser feita com precisão à luz dos avanços dos estudos culturais das minorias, que ocorreram, no Brasil, bem após a publicação da obra. Ao olharmos

a reportagem sobre a tarde de autógrafos do livro de Carolina Maria de Jesus publicada na revista *O cruzeiro* em 10 de Setembro de 1960, veremos uma multidão de homens brancos e bem vestido à espera da assinatura da autora. O livro de Carolina, ainda que tenha se tornado um *bestseller* na época, não era consumido por aqueles que poderiam ser representados pelo discurso nele contido, mas por um público alheio àquela realidade, que via no exotismo da pobreza uma forma de entretenimento.

Abordaremos, assim, nesse artigo, as duas facetas de *O quarto de despejo*. Em um primeiro movimento, nossa análise será focada na produção da obra. Dessa forma, nos aproximaremos das ideias de Deleuze e Guattari sobre **literatura menor**, ressaltando o uso desterritorializador da linguagem, a relevância política da obra e sua representatividade das vozes marginais da favela nos anos 60. Teremos, nesse momento, como foco, as ameaças e os medos que a narradora, enquanto mulher, mãe solteira, negra, pobre e moradora da favela, experimenta e as táticas que ela utiliza para lidar com tais problemas.

Em um segundo movimento, buscaremos analisar a obra através de sua recepção na época da publicação, partindo da ideia de espetacularização do espaço exótico, violento e miserável que já era explorada no regionalismo. Nosso interesse, assim, é aproximar a obra de um uso da literatura que não busca as críticas políticas ou a representação de uma realidade miserável, mas que encontra nos efeitos estéticos proporcionados por essas obras – dentre os quais o choque, o medo e a repulsa ganham destaque – uma forma de entretenimento.

Tal trabalho se enquadra dentro de um projeto maior de compreender a complexa relação estabelecida na cultura brasileira entre um tripé que compreende: (I) uma realidade urbana violenta, com altas taxas de criminalidade e uma crescente sensação de insegurança; (II) a longa tradição de narrativas de caráter supostamente documental cuja pretensão é dar conta dessa realidade; (III) as formas como essas obras são apropriadas tanto por outras mídias quanto pelo próprio público leitor, problematizando as divisões entre realidade e ficção.

Nesse sentido, esperamos que *Quarto de despejo* – por ser pioneiro em dar ao próprio favelado, protagonista nesse tipo de literatura, a voz narrativa (e autoral) – nos auxilie a melhor entender esse gênero central à produção literária urbana nacional.

## TENHO A IMPRESSÃO QUE ESTOU NO INFERNO

Para melhor entender a abordagem contemporânea de *Quarto de despejo* – e, de forma mais ampla, da literatura produzida na favela –, o conceito de **literatura menor** explorado por Gilles Deleuze e Félix Guattari pode ser bastante útil. Além de mostrar como esse gênero se enquadra na reflexão dos autores franceses, podemos, ainda, explorar de que forma as características intrínsecas ao conceito contribuem para a representação e produção do medo, elemento que acreditamos ser central no gênero em que se enquadra *Quarto de despejo*.

Em *Kafka por uma literatura menor*, os autores descrevem, a partir da própria obra de Kafka, um tipo de literatura que se caracterizaria por ser produzida por uma minoria através do que chamam língua maior, a língua dominante de uma sociedade. Desse elemento definidor, ramificam-se três características fundamentais para o conceito: a desterritorialização da língua, a ramificação individual no imediato-político e o agenciamento coletivo de enunciação (cf. DELEUZE e GUATTARI, 1977, p.28).

Uma definição que se baseia nas distinções entre língua maior e língua menor parece partir de um contexto em que há convivência – e conflitos – entre mais de uma língua. Dessa forma, inicialmente esse estudo não se adaptaria bem ao caso brasileiro, em que, em última instância, todos falam português. Não obstante, mais adiante, os autores, ao discutir a própria noção de literatura marginal ou literatura popular, abarcam-na na questão da literatura menor:

Houve muita discussão sobre: o que é uma literatura marginal? – também: o que é uma literatura popular, proletária, etc? Os critérios evidentemente são muito difíceis, na medida em que não passamos antes de tudo por um conceito mais objetivo, o de literatura menor. É somente na possibilidade de instaurar a partir de dentro do exercício menor de uma língua mesmo maior que permite definir literatura popular, literatura marginal, etc. (1977, p.29).

Se estendermos ao conceito da literatura menor esses exercícios menores que se fazem dentro de uma língua maior, veremos que esta passa a representar bem o caso da literatura marginal brasileira. Ainda que o português seja língua materna na favela, a concretização dessa língua em fala mostra um abismo entre ela e o que poderia ser considerado português literário – principalmente em épocas anteriores a apropriação dessa

linguagem popular como forma de expressão artística. A língua torna-se, assim, desterritorializada pelo seu uso marginal – refletido tanto das especificidades gramaticais, quanto no léxico próprio e mesmo no estilo de escrita – criando um profundo estranhamento quando aplicada ao suporte literário.

O uso de uma linguagem não estetizada, mas, ao mesmo tempo, tampouco pertinente ao cotidiano de grande parte do público, cria dois efeitos bastante distintos. Para aqueles que compartilham o uso menor dessa língua, ver uma expressão literária que reflita suas formas de ver o mundo aproxima o leitor da obra, criando uma maior empatia pelas personagens e envolvimento na história– e conseqüentemente intensificando os horrores das situações narradas. Por outro lado, para o leitor alheio àquele mundo – como veremos mais detalhadamente no próximo tópico –, esse uso distanciado, muitas vezes exótico, da língua tanto intensifica a aparência de relato real, ao descartar qualquer trato estético na escrita, quanto cria certo efeito de estranhamento, de não-pertencimento, que pode chocar o leitor ou até causar certa repulsa – ainda que pareça drástico, se hoje o preconceito linguístico ainda é uma questão, em casos mais antigos como *Quarto de despejo* usos da língua que fugissem do padrão eram constantemente mal vistos por aqueles que dominavam a norma culta.

Em *Quarto de despejo*, uma das manifestações mais marcantes dessa linguagem desterritorializada operando em prol da produção do medo como é a narrativa extremamente objetiva que Carolina assume: “E a Leila insultou um jovem e ele espancou-a. Lhe jogou no solo e deu um ponta-pé no rosto. O ato é selvagem” (JESUS, 1993, p. 77); “As vizinhas contou-me que a Odete jogou água fervendo no rosto do seu companheiro” (JESUS, 1993, p. 69); “Morreu um menino aqui na favela. Tinha dois meses. Se vivesse ia passar fome” (JESUS, 1993, p. 110).

De forma semelhante ao que veremos, posteriormente em Rubem Fonseca, por exemplo – ainda que em seu caso seja puramente um artifício literário, enquanto no caso de Carolina se tratava de um uso relacionado a sua própria perspectiva dos atos –, tal estética intensifica o choque diante da cena: primeiro, o extremo objetivismo não permite qualquer preparo emocional, construção de tensão, as imagens brutais emergem sem aviso diante do leitor; depois, o aparente realismo proporcionado por esse uso da língua possibilita maior empatia do leitor com as vítimas de tais atrocidades.

Na literatura menor, essa estética da crueza e do choque dá molde às críticas provenientes da segunda característica indicada por Deleuze e Guattari, o caráter plenamente político de cada ação individual representada na obra. Dessa forma, mesmo – e talvez principalmente – as práticas cotidianas representadas nessa literatura servem como expressão cultural, afirmação de identidade, reivindicação política ou denúncia dos horrores vividos por esses grupos.

Focando-nos nesse último elemento, vemos como, em *Quarto de despejo*, a fome assume um papel central, presente na narrativa até o seu fim, seja nas reflexões da narradora sobre a condição de quem não tem o que comer, no desespero de enfrentar a fome em si – sua ou de seus filhos – e mesmo nas táticas encontradas para conseguir alimento através de ações que desumanizam o indivíduo.

Se nas narrativas marginais contemporâneas esse elemento se viu progressivamente minimizado, dando lugar a problemas como as drogas, a violência do tráfico e a brutalidade policial, em *Quarto de despejo* esse parece ser o problema central da favela. Como a maior parte de seus habitantes trabalha no ramo informal, caso da protagonista, catadora de papel, e o que ganham mal dá para a alimentação, a fome torna-se um fantasma que constantemente assombra a favela. Mesmo quando Carolina tem dinheiro e alimenta seus filhos, teme não poder fazer o mesmo no dia seguinte. Presa a um modo de vida angustiante, em que a sobrevivência faz parte da rotina, resume: “E assim no dia 13 de Maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome!” (JESUS, 1993, p.27).

Nessa forma de escravatura, diversos elementos se conectam à possibilidade ou não de levar comida para casa. Assim, não só a fome se torna uma ameaça, como qualquer elemento que impeça a narradora de ter um bom desempenho no trabalho – e assim ficar sem dinheiro suficiente para a comida: doenças, concorrência de outros catadores, os garis, a chuva ou mesmo o azar de encontrar poucos papéis na rua. Quando qualquer uma dessas ameaças se concretiza, o medo se transforma em sofrimento, e vemos o horror da fome se manifestar: “A tontura da fome é pior do que a do álcool. A tontura do álcool nos impele a cantar. Mas a da fome nos faz tremer. Percebi que é horrível ter só ar dentro do estomago.” (JESUS, 1993, p. 39).



Em situações como essa, para sobreviver, o favelado precisa adotar táticas, utilizando o conceito de Certeau (1998, p.41), que o permitam subverter o sistema de consumo ao qual é, ao mesmo tempo, escravizado e excluído. Certeau diferencia, no primeiro tomo de *A invenção do cotidiano*, dois conceitos que denomina de estratégias e táticas. Aquelas seriam as formas de organização e manipulação para garantir e manter certo poder na sociedade – como a estratégia utilizada pelos políticos para trocar comida por votos em épocas próximas à eleição. As táticas, por outro lado, são as formas sub-reptícias de subversão desse poder estabelecido pelas estratégias, criadas a partir da necessidade e da capacidade de adaptação do explorado às situações adversas. Dessa forma, são táticas as práticas que se conformam aos sistemas de opressão apenas para enganar os meios de controle e, subliminarmente, alcançar seus objetivos sem obstáculos ou retaliação – como, por exemplo, a capoeira, mascarada de dança, mas forma de treino para combate pelos escravos.

Enquanto muitas práticas de *Quarto de despejo* estão em consonância com essa astúcia descrita por Certeau, como a ida aos comícios políticos ou eventos religiosos apenas para conseguir comida, há uma abundância de táticas menos otimistas, que, menos que uma saída criativa para subverter o poder estabelecido, são a única saída encontrada para sobreviver ao sistema vigente. A própria profissão da protagonista é um exemplo: sem um emprego previsto pela economia formal da cidade, Carolina recolhe papel e ferro das ruas e vende para centros de reciclagem e ferros-velhos. A mais cruel dessas táticas de sobrevivência, é, no entanto, a de ter que descobrir formas de se alimentar com os restos despojados pela cidade: “Não mais se vê os corvos voando as margens do rio, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos” (JESUS, 1993, p. 48), “O custo de vida nos obriga a não ter nojo de nada. Temos que imitar os animaes” (p.100). Muitas vezes, até mesmo os restos lhes são negados: “Então o bacalhau apodrece e os atacadistas jogam no lixo, e jogam creolina para o pobre não catar e comer” (p. 133).

Diante desse tratamento, cria-se outro tipo de medo, o da desumanização. Há, ao longo do livro, diversas comparações feitas pela narradora em que vê o ser humano em igualdadeou mesmo condição inferior à dos animais: “O mundo das aves deve ser melhor do que o dos favelados, que deitam e não dormem porque deitam-se sem comer.” (JESUS, 1993, p.30). A consequência é uma visão de mundo muitas vezes marcada por um pessimismo e temor generalizado:





A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como a nossa vida decorreu. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde eu moro (JESUS, 1993, p. 147).

Indissociável do caráter político desse tipo de literatura, a terceira característica apontada por Deleuze e Guattari diz respeito ao valor coletivo da literatura menor. Para os autores, como tudo é político na literatura menor, o valor individual é posto de lado em prol do valor coletivo, ou seja, situações, personagens e narrador são representantes de uma enunciação mais ampla, que deve expressar as críticas, desejos e medos do grupo que representam. E Carolina desempenha esse papel com consciência: “... 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” (JESUS, 1993, p.32).

Não só a coletividade geral, do pobre, é representada em *Quarto de despejo*. A protagonista, sendo mulher e mãe, expõe constantemente ao longo da obra os medos sentidos e horrores cometidos contra as mulheres e crianças, indivíduos marginalizados até nos espaços marginais. Característica que ainda se perpetua na literatura contemporânea, a representação de um sistema de poder interno à favela e a violência cometida contra o mais fraco mostra como, para esses indivíduos, nem mesmo o lar pode representar paz e segurança.

Para as mulheres, o principal problema são os próprios maridos, companheiros, namorados ou amantes. Sendo subjugados pelos patrões, pelos policiais ou por forças paralelas dentro da própria favela, os homens reproduzem, no lar, a opressão vivida fora dele, tornando-se eles mesmos algozes. Muitas mulheres, sem condições de sobreviver por conta própria – por terem filhos pequenos, por não terem casa ou não terem emprego nem família – são, ainda, obrigadas a aguentar caladas o sofrimento. Carolina com seus olhos atentos, denuncia tais situações: “E a Leila insultou um jovem e ele espancou-a. Lhe jogou no solo e deu um ponta-pé no rosto. O ato é selvagem” (JESUS, 1993, p. 77);

O Anselmo apareceu aqui em 1950 com uma mulher que estava grávida. Quando a mulher deu a luz, um menino, ele começou a maltratá-la. Ela estava de dieta e ele lhe espancava e lhe expulsava de casa. Ela chorou tanto que o leite secou (Ibidem, p. 97);

... Era 19 horas quando o senhor Alexandre começou a brigar com a sua esposa. Dizia que ela havia deixado seu relógio cair no chão e quebrar-se. Foi alterando a voz e começou a espancá-la. Ela pedia socorro. Eu não

imprecionei, porque já estou acostumada com os espetáculos que ele representa. (...) Em um minuto, a notícia circulou que um homem estava matando a mulher. Ele deu-lhe com um ferro na cabeça. O sangue jorrava (Ibidem, p. 162).

As crianças, por sua vez, sofrem desamparo ainda maior. Enquanto em alguns casos ainda conseguem amparo da mãe, em outros muitos – por serem criadas na rua, por familiares próximos ou por mães com problemas de vício, por exemplo – sofrem tanto nas mãos dos homens quanto das mulheres, que novamente projetam a violência sofrida no elo mais fraco da cadeia:

Trabalhei depressa pensando que aquelas bestas humanas são capás de invadir o meu barraco e maltratar meus filhos. Trabalhei apreensiva e agitada. A minha cabeça começou a doer. Elas costumam esperar eu sair para vir no meu barracão expandir meus filhos. Justamente quando eu não estou em casa. Quando as crianças estão sosinhas e não podem defender-se (JESUS, 1993, p.16);

Ela teve um menino que podia estar com 4 anos. Mas um dia eles embriagaram, e brigaram e lutaram dentro de casa. A luta foi tremenda. O barraco oscilava. E as panelas caíam fazendo ruídos. Na confusão, o menino caiu no assoalho e pisaram-lhe em cima. Passado uns dias perceberam que o menino estava todo quebrado. Levaram para o Hospital das Clínicas. Engessaram o menino. Mas os ossos não ligaram. O menino morreu. (Ibidem, p. 57).

Para a protagonista, contudo, sua condição não é sinônimo de fraqueza. Quando ameaça, utiliza como tática a própria linguagem como forma de subjugar a força do opressor, seja através da constante denúncia à polícia, seja através das próprias denúncias de sua escrita:

ele disse-me que ia quebrar-me a cara. Mas eu lhe ensinei que *a é a e b é b*. Ele é de ferro e eu sou de aço. Não tenho força física, mas as minhas palavras ferem mais do que espada. E as feridas são incicatrisáveis. (JESUS, 1993, p. 43).

As expressões de medo contidas na obra não se limitam, contudo as questões aqui levantadas. Poderíamos ainda ressaltar: candidatos não eleitos que se vingam dos eleitores pobres aumentando impostos e impondo taxas (cf. JESUS, 1993, p. 114); uma polícia racista, que espanca negros pobres sem aparente motivo (p. 96); oportunistas que extorquem o pouco dinheiro conseguido pelos pobres (p. 154); pedofilia (p.157); e o vício da bebida (p.124) entre outros.

## O CONSUMO DA MISÉRIA

É preciso, agora, retomar a discrepância entre o sentido de luta, reivindicação, denúncia e desabafo dessa literatura para a própria comunidade da qual ela faz parte e a já citada fotografia da tarde de autógrafos publicada na revista *O cruzeiro*, repleta de homens brancos de terno e gravata. Acreditamos que tal discrepância cria um igual descompasso nas formas de recepção da obra. Enquanto para o leitor que pode se identificar, ainda que parcialmente, com as questões levantadas por Carolina, a obra terá esse valor político e coletivo apontado por Deleuze e Guattari, para outro público, seu valor será, sobretudo, estético.

A revista *O Cruzeiro* foi responsável, à época da publicação de *Quarto de despejo*, por uma série de notícias, críticas e reportagens sobre a obra e sua autora, dentre as quais destacamos, aqui, a de Rachel de Queiroz, que vê o relato de Carolina como:

Fragmentos do cotidiano de uma vida humana, sem disfarces nem enfeites, depoimento em cuja verdade se pode confiar porque não se destinava a olhos estranhos. Sim, o que choca e impressiona e nos vai direto ao coração num livro como o de Carolina é sua autenticidade palpitante, e aquele gosto cru de vida ao natural, aquela sensação de contato com matéria-prima, em vez de produto manufaturado (QUEIROZ, 1960, p.154).

A importância da crítica de Queiroz se dá por sua filiação à escola regionalista, que, como veremos, cria mesmo fenômeno de recepção que optaremos aqui por denominar **deconsumo da miséria**. O regionalismo modernista, escola na qual a historiografia enquadra a obra da autora, foi pródigo na reprodução (ou tentativa) daquilo que Queiroz ressalta na obra de Carolina, esses relatos “sem disfarces nem enfeites”, com “gosto cru de vida ao natural”. Obviamente, o cotidiano a ser tão documentalmente narrado não poderia ser aquele do qual faz parte boa parte do público leitor da época, urbano e de classe média ou alta. O projeto regionalista, ainda que tenha se imbuído de forte crítica social, leva ao público metropolitano o exotismo do Sertão.

Schøllhammer, em *Ficção brasileira contemporânea*, já mostra indícios de uma aproximação da literatura marginal urbana com o regionalismo, em que se substituiria o interesse pelos costumes e pela tradição por uma “tensão entre campo e cidade, entre a herança rural e o futuro apocalíptico das grandes metrópoles” (2009, p.77). Podemos ir além e ver essa literatura marginal urbana como uma herdeira da exploração do espaço exótico, agora

dentro das fronteiras da própria cidade. Ainda que para o cidadão metropolitano seja possível ver a fachada das favelas e de outros espaços marginalizados, a vida que se desenvolve ali não é menos desconhecida que aquela antes representada na literatura sertaneja.

Voltando ao texto de Queiroz, outro ponto crucial para entender esse fenômeno é a ideia de que essa literatura “vai direto ao coração”, ou seja, que “Carolina consegue suscitar as reações mais diversas de cada leitor” (1960, p.154). Caso fosse interesse do público consumidor dessas obras apenas o caráter informacional ou a crítica social em jogo na literatura regionalista/marginal, estudos estatísticos, reportagens e pesquisas sociológicas seriam uma forma muito mais efetiva de alcançar esse objetivo. A escolha do público por uma literatura que tenta se aproximar da visão do indivíduo – uma visão irremediavelmente subjetiva –, em contrapartida, revela que se prioriza não o informacional, mas o sensível. Em última instância, buscam-se os efeitos estéticos que essa literatura é capaz de causar, em que o medo assume vital importância.

Dessa forma, as emoções suscitadas nesse leitor alheio à experiência de vida dos indivíduos marginais aquelas geradas nesses próprios indivíduos serão divergentes. A situação de não ter o que comer vivida constantemente pela narradora de *Quarto de despejo* se traduzirá para esse público alheio não como o medo real que pode ser sentido por aqueles que compartilham as experiências narradas – assim como Carolina teme a fome eu também a temo e tal literatura me serve de lembrete para essa ameaça –, mas como um sentimento gerado pelo processo de assimilação da situação vivida pela narradora e pela suposição que como seria o horror vivido por ela – eu nunca vivi tal situação, mas ao imaginar Carolina passando por isso temo e me compadeço por ela. Da mesma forma, a violência à mulher presente na obra, que, em outras mulheres, pode produzir um medo real, para leitores homens só poderia gerar uma emulação de medo, um medo puramente estético<sup>183</sup>.

O medo real, contudo, também se vê presente de forma intensa na leitura feita pelas elites. Esse sentimento, contudo, não encontra paralelo na expressão da autora ou dos leitores

---

<sup>183</sup> Tendo em vista a complexidade das questões referentes ao medo artístico, recomenda-se, para melhor entender o tema, a leitura do capítulo “Metafísica e horror, ou o relacionamento com as ficções”, de *A filosofia do horror, ou Paradoxos do coração* (1999). Ainda que o autor utilize como objeto a ficção de horror sobrenatural, suas considerações sobre os efeitos do horror artístico, e sua proposta sobre a assimilação da condição das vítimas em tais histórias é pertinente também às discussões sobre o medo de forma mais ampla.

de grupos marginalizados. É o medo de que aquele ambiente exótico, descrito frequentemente como um *locushorribilis* em plena cidade, não mais contenha o perigo em si, mas vá de encontro ao ambiente cotidiano e supostamente seguro do leitor. Medo de que a violência, as drogas e o crime tenham lugar não na favela distante, mas nas ruas dos bairros da elite, de que o marginal perceba a discrepância de sua vida para a vida desse leitor e venha reclamar, à força, igualdade.

Por um lado, para esse público alheio à realidade descrita em *Quarto de despejo*, a diferença de recepção entre a história de Carolina e uma ficção habilmente produzida para simular a fala e a perspectiva do indivíduo marginal – como veremos posteriormente em Rubem Fonseca, por exemplo – seria mínima. Para o uso que faz dessa literatura, não há grandes diferenças entre ler “O cobrador” ou “Feliz ano novo” e ler *Cidade de Deus* (1999), de Paulo Lins, por exemplo.

Há, porém, um terceiro ponto abordado por Rachel de Queiroz que pesa a favor das histórias de caráter documental: seu – ainda que ilusório – valor de realidade. Queiroz afirma que a literatura de Carolina oferece “aquela sensação de contato com matéria-prima, em vez de produto manufaturado” (1960, p.154). Essa “sensação”, no entanto, não tem necessária relação nem com a forma nem com o conteúdo de *Quarto de despejo*. Retornando ao exemplo de Rubem Fonseca, um autor com a devida técnica é capaz de reproduzir tais elementos. Tal sensação advém principalmente da própria figura autoral.

O fato de Carolina ser ela mesma uma favelada e narrar suas próprias experiências colabora na produção dos medos de ambos os tipos de recepção que trabalhamos aqui, tanto aqueles oriundos da relação entre a obra com leitores pertencentes às minorias quanto aqueles entre a narrativa e o público alheio àquela realidade. No primeiro caso, é uma questão de legitimidade. Ainda que a questão seja polêmica nos estudos literários, é inegável que um dos quesitos envolvidos na crítica de obras produzidas por minorias é a legitimidade autoral. Para o outro grupo, no entanto – e esse elemento nos interessa mais para a ideia de consumo da miséria –, o valor pode ser plenamente definido pelos termos de Queiroz, uma “sensação”.

A indicação de que *Quarto de despejo* se trata, nas palavras de Queiroz, de “depoimento em cuja verdade se pode confiar porque não se destinava a olhos estranhos” (1960, p. 154) pode ser aproximada do uso explícito ou implícito do “baseados em fatos

reais”, expressão para intensificar efeitos estéticos em narrativas com aspirações documentais, como, vemos abundantemente na ficção de crime, por exemplo<sup>184</sup>. A noção de que os eventos e personagens do livro não são frutos de uma, ainda que realista, ficção, mas retiradas diretamente de uma realidade mais ou menos próxima a do leitor opera tanto para intensificar a empatia, e conseqüente temor, do público pelas vítimas, quanto para ressaltar a proximidade entre as ameaças representadas nessa literatura e o mundo do leitor.

O próprio Audálio Dantas, jornalista que descobre os cadernos de Carolina, nos mostra como, em *Quarto de despejo*, essa função da realidade é ainda ampliada por outra questão: “transformada de um dia para outro numa patética Cinderela, saída do borrar do lixo para brilhar intensamente sob as luzes da cidade” (in JESUS, 1993, p. 4). Assim, a narrativa confunde-se com sua autora e os leitores interagem com uma história cujo final foge do papel para encontrar-se no próprio mundo do público, ao comprarem o livro e, desta maneira, sentirem-se colaboradores direto da concretização desse mesmo final, em que a catadora de lixo consegue seu almejado final feliz fora da favela. Em última instância, essa “sensação” transmite certo poder ao leitor ao dar a impressão de que ele é capaz de alterar essa realidade horrível que lhe foi apresentada – e dessa forma exorcizar os medos de que esta possa atingi-lo. Assim, não se distancia muito da ação dos jornalistas durante as primeiras publicações dos cadernos de Carolina: Ele deu-me revista para eu ler. Depois foi buscar uma refeição para mim. Bife, batatas e saladas. Eu comendo o que sonhei! Estou na sala bonita. A realidade é muito mais bonita do que o sonho (JESUS, 1993, p.152).

Essa ilusão de realidade se desvanece conforme o próprio livro cai no esquecimento. Após o lançamento, aproveitando a fama súbita de Carolina, de um segundo relato denominado *Casa de Alvenaria* (1963), de algumas reportagens conduzidas por Carolina em outras favelas mesmo uma peça teatral baseada na vida da autora, o público começa a perder o interesse. Mesmo Rachel de Queiroz já mostrava indícios de que não acreditava em Carolina como uma autêntica escritora: “Fala-se que Carolina inicia agora uma carreira

---

<sup>184</sup> O uso da realidade como fator intensificador do medo é, também, uma proposta demasiado complexa para ser integralmente apresentada num artigo. Em minha dissertação de mestrado, contudo, trabalho o tema com mais detalhamento, mantendo ainda, diálogo com o já citado trabalho de Noël Carroll (cf. SILVA, 2016).

literária, com romances, poesias, máximas. Não sei se isso será possível, se para isso ela tem o instrumento adequado” (QUEIROZ, 1960, p.154).

Tal comentário reforça a ideia de que menos interessava a Carolina autora que a Carolina personagem. É bem representativo, ainda, o destino de Carolina após o fracasso em consolidar sua carreira de escritora. Apenas seis anos após a publicação de *Quarto de despejo*, o próprio *O cruzeiro* que tanto promoveu Carolina, lança uma nota indicando que a autora voltara a morar na favela do Canindé e a catar papéis para sobreviver. Não mais parte de uma história capaz de afetar os leitores, a Carolina de ficção, que virara Cinderela, se desvanecendo lugar à anônima marginalizada ao lado de outras milhares moradoras do Canindé.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esperamos, com isso, esboçar uma perspectiva dessa dupla de abordagem da relação do público com a literatura marginal urbana no Brasil: de um lado, temos a produção de uma literatura que dá voz às minorias e auxilia a entender não só as complexas questões sociais envolvidas na cidade, como a entender o próprio indivíduo marginal. Por outro, temos um consumo dessa literatura por um público que menos a procura pelo seu valor de crítica social do que pelos efeitos estéticos que ela é capaz de causar, sobretudo através das representações de um ambiente exótico, repulsivo e perigoso.

Vemos ainda, que, em ambos os casos, o medo é um elemento central, ainda que opere de formas bem distintas em ambos os casos. No primeiro, aparece como expressão e denúncia das ameaças e horrores vividos pelas minorias, seja através da violência, da opressão, das doenças ou da fome. No segundo caso, se manifesta como efeito de leitura, aproximando-se do tipo de medo que a própria ficção pode produzir, ainda que potencializado pela sensação de realidade transmitida pela veracidade da história.

Obviamente, o foco em *Quarto de despejo* impede que se tenha uma visão panorâmica sobre o caso, o que pode dificultar a assimilação de algumas proposições feitas ao longo do artigo. A distância temporal é outro fato que pode dificultar tal percepção. Ao olharmos, por exemplo, para as diferenças de produção e recepção de obras mais recentes, como *Cidade de Deus* e sua adaptação para o cinema (cf. ROCHA, 2005), as diferenças de





público e uso dessas narrativas se tornam mais claras. É necessário, no entanto, dar esse primeiro passo, observando a gênese do gênero, para que, em futuros artigos, nossa reflexão possa ser aplicada com mais fundamento sobre os objetos centrais dessa pesquisa.

## REFERÊNCIAS

- CARROLL, N. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus Editora, 1999.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano – 1 t.: As artes de fazer*. 3 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- COSTALLAT, B. *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1990.
- DELEUZE, G.; Guattari, F. *Kafka– por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- JESUS, C. M. *Quarto de despejo – diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 1993.
- ROCHA, J.C. *The ‘Dialectic of Marginality’: Preliminary Notes on Brazilian Contemporary Culture*. Oxford: Centre for Brazilian Studies, University of Oxford, 2005, p. 1-39.
- SILVA, P. *Terror e crime na literatura brasileira finissecular*. 2016. 153 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- SCHØLLHAMMER, K.E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.
- QUEIROZ, R. Carolina. *O cruzeiro*. Última página, p.154, 3 dez. de 1960.