



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Marcela Lopes Menequini

**Marginal ou anormal?**

**Contribuição da literatura de Antônio Fraga, Carolina de Jesus e  
Maura Lopes Cançado para outro entendimento da marginalidade**

Rio de Janeiro

2013

Marcela Lopes Menequini

**Marginal ou anormal?**

**Contribuição da literatura de Antônio Fraga, Carolina de Jesus e  
Maura Lopes Cançado para outro entendimento da marginalidade**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Castro

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CCS/A

M274 Menequini, Marcela Lopes  
Marginal ou anormal? Contribuição da literatura de Antônio Fraga, Carolina de Jesus e Maura Lopes Caçado para outro entendimento da marginalidade / Marcela Lopes Menequini. – 2013.  
122 f.

Orientador: Ronaldo de Oliveira Castro.  
Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.  
Bibliografia.

1. Literatura e sociedade – Brasil – Teses. 2. Sociologia – Teses.  
3. Literatura Brasileira – Teses. I. Castro, Ronaldo de Oliveira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 301:869.0(81)

Autorizo apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Marcela Lopes Menequini

**Marginal ou anormal?**

**Contribuição da literatura de Antônio Fraga, Carolina de Jesus e  
Maura Lopes Caçado para outro entendimento da marginalidade**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 05 de março de 2013.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Ronaldo Castro (Orientador)

Instituto de Filosofia e Ciências Sociais - UERJ

---

Prof. Dr. Valter Sinder

Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – UERJ

---

Prof. Dr. Paulo Jorge Ribeiro

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2013

## DEDICATÓRIA

A Fraga, Carolina e Maura  
*In memoriam*

A Lara, Stella, Nicolau e meus pais  
*Com amor*

## AGRADECIMENTOS

Findo o processo de escrita, este talvez seja o momento que exige o maior cuidado e carinho.

Existem pessoas e instituições que são fundamentais, que nos ajudam imensamente na realização da tarefa da escrita, da qual este instante é apenas a culminância, resultado. Assim, gostaria de começar agradecendo ao Departamento de Ciências Sociais da UERJ, onde cursei a especialização em Sociologia Urbana e, sob a orientação da Professora Dra. Sandra de Sá Carneiro, defendi a monografia, que, hoje vejo, guarda ainda muitas questões mobilizadoras e que me são caras nesse caminho pela literatura e pelas ciências sociais. Agradeço, claro, à Sandra por seu incentivo que foi fundamental para que eu chegasse ao mestrado. Agradeço ao Fernando Ribeiro, um querido, funcionário da secretaria da pós em sociologia urbana. Agradeço ao Professor Dr. Ronaldo Castro, meu orientador, que, tendo participado da banca de defesa de minha monografia, leu meu trabalho com a maior atenção e, como Sandra, contribui imensamente para que eu chegasse aqui. Agradeço a Ronaldo ainda pelos cursos de leitura, já no mestrado do PPCIS, especialmente por aquele curso de leitura em que, ao lado da querida e colega de mestrado Camila Pierobon, fui me familiarizando com o pensamento de Michel Foucault, hoje um dos pensadores centrais nos trabalhos que faço. Agradeço ao Professor Dr. Valter Sinder, pelo privilégio de contar mais uma vez com sua presença em uma banca minha. Agradeço por suas aulas ótimas, durante o mestrado, pelas histórias verdadeiramente fabulosas que nos conta, tudo isso, de algum modo – espero -, está presente nesta dissertação. Agradeço ao Professor Dr. Paulo Jorge Ribeiro por sua contribuição em minha qualificação, muitas das suas observações me ajudaram tremendamente e estão aqui, incorporadas a esta dissertação.

Agradeço ao PPCIS/UERJ que me acolheu não só como instituição, mas como um espaço da maior riqueza de interações. Agradeço a Sônia, Wagner e Daniel, muito queridos e parceiros de nós alunos em nossas agruras acadêmicas. Agradeço aos meus colegas, com os quais tive a oportunidade de participar de iniciativas estimulantes, como a organização de nossos seminários de alunos e a edição da revista Intratextos. Alguns desses colegas se tornaram amigos, interlocutores privilegiados, entre os quais Raquelita, Raquel Carriconde, é aquela com quem tive e tenho as conversas mais intensas – admiro muito Raquel.

Aos amigos que fiz no PPCIS, mesmo às vezes meio afastados pelas contingências da vida, Eduardo Cidade, Lívia, Eduardo Moura, Bia, sua presença é constante.

Agradeço ainda à Claudinha, Frozô, ex-colega de trabalho e, o que importa, amiga, que torce por mim e me cobrou, enlouquecidamente, que eu terminasse este texto. Agradeço a Lucy, a quem conheci através de um amigo insubstituível e que hoje, muito infelizmente, não está mais aqui – Hélio Jesuíno, meu amigo solar...

Agradeço aos bibliotecários da Casa de Rui Barbosa, que, quando o acervo de Fraga ainda não estava completamente organizado me deram acesso irrestrito ao material que precisei consultar. Agradeço ao Centro Cultural do Banco do Brasil. Sem aquela biblioteca não teria tido acesso à metade das obras que aparecem na bibliografia deste trabalho. Isso sem falar no seu maravilhoso salão de leitura, onde escrevi a maior parte desta dissertação. Mas nada se compara ao acolhimento que recebi das bibliotecárias e bibliotecários do CCBB, ao final desses últimos meses de escrita já me sentia praticamente uma colega de trabalho deles, digna mesmo de ouvir, ao final de um dia trabalho: até amanhã!

Agradeço à Mayra, minha amiga-irmã, sua presença perene em minha vida é fonte de ânimo, de alegria e autoconfiança, matéria indispensável para a realização de qualquer trabalho.

Agradeço à minha família. À Titata, sempre cuidadosa, confiante e na torcida por mim. Ao meu pai, maravilhoso, com quem posso contar irrestritamente - se sua ajuda tivesse me faltado, dificilmente eu estaria aqui. À minha mãe, que, “via embratel”, acompanhou a evolução de cada capítulo desta dissertação, sempre me incentivando. Às minhas filhas tão amadas, de quem estou morrendo de saudades - por conta dos dias inteiros de escrita – e que quiseram saber quem era a Cinderela Negra, a Carolina de Jesus. À Dea que há anos nos ajuda a tocar a vida. E ao meu amor Marcelo Nicolau. É uma alegria ter você junto de mim.

Essa é a história daquela batalha contra os moinhos e da sua triste derrota.  
*Nicolau Sevcenko, Literatura como missão*

PRETO NO BRANCO

*Cacaso*

*De colorida já basta a vida*

O SOL

*Charles Baudelaire*

Ao longo dos subúrbios, onde os pardieiros  
Persianas acobertam beijos sorrateiros,  
Quando o impiedoso sol arroja seus punhais  
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,  
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,  
Buscando em cada canto os acasos da rima,  
Tropeçando em palavras como nas calçadas,  
Topando imagens desde há muito já sonhadas.

Este pai generoso, avesso à tez morbosa,  
No campo acorda tanto o verme quanto a rosa;  
Ele dissolve a inquietação no azul do céu,  
E cada cérebro ou colmeia enche de mel.  
É ele quem remoça os que já não se movem  
E os torna doces e febris qual uma jovem,  
Ordenando depois que amadureça a messe  
No eterno coração que sempre floresce!

Quando às cidades ele vai, tal como um poeta,  
Eis que redime até a coisa mais abjeta,  
E adentra como rei, sem bulha ou serviçais  
Quer os palácios, quer os tristes hospitais.



## RESUMO

MENEQUINI, M. L. *Marginal ou anormal?* Contribuição da literatura de Antônio Fraga, Carolina de Jesus e Maura Lopes Cançado para outro entendimento da marginalidade. 2013. 122 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Este trabalho busca, através de um estudo que vincula literatura e pensamento crítico social, explorar as relações entre os processos de marginalização literária e algumas alternativas intelectivas acerca das noções de marginalidade e anormalidade. Seu *corpus* literário abarca três livros de escritores brasileiros, que, além de não terem logrado inserção no que poderia ser entendido como um cânone nacional, destacam-se ainda pela temática de suas obras, que, em si mesmas, trazem o problema da marginalização. Assim, *Desabrigo*, de Antônio Fraga; *Quarto de despejo*, de Carolina de Jesus; e *Hospício é Deus*, de Maura Lopes Cançadosão abordadas a partir das reflexões desenvolvidas, especialmente, por Michel Foucault e Georges Canguilhem a respeito das estratégias de produção de anormais, revelando o quanto a marginalização, antes de ser uma consequência de uma inadequação a normas pré-existentes, pode, de fato, ser a própria fonte de produção destas normas. Buscando valorizar tanto as convergências, quanto as distinções possíveis nas obras daqueles três escritores, o trabalho procura se afastar de uma perspectiva que apreenderia suas obras como produções isoladas e desprestigiadas, para nelas encontrar a potência da afirmação de um discurso literário que tanto se apresentou como denúncia e contestação, quanto como um cuidadoso trabalho de expressão literária e, portanto, de expressão social.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Marginalidade. Sociologia da cultura.

## ABSTRACT

MENEQUINI, M. L. *Borderline or abnormal? Contribution of Antonio Fraga, Carolina de Jesus Lopes and Maura Caçado literature to another understanding of marginality.* 2013. 122 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

This work seeks, through a study of literature linking social and critical thinking, to explore the relationships between the processes of marginalization and some literary intellectual about alternative notions of marginality and abnormality. His literary corpus includes three books of Brazilian writers, that, plus they have not succeeded in inserting in what could be understood as a national canon, stand out even in the theme of his works, which, in themselves, bring the problem of marginalization. Thus, *Desabrigo*, of Antonio Fraga, *Quarto de despejo*, of Carolina de Jesus, and *Hospício é Deus*, of Maura Lopes Caçado are addressed from the reflections developed especially by Michel Foucault and Georges Canguilhem about the strategies of production of abnormal, revealing how marginalization, rather than being a consequence of an inadequate pre-existing rules, can indeed be the source of production of these rules. Seeking value both convergences, as the possible distinctions in the works of these three writers, the work seeks to move away from a perspective that would seize his works as isolated and discredited productions, to find in them the power of affirmation of a literary discourse that both presented as complaint and defense, as as a work of literary expression and therefore of social expression.

Keywords: Brazilian literature. Marginality. Sociology of culture.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 AS CONDIÇÕES DO TERRENO: PREMISSAS E IMPLICAÇÕES DA PESQUISA.....	14
1.1 O <i>Desabrigo</i> de Antônio Fraga .....	15
1.2 O <i>Quarto de Despejo</i> de Maria Carolina de Jesus.....	16
1.3 O <i>Hospício é Deus</i> para (e por) Maura Lopes Caçado.....	18
1.4 A literatura na tormenta.....	19
1.5 A oralidade no texto .....	24
1.6 Entre o atalho e o caminho: um lugar invisível? .....	30
2 LITERATURA E MARGINALIDADE NUM PARÊNTESE NECESSÁRIO.....	43
2.1 Antecedentes marginais: obras, temas e autores na poeira do esquecimento.....	44
2.2 Poesia marginal e literatura marginal, enfim um lugar?.....	49
3 QUAL LITERATURA ENTÃO?.....	54
3.1 O que é literatura?.....	54
3.2 O que é ser escritor? .....	56
3.3 De <i>Desabrigo</i> a Antônio Fraga.....	59
3.4 De <i>Quarto de Despejo</i> a Carolina de Jesus.....	70
3.5 De <i>Hospício é Deus</i> a Maura Lopes Caçado .....	79
4 PENSANDO NAS MARGENS.....	89
4.1 Michel Foucault e Georges Canguilhem.....	90
4.2 Da anormalidade em Foucault ao método patológico de Canguilhem .....	91
4.3 A literatura como dispositivo a partir de Giorgio Agamben.....	104
4.4 As profanações de Antônio Fraga, Carolina de Jesus e Maura Caçado .....	106
5 CONCLUSÃO.....	110
REFERÊNCIAS.....	112

## INTRODUÇÃO

### ERA 31 DE DEZEMBRO DE 1959...

E Maura Lopes Cançado, paciente interna do Hospital Gustavo Riedel, localizado no bairro do Engenho de Dentro, na cidade do Rio de Janeiro, escrevia em seu diário:

31-12-1959

Gosto deste uniforme. Gosto de me ver vestida como muitas outras. O que me aproxima das pessoas, ainda que na aparência, me conforta.

Naquele mesmo dia Carolina Maria de Jesus, catadora de papel e moradora da favela do Canindé, na Zona Sul da capital paulistana, registrava também em seu diário:

**31 de dezembro...** Levantei as 3 e meia e fui carregar água. Despertei os filhos, eles tomaram café. Saímos. O João foi catando papel porque quer dinheiro para ir no cinema. Que suplicio carregar 3 sacos de papeis. Ganhamos 80 cruzeiros. Dei 30 ao João.

Já o escritor ‘maldito’ Antônio Fraga, mais imprecisamente entre o final de 1959 e o início do ano de 1960, trabalhava como lanterninha do Cine Palácio, na Rua do Passeio, também na cidade do Rio de Janeiro, e sobre um dos tantos filmes que teve a chance de assistir – *Pintando o sete* – conta:

Até o quarto dia, eu ria muito com as palhaçadas do Oscarito, depois enjoei, fechava os olhos e tirava uma pestana, porque à noite eu tinha que alimentar minha amada literatura com conversas, leituras e escrituras.

A primeira página do jornal Folha da Noite noticiava, recorrendo às palavras do professor Paulo Sawaya: “Em breve não haverá mais loucos” - uma nova ciência denominada psicofarmacologia desenvolvia drogas promissoras de efeitos tranquilizantes, que, de acordo com aquele professor, tornariam dispensáveis os manicômios. O Jornal do Brasil trazia uma foto de Juscelino Kubitschek com seu Ministério, cuja legenda anunciava ser aquela a última foto do presidente na cidade do Rio de Janeiro: a próxima seria feita já em Brasília, a nova capital federal. O jornal estampava ainda as notícias do aumento do preço do “arroz amarelão” para Cr\$ 75, e da greve dos funcionários da rede estatal de rádio e TV francesa, que reivindicavam melhores salários, suspendendo a transmissão televisiva e de todos os programas regulares de rádio.

Notícias corriqueiras para ilustrar esse dia. Esse dia qualquer na vida vivida e escrita de três autores encobertos por uma certa penumbra. Autores de obras que em algum momento rebrilharam para depois restarem opacas e um tanto esquecidas. Mas, se o esquecimento de algum modo irmana as obras literárias de Carolina Maria de Jesus (1914-1977), Maura Lopes Cançado (1929-1993) e Antônio Fraga (1916-1993), no extremo oposto, um significativo interesse intelectual e mesmo jornalístico cerca ou já cercou os seus trabalhos e suas trajetórias incomuns. Por entre inúmeras pesquisas acadêmicas, que resultaram em teses e dissertações; reportagens e entrevistas, publicadas em jornais, revistas; artigos eletrônicos, livros e biografias ressoam silêncios, perguntas caladas, respostas atravessadas, lamentos de biógrafos e comentadores que se ressentem da falta de crítica e de leitores que ajudem a produzir um entendimento maior acerca dessa literatura.

Uma vez diante dessa breve cena literária - que decididamente mal é capaz de esconder o amplo terreno que desafia o pesquisador interessado - o que, inicialmente, com este trabalho espero colocar em evidência é a concepção própria que cada um desses autores elaborou acerca da marginalização tematizada em suas obras. Uma marginalização que a um só tempo foi experimentada e examinada por eles e que, através da prática da escritura – se não foi superada – foi transformada em uma realização, permitindo a esses autores um deslocamento da condição de condenados à margem, para uma de sujeitos da margem.

Para acompanhar as reflexões desses autores e para nelas encontrar esse sentido e significação atribuído à marginalização, busco, certamente, apoio nos trabalhos daqueles que já se dedicaram ao estudo de suas obras. Mas, além disso, buscarei na crítica literária brasileira - presente aqui principalmente através dos trabalhos de Antonio Candido e Silviano Santiago – o subsídio necessário para a problematização da condição literária daquelas obras, para criar a possibilidade de sobre elas lançar um olhar em perspectiva, não somente as colocando umas ao lado das outras, mas também ao lado da – ou, talvez melhor dizer, contra a – grande literatura nacional ou, segundo a compreensão de Antonio Candido, da literatura “propriamente dita”, da “literatura como sistema”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Na introdução de *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880* (2007), Antonio Candido distingue a “literatura propriamente dita”, a “literatura como sistema”, das *manifestações literárias*. Na última seção do primeiro capítulo retomarei mais detidamente essa distinção, observando sua incidência sobre as obras literárias que aqui discuto.

Para explorar tanto o entendimento da marginalidade presente na literatura de Antonio Fraga, Carolina Maria de Jesus e Maura Caçado, quanto a vivência<sup>2</sup> marginal desses autores busco no pensamento social a interlocução necessária para refletir seja sobre a importância da literatura para esse debate acerca da marginalidade, seja sobre a instrumentalização da literatura feita por esses escritores com vistas a tornarem-se sujeitos não só de suas obras, mas de suas vidas. Nesse sentido, destaco a importância dos trabalhos de Michel Foucault, de Giorgio Agamben e de Georges Canguilhem, nos quais encontrei uma contribuição metodológica e teórica fundamental para fazer dialogar a literatura daqueles autores e o discurso das ciências humanas a respeito da marginalidade. É, pois, amparada nas reflexões desses pensadores – desenvolvidas, sobretudo, nas obras *Os anormais*, de Foucault, e *O normal e o patológico*, de Canguilhem – que invisto numa abordagem daquelas literaturas em que as mesmas figuram como peças centrais e não marginais do exercício de entendimento que é objeto desse trabalho.

O propósito dessa forma de abordagem atende ainda à preocupação de, no âmbito das ciências sociais, sublinhar o debate acerca dos parâmetros da produção de conhecimento segundo a razão científica, indagando, assim, sobre as possibilidades de reposicionamento desse discurso literário, tanto em relação a uma prática de conhecimento dirigida aos temas específicos e recorrentes em cada uma das obras, quanto em relação ao próprio campo da literatura em que as mesmas se inscrevem.

\*\*\*

No primeiro capítulo deste trabalho, apresento uma base argumentativa em que, além de fazer uma breve apresentação das obras e vidas literárias de Maura Lopes Caçado, Carolina Maria de Jesus e Antônio Fraga, exploro as convergências entre elas no intuito de estabelecer as categorias principais da abordagem que desenvolvo adiante. Destaco, sobretudo, a presença de uma dimensão conflituosa em suas obras, além de um forte componente de oralidade e, finalmente, numa primeira associação com o pensamento de Michel Foucault, aciono a noção de heterotopia, como recurso para fazer uma crítica das abordagens que excluem essas obras do campo literário.

---

<sup>2</sup> E nesse contexto o sentido de *vivência* é exatamente aquele que Walter Benjamin extrai da obra do escritor Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, em conexão com a distinção freudiana entre consciente e inconsciente. A noção de *vivência* – oposta à noção de *experiência* –, por envolver uma relação de consciência sobre os eventos que acometem o indivíduo. *Traduzidos em termos proustianos: Só pode se tornar componente da mémoire involontaire aquilo que não foi expressa e conscientemente “vivenciado”, aquilo que não sucedeu ao sujeito como “vivência”*. (BENJAMIN, 2010, p. 108)

Como num parêntese, no segundo capítulo, recupero algumas obras e autores, de forma a examinar a relação entre literatura e marginalidade ao longo de diversos movimentos literários brasileiros. Dedico ainda uma seção ao debate em torno de dois movimentos – o da *poesia marginal*, dos anos 1970, e o da *literatura marginal*, atual – em que o termo *marginal* surge indissociável e definidor das produções literárias que denomina.

O terceiro capítulo é uma análise mais detida das obras de Carolina de Jesus, Maura Caçado e Antônio Fraga, em que, recuperando a produção crítica e acadêmica, que abordou suas obras, destaco as diferentes formas de marginalização que lhes caracterizaram.

No quarto capítulo, trago as reflexões presentes nos trabalhos de Michel Foucault, Georges Canguilhem e Giorgio Agamben como subsídio metodológico e teórico da discussão em torno dos instrumentos de produção de normas e, conseqüentemente, de exclusão e marginalização dos sujeitos para, a seguir, estabelecer um diálogo entre a perspectiva intelectual destes pensadores e a literatura de Antônio Fraga, Maura Caçado e Carolina de Jesus.

Finalmente, na última seção deste trabalho, apresento o resultado desse diálogo entre a literatura e ciências humanas, acerca da marginalidade, problematizando a categoria *marginal* e os efeitos de seu uso.

## 1 AS CONDIÇÕES DO TERRENO: PREMISSAS E IMPLICAÇÕES DA PESQUISA

Farei algumas incisões muito pontuais, talvez algumas punções algo mais fundas, mas sempre de modo a manter a atenção concentrada em alguns aspectos bastante específicos das obras de Maria Carolina de Jesus, de Maura Cançado e de Antônio Fraga. Assim, tomarei como porto de partida alguns elementos que julgo serem comuns a suas obras, fazendo-os, sempre que possível, acompanhar por questões que ajudem a nortear o trajeto – muitas vezes tempestuoso por entre as suas distâncias e diferenças – no sentido de alcançar - a partir, sobretudo, da experiência de escrita desses autores – o sentido de *marginalidade* que de suas obras ‘emerge’.

É certo que algumas premissas precisam sustentar essa proposta de abordagem e, desse modo, tentarei agora me dedicar àquelas nas quais me amparo, bem como às implicações que as mesmas podem vir a ter sobre a pesquisa. Quanto às premissas, creio que sejam duas as direções de seu desenvolvimento. Em primeiro lugar entendo que indicar essas premissas equivale a responder às questões: *por que as obras desses três autores podem ser tomadas como referências para se refletir a respeito da marginalidade? Há alguma unidade possível entre elas, que favoreça uma reflexão algo sistematizada sobre a marginalidade?* Em segundo lugar, é necessário dizer ainda qual o estatuto que a literatura possui nessa pesquisa – não obstante a estreita, já quase intrínseca, relação entre literatura e ciências sociais ser amplamente reconhecida e explorada -, ou, de um modo muito elementar, dizer em que embate, em que debate é preciso ingressar para afirmar essas obras como obras literárias.

Começarei por apresentar brevemente obras e autores para então seguir mais consistentemente no sentido de lhes identificar as proximidades – e também os afastamentos - para finalmente pontuar premissas e especular sobre suas implicações.



## 1.1 O *Desabrido* de Antônio Fraga

Antônio da Fraga Fernandes, o autor de *Desabrido*, nasceu em 1916, numa casa localizada no Centro do Rio de Janeiro, filho de um próspero comerciante anarquista, o português Justino Antônio Fernandes, e da costureira Waldemira Moreira Fraga - também de esquerda e filiada ao Sindicato das Costureiras do Rio. Muito cedo abandonou a escola para trabalhar. Começou como caixeiro na loja do pai, passando a vendedor de siri no Mangue – quando contava com a proteção de prostitutas em função de sua pouca idade. Aconselhado por um policial, muda-se do Mangue para a Lapa trocando o comércio de siri pelo de perfumes ‘franceses’. Vida que segue, virou-se ainda como, auxiliar de cozinha no Hotel Glória, redator-chefe da rádio Vera Cruz, lanterninha de cinema, até conseguir o primeiro emprego de carteira assinada – na LBA – aos 69 anos.

A literatura foi para Antônio Fraga, desde a adolescência, algo que ele elegeu – ao lado da boemia, das ruas e do despojamento material – como modo de vida. E *Desabrido* não deixa de ser uma expressão forte desse modo de vida de Fraga. Escrito em meio à ditadura do Estado Novo, em apenas três dias na virada do ano de 1942 para 1943, *Desabrido* tem sua própria e curiosa história. A primeira edição do livro contou com uma tiragem de mil exemplares, publicados em 1945 pela editora Macunaíma, editora de existência meteórica criada por Fraga e mais dois amigos – Antônio Olinto e Ernande Soares. Como a maioria das livrarias não se interessasse em vender o livro, Fraga terminou por montar uma banca na praça da Cinelândia onde ele mesmo cuidava de vender seu livro, oferecendo ainda a seguinte promoção: um livro por cinco mil réis; dois livros, por quatro e um livro autografado por mil réis. Como nesse episódio, a narrativa de *Desabrido* é repleta de vicissitudes e ironia. E essa, digamos, composição não foi, creio, usada fortuitamente por Fraga. Se há em *Desabrido* algo que salta aos olhos do leitor é o espaço de embate em que Fraga transforma o livro, instigando explicitamente o confronto entre a expressão oral e popular e a expressão culta da língua escrita. Acontece que ao mesmo tempo em que se coloca decididamente ao lado do “linguajar do povo”, Fraga produz uma narrativa extremamente sofisticada – mais um golpe de ironia? – em que em diferentes momentos do texto, predominantemente escrito em gíria e sem qualquer sinal de pontuação, ocorre uma suspensão da narrativa para que sejam citados autores - sejam partidários do cânone literário, ou opositores dele -, produzindo uma tensão constante entre a oralidade corrente no livro e a norma culta que pretende confrontar.

Pensando em como essa obra - publicada pela primeira vez quando Fraga contava ainda menos de 30 anos – se tornou uma espécie de síntese da produção literária desse autor, e pensando em como transcorreu sua vida até o fim de seus dias; ganha força a ideia de que vida e obra não se separaram. A despeito do protesto de Fraga em entrevista, quando negou sua identidade com um personagem de *Desabrigo* – “Existe um abismo separando a realidade da ficção. Não sou um personagem de meus livros, eu sou gente, eu existo.” (Jornal do Brasil, 07/05/1991) – parece possível sustentar que *Desabrigo* realizou de tal forma a ambição literária de Fraga - e mais, que essa ambição literária de Fraga se ligava tão intrinsecamente à sua dedicação diária à promoção da produção literária popular - que, não que o Fraga-homem possa ser lido como personagem de *Desabrigo*, mas, certamente, o Fraga mundano, que existiu para além das páginas de *Desabrigo*, pode ser compreendido como um personagem-autor ao lado de seu personagem-livro.

## 1.2 O Quarto de Despejo de Maria Carolina de Jesus

Conta o jornalista Audálio Dantas que surpreendeu Carolina de Jesus em meio a uma das tantas confusões entre vizinhos na favela do Canindé, Zona Sul da capital paulistana. Exercendo, como quase sempre, ora papel de apaziguadora, ora o papel de defensora dos mais fracos, Carolina, indignada com alguns homens que tomavam o lugar das crianças nos balanços que a prefeitura instalou na favela, a altos brados advertia: - “Deixa estar que eu vou botar vocês todos no meu livro!” Audálio então perguntou: - “Que livro?”

Essa conversa continuou no barraco de Carolina – barraco, sim!, pois Carolina se recusava a chamar seu barraco de ‘casa’<sup>3</sup>. Lá, pela primeira vez, o jornalista responsável pela publicação de *Quarto de despejo: diário de uma favelada* entrou em contato com a produção escrita da autora. Dentro do *guarda-comida*, achavam-se entulhados 35 cadernos. 35 cadernos entulhados do cotidiano de Carolina, de seus filhos e seus vizinhos. Entulhados de penúria, fome, conflito, desesperança e alguma alegria.

---

<sup>3</sup> Quanto a essa atitude de repulsa em relação à favela e aos favelados que Carolina de Jesus assumia me alongarei nas seções subsequentes do texto.

Os primeiros dias do diário de Carolina – selecionados por Audálio Dantas, em meio à vasta produção da autora – datam de julho de 1955, faz-se um salto ao ano de 1958, seguido de 1959, encerrando-se o livro no dia 1º de janeiro de 1960, com a seguinte frase: “Levantei as 5 horas e fui carregar água.”

De um diário talvez até seja possível se esperar algo mais do que a narrativa de um dia-a-dia, mas, no caso do *Quarto de despejo* de Carolina, ao menos ao primeiro contato, é simplesmente disso que se trata. Carolina também sonha, olha o céu, fala de política, de moral, de amor, pensa em suicídio, mas a marca de seu texto é um cotidiano repetitivo, cansativo, pesado.

A fome acorda ao lado de Carolina todas as manhãs. Sua razão de viver tantas e tantas vezes parece se consumir num esforço desproporcional pela garantia de algum dinheiro para comprar alguma comida. E isso dia-a-dia. O diário de Carolina, pode-se dizer, tem a fome por protagonista. Dezenas de suas páginas trazem os cálculos da quantia de dinheiro conseguida ao final de um dia de trabalho e os valores gastos na compra de pão, feijão, às vezes um analgésico, às vezes um sapato para um filho. Dinheiro e comida sempre faltam.

A rotina de trabalho de Carolina é extenuante não só pelo esforço físico que a faz carregar enormes fardos de papel – e às vezes de ferro -, mas também pelo imprevisível – quase sempre frustrante - resultado desse esforço: nem sempre Carolina volta para a favela com o necessário para preparar uma única refeição para os filhos.

É em torno dos filhos que gira a vida de Carolina. Da preocupação com a alimentação, à educação escolar e moral, revela-se incansável e exigente. E apesar de todos os cuidados maternos, não figura super protetora, nem alimenta compaixão ou remorso pelas inevitáveis frustrações que a pobreza a eles impõe.

Finalmente, a escrita e a literatura são a faceta da vida de Carolina da qual - embora às vezes o cotidiano desalentador a afaste - ela nunca abre mão. Mais uma vez, a literatura aparece como o terreno da realização de um projeto:

O senhor Manuel apareceu dizendo que quer casar-se comigo. Mas eu não quero porque já estou na maturidade. E depois, um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lápis e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro viver só para o meu ideal. (1960, p. 50)

Esse projeto de Carolina aparentemente encerra a simplicidade de superar a pobreza, de sair da favela, por um lado, e de se realizar como escritora, por outro. Como se a relação

existente entre as duas realizações fosse algo pragmática, como se a literatura fosse por ela encarada como salvação. Arriscaria afirmar que sim. Que a literatura foi, sim, para Carolina uma salvação. Mas não entendo essa salvação como um recurso de escape à realidade. Ao contrário disso. A narrativa de Carolina jamais se exime do drama diário da favela. E tampouco se limita ao relato, pois que se posiciona, emite juízos, elabora. E nesse sentido, se a literatura foi salvação, salvou Carolina do assédio da fome e da desesperança, que abatem e enlouquecem; da solidão, que atomiza e faz perder o senso de solidariedade; e do silêncio, que torna mais agudo o sofrimento que não se comunica.

### 1.3 O *Hospício é Deus* para (e por) Maura Lopes Cançado

Maura Lopes Cançado ingressa no mundo da literatura através do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)*, caderno em que, entre os anos de 1958 e 1961, publicou contos e poemas seus. Mas foi com o incentivo e a ajuda de Reynaldo Jardim, editor responsável pelo SDJB, que publicou seu primeiro livro, *Hospício é Deus*, escrito durante os seis meses em que esteve, por iniciativa própria, internada no Hospital Gustavo Riedel, entre os anos de 1959 e 1960.

O livro, após um breve prefácio de Reynaldo Jardim, e antes de passar diretamente à forma diário, conta um uma nota introdutória da autora, onde recupera as memórias de sua infância e especula sobre as razões que a levaram à loucura.

Como a própria Maura narra então sua infância transcorreu numa rica fazenda do interior de Minas Gerais, cercada da atenção dedicada de seus pais, que, contudo, não lhe escudou muitos medos ‘inexplicáveis’, bem como certa predileção pelas brincadeiras solitárias. Aos 14 anos decidiu se tornar aviadora e ingressou num aeroclube, conhecendo um jovem aviador de 18 anos e com ele se casando, apesar de toda a oposição de seu pai. Um ano mais tarde Maura deixava o casamento trazendo consigo um filho. Retomando pouco depois o projeto de se tornar aviadora foi presenteada por sua mãe com um avião, que como ela mesma conta, queria “apaixonadamente – antes de tê-lo.”(CANÇADO, 1991, p. 25)

Impressiona como nessas memórias Maura percorre seu passado de um modo quase investigativo em busca das origens de sua doença. Do mesmo modo como impressiona o fato de sua primeira internação psiquiátrica, aos dezoito anos, decorrer de iniciativa própria, sendo justificada por uma imensa necessidade “de amor e proteção”:

O sanatório parecia-me romântico e belo. Havia certo mistério que me atraía. Permaneci no sanatório fazendo tratamento de insulina e ficaria lá para sempre, só o deixei porque mamãe se recusou a continuar pagando as altíssimas contas. Durante minha permanência nesse sanatório costumava sair à rua com enfermeiras, via pessoas andando normalmente e pensava: como podem viver livres e desprotegidas? (CANÇADO, 1991, p. 64)

No relato do primeiro dia de *Hospício é Deus*, Maura surge aflita solicitando a um médico do Hospital Gustavo Riedel que a internasse: “Telefonei antes de vir a dona Dalmatie, enfermeira minha amiga. Levou-me a doutor J., pedi-lhe que me aceitasse no hospital: - Por favor, doutor J., não sei que fazer lá fora. Estou destruída aceite-me no hospital. Briguei no jornal.”(CANÇADO, 1991, p. 29) Nessa ocasião Maura trabalhava como colaboradora do SDJB e frequentava a redação do jornal. E como esclarece Maria Luisa Scaramella:

Maura iniciou uma fase importante de sua vida, quando começou seu convívio na redação do SDJB. O ambiente era de grande efervescência artística e literária, sem falar na crítica. Nesse sentido, o Suplemento foi, para Maura, uma porta aberta à literatura e à possibilidade de uma carreira nesse meio, como era seu desejo. (2010, p. 48)

#### 1.4 A literatura na tormenta

Retomando então a ideia de localizar os atributos dessas três obras, que as tornam interrogáveis acerca do problema da marginalidade, gostaria de inicialmente destacar a força com que a experiência da escrita surge nelas.

Primeira expressão dessa força é a própria tematização do ato da escritura. Tematização essa que muitas vezes surge em meio a uma atmosfera conflituosa, tensa. Chama a atenção o modo como os três autores empunham sua escrita e suas obras como armas de combate. Essa talvez seja a mais forte e importante ligação entre os livros de Antônio Fraga, Carolina de Jesus e Maura Cançado. E, nesse sentido, entendo que essa forma de apropriação da literatura se desdobra em ao menos três efeitos fundamentais. O primeiro deles - certamente o mais imediato – envolve a relação de intencionalidade que esses autores estabeleceram com a

literatura em suas obras. Ainda que de maneiras muito distintas, cada um desses três autores serviu-se de sua literatura como meio de debater e repercutir as questões que os inquietavam. O segundo - um pouco mais sutil, mas nem por isso menos perceptível – refere-se ao significado, à importância que a prática da escritura possuía para a possibilidade existencial desses escritores. O ato de escrever foi para eles desde simples refúgio, lugar de produção de sentido para suas realidades – no mínimo – incômodas, passando por alternativa – talvez privilegiada – de experimentação daquelas realidades, e chegando mesmo a se constituir num caminho de transformação – quiçá de superação – delas.

Finalmente, o terceiro efeito – e para afirmá-lo recorrerei a comentadores dos trabalhos desses escritores – remete ao conflito interior que irrompe em seus textos. Melhor dizendo, tanto Antônio Fraga, quanto Carolina de Jesus e Maura Cançado se lançam num movimento de distanciamento de si mesmos através da escrita, constituindo-se como personagens dentro de suas obras – e mesmo em suas próprias vidas. E nesse constituir-se como personagens deixam – ou fazem – vir à tona o conflito que experimentam em decorrência da distância entre o que pretendiam realizar através da literatura o que efetivamente realizavam.

Neste momento abordarei especificamente o primeiro e o segundo efeito, reservando para um tópico subsequente o tratamento dessa dimensão interiorizada do conflito.

Em *Desabrigo*, o personagem Evêmero, que na obra é apresentado como o autor da novela, afirma que seu livro será escrito:

[...] todo em gíria pra arrelhar um porrilhão de gente Os anatoles vão me esculhambar Mas se me der na telha usar a ausência de pontuação ou fazer as preposições ir parar na quirica das donzelinhas cheias de nove-horas ou gastar a sintaxe avacalhada que dá gosto do nosso povo não tenho de modo nenhum que dar satisfações a qualquer sacanocrata não acha? (FRAGA, 1999, p. 23)

Como fica claro na passagem acima, o ato da escrita é revelado segundo a estratégia discursiva adotada pelo autor. Escrever o livro “todo em gíria” e “usar a ausência de pontuação” é algo que efetivamente Antônio Fraga realiza em *Desabrigo*. Mas essa evidência é apenas um pequeno vislumbre do que de fato é a estratégia narrativa em *Desabrigo*. Fraga lança mão de um recurso especialmente criado para garantir um espaço de combate dentro do livro. E a esse recurso deu o nome de “Ponto de vista”.

*Desabrigo* é dividido em três ‘capítulos’: *Primeiro round*, *Segundo tempo* e *Terceiro ato*. Ao longo do *Primeiro round* e do *Terceiro ato* estão distribuídos os seis “pontos de vista” da obra – são três no primeiro e três no último capítulo. Os “pontos de vista” trazem

fragmentos de textos de escritores e mesmo de filólogos envolvidos no debate – ou simplesmente opinando – sobre a presença da forma coloquial na escrita literária. Ao contrário do total despojamento que vigora na narrativa novelesca, essas pequenas seções surgem grafadas segundo a norma culta da língua. Vêm sempre delimitadas por aspas e trazem todos os sinais de pontuação dos textos originais. A rigor os “pontos de vista” são o lugar onde as afirmações dos letrados se encontram com a fala popular, que domina a narrativa. Encontro esse que é sempre pontuado pela provocação que a novela dirige aos “beletristas” ou pela saudação amistosa dispensada aos autores que defendem a linguagem popular. Desde a óbvia diferença entre a forma textual dos “pontos de vista” – culta - e a narrativa que corre no livro – popular -, passando pelo tom crítico e provocador com que são tratados os argumentos dos defensores da norma culta, não resta dúvida de que esses “pontos de vista” foram inteiramente dedicados ao combate em favor do “linguajar do povo”, contra as limitadoras condições em que se realiza a expressão quando acontece sob as regras da erudição.

Muito embora Antônio Fraga não se tenha furtado, em seu convívio cotidiano, a fazer seu combate pela presença da linguagem popular na literatura – como mais adiante será descrito – a prática da escritura nunca deixou de ser um lugar privilegiado de realização desse projeto. Como revelou – em citação anterior – alimentar sua “amada literatura com conversas, leituras e escrituras” era uma tarefa, missão de todos os dias.

\*\*\*

Em *Quarto de Despejo*, Carolina de Jesus, numa de suas discussões com os vizinhos, avisa:

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, evocês com estas cenas desagradáveis me fornece os argumentos. (1960, p. 16)

Nessa passagem, quase autoexplicativa, Carolina fornece uma pequena amostra do sentido de sua escrita. As “cenas desagradáveis” do cotidiano na favela serão “os argumentos” de seu livro, e - embora haja passagens mais explícitas quanto a isso – fazer esse registro era como dar um exemplo de retidão àquela ‘gente’, aos favelados. Era como verter suas letras, que tantas vezes ela tentou fazer claras e ensolaradas<sup>4</sup>, na esperança de, ao mesmo tempo,

---

<sup>4</sup> Sobretudo nos primeiros dias de seu livro, Carolina frequentemente se refere ao sol, ao céu, às estrelas, como numa tentativa de acrescentar alguma poesia, alguma beleza à sua narrativa desolada e monótona. É curioso

afastar-se do meio que a cercava e marcar a sua distinção em relação a ele. Dias depois Carolina escreveria: “Quando fico nervosa não gosto de discutir. Prefiro escrever. Todos os dias eu escrevo. Sento no quintal e escrevo.”(1960, p. 19). Carolina ora recorre à escrita como arma, quando envolvida e atuante nas cenas de enfrentamento, ora como escudo, quando busca manter-se distante das confusões. Diferentemente de Antônio Fraga, seu combate está menos engajado em conquistar o reconhecimento daqueles que a cercam do que em encontrar uma ponte que a leve para longe da favela e dos favelados. Num outro sentido, há também no texto de Carolina de Jesus uma dimensão que é a do testemunho e a da denúncia. Mas, como afirma Carlos Vogt no artigo “Trabalho, pobreza e trabalho intelectual”, a respeito da obra e da vida dessa autora, essa denúncia, também ela, está a serviço desse distanciamento que, através de sua escrita, Carolina sempre buscou em relação à vida na favela:

Assim, o diário de Carolina ao mesmo tempo em que se cola à realidade que mimetiza, constitui uma vingança em relação a ela. Reproduzida em livro, esta realidade incorpora, como traço constitutivo do trabalho intelectual que a produziu escrita, a possibilidade do projeto e do futuro sociais que em si mesma ela excluía. Não é por acaso que a autora, semi-alfabetizada, mostra-se no livro distinta e distinguida dos demais favelados. (1983, p. 210)

A partir dessa leitura de Carlos Vogt, o olhar sobre essa atmosfera conflituosa que surge em *Quarto de despejo* parece unir sob uma mesma imagem aqueles dois primeiros efeitos que propus aqui analisar. Melhor dizendo, se por um lado a literatura foi para Carolina um instrumento de luta, por outro, essa luta esteve prioritariamente ligada à possibilidade de superação da sua pobreza material – a ponto mesmo de a literatura ser por ela concebida como meio de ascensão social. E, como muito claramente destaca Carlos Vogt, o próprio ato de escrever já era, de alguma, maneira vivenciado como experiência de distinção em relação ao universo da favela.

\*\*\*

É de um jeito mais doloroso que Maura Cançado tematiza o ato da escrita:

Gostaria de escrever um livro sobre o hospital e como se vive aqui. Só quem passa anonimamente por este lugar pode conhecê-lo. E sou apenas um prefixo no peito do uniforme. Um número a mais. À noite em nossas camas, somos contadas como se deve fazer com os criminosos nos presídios. Pretendo mesmo escrever um livro. Talvez já o esteja fazendo, NÃO QUERIA VIVÊ-LO. (CANÇADO, 1991, pp. 53-55) (grifo da autora)

---

como no avançar dos meses – e da sua ansiedade pela publicação do diário – aquelas cenas cedem completamente seu lugar ao drama cotidiano vivido pela autora.



Os movimentos de Maura entre a escrita e a sua atitude questionadora dentro do manicômio são complementares. Nas situações de conflito por ela narradas – que não são poucas – ela quase sempre surge diretamente implicada. Seja questionando os métodos dos médicos psiquiatras, seja a truculência das enfermeiras, seja o desassossego do convívio com as demais internas, Maura sempre emite opiniões, toma partido e atitude. O seu combate é diário como sua escrita. E sua escrita reflete a prontidão de seu ânimo em resistir ao completo abandono e exclusão que a loucura poderia lhe impor. Nesse sentido, a intencionalidade combativa de Maura surge em cada pequena denúncia que registra em seu diário – “A Colônia Juliano Moreira, para onde vão os casos incuráveis, é o terror das internadas. [...] Não se faz tratamento nas doentes por se considerá-las irrecuperáveis.”(CANÇADO, 1991, pp. 56-57) -, em cada pergunta perturbadora – “Gozam realmente os médicos de perfeita saúde mental? É a questão.”(CANÇADO, 1991, p. 47) -, em cada reflexão crítica a respeito dos diagnósticos psiquiátricos:

As famílias, por mais dedicadas, terminam se cansando dos parentes loucos, a morte deles mesmo sendo um alívio. É importante esse lado da coisa. Mais importante ainda é a humildade imposta ao doente crônico, obrigando-o a coisa alguma esperar, a não ser uma hora ou um pouco mais ao lado de quem lhe é tão caro. Li qualquer coisa a respeito de esquizofrenia: “Perda total de afetividade”. Não acredito. (CANÇADO, 1991, p.50)

Evidente está que Maura Cançado não assumiu uma postura atomizada ou apática. Interessava-se pelas rotinas do hospital, pelos tratamentos dispensados às doentes e nisso, creio, reside a qualidade de combate que marca sua escrita, o que se passava ali, para além de seu drama interior, precisava ser escrito e tornado público.

Mais simples talvez seja afirmar o quanto a escrita foi para Maura, a um só tempo, um refúgio, possibilidade de resistência e existência:

Jamais alguém me visita. Não falo nunca com alguém de fora. Nem ao menos leio os jornais. Ainda assim considero minha vida rica. Rica de beleza interior. Sei perfeitamente existir comigo mesma. Escrevo sempre, isto me parece um ato de fé, de esperança [...] ainda que tudo pareça perdido, minha fé em mim mesma permanece. Nada consegue abalar a fé que tenho em mim. Em verdade, qual a razão que me leva a escrever, a ler, a respirar? (CANÇADO, 1991, p. 138)

Assim, ainda que com sutis diferenças, tanto Antônio Fraga, quanto Carolina de Jesus e Maura Cançado apropriaram-se da literatura, da escrita literária ora como um instrumento de combate no mundo – Fraga contra o conservadorismo das normas cultas da língua, opressor da expressão popular, Carolina contra a pobreza material e social, que a cercavam e Maura contra as práticas psiquiátricas - ora como forma de resistência, de sustentação da dimensão interior de suas vidas e da possibilidade de transformação delas.

### 1.5 A oralidade no texto

Até aqui, talvez não tenha sido suficientemente sublinhada uma importante distinção entre as obras literárias analisadas. Trata-se de uma distinção muito elementar: *Desabrigo* é uma narrativa novelesca, de caráter ficcional, enquanto *Quarto de despejo* e *Hospício é Deus* são diários, ou seja, textos que possuem uma qualidade documental, realista. Indicada essa distinção, cabe, porém, uma observação – talvez melhor dizer, uma reiteração – a respeito de *Desabrigo*. Apesar de seu caráter ficcional, a novela toma como enredo e cenário uma determinada forma – marginalizada – de viver, num determinado momento e numa determinada região – também marginalizada – da cidade do Rio de Janeiro. Quero com isso dizer que aquele cenário e aquele enredo que constituem a obra, embora tenham sido revestidos por uma camada narrativa ficcional, derivam – como atestam pelo menos dois prefácios<sup>5</sup> a diferentes edições de *Desabrigo* – sua matéria narrativa do real, oferecendo, por outro lado, ao leitor não só uma descrição, mas principalmente uma perspectiva crítica acerca daquele universo. É justamente nesse ponto que uma importante aproximação acontece entre os trabalhos de Antônio Fraga, Carolina de Jesus e Maura Cançado. E para desenvolvê-lo recorro à obra *A formação do romance angolano* (1999), de Rita Chaves, mais especificamente à seção em que a autora reflete sobre a persistência de elementos da oralidade no romance angolano, relativizando, portanto, as conclusões a que chegou Walter Benjamin em seu ensaio *O narrador*.

Recuperando muito brevemente a discussão de Benjamin, o que importa reter para o entendimento do argumento de Rita Chaves, é a compreensão de Benjamin a respeito do gênero romance e da sua ação transformadora sobre a experiência narrativa. Segundo Benjamin, o advento do romance, como gênero literário marcante da modernidade, produziu uma distância entre o autor e seus leitores, transformando, assim, tanto a experiência da escrita – do narrar – quanto a experiência da leitura em experiências solitárias. Àquele novo momento da narrativa Benjamin opunha um momento anterior que era marcado pela narrativa oral. A narrativa oral era, portanto, realização de um *narrador*, e não de um escritor. A esta

---

<sup>5</sup> Recorro aqui aos prefácios de João Carlos Rodrigues, à 3ª edição da obra, publicada pela Biblioteca Carioca, em 1990 e; ao de Maria Célia Barbosa Reis da Silva, à reedição da novela acrescida de alguns contos do autor, sob o título *Desabrigo e outros trechos*, publicada em 1999, pela editora Relume-Dumará.

oposição entre o narrador e o escritor correspondia uma completa transformação da qualidade da relação entre o que narra/escreve e o que ouve/lê. Se entre o narrador e seus ouvintes estabelecia-se uma relação de cumplicidade, de troca de experiências, uma vez que a presença do ouvinte produzia efeitos sobre o narrador; entre escritor e leitor um abismo se impunha, pois que era sozinho em sua escrivania, alheio às impressões do leitor, que o escritor realizava sua obra, enquanto, por outro lado, era igualmente sozinho, diante de um livro, imune às persuasões do escritor, que o leitor dedicava-se à leitura do romance. Em suma, o que Benjamin concluiu é que a oralidade fora absolutamente abolida da forma romance e com ela qualquer forma de cumplicidade, de vínculo entre escritor e leitor.

É essa cumplicidade entre leitor e escritor que Rita Chaves reconhece no romance angolano. Ao analisar o romance *O segredo da morta* (1935), do escritor António de Assis Júnior, Rita Chaves destaca a preocupação do autor em estabelecer com seu leitor uma relação de confiança, oferecendo a este uma narrativa que desse conta de fatos acontecidos no passado, afirmando ao mesmo tempo sua fidelidade à tradição oral. A narrativa em questão – envolvida em controvérsias<sup>6</sup> acerca de uma possível complacência do autor quanto às violências impostas aos escravos – é apresentada por Rita Chaves justamente como exemplo de uma criação literária, de um romance em que a dimensão da oralidade se manteve, em que a cumplicidade, o vínculo entre escritor e leitor foi perseguido por seu autor. Fosse através da declaração, feita pelo autor na seção *Advertência* – espécie de prefácio escrito pelo próprio autor -, de que aquela obra romaneava uma história real; fosse através de recursos de narrativa evocativos da oralidade angolana, *O segredo da morta* – a exemplo de outros

---

<sup>6</sup> Embora para a presente discussão não seja imprescindível mencionar as controvérsias que envolvem o romance de António Assis Júnior, creio que seja importante ao menos fazer breve referência ao artigo de Tereza Paula Alves Calzolari, intitulado “*O segredo da morta: Um roman-feuilleton angolano*” – cuja referência eletrônica é [http://www.filologia.org.br/vijonafil/atas/o\\_segredo\\_da\\_morta.pdf](http://www.filologia.org.br/vijonafil/atas/o_segredo_da_morta.pdf). Nesse artigo a autora apresenta algumas informações acerca do contexto de produção da obra de Assis Júnior, de relevância para a abordagem de sua dimensão oral. Assim como observou Rita Chaves, Calzolari destaca que *O segredo da morta* foi inicialmente publicado sob a forma folhetim, no periódico *A Vanguarda*. Todavia, a essa informação Calzolari acrescenta alguns outros dados significativos. Divergindo em parte da caracterização apresentada por Rita Chaves, Calzolari afirma que a narrativa de *O segredo da morta*, situa-se “entre o *missosso* e *amaka*, isto é, entre as estórias tradicionais de ficção e as histórias reputadas verdadeiras” (p. 6), muito embora reconheça – referenciando-se em análise da ensaísta Laura Padilha – a predominância da *maka*. Outro importante dado que Calzolari acrescenta é o fato de a narrativa transcorrer sempre numa atmosfera de mistério, o que, de acordo com esta autora, é um recurso claramente alusivo aos jogos de adivinhação tão característicos da oralidade angolana. Finalmente, vale reter o fato de, à época de sua publicação no periódico *A Vanguarda* – a publicação foi concluída em 1929, e o romance retratava o período de 1872 a 1900 – grande parte da população angolana ser analfabeta. Esse elemento, segundo a autora, se, por um lado pode ter reforçado a difusão daquele texto através da oralidade – através das rodas de leitura de folhetins, comuns também no Brasil -, por outro lado forneceu argumento aos críticos da obra - acusada de tratar com eufemismo a violência imposta aos negros escravizados -, uma vez que, naquele momento, seu público leitor ficava restrito aos intelectuais e à burguesia.

romances angolanos também analisados pela autora – não correspondia à forma romance sobre a qual Walter Benjamin refletiu em seu ensaio *O narrador*. Numa frase Rita Chaves resume que o romance angolano correspondia “[a]o registro pela escrita do que até então se propagava pelos caminhos da oralidade.” (1999, p. 84)

Partindo dessa referência à oralidade presente na análise de Rita Chaves, gostaria de retomar então as três obras literárias que importam para esse trabalho, valorizando exatamente o sentido que é o de trazer para o registro escrito o que mais recorrentemente se expressa através da fala. Mas se, por um lado, esse é um segundo ponto de aproximação entre *Desabrigo*, *Quarto de despejo* e *Hospício é Deus*, por outro, há algo, sob esse aspecto, que os distingue e, em função disso, cabe antes abordar cada uma das três obras especificamente.

Diferentemente de *Quarto de despejo* e *Hospício é Deus*, a narrativa de *Desabrigo* é ficcional. E isso, de algum modo, a aproxima ainda mais da caracterização do romance angolano apresentada acima. Melhor dizendo, em *Desabrigo* é possível sublinhar os recursos estilísticos usados pelo autor para fazer valer a oralidade de seu texto. Sendo assim, e resgatando um pouco do que já foi dito aqui, a opção pela escrita em gíria, abolindo ainda as marcações da pontuação, é a primeira evidência da estratégia narrativa de Antônio Fraga no sentido de valorizar a fala popular. Com esse recurso Fraga buscou uma transposição quase direta do texto falado para o texto escrito. Outro elemento importante é a verborragia das personagens da obra, *Desabrigo* é repleto de diálogos, em que, mais uma vez, a fala popular é a protagonista do texto. Mas não é só da estilística que Antônio Fraga tira proveito, é também do cenário, das cenas e das personagens populares, como se pode perceber no fragmento extraído das páginas de *Desabrigo*:

#### SÃO JORGE E O DRAGÃO

Sabendo por durvalina que desabrigo parava no “flor do estácio” evêmero foi pra lá  
Nas águas dele ia anatole dando palpíte

- Parece que saímos dum outro mundo não? Que ambiente antinatural! E que linguajar! Se você não traduzisse o patuá daquela decaída juro que não haveria entendido patavina do que ela narrou do amásio

Olhou pro céu pra ver se a lua estava lá Tava E são jorge também

- Como é mesmo aquele vocábulo esquisito significando detenção?

- Dita

- Que chulice!

Deu nova espiada no céu pra ver se a lua continuava no mesmo lugar Continuava E são jorge continuava brigando com o dragão

- Você sem dúvida pretende escrever algo sobre essa gente não?

- Pretendo

- Logo vi Do seu conhecimento de calão deduzi o objetivo

- Será a única justificação para o meu interesse pela gíria?... Vocês beletistas são gozadíssimos! Olham tudo na vida como motivo pra um conto Não suportam o

ambiente – como é mesmo o palavrão? – antinatural em que vivem essas criaturas e querem encarcerá-las num mundo de papel!  
 - Perdão! Quem pretende escrever é você  
 - Pretendo é esbodegar com vocês e com o que vocês representam! (FRAGA, 1999, pp. 32-33)

Seja através dos “pontos de vista” – acima mencionados – seja através da fala de suas personagens, Fraga persegue aquela cumplicidade, aquela adesão do leitor de que trata Rita Chaves. Ora trazendo à tona o embate entre os “beletristas” e os adeptos do “linguajar do povo”, ora colocando em primeiro plano a própria fala popular, Fraga documentou seu texto e defendeu seu argumento. Assim, se a obra possui um plano que é ficcional – aquele onde o leitor é enredado por uma trama -, o autor, por sua vez, possui um plano, um projeto concreto em defesa de uma escrita em que a expressão não seja dependente e decorrente de um pleno domínio da norma culta da língua, mas resulte, antes, da vitalidade do texto. E para ilustrar a clareza com que Fraga formulou e sustentou seu projeto segue agora um dos “pontos de vista” em que o autor mostra que sua concepção é partilhada por alguns outros escritores também:

#### IV – POINT DE VUE

Henri bauche escreveu especialmente para aborrecer o nosso enorme campos de carvalho na sua “langage populaire”

“Le peuple de France a créé le français; il l’a mené jusqu’a nos jours au point ou nous l’entendons aujourd’hui; et les écrivains et les savants, malgré une très grande influence dans la fabrication des mots nouveaux, n’ont fait que marcher à sa suite. Em réalité, le vrai français populaire. Et le français littéraire NE segue artificielle, une langue de mandarins – une sorte d’argot...”<sup>7</sup>

\*\*\*

Acompanhar a narrativa do cotidiano de Carolina de Jesus é de uma qualidade muito distinta – como já foi afirmado anteriormente – daquela que envolve a leitura de *Desabrigo*. A oralidade domina o texto de Carolina de alto a baixo. É o jornalista Audálio Dantas – o responsável pela descoberta da escritora Carolina de Jesus e pela publicação de seu livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada* – que dá ao leitor a primeira notícia a esse respeito, quando em nota introdutória à obra avisa que o texto de Carolina foi por ele selecionado - em vista da profusa produção da autora -, salientando que nenhuma correção ortográfica ou de estrutura foi por ele feita, limitou-se a inserir algumas poucas vírgulas no intuito de garantir a melhor compreensão do texto. A distância que separa a fala espontânea e

---

<sup>7</sup>Reproduzo tradução livre publicada em outra edição de *Desabrigo*: “O povo da França criou o francês; ele o fez, ele o trouxe ao mundo naquilo que tem de verdadeiramente francês; ele o guiou até nossos dias, ao ponto em que o escutamos hoje; e os escritores e os sábios, apesar de uma enorme influência na fabricação das palavras novas, nada mais fizeram a não ser caminhar seguindo-o. Na realidade, o verdadeiro francês é o francês popular. E o francês literário segue artificial, como um ‘falar mandarim’ – um tipo de gíria.” (Fraga, 2008, p. 62)

direta da escrita refletida e burilada não tem lugar no texto de Carolina Jesus – e quando aparece é na medida exata da distância que separa seu drama-diário de toda poesia possível, mas por ela sempre procurada. O único espaço ficcional pensável em *Quarto de despejo* é o espaço dos sonhos e dos desejos de Carolina, que nunca alçaram o voo de um projeto. Assim, a atmosfera de *Quarto de despejo* é carregada das dificuldades cotidianas enfrentadas por uma mulher solteira, mãe de três filhos e catadora de papel; é carregada de episódios ordinários, de pequenas intrigas, de confusões e gestos solidários.

Mas essa proximidade do texto escrito com a fala não é a única evidência da oralidade na obra de Carolina de Jesus, algo próprio à relação que a autora estabelece com a escrita parece ser, antes que um recurso de introspecção, um meio de romper um silêncio que se impunha à monotonia sufocante de sua rotina diária. Carlos Vogt observa que apesar de algumas quebras de continuidade cronológica, a estrutura narrativa do diário de Carolina não sofre alteração:

Os dias vazios de anotações são preenchidos pela extensão metonímica dos dias plenos, através de um recurso de estilo bastante simples, mas eficiente: o da repetição. Os dias se repetem iguais na monotonia implacável de um dia de todos os dias: levantar cedo, ir buscar água na única torneira que serve a mais de cento e cinquenta barracos iguais ao de Carolina, atender aos filhos, sair para a cidade em busca de papel, de lata, de ferro, sobrecarregar-se com o peso de seu transporte, vender a sucata recolhida nas ruas, comprar os alimentos que serão consumidos no mesmo dia e na proporção exata do pouco dinheiro obtido no trabalho de todo o dia. (VOGT, 1983, p. 207)

Concordo com a ideia de que esse “eficiente” recurso da repetição apontado por Vogt corresponde a uma necessidade de Carolina de falar sobre seu cotidiano, ainda que o interlocutor que ela procurava fosse um interlocutor distante, fora dos limites da favela. Consequentemente, a relação diretiva que Carolina estabelece com o livro é muito frágil. Menos que denunciar a extrema pobreza em que viveu com seus filhos, menos que denunciar o abandono daqueles relegados à vida nas favelas, Carolina buscou com sua escrita – como adiante observarei com mais vagar – afastar-se daquele mundo. Definitivamente não era um projeto seu esgrimir seu livro numa luta contra a desigualdade social ou a pobreza urbana - e nisso sua realização literária é completamente distinta da de Antônio Fraga. Todavia mantém-se a busca de uma cumplicidade com o leitor, que, de certo modo, figura como ouvinte da narrativa de *Quarto de despejo*.

\*\*\*

O aspecto formal do diário de Maura é muito semelhante ao do diário de Carolina: cada dia registrado foi enunciado simplesmente por uma data, havendo, no entanto, algumas divisões por seções, mas absolutamente rarefeitas e arbitrárias. Se, por um lado, essa forma parece dar um tom despretensioso aos relatos dessas autoras, por outro, pode ser também reveladora de uma confiança na força daqueles registros que dispensasse, portanto, qualquer edição mais elaborada. No entanto, ao contrário de *Quarto de despejo*, cuja apresentação foi escrita pelo jornalista, e organizador do livro, Audálio Dantas, os registros do diário de Maura Lopes Cançado – como anteriormente foi mencionado – são antecidos por uma anamnese através da qual a própria autora, sob a forma de um relato direto, recuperou os eventos significativos de sua biografia de modo a sempre neles espreitar as causas de sua loucura. Num movimento oscilante entre o tom confessional e o tom de denúncia - segundo o qual Maura realizou uma espécie de autoanálise –, são levadas ao conhecimento do leitor as experiências mais íntimas e remotas vividas pela autora. Nesse desvelamento de si Maura Lopes Cançado preparou seu leitor para o embate que se desenrola nas páginas de seu diário. E se, através desse recurso, não buscou especialmente trazer esse leitor para o seu ‘lado’, ao menos tentou explicitar as condições segundo as quais transcorreu o processo de marginalização que culminou em sua primeira internação psiquiátrica.

Mais uma vez é diante da produção de alguma forma de cumplicidade entre leitor e autor que estamos. Talvez se pudesse dizer que a forma diário, em si mesma, fosse propícia ao estabelecimento dessa cumplicidade, mas, creio que esse simples arranjo seja insuficiente para justificar tal relação, pois se há algo mais em comum entre os relatos de Carolina e Maura – e isso parece bastante relevante – é o fato de nos diários de ambas o primeiro plano narrativo ser o dos acontecimentos. Melhor dizendo, tanto Carolina de Jesus, quanto Maura Lopes Cançado dedicaram-se principalmente a narrar os fatos de seu cotidiano, sendo assim, são raros os momentos de introspecção – certamente mais raros no texto de Carolina<sup>8</sup> do que no de Maura. De todo modo - ainda que diferentemente motivadas -, essas autoras produziram obras em que o realismo de sua experiência figurou como protagonista. E esse realismo – entre outros recursos – é tributário tanto de uma certa aridez formal de seus diários, quanto dessa espécie de conversão do leitor em confidente que as duas operaram.

---

<sup>8</sup> No terceiro capítulo deste trabalho, onde dou um tratamento mais detalhado às obras dos três escritores, apresento a pesquisa de Elzira Divina Perpétua, reveladora de diversas transformações feitas por Audálio Dantas sobre o texto de Carolina, dentre elas está a omissão das reflexões da escritora, dos momentos de introspecção, ao contrário do que o texto publicado dá a conhecer.

Foi instrumentalizando diferentes recursos, com vistas a diferentes objetivos que Antônio Fraga, Carolina de Jesus e Maura Lopes Caçado produziram obras literárias evocativas da oralidade. No entanto, o que os distanciou pelo caminho seja da técnica, seja das intenções, aproximou-os no sentido de uma literatura que, por seu intenso envolvimento com os universos que retratavam, restaram um tanto deslocadas, um tanto desencontradas, dispersas em atalhos em torno do caminho principal trilhado pela literatura maior de seu tempo.

### 1.6 Entre o atalho e o caminho: um lugar invisível?

Nesta seção abordarei a última das premissas com as quais trabalharei. Entre todas, a mais atravessada pela discussão da crítica literária brasileira – que é a que especialmente importa – e também pelo debate no interior das ciências humanas acerca das condições que permitem – ou embaraçam – o conhecimento, o estudo dos processos de marginalização.

Em tópico anterior procurei destacar a importância da irrupção do conflito nas obras de Fraga, Carolina e Maura, num sentido em que era numa dimensão exterior que esse conflito se manifestava, através da disposição de cada um desses autores de propor e enfrentar questões pertinentes às suas vidas – Fraga em sua militância pela linguagem popular, Carolina expondo e revolvendo a miséria da favela e Maura questionando e combatendo o poder psiquiátrico.

Ocorre que, de modo complementar a esse combate exterior, esses autores experimentaram uma forma interior de luta, na qual é marcante um certo distanciamento de si mesmos, expresso pelo duplo autor-personagem. A essa altura torna-se inevitável enveredar pela biografia desses escritores, numa tentativa de discernir entre cada autor e cada personagem, indagando sobre qual o papel a escrita desempenhou na produção desse distanciamento.

Em *Antônio Fraga personagem de si mesmo* (2008), Maria Célia Barbosa Reis da Silva apresenta uma biografia do escritor em cores ficcionais. E, como o próprio título de seu livro deixa ver, a autora explora o jogo entre personagem e autor ao qual Fraga se dedicou ao longo de sua vida. À exceção de ensaios, crônicas e contos diversos, que circularam pela imprensa, e do poema dramático *Moinho e* - escrito em 1957 e só publicado em 1978, em tiragem muito



pequena –, a única obra publicada de Antônio Fraga foi *Desabrigo*. Se, por um lado, Fraga, ao longo da vida, tentou minimizar a importância daquela novela, em meio à sua vasta produção escrita não publicada; por outro, é como se sua vida tivesse transcorrido no cumprimento de um destino que inadvertidamente teria escrito para si mesmo nas linhas daquele livro.

Um dos pontos fortes da análise da biógrafa é a observação da forma como Fraga em conversas ou entrevistas narrava os episódios de sua vida. Havia sempre muito mais do que uma versão para o mesmo acontecimento. E isso não se devia a uma possível má memória do escritor. Na verdade, Fraga tinha por hábito ficcionalizar sua vida, fazendo-se de personagem dela. Numa passagem em que analisa as histórias sobre a vida amorosa de Fraga a autora conta:

Com seus relatos amorosos meio exagerados, ele afasta os curiosos de sua vida íntima e conserva-se como personagem. Narrador fanfarrão, quase sempre entre risos, acrescenta um adereço a cada nova versão de ‘seus casos amorosos’ e fica satisfeito ao perceber a confusão do leitor-ouvinte. (SILVA, 2008, p. 90)

Diversamente de Maura Caçado e Carolina de Jesus – mais uma vez –, Antônio Fraga durante muitos anos conviveu intimamente com os grandes nomes da literatura e da intelectualidade carioca dos anos 1940 ao início dos 60. Os encontros boêmios - classificados como “assembleias literárias” pela biógrafa - reuniam personalidades como Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Lúcio Cardoso, Jorge de Lima... Mas esse convívio não fez de Fraga ‘um deles’, apesar da identificação literária com seus pares de boemia, apesar de a cidade do Rio de Janeiro continuar sendo para Fraga o centro criativo e contestador que alimentava sua literatura pelo menos até o final dos anos 1960 – Fraga já morava na Baixada desde 1961. Ao contrário disso, Fraga fez-se arredo, irônico, implacável fosse diante da literatura ‘bem comportada’, fosse diante da literatura de ‘vanguarda’<sup>9</sup> e de seus autores incensados. E tudo isso com a mesma intensidade com que se dedicou ao trabalho de formação de escritores e leitores no bairro de Queimados, na Baixada Fluminense, a partir dos anos 1970 – uma grande virada na sua vida e na sua atividade literária.

---

<sup>9</sup> No que toca às intolerâncias literárias de Antônio Fraga, Maria Célia Barbosa Reis da Silva lembra que, especialmente em relação ao concretismo, muitas vezes Fraga sequer se dava ao trabalho de elaborar uma crítica coerente com sua perspectiva artística: “Com essa atitude, Fraga inclina-se para o lado acadêmico-conservador que, na vida e na arte, refuta. Além disso, não só nega o que há de comum entre ele e alguns concretistas, como o conhecimento sério de outras artes, a contemporaneidade, a garra revolucionária, a leitura e a tradução de alguns clássicos da literatura, mas também não reconhece que, no caminho do poema concreto estão Lewis Carroll, Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira...” (SILVA, 2008, pp. 94-95)

A digressão biográfica parece desproporcionalmente extensa, mas é importante não só para situar Antônio Fraga literária e cronologicamente – mais adiante será necessário reter o fato de que Fraga foi ativo inclusive entre a geração da *poesia marginal*, dos anos 1970 -, mas, sobretudo, para mostrar como ao longo de sua vida seu papel principal foi sempre encenado nos palcos da arte literária, de modo a sempre confundir autor e personagem.

\*\*\*

Para começar a falar do significado da literatura na vida de Carolina Maria de Jesus talvez nada melhor que recuperar suas próprias palavras:

O senhor Manuel apareceu dizendo que quer casar-se comigo. Mas eu não quero porque já estou na maturidade. E depois, um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lápis e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro viver só para o meu ideal. (JESUS, 1960, p. 53)

Curiosamente a última frase do fragmento quase soa incompleta. Carolina diz “meu ideal”, certamente uma referência à leitura, à escrita, mas subjacente a elas talvez estivesse um ideal mais preciso: o de se tornar uma escritora, escritora reconhecida. E tanto na análise de Carlos Vogt quanto na de Joel Rufino dos Santos, acerca da obra de Carolina, esse “ideal” recebe destaque quando se trata de compreender o modo como a autora vivenciou esse distanciamento de si mesma. Distanciamento esse dramático, com sabor de negação.

De um lado, a autora pertence ao mundo que narra e cujo conteúdo de fome e privação compartilha com o meio social em que vive. Do outro, ao transformar a experiência real da miséria na experiência linguística do diário, acaba por se distinguir de si mesma e por **apresentar a escritura como uma forma de experimentação social nova, capaz de acenar-lhe com a esperança de romper** o cerco da economia de sobrevivência [...] (VOGT, 1983, p. 210, grifo acrescentado)

Creio que nesse fragmento Carlos Vogt sintetiza muito bem o lugar que a literatura ocupou na vida de Carolina, revelando ainda como através da escrita a autora se relacionou com o duplo autora-personagem. À autora cabia escrever, transformar realidade em literatura, à personagem essa mesma literatura acena com a possibilidade de uma outra transformação, a da transformação da própria literatura em realidade, a da transformação da literatura num ofício, num meio de vida, que a levasse e a seus filhos para longe daquele *Quarto de despejo*<sup>10</sup>. Difícil discernir entre uma e outra, entre a tarefa de uma e outra.

---

<sup>10</sup> Quarto de despejo era o modo como Carolina se referia metaforicamente à favela: “Quando estou na cidade tenho a impressão de que estou na sala de visita com seus lustres e cristais, seus tapetes de veludos, almofadas de

A esse olhar gostaria de acrescentar o de Joel Rufino dos Santos, cujo livro *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável* (2009) traz o que o próprio autor definiu como um “perfil” da escritora – “O leitor não encontrará, aqui, a vida real de Carolina, mas o perfil de uma mulher contaminada pelo vírus literário [...]” (SANTOS, 2009, p. 21) E implicado que estava na produção desse “perfil”, Joel Rufino dos Santos confessa: “Minha Carolina é, em boa medida, uma personagem que criei. A verdadeira me escapa, como escapa a todo mundo.” (idem, idem) Assim, Rufino dos Santos se concentra justamente sobre os efeitos daquela contaminação literária sobre Carolina e avança na direção de um trio e não mais de um duplo: “Qualquer juízo sobre Carolina e sua obra não deve esquecer que ela são três: a mulher, a escritora e a personagem criada pela escritora.”(idem, idem) E naquilo que remete àquela luta interna experimentada pelos três escritores aqui discutidos, Rufino dos Santos não recusa a ideia de que a literatura cindiu a vida de Carolina, para o bem e para o mal. Lembrando que o mundo onde ela vivia “não comportava o ofício de escritor”, Rufino dos Santos sublinha o heroísmo da autora de *Quarto de despejo*, que precisou se afastar do mundo ao seu redor para viver na companhia dos seus livros, dos seus cadernos, da sua escrita. E se a *mulher* “escapa a todo mundo”, quão difícil não terá sido para Carolina fazer coincidir a *escritora* com a *personagem*?

\*\*\*

Em meio às linhas e aos dias de *Hospício é Deus*, Maura Lopes Cançado surge ao leitor em altos e baixos: ora confiante, questionadora e potente, ora insegura, carente de aceitação e frágil. Ao mesmo tempo em que se sentia inteiramente capaz de descrever, recusar e denunciar intervenções médico-psiquiátricas - capaz até mesmo de submeter seu médico a análise – era também capaz de problematizar e investigar cada recôndito de seu interior em busca da compreensão de seu estado mental. Nesse movimento de gangorra uma constância parece haver, a constância da palavra que não hesita em analisar seja o que lhe é externo, seja o que lhe vai por dentro.

Como já visto em fragmento acima reproduzido – na página 13 – do texto de Maura, a fé que tinha em si mesma era como um duplo do “ato de fé, de esperança” que era o ato de escrever. Acrescento a isso algumas observações... A escrita de Maura era, de fato, uma escrita diária. Raríssimos são os dias em que Maura não faz registros em seu diário, além

---

sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo”. (JESUS, 1960, p. 36)

disso, os registros em geral são extensos e ricos em detalhes, descrições e análises. Importante também é dizer que um de seus contos de maior repercussão, *O sofredor do ver*<sup>11</sup> – publicado na primeira página do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, em 12 de dezembro de 1959 - foi escrito paralelamente ao diário, como a própria autora faz notar em registro à página 94 do mesmo:

12-12-1959

Meu conto o “Sofredor do ver” foi publicado na primeira página do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. (Suplemento Dominical é o suplemento literário: SDJB). Saiu lindo, ocupou toda a primeira página. Não me contive de entusiasmo, falei pelo telefone com Maria Alice Barroso. Ela atendeu-me friamente, e eu: - Está de mal comigo? – Não tenho caráter nem para ficar de mal com alguém. Falou, falou, até chegar onde eu esperava, razão do telefonema, o conto: - Maravilhoso. Como você mergulhou fundo desta vez.

Pedi-me para tirar a epígrafe da sua próxima novela deste conto: “Sim, o homem, ele se ocupava de pequenas coisas grandes”.

- A honra será minha, respondi. (CANÇADO, 1991, p. 94)

A experiência da escrita foi para Maura – como anteriormente indicado – uma forma de cultivo, de cuidado consigo mesma. Descrente que era da qualidade terapêutica do tratamento psiquiátrico a que era submetida apegava-se à escritura não só como a um refúgio, mas como a uma possibilidade de se deslocar da posição da paciente louca que é analisada, para a posição daquela que possui domínio de si o bastante para narrar a experiência da loucura. Ser capaz de escrever – e, certamente, de publicar – era indício de que o manicômio não era o único lugar a que Maura pertencia.

\*\*\*

Buscando agora sintetizar – e sistematizar melhor – esse distanciamento de si mesmos que Antônio Fraga, Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Cançado realizaram, gostaria de inclinar a argumentação no sentido de uma ideia um pouco diferente daquele distanciamento. Para isso proponho pensar as trajetórias literárias – e, a essa altura como não dizer também, de vida – desses autores como trajetórias marcadas por um movimento de *autoexílio*. É certo que para desenvolver em que termos e sob que condições cada um deles fez esse movimento seria necessário recuperar mais densamente suas biografias. Mas, ainda assim, insisto em sustentar essa associação entre o que teria sido aquele distanciamento de si mesmos e esse autoexílio, exclusivamente a partir da observação do papel desempenhado pela literatura em suas vidas,

---

<sup>11</sup>*O sofredor do ver* foi também o título de um livro, lançado em 1968, que reuniu contos de Maura Lopes Cançado publicados tanto no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* quanto no *Correio da Manhã*.

talvez mais precisamente em suas vidas como escritores – se é que é possível discernir com alguma objetividade entre as dimensões pessoais e as autorais.

O autoexílio que cada um desses autores buscou encontrou na literatura ora a sua força movente – pensando mais em Fraga e Carolina -, ora o seu asilo – certamente para os três. Entendo ainda que a literatura não foi fundamental apenas nesse autoexílio dramático buscado por esses autores, foi também um *lugar* para eles, *lugar* a partir de onde puderam elaborar o sentido e a importância de escrever as obras que escreveram. A literatura foi para eles um *lugar* de investimento existencial, uma aposta alta, de valor inegociável. E, como não poderia deixar de ser, as obras que produziram trazem a marca desse investimento, desse significado. Diante disso gostaria então de refletir sobre as condições desse *lugar*, pois creio que ele se caracteriza por uma certa intangibilidade, a qual tentarei ao menos sinalizar, através das discussões da crítica literária brasileira – com Antonio Candido e Silviano Santiago<sup>12</sup> -, e que tentarei adiante abordar a partir de uma leitura dos trabalhos de Michel Foucault, Georges Canguilhem e Giorgio Agamben.

Antonio Candido, no prefácio à *Formação da literatura brasileira* (2007), intitulado “Literatura como sistema”, apresenta uma proposta de entendimento da literatura que considere a distinção entre a “*literatura* propriamente dita” e as *manifestações literárias*<sup>13</sup>. Segundo o crítico, as obras que admitem a primeira qualificação são

[...] obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes numa fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. (CANDIDO, 2007, p. 25)

---

<sup>12</sup>Outros nomes da crítica literária brasileira poderiam ter sido incorporados aqui, optei por dar destaque a Antonio Candido e Silviano Santiago - certamente, em função de sua importância e reconhecimento, mas também - porque os dois críticos trabalham com perspectivas muito diferentes sobre o *objeto literário*. Embora de suas reflexões não se possa simplesmente fazer uma síntese da produção e das vertentes da crítica literária nacional, busquei tirar proveito da franca oposição entre as visões desses autores em favor de uma evidênciação da marginalização literária das obras de Fraga, Carolina e Maura no contexto da crítica.

<sup>13</sup>Uma importante crítica aos pressupostos históricos e estéticos valorizados por Antonio Candido na empresa de sua obra *Formação da Literatura Brasileira* foi feita por Haroldo de Campos no ensaio *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* (1986).

Opondo-se a essa qualidade de produção que - acrescenta Antonio Candido -, em função de suas características, cria um ambiente de “continuidade literária”, convertendo-se, então, numa tradição, num “fenômeno de civilização”; estão as *manifestações literárias*, que, embora muitas vezes correspondam à antecipação de uma literatura que irá se constituir no tempo como tradição, figuram isoladas e desarticuladas de seu contexto histórico.

Segundo os critérios propostos por Antonio Candido, *Desabrigo, Quarto de despejo e Hospício é Deus* estariam muito mais próximas de manifestações literárias do que de obras de literatura. Se examinados os contextos de produção literária em que foram publicados – e disso tratarei no terceiro capítulo deste texto – é possível perceber que aqueles livros, em sua forma discursiva, em sua voz narrativa, em seu modo e intenção de tocar o leitor não demonstravam uma articulação significativa com as principais correntes literárias de seu tempo. Tudo isso remete justamente àquela questão a respeito do *lugar* literário dessas obras, sugerindo que, se em algum momento estiveram posicionadas dentro de uma tradição literária – o que é também uma questão – esse momento não foi o da sua produção e publicação.

A partir da leitura do ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano* (1978), de Silviano Santiago, uma outra perspectiva sobre o posicionamento das obras de Antônio Fraga, Carolina de Jesus e Maura Cançado, em relação a seu contexto de produção e publicação, torna-se possível. Nesse sentido, dois elementos da análise de Silviano Santiago são fundamentais. O primeiro deles é a necessidade de uma crítica do “discurso da História” para a compreensão da arte não-europeia<sup>14</sup>, o segundo, consequência do primeiro, é a necessidade de se romper com as análises baseadas no “estudo das fontes e das influências”, elegendo assim como método crítico, o método de análise em que as obras e seu valor sejam estudados a partir da *diferença* que elas produzem – que elas são – a partir da “fonte”, da referência da arte europeia.

[...] é preciso de uma vez por todas declarar a falência de um método que se enraizou profundamente no sistema universitário: as pesquisas que conduzem ao estudo das fontes ou das influências. [...] Declarar a falência de tal método implica a necessidade de substituí-lo por um outro em que os elementos esquecidos,

---

<sup>14</sup> Apesar de ser da maior importância o debate que trata das relações de influência – e de antropofagia - entre a arte europeia e a arte não-europeia, nos trabalhos de Antonio Candido e de Silviano Santiago, não me propus expor os argumentos desses autores a esse respeito, especialmente porque para esta pesquisa o que interessa, a rigor, é a relação entre a literatura nacional e as obras dos três escritores aqui estudados. De todo modo, reconheço que os argumentos que recupero dos dois críticos estão fortemente ligados àquela discussão, a qual tive a oportunidade de ver elaborada em artigo de Pedro Duarte de Andrade, intitulado *Dois tempos da literatura: Antonio Candido, Silviano Santiago e o modernismo*, in [http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/8Sem\\_18.html](http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/8Sem_18.html).

negligenciados, abandonados pela crítica policial serão isolados, postos em relevo, em benefício de um novo discurso crítico, o qual por sua vez esquecerá e negligenciará a caça às fontes e às influências e estabelecerá como único valor crítico a diferença. (SANTIAGO, 1978, pp. 19-21)

Seguindo o argumento de Silviano Santiago chega-se à ideia de “entre-lugar”, posição ocupada pelos discursos que se produzem pela diferença. E, ressalta Silviano, essa diferença corresponde a uma prática antropofágica, o que quer dizer que ela envolve uma apropriação das fontes, uma apropriação da técnica artística empregada e difundida pelas obras de grande circulação, que resulta em obras que antes de serem a reprodução de um modelo são uma realização crítica frente a ele. Assim, a crítica literária defendida por Silviano Santiago reposiciona a literatura periférica, oferecendo a ela esse “entre-lugar”, lugar de recriação contestadora dos paradigmas da grande literatura.

Não obstante as questões que a perspectiva de Silviano Santiago opõe ao método crítico de Antonio Candido, as possibilidades que se criam quanto ao posicionamento das obras de Antônio Fraga, Carolina de Jesus e Maura Cançado no contexto da produção literária brasileira persistem algo fluidas, indeterminadas. Com isso quero dizer que se, por um lado, a noção de *manifestações literárias* seria pouco mobilizadora do interesse sobre o estudo dessas obras, por outro, a de “entre-lugar” parece remeter a uma posição da qual esses três escritores parecem ainda estar aquém, posto que o argumento de Santiago tem por objeto a crítica de uma suposta relação de dependência cultural da produção literária latino-americana com a literatura europeia. Nesse sentido, é justamente partindo da fluidez e da indeterminação do posicionamento dessas obras que pretendo explorar em que dimensão elas são expressões marginais tanto do ponto de vista literário e contextual, quanto do ponto de vista das questões que abordaram.

Para seguir nessa direção buscarei, inicialmente, apoio no conceito de *heterotopia* de Michel Foucault para, adiante, refletir sobre aquelas obras através de outro conceito foucaultiano, o de *dispositivo*, mas, dessa vez, recorrendo às apropriações que Giorgio Agamben dele fez.

É no texto “Outros espaços” (1984) que Michel Foucault define o que são heterotopias:

[...] lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contrapositionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais [...] estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de

todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 2009, p. 415)

A densidade da definição oferecida por Foucault permite de antemão muitas conexões com as obras literárias aqui tratadas, mas, antes de prosseguir explorando essas conexões, vale acompanhar com vagar o desenvolvimento do argumento do autor até o momento em que ele alcança o conceito.

No início de seu texto Foucault recupera a importância que a variável espaço veio ganhando – a partir do final do século XIX – em detrimento da variável tempo, no sentido de que é menos a qualidade pontual de um instante no tempo e mais a superposição de espaços – que são expressões cristalizadas de diversos tempos – que oferece condições para o entendimento das relações sociais. Observando a distinção entre o espaço interior dos indivíduos – espaço estudado e descrito por Bachelard e pelos fenomenologistas como espaço heterogêneo e volúvel – e o espaço externo a eles, o espaço de fora, Foucault propõe-se analisar a configuração desse último, desse espaço “pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca [...]”. (FOUCAULT, 2009, p. 414) Entre as formas várias desse espaço “de fora”, uma especialmente interessa a Foucault, que é exatamente a heterotopia, esse lugar que, ao lado da utopia, possui a qualidade única de a um só tempo se relacionar com os demais espaços reais, existentes, e de confrontá-los.

Segundo Foucault, dois são os tipos fundamentais de heterotopias, as heterotopias de crise e as de desvio. As primeiras são cada vez mais raras na contemporaneidade. Em geral, expressam uma condição de interdição temporária à qual os indivíduos de uma determinada sociedade são submetidos. Exemplos dessa forma são, em geral, observados em sociedades “ditas ‘primitivas’”, tais sejam, “adolescentes, as mulheres na época da menstruação, as mulheres de resguardo, os velhos etc.” (FOUCAULT, 2009, p. 416) A segunda forma se aplica aos “indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida.” (FOUCAULT, 2009, p. 416) Como exemplos deste último caso, Foucault cita as prisões e os hospitais psiquiátricos.

Além dessa tipologia, Foucault sustenta ainda que quatro princípios básicos definem as heterotopias. O primeiro deles refere-se ao fato de, apesar de suas várias formas, ser possível falar em um caráter universal, ou seja, não há sociedade que não tenha produzido heterotopias; o segundo é seu caráter funcional, apesar de uma sociedade ao longo do tempo poder instrumentalizar de diferentes formas uma mesma heterotopia – um exemplo dado por



Foucault são os cemitérios, cuja configuração e significação sofreu profundas transformações ao longo dos séculos -; o terceiro princípio corresponde à sua capacidade de sobrepor em um mesmo e único espaço real vários outros – como acontece no teatro -; finalmente e de acordo com o quarto princípio, as heterotopias, muito frequentemente, vinculam-se a heterocronias, isto é, funcionam

[...] quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional; vê-se por aí que o cemitério é um lugar altamente heterotópico, já que o cemitério começa com essa estranha heterocronia que é, para o indivíduo, a perda da vida [...] (FOUCAULT, 2009, p. 418)

É pensando então na posição indiscernível que as obras de Fraga, Carolina e Maura parecem ocupar que gostaria de buscar na ideia foucaultiana de heterotopia elementos que permitam observar melhor a qualidade daquela posição. Inicialmente, gostaria de afirmar que o espaço literário que as obras desses três autores encerram é um espaço heterotópico – talvez o espaço literário de toda e qualquer obra o seja -, mas, além dessa afirmação, importa dizer que essas heterotopias literárias não ficaram retidas no texto impresso, elas avançaram através das vidas de seus autores, corroendo-as, sulcando-as... Uma vez mais, poderia ser dito que essa relação atravessada e estreitada com a escrita estaria longe de ser uma qualidade especial da prática literária daqueles três autores, mas, ainda assim sustento, esse estreitamento, esse atravessamento de letras e vidas não foi, por outro lado, a marca única e final de sua literatura. Nessa direção, poder-se-ia examinar, por exemplo, a literatura de testemunho, notando como dela essas três obras se aproximam e se afastam.

\*\*\*

Em suas reflexões acerca da literatura de testemunho, ou literatura de *teor testemunhal*<sup>15</sup>, Márcio Seligmann-Silva apresenta algumas características fundamentais para a identificação dessa qualidade de produção literária. Essa literatura se realiza a partir de uma tarefa *política* que os autores propõem a si mesmos de, através de seu relato, de seu testemunho a respeito de acontecimentos – em geral traumáticos e marcados pela violência e pela brutalização da vida humana – por eles experienciados, produzir e difundir a memória

---

<sup>15</sup> Em entrevista concedida à Revista do Instituto Humanitas Unisinos – IHU On-Line -, Márcio Seligmann-Silva opõe-se ao uso da expressão “literatura de testemunho” para definir algo que seria um gênero literário, preferindo, assim, referir-se a essa qualidade de produção literária como literatura de teor testemunhal. “A literatura de testemunho e a afirmação da vida”.

[http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3534&secao=344](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3534&secao=344)

desses acontecimentos de modo a combater a exclusão social deles decorrente, de modo a impedir, pela potência sensibilizante do relato, a repetição de tais eventos.

O tema da exclusão social, certamente, está presente tanto em *Desabrigo*, quanto em *Quarto de despejo* e *Hospício é Deus*. Estas três obras – notadamente as duas últimas, *Desabrigo* menos – trazem relatos de experiências de privação, de marginalização, de fome, de sofrimento. Estas três obras – como acima defendido – realizam um combate, possuem um alvo. Mas há algo que as afasta daquele *teor testemunhal* na medida em que abala a condição – e desloca a posição - daquele que emite o testemunho. Trata-se aqui da situação de autoexílio - acima examinada – na qual os três autores se inscreveram. Se Antônio Fraga fez, com *Desabrigo*, ouvir a voz, a fala malandra das ruas da cidade do Rio de Janeiro; se Carolina de Jesus relatou e reiterou, em pequenos e ordinários detalhes, a experiência amarga e pesada da fome e da pobreza em seu *Quarto de despejo*; e se Maura Cançado expôs o sofrimento e o abandono que atravessam o vazio da vida de um paciente psiquiátrico internado, em *Hospício é Deus*, oferecendo, assim, seus testemunhos; também - cada um deles a seu modo - transitaram pelo ‘outro lado’ do que foi, ou do que teria sido, a experiência antagônica àquela que suas narrativas privilegiadamente oferecem ao leitor. Antônio Fraga, aficionado pelas letras e pesquisador da fala popular, ainda que estratégica e muito conscientemente, circulou livremente entre a alta literatura e a aventura da literatura feita junto do povo. Carolina, que não deixa dúvidas sobre o fardo de miséria que arrastou durante os anos em que viveu na favela do Canindé, mal disfarçava a angústia de ali viver, o desejo incontido de se apartar daquele lugar e da gente que ali vivia. E Maura, que tantas vezes assumiu sua doença, sua fragilidade, sua necessidade de atenção e cuidado, foi também capaz debater e questionar o tratamento psiquiátrico dispensado a ela e às demais internas, foi capaz mesmo de analisar e problematizar o saber médico. Lançados que estavam nessa travessia entre mundos que se opunham – embora se comunicassem – os três autores se afastaram de uma condição necessária para que à sua literatura fosse conferido um *teor testemunhal*: a consistência da posição daquele que denuncia. A esta altura acho importante frisar que apontar o autoexílio como condição que os retira do campo de uma literatura testemunhal, não subtrai a força contestatória – e contraditória – das narrativas de Fraga, Maura e Carolina. Com esta indicação intento apenas sublinhar o caráter fugidio do posicionamento dessas obras, reforçando os nexos entre essa fluidez de posição e a noção foucaultiana de heterotopia.

Afirmar a condição heterotópica dessas obras, afirmar que “são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os

posicionamentos reais [...] estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos.” (FOUCAULT, 2009, p. 415) é mais do que apenas reiterar a dificuldade de as classificar literariamente, é já poder olhar na direção – por elas apontada – de um entendimento do processo de marginalização que as atravessou.

Finalmente um último aspecto que considero relevante para o tratamento dessas três obras remete ao conceito de *dispositivo*, cunhado por Foucault, mas aqui trabalhado, sobretudo segundo o desenvolvimento que lhe foi dado por Giorgio Agamben na conferência *O que é um dispositivo?*, proferida no Brasil em 2005.

É longo e denso o percurso feito por Agamben entre a noção inicial de dispositivo, extraída da obra de Foucault, e a noção própria que ele confere ao conceito foucaultiano. E, em função disso e de o desenvolvimento dessas ideias ser da maior importância para a discussão posterior que farei em torno da experiência da marginalização vivida e expressa nas obras literárias em questão, apresentarei aqui muito brevemente a noção de dispositivo, recorrendo, por ora, a observações tecidas por Paul Veyne acerca desse conceito, recuperando ainda sua significativa relação com a noção de foucaultiana de discurso.

\*\*\*

No artigo “Uma história sociológica das verdades: saber, poder, dispositivo”<sup>16</sup>, o historiador Paul Veyne, discorre a respeito da investigação de Foucault em torno do problema da produção e da legitimação de determinados “regimes de verdade”. Importava a Foucault entender/explicar através de que processos uma sociedade produz e institucionaliza regras e o que sustenta tais regras, cuja eficácia independe de violência ou coerção, ou seja, cuja eficácia deriva da livre adesão dos indivíduos a elas. E é justamente no contexto dessa investigação que o conceito foucaultiano de dispositivo surge em sua importância e efetividade. Nesta medida, por dispositivo deve-se entender um mecanismo, um instrumento, uma prática “que tem sua eficácia, seus resultados, que produz algo na sociedade e que está destinado a ter um efeito.” (FOUCAULT *apud* VEYNE, 2011, p. 169) Ao dispositivo cabe exatamente promover essa adesão, essa obediência aos regimes de verdade, sem que para isso a coerção se faça necessária.

---

<sup>16</sup> In VEYNE, Paul. **Foucault: seu pensamento, sua pessoa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Ocorre que a produção desses dispositivos é consequência de um arranjo entre um determinado regime de verdade instituído e as práticas discursivas que têm o papel de, a um só tempo, dar visibilidade às regras que estão em circulação e promover essas regras. No entanto, Foucault entendia que toda essa positividade – esse caráter diretivo, organizador – do dispositivo sobre a sociedade jamais poderia se realizar sem deparar com a resistência, com a reação. Com isso, temos que o campo do discurso é também o campo onde o conflito acontece, pois é nele que se dá o encontro entre os indivíduos e as regras sociais que regulam suas vidas.

Em suma, o que gostaria de reter dessa discussão para este trabalho é que a própria literatura pode ser compreendida como um dispositivo. Envolvida no processo de construção literária está uma determinada – ou determinadas – prática discursiva na qual um regime de verdade – entre tantas outras práticas discursivas – encontra apoio, sustentação. Sendo assim, se a literatura é ela mesma uma forma de dispositivo, cabe interrogar sobre qual função o discurso literário presente nas obras de Fraga, Maura e Carolina desempenhou no contexto literário brasileiro e – isto é o que interessa a esta pesquisa – na produção de uma perspectiva da experiência da marginalidade.

## 2 LITERATURA E MARGINALIDADE NUM PARÊNTESE NECESSÁRIO

A expressão “literatura marginal” não corresponde a um conceito, a uma unidade analítica segundo a qual se possa, recorrendo a critérios determinados, classificar uma obra. A rigor esse termo é ampla e variamente associado a inúmeros e distintos tipos de obras literárias em que ora são os temas, ora a condição social dos autores, ora o insucesso editorial das obras é que respondem por sua associação ao termo “marginal”.

Movida por essa dificuldade em definir com alguma precisão qual o universo de referência para se refletir a respeito da produção literária em questão, apresento neste capítulo alguns aspectos pertinentes às relações entre literatura e marginalidade no intuito de produzir um painel contextual, que ajude a compreender as condições de realização de formas literárias que, ou permaneceram no obscurantismo, ou receberam a chancela de “literatura marginal”. Assim, tentarei recuperar cronologicamente os envolvimento da produção literária na marginalidade de modo a localizar tanto antecedentes quanto desenvolvimentos posteriores às publicações das obras de Antônio Fraga, Carolina de Jesus e Maura Lopes Caçado. Ainda que lançando mão de um percurso cronológico, espero, na verdade, sondar o campo de estudo dessa literatura não canônica, abordando-a e a valorizando como um tema – com suas variações - que perpassa e constitui a produção literária brasileira.

Antes de iniciar esse roteiro, gostaria de trazer, então, duas contribuições da atualidade para alguma definição – ou, ao menos, problematização – do que caracteriza a marginalidade de uma obra literária. Em seu livro-verbete *O que é poesia marginal*, o poeta Glauco Mattoso, autor de uma obra poética dedicada aos temas malditos, começa por chamar a atenção de seu leitor para as origens da palavra *marginal* e para sua posterior incidência sobre o universo da arte.

A palavra *marginal*, sozinha, não explica muito. Veio emprestada das ciências sociais, onde era apenas um termo técnico para especificar o indivíduo que vive entre duas culturas em conflito, ou que, tendo-se libertado de uma cultura, não se integrou de todo em outra, ficando à margem das duas. *Cultura*, no caso, não significa grau de *conhecimento*, e sim padrão de *comportamento* social. Foi esse sentido, de elemento *não integrado*, que passou da sociologia para o linguajar comum: um delinquente, um indigente, e mesmo qualquer representante de uma minoria discriminada foram classificados *marginais*. [...] Tratando-se de arte, toda obra e todo autor que não se enquadram nos padrões usuais de criação, apresentação ou veiculação seriam também *marginais*, inclusive a poesia e o poeta. (MATTOSO, 1981, p. 7-8)

Nesse fragmento, Glauco Mattoso aciona uma série de ideias cuja importância não está restrita ao campo da literatura, pois estabelece também uma relação direta entre a arte e as ciências sociais, revelando como as reflexões produzidas no âmbito dessas últimas foram apropriadas pela arte, pela crítica e pelos artistas. Ao recuperar a ideia do *elemento* não integrado, “que passou da sociologia para o linguajar comum”, Glauco Mattoso – intencionalmente ou não – estende e vincula a condição *marginal* da obra literária ao sujeito-autor. Esse parece ser um ponto importante para uma definição, mesmo que aproximativa, a respeito da *literatura marginal*. E para reiterar sua relevância recorro às reflexões de Andrea Saad Hossne<sup>17</sup> - durante depoimento ao programa “O mundo da literatura”, exibido pela emissora TV Senac, em 2003 – em que a pesquisadora, após oferecer como ponto de partida a questão “marginal em relação a quê?”, propõe três parâmetros distintos para a categorização de uma obra literária marginal. Essa obra: 1) pode ser produzida e circular às margens do mercado editorial estabelecido, ou às margens do cânone literário; 2) pode voluntariamente se posicionar contra o cânone literário, opondo-se deliberadamente a ele; 3) pode ser produzida por quem é excluído, seja social, econômica ou artisticamente.

Em pelo dois dos parâmetros indicados por Andrea Hossne está colocada a marginalidade não só da obra, mas também a do autor. Embora essa característica não seja algo que necessariamente se perseguirá neste capítulo, creio na importância de destacá-la de antemão, pois sua recorrência pode ser uma pista que ajude a melhor percorrer os caminhos que levaram determinadas obras para as margens da literatura.

## 2.1 Antecedentes marginais: obras, temas e autores na poeira do esquecimento

Num breve – e bastante parcial – panorama tentarei recuperar alguns temas, formas, obras literárias e nomes de autores que, ao longo da história da literatura brasileira, foram relegados ao desprestígio, sem que, no entanto, tivessem em qualquer momento recebido explicitamente

---

<sup>17</sup> Andrea Saad Hossne é Professora Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP) e, em sua tese de doutorado - *A angústia da forma e o bovarismo - Lima Barreto, romancista*(1999) –, abordou a marginalização do escritor Lima Barreto e de sua obra.

a qualificação de marginais. Desse modo, percorrerei os principais movimentos literários<sup>18</sup> registrados pela crítica nacional e buscarei, em cada um deles, as notas dissonantes da literatura daquele momento.

Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1979), faz notar a polêmica em torno do reconhecimento dos chamados “textos de informação” como obras de importância para a compreensão da constituição da literatura brasileira.

O problema das *origens* da nossa literatura não pode formular-se em termos de Europa, onde foi a maturação das grandes nações modernas que condicionou toda a história cultural, mas nos mesmo termos das outras literaturas americanas, isto é, a partir da afirmação de um *complexo colonial* de vida e de pensamento.  
(BOSI, 1979, p. 13, grifos do autor)

Nesse sentido, Bosi defende que mesmo os documentos produzidos por Portugal, tais como a *Carta de Pero Vaz de Caminha* e o *Tratado da Terra do Brasil*, de Pero Magalhães Gândavo (1576) devem ser tomados como obras constitutivas de nossa formação literária. Mencionando outro historiador da literatura brasileira, José Veríssimo (1857-1916), Bosi dispara contra o crítico, que retirava aquela produção do campo literário por tratar-se de crônica histórica, despossuída, portanto, da qualidade estética necessária à obra genuinamente literária. Pode parecer um tanto curioso recuperar esse argumento para compor o debate acerca da marginalização que acomete determinadas obras, temas ou autores. Todavia, acredito ser importante notar os diferentes caminhos apontados pela crítica literária nacional no sentido de construir um quadro geral e representativo de nossa produção literária, pois esse, certamente, se constitui em elemento determinante da canonização e exclusão literária.

Num pequeno texto intitulado “A História Literária e suas latas de lixo”<sup>19</sup>, Flora Süssekind se debruça justamente sobre o trabalho do historiador que revolve as latas de lixo e os restos da história em busca do que ficou ou foi abandonado, lembrando até que às vezes é o acaso – frente à escassez de registros e pistas - que promove o encontro do pesquisador com a obra esquecida. Remontando, então, às primeiras obras literárias analisadas no contexto

---

<sup>18</sup> Em geral estarei referenciada na periodização apresentada por Alfredo Bosi em sua *História Concisa da Literatura Brasileira* (1979). Mas, como o objetivo aqui é menos acompanhar os critérios da crítica para a definição de cada movimento literário do que demonstrar como ao longo dos anos se deu a marginalização de obras e autores, nem sempre seguirei à risca tal periodização, bem como não tratarei em detalhe das características gerais de cada um desses movimentos.

<sup>19</sup> Süssekind, 1983.

nacional, um dos nomes que mereceu destaque foi o de Gregório de Matos (1623-1696). E se a obra de um Gregório de Matos não chegou a ser reencontrada por um acaso, ao menos precisou que transcorresse cem anos da morte do escritor para que finalmente alcançasse o público leitor e a crítica literária, como afirma Antonio Candido (CANDIDO, 2007, p. 26)<sup>20</sup>. Eis que, então, num contexto em que Alfredo Bosi identificou “ecos” de um barroco brasileiro, o escritor Gregório de Matos – cujo pseudônimo Boca do Inferno deixa poucas dúvidas quanto ao teor de sua escrita – produziu uma poesia marcada pela sátira, pela crítica social e pelo erotismo, que, mesmo movimentando-se na direção de temas líricos e até sagrados, renderam-lhe toda a vida e ainda longos anos sem reconhecimento artístico.

É também no trabalho de Flora Süssekind que encontramos outro representativo caso de exclusão literária. Trata-se da obra poética de Joaquim José da Silva, o sapateiro Silva. Como a autora relata, são pouquíssimas as informações biográficas a respeito desse poeta árcade. Sabe-se que nasceu em família muito pobre, na cidade do Rio de Janeiro, e que tinha um irmão, igualmente poeta – o Cônego João Pereira da Silva -, mas este mais bem-sucedido e integrado na sociedade letrada de seu tempo. Em *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido refere-se ao poeta-sapateiro como *uma espécie de eco longínquo de Gregório de Matos*. (CANDIDO, 2007, p. 223) Por sua vez, Flora Süssekind, analisando os temas, a forma, o vocabulário popular e tom irreverente do sapateiro Silva, conclui:

E é justamente esse ‘falar do povo’ característico do texto poético de Joaquim José da Silva, acrescido de um olhar galhofeiro sobre as convenções literárias da época, um dos possíveis motivos de sua exclusão de nossa história cultural. (SÜSSEKIND, 1983, p. 21)

No âmbito do romantismo o nome de Sousândrade, Joaquim de Souza Andrade (1833-1902), foi ignorado, tendo só muito mais tarde – data de 1970 a primeira publicação de seus poemas -, como destaca Bosi, sido incorporado pela “crítica de vanguarda”. Sousândrade trouxe para sua obra poética temas que não tocavam os demais românticos de seu tempo.

---

<sup>20</sup>Diversamente de Alfredo Bosi, que em sua análise inclui o escritor Gregório de Matos como um autor cuja poesia trazia “ecos do barroco”, Antonio Candido considera que este autor, por ter ficado restrito ao contexto baiano do século XVII, não chegou a ter a influência necessária em seu tempo para integrar um expressivo movimento literário. Além disso, em *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido sustenta a tese de que os movimentos literários formadores da literatura nacional foram o Arcadismo e o Romantismo, concentrando, então, sua análise mais especialmente sobre as obras produzidas entre 1750 e 1850. Numa perspectiva divergente das duas anteriores, Haroldo de Campos – em seu já citado ensaio *O sequestro do Barroco ...* – afirma a relevância desse movimento literário para a “formação da literatura brasileira”. Faço essa digressão para esclarecer que embora esteja incorporando, neste capítulo, distintas perspectivas da crítica literária creio que - estando a discussão direcionada não para os méritos de inclusão ou exclusão de determinados autores em ou de determinados movimentos literários, mas, sim, para aspectos mais genéricos da recepção ou da rejeição de obras, temas e autores – as divergências no âmbito da crítica não incidem diretamente, mas sim exemplarmente, sobre apresentação que aqui proponho.



As viagens pela Europa e a longa permanência nos Estados Unidos abriram a Sousândrade o horizonte do mundo capitalista em plena ascensão industrial; mundo que os nossos românticos mal divisavam, fechados que estavam num contexto provinciano ou semi-afrancesado. O maranhense conheceu de perto o fenômeno das concentrações urbanas como Nova Iorque [...] Sentiu vários aspectos de uma *democracia* fundada no dinheiro e na competição feroz, e pode compará-la com nosso Império fixista. Do confronto veio-lhe à mente a utopia de uma república livre e comunitária [...], curioso mito político e substância do *Guesa*, poema narrativo composto ao longo de dez anos [...] (BOSI, 1983, p. 138)

Ainda segundo Alfredo Bosi, esse poeta da segunda geração do romantismo foi um grande inovador dos processos de composição poética, empregando “insólitos arranjos sonoros e os mais ousados conjuntos verbais.” (BOSI, 1983, p. 139)

Avançando um pouco no tempo, encontramos na figura do escritor Lima Barreto (1881-1922) um dos casos mais expressivos de marginalização literária. Nascido no Rio de Janeiro, filho de um tipógrafo e de uma professora primária, ambos mestiços, o escritor, que viveu raros momentos de prosperidade na carreira jornalística, enfrentou forte preconceito em função de sua origem social e de sua cor. Crítico da cultura dos bacharéis, recusou a carreira acadêmica. A clareza com que percebia e elaborava sua condição social reflete-se numa literatura marcada pela crítica à sociedade de seu tempo à qual se conjugavam elementos autobiográficos tributários ainda do seu desalento diante da indiferença com que sua obra era recebida, como se pode observar nas anotações do autor referentes à repercussão de seu livro *Recordações do escrivo Isaías Caminha*:

O aparecimento do meu primeiro livro não me deu grande satisfação. Esperava que o atacassem, que me descompusessem e eu, por isso, tendo o dever de revidar, cobraria novas forças; mas tal não se deu; calaram-se uns e os que dele trataram o elogiaram. É inútil dizer que nada pedi. (BARRETO, 2010, p. 20)

A trajetória de Lima Barreto parece especialmente próxima – sob diferentes aspectos – das trajetórias de Antônio Fraga, Maura Cançado e Carolina de Jesus. Também Lima Barreto fez opção por uma espécie de autoexílio, pois que rejeitava a formação acadêmica de modo incisivo - confrontava-lhe, na verdade – ao mesmo tempo em que almejava uma posição na cena literária nacional. Mais que isso, assim como Fraga, possuía um profundo conhecimento da arte literária com a qual dialogava; assim como Carolina, enfrentou as vicissitudes da pobreza e do preconceito racial; assim como Maura, encontrou na loucura o desamparo e a insensibilidade que emanavam da instituição manicomial e que virou matéria de sua obra. Ocorre, no entanto, que diferentemente de Maura, de Carolina e de Fraga, a obra de Lima Barreto, ao longo dos anos, consolidou-se, inseriu-se no contexto da crítica, logrou ser pesquisada, estudada, reconhecida, publicada, enfim, lida. Sublinho esse duplo de aproximação e distinção entre essas trajetórias não para buscar – pelo menos por ora - as

razões que as determinaram, mas para reiterar o caráter marginal que parece lhes ter marcado indelevelmente.

O último grande movimento literário que antecedeu as publicações das obras de Fraga, Carolina e Maura foi o modernismo. Por seu franco vanguardismo estético, pela forte tematização e valorização da vida nacional e pela força do impacto com que a articulação desses dois elementos rompeu com a produção literária que lhe precedeu, fazer a crítica ao modernismo foi tarefa ou daqueles apegados à tradição ou dos primeiros e raros surrealistas brasileiros<sup>21</sup>.

Num interessante movimento intelectual de recuperação das bases do ideário modernista nas artes plásticas, o crítico de arte Tadeu Chiarelli explica:

Nascido num período de declínio das vanguardas estéticas do início do século, o modernismo brasileiro constituiu-se imbuído de um desejo de ser um movimento inovador, de vanguarda, porém dentro do contexto do retorno à ordem, o outro lado da modernidade deste século. Surgida na Europa após a I Grande Guerra, o retorno à ordem buscava, além do resgate da fidelidade ao real para a arte, também o retorno à tradição artesanal e às culturas visuais nacionais. [...] Foi, portanto, entre o desejo de ser um movimento de vanguarda e a experiência de ter se constituído num clima estético de total refluxo que o Modernismo engendrou a cultura visual que produziu, estabelecendo seu projeto estético para as artes visuais brasileiras – um projeto profundamente realista, com certos influxos de vertentes originárias das vanguardas. Essa situação dicotômica por si só explicaria a razão para obras radicalmente de vanguarda ou radicalmente comprometidas com o retorno à ordem terem sido marginalizadas da corrente principal do movimento, às vezes por décadas. (CHIARELLI, 1999, p. 47)

Anos antes, analisando especificamente o campo da literatura, o crítico Gilberto Mendonça Teles demonstrou como e porque o surrealismo na literatura brasileira ficou marginalizado no contexto do modernismo – embora, diversamente do que ocorrera no campo das artes visuais, em poucos anos viesse a ser incorporado pelos autores modernistas.

Um ano depois de ter sido lançado em Paris o *Manifesto do surrealismo*, Tristão de Athayde dedica-lhe duas crônicas, em 14 e 21 de junho de 1925. Numa bela antecipação crítica, escreve que o surrealismo (“supra-realismo”, como se dizia então) só “Lá para 1950, chegará por aqui”, acrescentando que só por lá haverá “interesse em saber se despertou por aqui algum eco imediato”. [...] os artigos de Tristão de Athayde, a primeira análise séria sobre o movimento modernista, visando sobretudo à obra de Oswald de Andrade, foi, por força de sua erudição, uma espécie de pá-de-cal sobre a repercussão do surrealismo. Era o que os próprios modernistas pareciam desejar, pois ainda estavam lutando para a “nacionalização” dos temas e das técnicas de futuristas, cubistas e dadaístas. Menos

---

<sup>21</sup>Para tecer estas considerações recorro a dois textos. Ao artigo “Às margens do modernismo”, do historiador e crítico de arte Tadeu Chiarelli - embora neste texto Chiarelli se concentre nas artes plásticas, em função da forte articulação entre as artes visuais e a produção literária dos artistas envolvidos no modernismo, considerei pertinente transpor para o campo da literatura os argumentos do autor – e ao artigo do crítico literário Gilberto Mendonça Teles, “O surrealismo na literatura brasileira”.

Mário e Oswald de Andrade, que foram lentamente absorvendo os sentidos mais radicais do surrealismo. (TELES, 1991, pp. 41-42)

Com esse breve painel, em que figuram algumas experiências e formas de marginalização ocorridas no campo da literatura brasileira, até o primeiro quartel do século XX, encerro esta seção, retendo desse percurso não uma ideia precisa ou norteadora quanto às variáveis relevantes para se tomar de antemão uma obra literária por *marginal*, massim destacando que, até então, o termo *marginal* jamais fora anexado ao substantivo literatura para com ele compor uma espécie, um gênero de texto literário. Por outro lado, isso não significa, nunca significou que, às margens das correntes literárias principais de todos os tempos, alguma vez deixaram de pairar obras e vidas que não receberam a merecida atenção.

## 2.2 Poesia marginal e literatura marginal, enfim um lugar?

No prefácio que escreveu para a Antologia *26 Poetas Hoje* (1976), Heloisa Buarque de Hollanda dá notícia sobre um novo tipo de produção poética que desponta no Brasil dos anos 1970. Essa nova poesia vem apresentada segundo as suas estratégias editoriais alternativas, cujo objetivo era fazer publicar e circular uma arte literária que não encontrava espaço no mercado editorial. De acordo com a autora, essa poesia se tornava mais acessível não somente em função do seu processo de edição, ela era ainda uma poesia “desierarquizada”, tanto no plano gráfico, quanto no do discurso. Era uma poesia que não se furtava a tocar com irreverência nos temas políticos, num Brasil sufocado pela repressão de uma ditadura militar, recentemente recrudescida pelo AI-5. Uma poesia que, com humor e atenção aos temas do cotidiano e, numa tacada só, retomava o projeto do modernismo de 22, valorizando a coloquialidade da língua, criando um novo espaço de expressão artística e cultural e de maior proximidade com o público leitor:

[...] há uma poesia que desce agora da torre do prestígio literário e aparece com uma atuação que, restabelecendo o elo entre poesia e vida, restabelece o nexo entre poesia e público. Dentro da precariedade de seu alcance, esta poesia chega na rua, opondo-se à política cultural que sempre dificultou o acesso do público ao livro de literatura e ao sistema editorial que barra a veiculação de manifestações não legitimadas pela crítica oficial. (HOLLANDA, 1998, p. 10)

A *poesia marginal* dos anos 1970 foi e ainda é “um tema em discussão” – como destaca Carlos Alberto Messeder Pereira, em um dos capítulos finais de seu livro *Retrato de*

*época: poesia marginal anos 70* (1981) - no campo da literatura e da crítica literária. Uma questão central e muito simples que, desde os anos 1970 mobilizou poetas, críticos e demais estudiosos do tema, incide justamente sobre a pertinência ou não da anexação do adjetivo “marginal” àquela produção poética, que Heloisa Buarque de Hollanda, por exemplo, quis fazer parecer homogênea no prefácio à Antologia que organizou. E para entrar nesse debate vejamos, então, o posfácio que, 22 anos depois, por força de uma segunda edição do livro, a autora escreveu:

[...] avessa ao enquadramento formal e valorizando abertamente a distensão coloquial, a poesia marginal na realidade apresentava um certo parentesco – talvez menos estético do que de intenções – com nosso movimento modernista. Parecia que eu tinha descoberto meu álibi. [...] Hoje, vejo que, nesse desvio nobre, perdi meus melhores argumentos.

O que realmente me atraiu nesse material não foi a unidade que eu dizia procurar ao defini-lo para justificar o conjunto dos participantes da Antologia, mas, muito pelo contrário, o claro direito ao dissenso que este material começava a reivindicar em nossa produção cultural. (HOLLANDA, 1998, p. 260)

É valioso observar o movimento de reflexão que a autora faz. Ao recuperar no tempo o processo de seleção dos poetas que iriam integrar a Antologia - que lhe foi encomendada por um editor espanhol recém-chegado ao mercado brasileiro – ela termina por concluir que, no afã de imprimir algum critério de identidade entre os autores escolhidos, traiu-se ao recorrer a um argumento unificador, cuja força veio relativizar depois. Se para Heloisa Buarque de Hollanda esse “direito ao dissenso” exercido pelos poetas *marginais* não foi o bastante para abolir com a ideia de que houve, de fato, um movimento de *poesia marginal*, essa não é a opinião que o poeta Glauco Mattoso defende em seu, aqui já citado, livro *O que é poesia marginal* (1981).

Glauco Mattoso problematiza o ‘conceito’ de *poesia marginal* exatamente a partir daquele dissenso apontado por Heloisa Buarque de Hollanda. Segundo o poeta não havia unidade, não havia coerência fosse do ponto de vista estético, da linguagem, do discurso ou do tipo de engajamento, que sustentasse a ideia de que se tratava de um *movimento* literário. Depois de recuperar através do tempo os trabalhos de diversos grupos e poetas classificados como *marginais*, Glauco Mattoso dispara:

Se você se sentiu atropelado por toda essa carga de fatos, é porque ele se sucederam exatamente assim: atropeladamente. Todo mundo fazia de tudo ao mesmo tempo. Ao contrário da última corrente de vanguarda (o poema-processo) e de seus antecedentes concretos fundamentais, a poesia marginal não apresenta qualquer homogeneidade, prática ou teórica. Não há um trabalho coletivo ou grupal orientado e posicionado contra ou a favor de determinados conceitos. Se existem traços comuns à maioria dos autores da década, são eles a desorganização, a desorientação e a desinformação. (MATTOSO, 1981, p. 29)

Afora as diferenças entre as concepções de cada um dos autores, sobressai o caráter profuso e vário dessa produção poética. Embora o antropólogo Carlos Alberto Messeder Pereira - a partir da pesquisa que realizou nos anos 1970 entre os poetas marginais do Rio de Janeiro, publicada no livro *Retrato de época* - tenha, diversamente de Glauco Mattoso, concluído pela existência de um movimento literário de *poesia marginal*<sup>22</sup>, não deixou, todavia, de destacar a importância do debate que se travou em torno desse conceito. Na seção intitulada “Poesia marginal – um tema em discussão”, o antropólogo dá a conhecer o teor do debate que envolvia não só os críticos, mas os próprios poetas, a imprensa e a universidade. Interessado que estava em tomar a *poesia marginal* menos como um objeto literário do que como um objeto da vida cultural de um país que passava por um duro processo de “fechamento político”, Carlos Alberto Messeder Pereira destacou o papel que todas as discussões em torno daquele fenômeno cultural desempenharam no sentido de legitimá-lo como um movimento consistente. Nesse sentido, gostaria de tirar proveito de uma declaração que o autor transcreve em seu livro, retratando a opinião de um poeta integrante do grupo Nuvem Cigana:

[...] mas não existe poesia *marginal*; marginal a quê? Ela está incluída no sistema [...] mas ela não é marginal; marginal por quê? marginal a quê? A esse sistema todo [...]? mas ela não é marginal a ele; todos nós estudamos em faculdade, todos nós estamos envolvidos no sistema [...] Essa produção é feita no contexto da sociedade brasileira. Não existe esse caráter marginal [...] Ela é marginal, sim, como etiqueta de produto.

*Informante B – Nuvem Cigana*” (apud PEREIRA, 1981, p. 345)

Vejo que a importância de recuperar todo esse debate não é menor. Pois o que está em discussão não é um simples rótulo, “uma etiqueta de produto” cultural, mas sim a pertinência de se tomar por *marginal* algo que pode ter sido muito bem e rapidamente incorporado pelo gosto do público, da crítica, da imprensa, do pensamento universitário. E se, como o próprio Carlos Alberto Messeder Pereira pontuou, não se trata de abordar esse ‘movimento’ poético como literatura, mas de ampliar seu rendimento analítico para o campo da vida cultural do Brasil dos anos 1970 – ou, ao menos do Rio de Janeiro dos anos 1970 -, o debate sobre marginalidade que ele suscitou não se restringe igualmente ao campo literário, mas incide sobre os processos de marginalização e de incorporação em curso na sociedade daquele momento.

---

<sup>22</sup>Segundo Carlos Alberto Messeder Pereira três eram as características definidoras da produção poética *marginal*: o antitecnicismo – os livros e poemas eram em geral produzidos artesanalmente, o que valeu também a seus produtores a alcunha de *geração mimeógrafo* -, a politização do cotidiano e o antiintelectualismo. (PEREIRA, 1981, p. 348)

\*\*\*

Parece que, finalmente, no século XXI, os termos *literatura* e *marginal* formam uma liga, que merecerá ser apreciada e provada em sua consistência e sabor. Em agosto de 2001 a revista *Caros Amigos* lança a primeira de três edições especiais – a segunda sairia em junho de 2002 e a terceira, em abril de 2004 – dedicadas exclusivamente aos trabalhos dos “escritores da periferia”. O desdobramento editorial deu-se um ano após a publicação da terceira e última das edições especiais de *Caros Amigos*: em 2005 o escritor paulistano Ferréz<sup>23</sup> organizou e publicou - pela editora carioca Agir - o livro *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*.

Mais uma vez estamos diante de uma antologia literária. Antologia que se autodefine não só através de uma unidade discursiva, mas de origem. No prefácio à antologia – intitulado “Terrorismo literário” -, o escritor Ferréz avisa do que se trata:

Literatura de rua com sentido, sim, com um princípio, sim, e com ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país mas não recebe sua parte. [...] A Literatura Marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, isto é, de grande poder aquisitivo. Mas alguns dizem que sua principal característica é a linguagem, é o jeito como falamos, como contamos a história, bom, isso fica para os estudiosos, o que a gente faz é tentar explicar, mas a gente fica na tentativa, pois aqui não reina nem o começo da verdade absoluta. (FERRÉZ, 2005, pp. 10-13)

Decididamente essa literatura é uma arma de combate<sup>24</sup>. Ferréz não poderia ser mais explícito a esse respeito, “trazer melhoras para o povo que constrói esse país” é um objetivo transparente. Em outro trecho de seu prefácio o escritor se aproxima de um objetivo que parece ainda maior, o de redimir com a publicação desse livro a produção literária de muitos outros autores *marginais*, cujas obras não lograram passar da rua ao livro.

Reavivando então o debate em torno do atributo *marginal*, gostaria de, mais uma vez, recorrer às palavras de Andrea Saad Hossne, que sugeriu o termo “literatura marginal do

---

<sup>23</sup>Reginaldo Ferreira da Silva, o Ferréz, nasceu em 1975 num dos bairros mais violentos da capital paulista – Valo Velho, no distrito de Capão Redondo. A partir da movimentação cultural ligada ao hip-hop, o escritor funda a revista *Literatura Marginal* com a proposta de publicar e fazer circular a produção literária local. Foi em decorrência de sua colaboração na revista *Caros Amigos* que surgiu a ideia das edições especiais dedicadas à produção literária periférica.

<sup>24</sup>Silvana José Benevenuto - em dissertação defendida no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências da Unesp/Marília - analisa a antologia *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* exatamente pelo viés combativo e mesmo violento dessa literatura. Buscando uma compreensão do pensamento social que essa produção difunde, a autora orienta sua investigação no sentido de tentar responder à pergunta: *o quê e a quem* combate a *literatura marginal* da periferia. Não valorizo aqui essa dimensão de enfrentamento que emerge nesses textos, mas sua luta por espaço, por visibilidade e reconhecimento e, como preconiza Ferréz, pela transformação da vida daqueles que vivem na periferia.

marginalizado” – ou “literatura marginal e do marginalizado” - para fazer referência a um tipo de produção literária cujas características são convergentes com a literatura reunida na antologia organizada por Ferréz. Ao mencionar a produção escrita dos egressos de presídios – referindo-se a ela como *literatura do cárcere* – Andrea Hossne indaga sobre a qualidade marginal desses textos, lembrando que muitas das vezes trata-se de obras com forte presença no mercado editorial e cuja recepção e apelo junto ao público leitor correm o risco de se converter em mera exotização da experiência vivida por aquele que narra. E nesse sentido cabe a pergunta: onde se expressa a marginalidade dessa literatura?

Com essas considerações fecho esse parêntese e retomo, então, as relações entre marginalidade e literatura através das obras de Antônio Fraga, Maura Lopes Cançado e Carolina Maria de Jesus.

### 3 QUAL LITERATURA ENTÃO?

Se *uma* literatura marginal não existe, ou se ao menos não se produziu um consenso em torno dessa ideia, a que literatura ‘pertencem’ as obras de Antônio Fraga, Carolina de Jesus e Maura Cançado? Ou então, que literatura esses autores buscaram fazer? E o que para eles significava a literatura?

Algumas páginas atrás, quando cogitava sobre o autoexílio a que esses escritores se lançaram, procurei valorizar a relação entre vida e literatura que as obras deles permitem observar, seja através da tematização da importância da escrita em suas vidas, seja através do uso que da literatura fizeram, ou tentaram fazer. Seguindo os passos dessas trajetórias literárias, pergunto sobre a possibilidade de, a partir delas, chegar-se a um sentido de literatura que esses autores partilharam. E partilharam num contexto ampliado da produção literária. Se nenhum deles chegou a integrar um movimento literário de importância nacional incontestada, se nenhum deles logrou ter seu nome incluído em antologias ou histórias da literatura brasileira, isso não significa que sua relação com a literatura tenha sido fortuita ou superficial. Não significa que eles percorreram apenas os caminhos da sua subjetividade, fazendo da escritura mera válvula de escape. Decididamente, não é esse o olhar que dedico a suas obras. E creio ter encontrado em algumas reflexões de seus comentadores, bem como de pensadores que atentaram para os processos de produção literária, argumentos que ajudem a tornar mais claro esse olhar através do qual a escritura desses três autores foi a um só tempo ofício e arma de combate, caneta e navalha ou, como preferia Fraga, *remington* e metralhadora.

#### 3.1 O que é literatura?

A propósito do *perfil* que fez de Carolina Maria de Jesus, Joel Rufino dos Santos escreveu:

À literatura cabe nos recordar, todo o tempo, que somos humanos. O seu exercício tem o dom de nos fazer mais humanos, o que não é pouco. E, como não poderemos ser mais que humanos, o destino da literatura é trágico: ela lutará sempre contra as tentativas de nos desumanizar. (SANTOS, 2009, p.25)



Uma outra passagem do mesmo autor dizia ainda que a literatura é a “arte de encantar com palavras” e esse “encantamento por meio da palavra se revela por uma sensação de estranhamento que acomete o leitor quando menos espera.” (SANTOS, 2009, p. 23) Esses dois fragmentos parecem resumir com muita precisão o que se passa com a literatura de Fraga, Carolina e Maura. Relevam como a literatura – essa arte de encantar, esse instrumento de resistência contra a desumanização – é capaz de enredar e perturbar o leitor. Como é capaz de, cercado de cuidados uma narrativa, costurando um texto com técnica refletida – mas não fria – envolver e, quiçá, comprometer o leitor. E o que mais é a literatura? E do que mais é capaz a literatura?

A literatura pode muito. Ela pode nos [...] tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. (TODOROV, 2009, p. 76)

Ainda que essa ‘definição’ preliminar de literatura reste um tanto imprecisa, há nela algo que identificamos nas obras de Fraga, Carolina e Maura. Tanto *Desabrigo*, quanto *Quarto de despejo* e *Hospício é Deus* trazem de forma muito incisiva a experiência de universos, grosso modo, estranhos às páginas dos livros. Mas pela escrita, pelo cuidado narrativo, pela ânsia de narrar e de tornar aquele narrar necessário o estranhamento foi convertido em literatura e a literatura se tornou uma espécie de ponte de ligação entre os universos ‘estranhos’ de seus narradores e a vida ‘normal’ do leitor. Nesse sentido não há como escapar à observação de Antonio Candido: sem “um conjunto de receptores [...] a obra não vive.” Sem o leitor que realize a travessia dessa ponte entre mundos, que é a literatura, a obra resta silenciada, encerrada em suas páginas.

É bem verdade que os trabalhos de Maura Caçado e Carolina de Jesus – ao menos os que aqui estão em discussão – muito pouco, ou nada, têm de ficção, mas, mesmo assim, vejo pertinência em – uma vez evocado esse leitor necessário - recorrer a algumas considerações apresentadas pela estética da recepção ou por um desdobramento crítico dela que é a estética do efeito, ou, ainda mais especificamente, pela antropologia literária<sup>25</sup>. Embora a teoria literária desenvolvida por essas correntes de pensamento se debruce privilegiadamente sobre a

---

<sup>25</sup>As reflexões desenvolvidas no âmbito da antropologia literária estão diretamente ligadas à obra de Wolfgang Iser. Esse pensador da teoria da ficção, sobretudo a partir da discussão da estética do efeito, aborda o processo de recepção literária, valorizando fortemente o papel do leitor de modo a lhe atribuir uma função na composição das obras. Não desenvolverei aqui em detalhe as ideias de Iser, pois que é nas considerações de Gabriele Schwab acerca da antropologia literária que encontro, mais precisamente, o argumento que interessa para as conexões aqui estabelecidas entre obras e leitores.

literatura ficcional, identifico num aspecto muito específico da antropologia literária uma importante contribuição para essa relação entre as obras e os leitores.

No artigo “‘Se ao menos eu não tivesse de manifestar-me’: a estética da negatividade de Wolfgang Iser” Gabriele Schwab discute alguns pressupostos da obra desse autor e a partir disso propõe um entendimento da literatura “como forma de contato cultural” e, portanto, do texto literário como lugar de exercício de alteridade:

Parece-me que há uma conexão entre os padrões que regem o modo como uma cultura lida com suas alteridades e os padrões que seguimos ao lidarmos com a alteridade de um texto literário. Se, como alega Iser [...], os textos trazem neles mesmos um modelo que direciona a reação dos leitores, então contêm igualmente um modelo implícito de contato cultural [...] (SCHWAB, 1999, p. 43)

Essa observação de Gabriele Schwab vai em direção do que acima foi destacado nas considerações de Joel Rufino dos Santos e Todorov, ou seja, propõe a literatura como um lugar de encontro e, avançando, propõe a literatura como um lugar de interação. Pensando nisso, lembro a declaração de Sousândrade – recuperada por Augusto de Campos em prefácio à obra *O Guesa*, daquele autor: “Ouvi dizer já por duas vezes que ‘o Guesa Errante só será lido cinquenta anos depois’; entristeci – decepção de quem escreve cinquenta anos antes.” (SOUSÂNDRADE *apud* CAMPOS, 2009, p. 5)

### 3.2 O que é ser escritor?

Se a literatura se configura nesse campo tão cheio de promessas, onde o autor através de sua obra encontra mundos de alteridade – e, de novo, como não lembrar agora o abatimento de Lima Barreto com o silêncio da crítica diante de seu *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, obra pela qual esperava ser questionado e provocado a reagir -, se a literatura é essa luta trágica contra a desumanização, o que envolve o ofício de escritor? Ofício, missão, destino, vício? O que faz um escritor? O que ele realiza e como ele *se* realiza? Como e de que ele se constitui?

Em seu artigo “O que é um autor?” (1969) Michel Foucault se propõe a analisar “a relação do texto com o autor, a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é

exterior e anterior, pelo menos aparentemente.”(FOUCAULT, 2009, p. 267) E é segundo essa chave oferecida por Foucault que gostaria de abordar o problema da autoria para, em seguida, examinar como Antônio Fraga, Carolina de Jesus e Maura Cançado ‘se realizaram’ como autores.

Mas antes de percorrer propriamente as características definidoras do que é um autor para Foucault, é necessário observar a que ele associa a atividade escrita. Mobilizado por uma reflexão do escritor e dramaturgo Samuel Beckett – *Que importa quem fala. Alguém disse que importa quem fala* -, Foucault sustenta que um “princípio ético” orienta a atividade escrita e esse princípio seria essa “indiferença” em relação àquele que escreve. Foucault salienta que essa “indiferença” incide não sobre o resultado da escrita, mas sobre sua prática. Resultado dessa ética é que o ato de escrever estará sempre se desdobrando num limiar entre as regras, a regularidade que envolve a prática da escrita e a transgressão desses limites e dessas regularidades. Assim a prática da escrita cada vez mais é uma atividade em que o autor é aquele que abre espaços, transgride regras, mas nesses espaços o sujeito que escreve é cada vez mais ausente. A esse desaparecimento ético do autor-sujeito Foucault associa um outro aspecto que põe em xeque o autor. Trata-se da importância do tema da morte para a prática escrita, da escrita como luta contra a morte, como subterfúgio para o adiamento da morte. E nesse sentido Foucault acusa uma transformação significativa: se nas epopeias da antiguidade tratava-se de imortalizar o herói, se na célebre narrativa árabe de *As mil e uma noites* a contação de histórias devia cumprir a missão de evitar a morte, na contemporaneidade esse princípio se viu invertido, pois que é no próprio ato da escrita que o autor desaparece, apagando qualquer vestígio de sua individualidade em favor do discurso que se engendra em seu texto: “O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser.” (FOUCAULT, 2009, p. 274)

Esse crescente desaparecimento do autor, segundo Foucault, faz surgir lacunas que serão ocupadas por distintas funções. Entre estas Foucault escolheu analisar a função autor.

De acordo com Foucault, a figura do autor nem sempre existiu e seu surgimento se liga a um só tempo à emergência dos direitos de propriedade de um autor sobre um texto – um discurso – e às possibilidades de transgressão de um texto ou discurso, que poderiam redundar, então, na punição daquele autor transgressor. Foucault afirma que esse momento remonta à virada do século XVIII para o século XIX, “quando se instaurou um regime de

propriedade para os textos”(FOUCAULT, 2009, p. 275). Paralelamente a isso a literatura viu-se cada vez mais implicada pela transgressão, uma vez que através dela criavam-se as condições de realização da escrita como um ato de instituir discursos.

Outra característica marcante da função autor é o modo como, em nossa sociedade, ela é determinante para as obras literárias, em contraste com as demais formas discursivas. Em terceiro lugar, observa Foucault, a função autor não decorre de simples atribuição de uma obra a um indivíduo, mas envolve a construção de um “ser de razão” secundada, em geral, por uma aproximação com o tratamento que se dá aos textos. Ou seja, as recorrências da obra, suas continuidades, suas exclusões são tomadas como manifestações do caráter criador, da unidade dessa função autor. A quarta característica que Foucault identifica como importante remete ao fato de todo discurso dotado da função autor comportar uma pluralidade de egos. Mais que isso, a função-autor se realiza efetivamente no trânsito entre esses distintos egos. O autor, portanto, não pode ser encontrado nem na pessoa real que escreve a obra, nem no locutor fictício que nela atua, ele estará sempre a meio caminho dos dois. Desse modo Foucault resume o sentido da função autor:

[...] a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. (FOUCAULT, 2009, p. 279-280)

Finalmente e como desdobramento de toda essa caracterização do que é um autor, Foucault opera uma distinção entre autores e instituidores de discursividade. A noção de discursividade é da maior importância para o entendimento das proposições de Foucault a respeito da autoria, pois estabelece um campo de ideias, de formas de expressão e de compreensão que se torna referencial para autores e pensadores inseridos em um determinado contexto discursivo. Instituir uma discursividade corresponde a fundar uma nova forma de discurso, uma nova forma de entendimento ou de expressão que servirá de referência para um debate ou para toda uma produção literária ou de pensamento. Como exemplos de instituidores de discursividade Foucault apresenta os nomes de Marx e Freud, lembrando como toda uma tradição de pensamento psicanalítico e marxista se desenvolveu a partir das obras originais daqueles autores.

Acredito que em torno dessas balizas fornecidas pelo argumento de Michel Foucault seja possível não só posicionar a autoria dentro de um conjunto de relações concretas as quais

é necessário considerar quando se trata de abordar um objeto literário, mas também restabelecer o nexos da própria literatura como dispositivo, na medida em que um autor e sua obra estarão sempre referidos a uma forma de discursividade, seja para com ela dialogar ou se confrontar. Entendo que foi nesse sentido que os escritores Antônio Fraga, Carolina de Jesus e Maura Cançado realizaram suas obras. E sendo a literatura essa forma discursiva envolvida por regimes não somente de estilo, mas de estética, de expressão, de permissões e obstruções poucos caminhos restam a percorrer, por entre os trabalhos desses três escritores, que não os que levem a destacar as rupturas que suas narrativas produziram – ou representaram – no interior dos discursos literários dominantes.

Os passos seguintes serão, então, recuperar com mais vagar as três trajetórias literárias e biográficas e, através da relação estabelecida entre os autores e seus textos, indicar as rupturas discursivas que operaram e cogitar sobre como essas rupturas ajudam a compreender a marginalização que suas obras a um só tempo tematizaram e experimentaram.

### 3.3 De *Desabrigo* a Antônio Fraga<sup>26</sup>

Duas estratégias básicas vão orientar o curso das próximas páginas. Em primeiro lugar, partirei sempre das obras para chegar a seus autores – retomando o Foucault de alguns parágrafos atrás, o autor vai surgir a partir do “texto [que] aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente” -, além disso, buscarei sempre em fragmentos de suas obras as indicações mais fortes para apresentá-las, reconhecendo-lhes a precedência do ‘argumento’.

#### SURURU NO MANGUE

Alta madrugada oscar pereira vulgo desabrigo topou na rua benedito hipólito com seu velho desafeto amauri dos santos silva mais conhecido na zona do canal e redondezas por cobrinha Gastando sutilezas do vernáculo cobrinha mandou o outro à ponte que caiu e como o já citado outro solicitasse a gaita da passagem lhe deu um

---

<sup>26</sup>O texto desta seção está, em grande parte, referenciado na monografia que apresentei por ocasião da conclusão do curso de especialização em Sociologia Urbana do Departamento de Ciências Sociais da UERJ, sob o título “Experiência e saberes urbanos no Rio de Janeiro, através de *Desabrigo*: Uma leitura da cidade e pela cidade na obra de Antônio Fraga” (2010).

tapa ficando a rua assim de gente pra ver o frege Ao ser esculachado desabrigo gritou que era macho e partiu feroz pra dentro de cobrinha empunhando um ferro Este sem dizer ao menos mes amis mes ennemis cherchez l'étoile du matin comprou uma sueca num marujo que gozava o esporro e deu uma solinjada na cara do parceiro abrindo larga avenida na referida cara Com a chegada da canastra cobrinha azulou e desabrigo foi encaminhado ao pronto-socorro onde teve oportunidade de fazer elogiosas referências às novas instalações Acabávamos de rabiscar esta notícia quando fomos informados de que o delegado anacreonte feitosa em hábil diligência conseguiu encanar quatro estivadores pois suspeita que a sueca tenha entrado de contrabando pelo vapor Mauritània

É por volta das páginas 19 e 20 da “quasi-novela” de Antônio Fraga que o leitor se depara com a cena acima. Nela há uma densa concentração dos principais elementos utilizados pelo autor para compor *Desabrigo*. No plano dos acontecimentos a briga na rua, os malandros, o contrabando, a polícia em ação, a geografia urbana do centro do Rio de Janeiro, a alta madrugada, a marginalia, *a vida de todo vagabundo e mulher da vida* (FRAGA, 1994, p. 36), enfim. No plano da forma um texto carregado de gírias, sem qualquer sinal de pontuação – onde o uso da capitular maiúscula exclusiva e ‘didaticamente’ indica o início de cada frase –, uma velocidade narrativa atropelante e direta – as personagens não são apresentadas, não existe criação de ambientes, cenários ou contextos –, no plano do argumento, finalmente, a luta, o embate, o confronto. E se nesse fragmento o confronto não é dado ao leitor em toda sua amplitude é porque malandramente – metaliterariamente – ele é antes insinuado do que apresentado ou feito tese e em primeira mão.

Como já mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, *Desabrigo* é um texto que se propõe a um embate muito claro, o embate entre as restrições impostas pela norma culta da língua e as possibilidades de criação linguísticas oferecidas pela fala popular. Antônio Fraga, atento à relação entre experiência e expressão, realiza em *Desabrigo* e através de *Desabrigo*, sua luta contra o estreitamento dos canais da expressão popular, da expressão da vida das ruas, da vida de penúria – mas também de alegria e afirmação – de malandros e prostitutas. Por isso a presença massiva das gírias e a ausência de pontuação são o índice constante desse embate por uma expressividade literária possível da linguagem popular.

Todavia, *Desabrigo*, obra, ela mesma, cheia de becos e ruelas narrativas e “truques literários” – como o próprio narrador assume, em algum momento – é feita de um outro e paralelo plano narrativo, que, sem aviso, irrompe em meio à novela malandra para documentar o debate/embate que quer promover. Trata-se dos – também anteriormente citados – “pontos de vista”. O sugestivo nome dessas seções – em número de seis e igualmente divididas entre o primeiro e o terceiro capítulos do livro – dá justamente a ideia de que o autor repentinamente improvisa um palanque no meio do texto e se põe a discursar

inflamadamente em favor da “fala do povo”. A sensação é de nítida ruptura com a narrativa corrente do livro e, para tornar o leitor ainda mais sensível a essa ruptura, os textos dos “pontos de vista” são reproduzidos sob a sua forma original, ou seja, segundo as normas cultas de expressão escrita. À exceção de um único “ponto de vista” – o segundo do livro que é escrito por Evêmero, personagem da novela e espécie de encarnação do autor<sup>27</sup> -, cuja grafia é consoante com a narrativa novelesca, todos os demais são citações de textos e opiniões de escritores e filólogos, que ou são defensores dos rigores da escrita culta ou, ao contrário, defendem como sinal de vitalidade da língua a incorporação da informalidade popular. Sobre esses “pontos de vista” o narrador sempre tece seu próprio comentário seja condenando a estreiteza de pensamento dos conservadores, seja exaltando a lucidez dos adeptos da fala popular - como se pode confirmar no seguinte “ponto de vista”:

#### IV. PUNTO DE VISTA

Azorin que com baroja unamuno e outros deu vastíssimo berro do Ipiranga em prol da liberdade estética assim opina no já clássico “clássicos y modernos”

“La vida es lo que hace la obra de arte, La obra em que haya vida será bela com todas las incorrecciones de estilo que tenga, con su sintaxis defectuosa, con sus asonancias, con sus faltas de ortografía. Sin vida, no perdura, contrariamente, um libro, por aliñado, pulido y brillante que sea su estilo. Nos afanemos em hacer lo que hacian los escritores de hace tres o quatro siblos. Vivamos, apasionada y libremente, nuestro tiempo”

Outro inusitado recurso usado por Antônio Fraga em *Desabrigo* são as citações estrangeiras, ironicamente, o malandro que escreve seu livro em gíria lê e transcreve trechos em espanhol, italiano e francês – outra provocação, impertinência de quem ofensivamente está disposto a defender seu projeto de literatura.

Os “pontos de vista” são o lugar onde as afirmações dos letrados se encontram com a fala popular, que domina a narrativa. Dentro da obra malandra/popular os eruditos são chamados a falar quase numa inversão da ideia de ‘dar a voz ao oprimido’, isto é, se fosse possível pensar que a vida que (trans)corre no texto pudesse parar para ouvir a voz dos eruditos, até caberia falar nessa inversão, caberia falar num espaço que o popular concedeu ao

---

<sup>27</sup>Maria Célia Barbosa Reis da Silva, pesquisadora que se especializou na obra de Antônio Fraga, tendo inclusive se engajado na sua reedição, é uma das que afirma ser Evêmero uma espécie de alter ego do autor. Essa afirmação foi também feita por João Carlos Rodrigues em prefácio à 3ª edição de *Desabrigo*, publicada pela Biblioteca Carioca, em 1990. A respeito de Evêmero a pesquisadora esclarece em entrevista ao *Jornal do Brasil*: Evêmero foi “um escritor grego do século IV a.C., que em sua História sagrada identificava os deuses homéricos com os monarcas de sua época, legitimando as antigas lendas. ‘Fraga utilizou a figura de Evêmero, por sua vez, para legitimar todos os que vivem à margem da sociedade. Malandros, mendigos, esfomeados, bêbados, prostitutas e rufiões passam a lutar por algo que parece ser um direito de cidadania. E isso na década de 40’, diz Maria Célia.” (*Jornal do Brasil*, 13/01/1998)

letrado. Porém, mais evidente é que o erudito se mostra provocado pela linguagem popular, e provocado tanto a se aproximar dela, quanto a combater esta linguagem 'decaída'.

Esse é um aspecto fundamental da fatura do texto. Se *Desabrido* fosse uma obra sobre a linguagem popular, talvez fosse possível esperar uma relação diferente entre erudito e popular acontecendo ali. Melhor dizendo, poderia a fala popular figurar entre as aspas, circunscrita, ela sim, a citações e exemplos, dentro de uma obra maior onde a erudição generosa - ou engajada - estivesse lhe 'dando voz'. Por outro lado, também não é o contrário que acontece, não se trata simplesmente de uma obra de literatura popular pontificando o que lhe favorece ou reprova no universo letrado, há um enfrentamento acontecendo, há uma ambiguidade entre as posições do popular e do erudito, como se pequenos campos de batalha estivessem 'pontualmente' distribuídos ao longo da narrativa.

*Desabrido* não foi a primeira obra da literatura brasileira em que o universo popular ocupou lugar de destaque, mas parece ter sido a primeira obra brasileira a trazer para suas páginas a fala popular, a gíria<sup>28</sup> de forma tão massiva, colocando a oralidade em primeiro plano. Nesse sentido, é interessante observar como a fala, o diálogo, as situações mais corriqueiras do cotidiano urbano ganham espaço no livro, produzindo uma atmosfera de grande expressividade verbal. Gostaria de recuperar aqui outro fragmento de *Desabrido*, sob o foco de algumas observações feitas por Georg Lukács no ensaio "Narrar ou descrever?" (1965).

Embora ainda poucos fragmentos de *Desabrido* tenham surgido aqui, a apresentação que se seguirá não deixará de mostrar que o texto de *Desabrido* é como um texto falado. Afora sua potência narrativa e inventividade estilística, no mais simples e direto plano da escrita reverbera o vozerio dos personagens. Ouvir este vozerio, chamar atenção para ele, não é de modo algum gratuito. Isto porque este é mais um traço que confirma *Desabrido* como um texto que está no campo das narrativas e não das descrições. E para extrair proveito e consistência desta distinção entre narrativa e descrição o ensaio "Narrar ou descrever?", de Lukács, é essencial.

---

<sup>28</sup> João Carlos Rodrigues, em prefácio intitulado "*Desabrido*: marginalismo e vanguarda", afirma textualmente: *Desabrido* "ficou célebre quando do seu lançamento, por ter sido o primeiro livro publicado em gíria. Na verdade, antecede mesmo a obra de Jack Kerouac e Jean Genet no que se refere ao uso literário do linguajar popular." (RODRIGUES in FRAGA, 1990, p. 10)



Neste ensaio Lukács - através da análise de algumas obras literárias clássicas e modernas - demonstra como pode a arte estar estreitamente ligada ao desenvolvimento social, mas nunca como num modo de operar equivalências ou traduções da realidade sob a forma artística. O que Lukács destaca é que a própria força e perenidade expressivas de uma obra são funções de sua realidade histórica, ou, mais especificamente, a qualidade estética de uma obra não se presta a uma apreciação desvinculada do contexto *dentro* do qual é produzida. A este respeito é bastante esclarecedora a seguinte afirmação do autor: “Compreender a necessidade social de um dado estilo é algo bem diferente de fornecer uma avaliação estética dos efeitos artísticos desse estilo.”(LUKÁCS, 1965, p. 54) Portanto, não se trata de tomar o estilo como recurso, nem de reduzir a expressão artística à sua forma alegórica. O autor ao afirmar que um estilo é “uma necessidade social”, revela o quanto artistas e obras, não obstante suas intenções e criatividade, estão implicados no processo social de que são partícipes<sup>29</sup>.

Assim, voltando a *Desabrigo*, e tendo como referência as colocações de Lukács, podemos pensar que *a fala que se ouve* no texto é a fala de quem narra, não a fala de quem descreve. E se, de acordo com Lukács, o narrar está para a participação assim como o descrever para a observação, *Desabrigo* é uma narrativa, no sentido forte, pois tem na participação, e não na observação, a chave do seu discurso. E neste sentido, lembramos que, se a própria estética do texto manifesta uma “necessidade social”, o confronto entre o erudito e o popular e a ambiguidade presente no discurso do narrador – aparentando um desleixo, uma casualidade pelo uso da gíria, ao mesmo tempo em que discute no plano intelectual e da crítica literária o avanço das expressões populares – são reflexo de forças sociais<sup>30</sup> que estavam em movimento e que, através daquela narrativa, tornaram-se sensíveis ao leitor.

Lukács enfatiza que “o contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor, em face da vida [...], e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo.”

---

<sup>29</sup> A respeito deste debate sobre a relação entre arte e sociedade foi também muito importante a leitura do artigo "A literatura e a vida social", de Antonio Candido (CANDIDO, 1980). Dele foi possível extrair a noção (de certo modo complementar à reflexão de Georg Lukács) de que a arte tanto é social na medida em que sua produção se comunica com seu meio, sendo expressiva dele, quanto na medida em que sua recepção por este meio produz (ou pode produzir) efeitos transformadores sobre ele.

<sup>30</sup>No artigo “À margem: Notas sobre *Desabrigo* de Antônio Fraga” (2002), a pesquisadora Andrea Saad Hossne analisa alguns elementos da obra, destacando suas conexões com o projeto modernista. Adiante desenvolverei mais detidamente essa reflexão.

(LUKÁCS, 1965, p. 50). Portanto, o narrar é da ordem dos acontecimentos, mobiliza incessantemente as relações humanas, confere vitalidade aos fatos e ao contexto, falando direto ao leitor, ao contrário do descrever que se condensa no plano do cenário, dos quadros minuciosamente pintados, num certo alheamento estético, abandonando o leitor à contemplação quase fria e distante do texto – postura essa francamente combatida por Antônio Fraga.

#### LOÇÃO MERCÚRIO

[...]

Não há macumba nem igreja da penha nem centro espírita redentor que faça um cara criar tanto apetite como desabrigo naquela hora Largo do estácio foi pequeno pra ele se espalhar O outro largava o braço no pé do ouvido dele melado escorria e cadê que ele ligava? E aparecia malandro do pindura-saia de mangueira da vila e do todo canto saía homem mulher e criança pra ver o bate-fundo E até a tiragem batia palmas enquanto esperava que os dois acabassem pra meter eles no xilindró

[...]

Foi aí que um camelô aproveitando o ajuntamento começou a dizer

– Os senhores vendo eu aqui me exibir pensarão que sou um mágico arruinado que não podendo trabalhar no palco vem aqui fazer uns truques pra depois correr o chapéu pedindo uns níqueis Mas eu não sou nada disso Sou um representante da afamada fábrica de perfumes mercúrio que não manda distribuir prospectos [...] Esta casa meus senhores prefere contratar um técnico propagandista que saia por aí distribuindo gratuitamente os seus produtos Entre os maravilhosos preparados da fábrica de perfumes mercúrio encontra-se esta loção – a afamada loção mercúrio que elimina a caspa e a calvície mas não dá cabo da cabeça do ferguês Se os senhores fossem adquirir este produto nas farmácias ou drogarias lhes cobriam dez ou quinze mil réis Eu estou autorizado a distribuí-lo gratuitamente às pessoas que adquirirem o reputado sabonete minerva pelo qual cobro apenas dois mil réis para cobrir as despesas da publicidade...

Um aqui para o cavalheiro... outro para a senhorita...

Nesta passagem, em que um vendedor da “loção mercúrio” aproveita uma aglomeração de pessoas, que assistiam a uma briga de dois malandros, para tentar vender seu “afamado” produto, tanto a briga de rua - e todo o interesse que ela suscita no seu ‘público’, uma vez que ganha mesmo contornos de uma exibição -, quanto o trabalho informal são aspectos da vida popular.

Sem a pretensão de esgotar toda riqueza discursiva da cena, é notável o modo como o vendedor se apresenta: ele diz que não é “um mágico arruinado que não podendo trabalhar no palco vem “aqui fazer uns truques”, ele é alguém que representa uma “afamada fábrica de perfumes”... Não descartando a possível ironia em torno da ideia de que perfumes são meros acessórios, o vendedor surge cheio de convicção. Ele é dono da cena. Aproveita o palco vazio da rua, recém ocupado por uma briga, e captura a atenção ainda vívida dos espectadores para vender o seu produto e afirmando *eu sou real. Real porque domino a linguagem desta cidade, porque sei nela me movimentar, porque sei nela encontrar o lugar e o momento de fazer meu*

*discurso*. Considerando todas as torções de leitura em que essa tentativa de interpretação possa vir a incorrer, vejo um aspecto decisivo para aquela oralidade apresentada no primeiro capítulo deste trabalho. A familiaridade da cena urbana, o humor, a velocidade dos acontecimentos, o oportunismo do vendedor querem fazer do leitor um cúmplice. Mais que isso, ao trazer para o plano da escrita a fluência dessa fala, sem prejuízo da sua intensidade comunicativa, Fraga operou aquele movimento que Rita Chaves reconhece na literatura angolana: ingressa nas páginas escritas de um livro uma narrativa que antes só acontecia no campo da oralidade. E deve-se notar que o conteúdo do texto, por si só, seria insuficiente para produzir esse efeito, ou seja, não basta ter como tema a vida das ruas, dos iletrados, das prostitutas, dos malandros para produzir no leitor o efeito de cumplicidade, não basta descrever, é preciso narrar, no sentido mais fundo que Lukács dá a esse termo.

Gostaria agora de recuperar a trajetória de *Desabrigo* ao lado da trajetória de seu autor no sentido não só de examinar a ideia de obra-síntese, proposta por Maria Célia Barbosa Reis da Silva, mas também no de continuar seguindo a indicação foucaultiana de acessar o autor através da obra.

A história de *Desabrigo* começa com um outra história muito curiosa – e cercada de incertezas – que envolve seu autor, Antônio Fraga. Maria Célia Barbosa Reis da Silva conta que num certo dia do ano de 1942 Antônio Fraga, perturbado que já estava com a Segunda Guerra Mundial, com a ascensão do nazismo e com a ditadura do Estado Novo no Brasil, deixa uma livraria do centro do Rio de Janeiro estarecido ao saber que nomes importantes da intelectualidade e da literatura nacional estavam publicando artigos na revista *Cultura Política*, publicação promovida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), do governo Vargas. Naquela ocasião Fraga trabalhava como locutor da Rádio Vera Cruz e incontinente em sua indignação improvisou e disparou o seguinte discurso ao vivo:

É consternado, senhores ouvintes, que interrompemos a programação para avisar-lhes que uma estranha e repentina perda de memória acomete milhares de brasileiros. Psicanalistas daqui e de outros países debruçam-se sobre livros e divãs e, até agora, só concluíram, pelos pacientes analisados, que o índice maior de dementes se encontra entre intelectuais e escritores. Inclusive, através de dados sigilosos passados para a nossa emissora, há uma revista em circulação, *Cultura Política*, patrocinada por Sua Excelência o Presidente Getúlio Vargas, cujos colaboradores escreveram artigos em total estado de delírio. (FRAGA *apud* SILVA, 2008, pp. 64-65)

A autora conta ainda que não se sabe se o discurso de Fraga foi ao ar na íntegra ou se a transmissão foi interrompida, o que é certo é que após esse episódio o autor se autoexilou num pacato sítio da região norte fluminense, onde em quatro dias – do ano de 1942 – escreveu

*Desabrigo*, projeto, que segundo Maria Célia Barbosa Reis da Silva, Fraga alimentava desde 1932.

Creio que esse episódio seja um bom indício de algumas das marcas com que Fraga fez questão de traçar os contornos de sua obra e de sua vida. A visibilidade que deu a sua indignação, questionando abertamente a postura intelectual e política de seus pares – afinal Fraga era pessoalmente muito próximo dos escritores e intelectuais contra os quais disparava seu protesto – se por um lado pode ter lhe valido a admiração de alguns, por sua combatividade e transparência, por outro, pode perfeitamente ter lhe custado a cumplicidade de outros, cuja falta parece ter sido motivo de ressentimento do autor ao longo da vida. Parece muito significativo que esse episódio tenha dado ensejo ao movimento que culminou na escrita de *Desabrigo* – obra-síntese como diz a biógrafa Maria Célia Barbosa Reis da Silva. Ainda que sob pena de estar inclinando excessivamente o argumento no sentido de estreitar a relação entre vida e obra, não parece difícil sustentar que ao desalento com a vida política de seu país e com a atitude – por Fraga julgada – descomprometida de importantes nomes da literatura e do pensamento nacional sucedeu um isolamento. Mas o que mais importa reter desse momento é que ao isolamento de Fraga não sucedeu seu silêncio. Sua indignação e seu autoexílio se transfiguraram em expressão literária.

Prova disso é que em 1945, mais precisamente no dia 10 de maio – dois dias após o fim da Segunda Guerra Mundial, e afastado o peso da ditadura do Estado Novo – Fraga, ao lado dos demais integrantes do Grupo Malraux<sup>31</sup>, seria responsável pelo o que Antônio Olinto - “amigo e parceiro de Fraga”, como nos diz Maria Célia Barbosa Reis da Silva – afirmou ser a *primeira manifestação pública da Geração de 45* (OLINTO *apud* SILVA, 2008, p. 73). Essa manifestação foi uma exposição de poesias organizada pelo Grupo Malraux, que, entre outras intenções, visava divulgar uma poesia que não tinha espaço no mercado editorial. Maria Célia Barbosa Reis da Silva conta que a exposição foi tema da crônica *Poetas em maio*

---

<sup>31</sup>Maria Célia Barbosa Reis da Silva (2008) reproduz um breve e elucidativo depoimento de Antônio Olinto a respeito da atuação do Grupo Malraux, que tentarei aqui resumidamente recuperar. Segundo Olinto a ideia de criação desse coletivo literário foi de Antônio Fraga e seus integrantes eram Luciano Maurício, Hélio Justiniano da Rocha, Ernande Soares, Aladyr Custódio, Álvaro Armando, José Galdino e Levy Menezes, além de Fraga e do próprio Olinto. Além da literatura, a política de esquerda ligava os integrantes do grupo – “Quase todos nos declarávamos marxistas, orgulhosamente. Eram os tempos de luta contra o fascismo e a guerra estava terminando.”(OLINTO *apud* SILVA, 2008, p. 73) Entre janeiro e abril de 1945 o Grupo Malraux – o nome é uma referência ao escritor francês André Malraux, que, com sua verve revolucionária, articulava escrita e ação – cuidou de organizar uma exposição de poesias, que aconteceu no auditório da Escola Nacional de Belas Artes.

escrita e publicada por Carlos Drummond de Andrade na revista *Leitura* – da qual Fraga foi colaborador. A propósito dessa crônica de Drummond a autora diz:

O poeta itabirano louva o Grupo Malraux pelo pioneirismo da exposição, não antes de denunciar as discriminações sociais e econômicas que negam aos escritores periféricos o espaço de divulgação e publicação de suas poesias e aos outros cidadãos o direito de uma vida digna. Esse lado engajado de Drummond, revelado em outras crônicas e em alguns poemas, não atenua, aos olhos de Fraga, o débito contraído pelo talentoso poeta em concessões feitas ao poder. Dessa peleja ideológica fica a poesia de ambos e a de um retrato de Drummond dedicado a Fraga, numa das agradáveis tardes de autógrafos da Livraria São José Editora: “Para Antônio Fraga, esse sujeito de casca, que não sou eu, com a velha admiração afetuosa, que é a minha, por sua poesia. Rio, 10 de setembro de 1959”. (SILVA, 2008, p. 77)

A dedicatória de Drummond, feita em 1959, e para aquele mesmo Fraga que em 1942 levou ao ar pela Rádio Vera Cruz sua crítica aos colaboradores do Estado Novo. Mas é voltando ao ano de 1945 que nos deparamos com a publicação da primeira edição de *Desabrigo*.

Única obra lançada pela efêmera Livraria Macunaíma Editora – criada por Antônio Olinto e Ernande Soares, amigos do autor - essa primeira edição de *Desabrigo* não foi vendida em livrarias, mas em plena Praça da Cinelândia. Seus exemplares foram dispostos num varal improvisado pelo próprio autor, que, a propósito comentou: “Escritor, no Brasil, começa escrevendo e acaba vendendo livro.”(JB, 12/11/1985) Mas, segundo depoimento de Antônio Olinto - e mesmo a biografia feita por Maria Célia Barbosa Reis da Silva -, apesar da ironia do comentário de Fraga, 40 anos depois do lançamento da primeira edição de *Desabrigo*, 40 anos antes, em tempos de queda do Estado Novo e fim do holocausto, Fraga vivia tempos de otimismo, de mobilização e de esperanças de mudanças sociais e políticas, bem como vislumbrava a abertura de espaço para sua literatura e a de seus pares. Mostra disso é o lançamento, em 1947, do periódico mensal *Jornal de Literatura*. Sob a direção de Fraga, o jornal contava com os trabalhos de integrantes do Grupo Malraux, mas também tinha entre seus colaboradores, ou seja, entre seus autores, um nome já conhecido dos leitores de *Desabrigo*. Tratava-se de Evêmero. Sim, o malandro, narrador, autor e personagem de *Desabrigo* era, a partir de então, um personagem transportado da ficção para a vida, assinava textos literários num jornal de publicação mensal.

O entendimento que Maria Célia Barbosa Reis da Silva apresenta a respeito desse fato é muito valioso, pois coloca em evidência o jogo fraguiano entre vida e obra, mostra como Fraga fazia-se “personagem de si mesmo” e como lançou mão desse recurso ao longo da vida, confundindo-se cada vez com seus personagens e sua sorte.

Quando, em 1978, é lançada pela Editora Mundo Livre, a segunda edição de *Desabrigo* – na verdade, a primeira edição comercial do livro, Fraga já havia se mudado do centro do Rio de Janeiro para Queimados. Ao longo desses 33 anos que separam a primeira da segunda edição de sua “obra-síntese” Fraga deslocou-se cada vez mais em direção à Baixada Fluminense: cada vez mais longe do centro do Rio de Janeiro, onde ele encontrou a matéria-prima humana, urbana, marginal, literária, política, intelectual e boêmia para escrever seu *Desabrigo*, e cada vez mais perto da realização de seu projeto de valorização de uma produção literária cujo compromisso deveria ser com a transformação, com a crítica social, com o incentivo à juventude marginalizada e contaminada pelo “vírus literário”. Nesse período a correspondência de Fraga dá a conhecer a ansiedade do autor pela segunda edição de *Desabrigo*, em cartas trocadas entre dezembro de 1977 e dezembro de 1987 com Nelson Abrantes, dono da Editora Mundo Livre, Fraga negociava não só a reedição de *Desabrigo*, mas também a publicação de seu poema dramático *Moinho e*.

Desde os anos 1950, Fraga mantinha-se envolvido com publicações alternativas, embora também publicasse contos e crônicas em jornais de grande circulação. Quando a segunda edição de *Desabrigo* surge, estava próximo de poetas da geração mimeógrafo, como Leila Mícolis, por exemplo, com quem, ao lado de Ledo Ivo e José Louzeiro, tentava relançar o *Jornal de Literatura*, que dirigiu na década de 1940. Mas sua atuação concentrava-se mesmo na promoção de saraus e jornais literários na Baixada Fluminense, através dos quais buscava fornecer munição para a escrita dos jovens que o cercavam e procuravam e que estavam envolvidos pela irreverência da *poesia marginal*.

Maria Célia Barbosa Reis da Silva chama atenção para um dado importante desse momento da vivência literária de Fraga.

A vida cultural de Nova Iguaçu e de Queimados, sob sua orientação, preenche-lhe o tempo com atividades que lhe dão prazer; todavia, não podem servir de justificativa para a quase total ausência de novas criações. As obras publicadas e os manuscritos inéditos revelam que, a partir dos anos 70, um pouco antes talvez, Fraga se dedica a aperfeiçoar à exaustão o que já havia criado. (SILVA, 2008, p. 120)

É muito valioso o entendimento que a autora propõe para esse processo literário vivido por Fraga. Depois de especular acerca de algumas motivações para a “ausência de novas criações”, a biógrafa de Fraga sugere que o desinteresse do autor por publicar sua obra - consequência do seu desencanto com o mercado editorial - aliado ao desejo de, a despeito disso, conseguir levar sua obra ao público, levou o autor a mudar de tática. Desiludido também com a geração dos 1970, que, apesar de em muitos casos reivindicar a rubrica

“marginal, findo o desbunde inaugural, abandona o mimeógrafo, encaderna-se, deixa-se enquadrar nos esquemas das grandes editoras” (SILVA, 2008, p.121), Fraga busca alternativas para difundir sua obra e passa a cada vez mais “recitar poemas em lugares públicos e transmitir suas histórias oralmente.”(SILVA, 2008, p. 122)

Nesse processo de levar oralmente seus textos a seu público Fraga se enreda, como afirma a autora, numa “prática da recepção”. Nesses momentos em que está diante de seu público Fraga, apesar de exímio improvisador, é afetado pela plateia, consequência disso é que seu texto recitado se transforma numa espécie de diálogo renovado pela presença do público. Uma vez mais citarei Maria Célia Barbosa da Silva, para que não se perca a riqueza de sua análise.

Nesse processo de interação imediato e dinâmico, Fraga é intermediário e dono do discurso (texto) e, de certa forma, predetermina a recepção de sua obra; mesmo assim, como eu mesma sou testemunha, a presença física do leitor faz com ele participe mais do texto e construa com sua leitura um outro texto – coerente, mas contrariando a expectativa do autor. Nesses momentos de prática da recepção, Fraga não consegue esconder que, apesar das rupturas formais e temáticas realizadas em sua ficção e de seu discurso transgressor, seu texto contém indeterminações que conduzem a uma leitura por ele estipulada e que, até hoje, não é questionada nem revisada em função do restrito número de leitores.

Os textos de Fraga revelam a imagem daqueles a quem se destina, daqueles com quem pretende dialogar; portanto, como já foi dito, ele espera uma recepção que, sem excluir, ultrapasse os limites da Baixada. (SILVA, 2008, 122)

É notável a movimentação que a literatura enseja na vida de Fraga, autor que já não era capaz de se distinguir de seus personagens, homem que já não era capaz de se distinguir do escritor. Sua obra resta ainda às margens, à beira do desconhecimento, ausente do reconhecimento, mas dotada de rigor artístico, carregada das convicções de seu autor, que ao fim e ao cabo de sua história, não foram em nada diferentes de seu projeto literário, que não dissociava a arte da vida, a literatura da política.

Seria imprudente e insuficiente especular sobre as razões pelas quais a obra de Fraga publicada é e foi pouco lida, ou por que sua vasta obra inédita não foi publicada, mas creio que Maria Célia Barbosa Reis da Silva fornece uma chave importante nesse último fragmento. Não era em função de suas resistências ou de suas posturas políticas que Fraga era excluído do mercado editorial, embora, em algum momento isso tenha tido sua importância. Não publicar, como mostra a autora, passou a ser uma escolha de Fraga. Se antes ele nunca fez concessões para ver sua obra divulgada e encadernada, mais tarde ele assumiu, conseqüentemente, que aquele não era o caminho para a sua literatura. O envolvimento de Fraga com a vida literária foi de uma coerência quase inusitada, considerada a irreverência do

homem que se deu a conhecer. O autor, que manteve a escrita como lapidação, migrou para os espaços públicos – e como não pensar nas falas e nos “pontos de vista” tão presentes em *Desabrigo?*-, fazendo da oralidade expressão privilegiada de sua arte.

### 3.4 De *Quarto de Despejo* a Carolina de Jesus

Antes de iniciar uma análise de *Quarto de despejo* que oriente o caminho através da experiência literária de Carolina Maria de Jesus, é necessário abrir um parêntese de esclarecimento a respeito da abordagem que aqui foi assumida em função dos desdobramentos<sup>32</sup> da pesquisa. Ao leitor que se dedica à leitura de *Quarto de despejo*, dificilmente passa despercebido o salto cronológico que há logo nas primeiras 20 páginas do diário – esse número certamente varia de acordo com a edição, aqui trabalho com a de 1960 -, os registros iniciais do ano de 1955 são abruptamente interrompidos e o leitor é levado, sem maiores explicações, ao ano de 1958. Na análise aqui feita começo por cotejar essas “faltas” no diário de Carolina com algumas informações oferecidas por Audálio Dantas na apresentação que faz ao livro sob o título “nossa irmã Carolina”. E foi a falta de informações precisas - também na apresentação de Audálio - a respeito da periodicidade dos manuscritos da autora que começou a suscitar questões a respeito de uma possível coautoria do jornalista editor do diário.

Nesse sentido encontrei no artigo “Aquém do Quarto de despejo: a palavra de Carolina Maria de Jesus nos manuscritos de seu diário”, da pesquisadora Elzira Divina Perpétua, a apresentação de um trabalho de pesquisa revelador da participação do jornalista na composição final do livro, participação essa, ao que parece, era até então negligenciada ou pouco explorada pelos interessados na obra de Carolina de Jesus. O artigo de Perpétua - que é parte da tese de doutorado “Traços de Carolina de Jesus: gênese, tradução e recepção de *Quarto de despejo*” apresentada na Faculdade de Letras da UFMG, em 2002 – traz o resultado de sua pesquisa sobre os manuscritos da escritora da favela do Canindé e sua comparação com

---

<sup>32</sup> Acredito que os impactos da pesquisa realizada por Elzira Divina Perpétua sobre o entendimento da trajetória literária de Carolina Maria de Jesus são da maior força e extensão. Lamento, no entanto, só ter tomado contato com as reflexões da pesquisadora quando o trabalho que aqui apresento já estava em fase de finalização. Mas, ainda assim, optei - mesmo sob pena de incorrer em alguma descontinuidade ou contradição – por incorporar as observações da pesquisadora pelo fato de as mesmas incidirem diretamente sobre a abordagem que aqui proponho, a qual valoriza a dimensão conflituosa da escritura como uma, entre outras, que caracteriza a marginalização de determinadas produções literárias.



o texto efetivamente publicado em *Quarto de despejo*. Cito um trecho do artigo de Perpétua na tentativa de resumir essa discussão e seguir adiante na análise da obra de Carolina de Jesus.

A leitura dos manuscritos dos diários de Carolina de Jesus a que tivemos acesso corresponde ao exame dos registros de nove cadernos com numeração não seqüencial [...], que cobrem os anos de 1958 a 1961 a abrangem parte do que foi publicado em *Quarto de despejo* e *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. Seu segundo diário publicado, por conter parte do histórico do primeiro, serviu de suporte na montagem de informações a respeito de *Quarto de despejo*. Os manuscritos, incomparavelmente mais volumosos que os diários publicados, oferecem-nos um texto bastante diverso daquele que consta nos livros, o que se evidencia quando examinamos o processo de transcrição.

[...]

Ao montar o texto para publicação, Audálio Dantas promove uma revisão em relação à pontuação, ortografia, vocabulário e termos recorrentes, além de organizá-lo numa arquitetura própria. Nessa etapa, observam-se três tipos de modificação em relação ao manuscrito – acréscimos, substituições e supressões. **No estudo da transposição da escrita cursiva para a letra de forma, o exame do processo de substituição evidencia a intenção do editor de compor uma imagem da autora diferente da que aparece no manuscrito.** (PERPÉTUA, 2003, pp. 63-64, grifo acrescentado)

Essa personagem que Audálio Dantas criou a partir, principalmente, dos cortes feitos no texto original de Carolina de Jesus possuía uma única voz, uma única vocação e um único universo e todos eles estavam ligados à favela. A mulher que escreveu os manuscritos, porém, era diversa, era contraditória – muito mais do que o diário revela – e muito mais versada no mundo das letras do que seu editor deu a conhecer. Perpétua ainda sublinha:

Os exemplos demonstram que as substituições ajudam a constituir o estereótipo de uma personagem do povo, com pouca escolaridade, e ocorrem em vista de ter o editor suprimido grande parte do que a escritora possui de diferente das pessoas de seu meio, ou seja, o interesse pelos livros em geral e por tudo o que diz respeito à educação formal, pelo que ela considera um mundo de “cultura”. (PERPÉTUA, 2003, p. 64)

É a partir desse cenário apresentado pela pesquisadora Elzira Divina Perpétua que abordo a obra de Carolina Maria de Jesus, entendendo, portanto, que *Quarto de despejo*, antes mesmo de se constituir um livro, constitui-se num campo de conflito, conflito no qual Carolina se envolvida até o fim de seus dias.

\*\*\*

Foi o jovem repórter Audálio Dantas quem abriu as portas do *Quarto de despejo* de Carolina de Jesus e trouxe de lá os manuscritos que pouco tempo depois se transformariam no livro. Foi também Audálio que fez a abertura do livro de Carolina com um texto longo e vibrante – ao qual recusa o nome de prefácio -, contando que:

Os originais que contêm o **diário** agora publicado estão em vinte cadernos, quase todos encontrados no lixo. Há até um que antes serviu para **registro de compras** e outro para **registro de despesas operativas**. Lendo-os, quando o tempo sobrava um pouco, demorei uns dois meses. Depois, selecionei trechos, sem alterar uma palavra,

para compor o livro. Explico: Carolina conta o seu dia inteiro, com todos os incidentes, fiel até ao ato de mexer o feijão na panela. A repetição seria inútil. Daí a necessidade de cortar, selecionar as histórias mais interessantes [...]

Como esta história que conto e garanto é o exato acontecido, tenho de acrescentar que, em alguns poucos trechos, botei uma ou outra vírgula, para evitar interpretação dúbia de frases. Algumas cedilhas desapareceram, por desnecessárias, e o verbo **haver**, que Carolina entende apenas com um **a** assim soltinho, confundindo facilmente com o **artigo**, ganhou um **h** de presente.

[...] Há também a dizer que há muitos dias sem registro, ou porque Carolina deixou de escrever ou porque foram suprimidos na passagem para o livro. De julho de 1955 a maio de 1958 ela deixou de escrever o diário. Não sei qual a razão. Desesperança talvez. (DANTAS, 1960, p. 11 *in* JESUS, grifos do autor)

Dois aspectos chamam a atenção nesse esclarecimento de Audálio acerca da composição do livro. O primeiro é quanto aos cortes feitos pelo organizador e ao critério por ele utilizado para tanto, a repetição e a exaustão da descrição dos dias feita por Carolina lhe ensinaram esse critério, que, segundo ele afirma, não tivesse sido adotado teria feito o texto resultar desnecessariamente redundante. O segundo esclarecimento remete ao longo período – aproximadamente três anos - durante o qual Carolina não fez registros em seu diário. É partir dessas observações que entrarei efetivamente no texto de Carolina, problematizando inicialmente as implicações resultantes do processo de edição realizado pelo jornalista Audálio Dantas.

O diário de Carolina de Jesus está dividido pelos anos – 1955, 58, 59 e 60 – e ao longo dos anos as anotações são feitas diariamente, havendo alguns dias ou mesmo períodos maiores sem qualquer registro. No ano de 1955 os únicos registros estão compreendidos entre os dias 15 e 28 de julho. Efetivamente, o diário passa a ter alguma continuidade a partir de dois de maio de 1958, exatamente uma semana antes de sair publicada no jornal *Folha da Noite* uma reportagem assinada pelo repórter Audálio Dantas a respeito da favela do Canindé na qual – reportagem - Carolina figurava como personagem central.

Considerando que o contato entre Carolina de Jesus e Audálio Dantas, seu editor, tem início em maio de 1958 – e muito possivelmente em dois de maio, dia em que Carolina se sente esperançosa e motivada a retomar a escrita de seu diário –, algumas perguntas povoam o pensamento. Mas antes de ir diretamente a elas vale ainda recuperar algumas informações dispersas que podem ajudar a, se não a compreender, pelo menos a problematizar a fatura de *Quarto de despejo*. Embora Audálio Dantas avise ao leitor que fez pequenos ajustes e supressões no texto de Carolina, ele, por outro lado, omite completamente a informação sobre durante que períodos efetivamente Carolina fez registros em seu diário. Outro fato que chama a atenção diz respeito ao volume de cadernos manuscritos com que Audálio se deparou logo

em seu primeiro contato com Carolina. O jornalista conta que ao adentrar o barraco de Carolina foram-lhe apresentados 35 cadernos, destes – segundo ele faz constar no prefácio – apenas 20 são por ele recolhidos, lidos e selecionados para compor o livro. Acontece, no entanto, que, à exceção das páginas iniciais – referentes ao ano de 1955 – do diário de Carolina, todo o restante do texto foi produzido – ao menos do ponto de vista cronológico - a partir do contato da autora com o jornalista. Ou seja, o material que Audálio Dantas recebeu de Carolina por ocasião da primeira conversa que tiveram, converteu-se em apenas 15 ou 20 páginas do diário publicado, as demais remetem ao período durante o qual a autora mantinha contato com o jornalista e editor de seu texto.

Pensando de um modo mais simples, poder-se-ia apenas dizer que a expectativa da publicação de um livro seu engendrou em Carolina o ânimo da escrita, fazendo com que retomasse os registros em seu diário. Mas o que dizer de todos os 20 cadernos que Audálio recolheu em maio de 1958 e que, ao que parece, foram reduzidos a menos de 20 páginas impressas? Por que o material que ‘interessou’ publicar foi justamente aquele que abrangia o tempo recente, tendo em vista que o diário veio a ser publicado em 1960? Que implicações isso teve sobre a obra de Carolina? É da filha mais nova de Carolina, Vera Eunice, o trecho a seguir, que compõe seu depoimento a José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert Levine e narra um pouco dessa interação editorial entre a escritora e Audálio Dantas.

O Audálio tinha ido à inauguração de um parquinho na favela, só que uns marmanjos, vagabundos, resolveram invadir os brinquedos, e iam quebrar tudo antes que as crianças brincassem pelo menos uma vez. Foi minha mãe quem chamou a polícia, mas avisaram também o jornal, e assim o Audálio apareceu. Os caras ainda estavam no parquinho, e minha mãe, do outro lado da grade, gritava alto: *Vou por vocês no meu livro, vocês vão ver só!* Foi isso que chamou a atenção do repórter. Ele pediu para ler os cadernos, selecionou os mais legíveis entre os diários, romances, poesias, tudo escrito em folhas, alguns em papelão, outros em papel amassado, pegou alguns cadernos e levou embora para ler. Voltou depois, e disse à minha mãe que um jornal iria ajudar a publicar o diário. Só o diário, nada de romance, nem poesia. O Audálio disse para ela continuar escrevendo, contando os episódios da favela, da pobreza, das brigas, que ele se comprometia a encontrar uma editora. Minha mãe, claro, ficou entusiasmadíssima! Ela queria escrever um livro e ver o seu nome na capa. (LEVINE e MEIHY, 1994, p. 72)

Antes de recuperar o depoimento do próprio Audálio Dantas, valem já algumas considerações sobre o que Vera Eunice, filha de Carolina, relatou. O descarte da obra ficcional e poética de Carolina poderia perfeitamente ser consequência da inserção de Audálio Dantas no contexto da imprensa, o que talvez tornasse mais fácil a publicação do diário, cuja linguagem e temática possuía maior apelo jornalístico. Assim a escolha por ele feita estaria orientada por um pragmatismo e não propriamente por um julgamento estético da obra

literária de Carolina de Jesus. Pensando, por outro lado, nos impactos produzidos por essa espécie de escrita por demanda sobre o trabalho de Carolina – afinal, o jornalista não só elege a forma diário em detrimento do restante da produção escrita de Carolina, mas também elenca os temas que a narrativa poderia ou deveria contemplar -, pode-se indagar sobre o quanto Carolina, diante da promessa de publicação, não teria ainda tentado imprimir a seu diário cores literárias.

Pode parecer um tanto desmedida esta digressão em torno dos bastidores de *Quarto de despejo*, mas se a dimensão conflituosa que envolve a obra importa para a análise que aqui está sendo proposta, como ignorar as disputas que se travaram já em torno da criação do livro? De certo modo, a história desse livro dificilmente se dissociaria da história de sua edição. Da mesma maneira que a trajetória literária de Carolina Maria de Jesus dificilmente se dissociaria da trajetória de *Quarto de despejo*. Assim, voltando aos conflitos em torno daquele “projeto”, o depoimento de Audálio Dantas só vem reforçar o quanto, de fato, havia uma disputa

Elas escrevia poemas, diga-se de passagem ruins do ponto de vista da estrutura poética. Mas sob o ponto de vista dela e dos seus recursos gramaticais, eles tinham o seu valor. Porém, eram fracos se comparados ao diário. O diário tinha uma força de expressão narrativa muito grande, enquanto a poesia era a busca de fazer rima, e terminava na maior parte das vezes em besteira. Escrevia provérbios, que eram criativos pois saíam de sua imaginação. **O que ela não tinha imaginado era um livro como *Quarto de despejo*.**

Por que Carolina só foi fazer sucesso após a minha reportagem? Bom, eu acho que aí, modéstia à parte, é uma questão de sensibilidade. [...] Para mim é o seguinte: as pessoas da classe média e intelectualizada, da qual nós somos parte, são pessoas com preconceitos sociais. “Pô! Já vem essa crioula encher o saco”: era o que se pensava quando se avistava Carolina. Ainda mais porque ela era uma pessoa agressiva, difícil. [...] Eu já sabia que teria de enfrentar esse tipo de problema, mas acreditava que valia a pena, porque o livro era muito importante. E **era um projeto meu.** (DANTAS in LEVINE, 1994, pp.104-105, grifos acrescentados)

O depoimento de Audálio segue dando detalhes da inabilidade de Carolina para administrar sua vida financeira e ‘literária’, descrevendo o processo de deterioração das relações entre ele e a escritora. Mas para efeito deste trabalho o que interessa é examinar especificamente com quais tensões e forças Carolina estava lidando durante a escrita de seu diário.

O primeiro registro do ano de 1958 diz assim:

**2 de maio de 1958** Eu não sou indolente. Há tempos que eu pretendia fazer o meu diário. Mas eu pensava que não tinha valor e achei que era perder tempo.

... Eu fiz uma reforma em mim. Quero tratar as pessoas que eu conheço com mais atenção. Quero enviar um sorriso amavel as crianças e aos operarios.  
(JESUS, 1960, p. 30)

É quase audível nesse fragmento o diálogo silencioso e interior que Carolina estabelece com o jornalista Audálio Dantas, ou, ao menos, com o incentivo por ele dado para que ela escrevesse um diário. Pensando no longo período em que Carolina ‘não escreveu’, e lendo essa passagem, é bem possível afirmar que a retomada da escrita em registros diários veio atender à demanda do repórter. As anotações do ano 1955, que abrangem um período extremamente curto – como acima visto – provavelmente foram abandonadas por Carolina, que “pensava que não tinha[m] valor e [achou] que era perder tempo” alimentar aquela escrita. Mas uma vez feito o contato com um possível editor, a autora se lança resoluta na empresa da escrita de seu diário, produzindo em meio a toda adversidade de seu cotidiano miserável a obra que viria a lhe consagrar, ainda que efemeramente.

Retenho esses aspectos definidores do contexto de elaboração da obra – que adiante retomarei - para agora ingressar no cotidiano e no texto de Carolina. Rotina, fome, uma especial generosidade dedicada às crianças, autoconfiança, fardos pesados, água escassa, alguma festa, algum lirismo, alguns amores, algum moralismo, algum humor, embora ácido, e uma extrema aversão à favela e suas mazelas compõem a matéria de que é feito o *Quarto de despejo* de Carolina de Jesus.

A literatura que reside naquele texto de desamparo é uma literatura de contraditórios, de incoerências, oscila entre a ingenuidade e a combatividade, entre arroubos poéticos e tropeços na realidade.

**23 de maio** [...] O céu é belo, digno de contemplar porque as nuvens vagueiam e forma paisagens deslumbrantes. As brisas suaves perpassam conduzindo os perfumes das flores. E o astro rei sempre pontual para despontar-se e recluir-se. As aves percorrem o espaço demonstrando contentamento. A noite surge as estrelas cintilantes para adornar o céu azul. Há várias coisas belas no mundo que não é possível descrever-se. Só uma coisa nos entristece: os preços, quando vamos fazer compras. Ofusca todas as belezas que existe. (JESUS, 1960, p. 44)

Conflituoso também em sua forma, o diário de Carolina parece – até onde isso foi possível à autora – a realização da tarefa descritiva, jornalística até, que Audálio Dantas aconselhou, conjugada ao discurso literário ao qual, há alguns anos, Carolina vinha se dedicando. É certo que uma verve indignada, de denúncia pulsa no diário de Carolina de Jesus, e isso sem artifícios – ao menos aparentes -, uma denúncia que não estava ‘organizada’ sequer socialmente, uma denúncia que não estava discursivamente modulada. E esse foi um ponto sensível e mobilizador de boa parte da repercussão crítica que sua publicação suscitou.

Assim, como adiante será observado no diário de Maura Cançado – ou será isso uma qualidade apresentada, mais ou menos enfaticamente, por todos os diários? -, o diário de

Carolina deixa ver um movimento, um andamento, um fluxo ao qual sua autora parece não resistir. Na verdade, é possível dizer que por um lado existe essa corrente que arrasta a narrativa do diário para uma espécie de rarefação e, por outro - como fica muito explícito no diário de Carolina – ocorre grande oscilação entre a euforia e o desalento. Nos registros iniciais de *Quarto de despejo* as menções ao céu, à natureza – como no fragmento acima – e, principalmente, ao sol são bastante frequentes, mas no avançar dos anos esses elementos vão ficando cada vez mais raros, o sol desaparece como metáfora de força e ânimo e a narrativa de Carolina vai se tornando tensa e desencantada, como num desses últimos registros já no ano de 1959.

**6 de julho** [...] Fiz o almoço, depois fui escrever. Estou nervosa. O mundo está tão insípido que eu tenho vontade de morrer. Fiquei sentada no sol para aquecer. Com as agruras da vida somos uns infelizes perambulando aqui neste mundo. Sentindo frio interior e exterior. (JESUS, 1960, p. 170)

Grande parte dessa tensão estava acrescida da expectativa de Carolina em relação à publicação de seu livro. Em outra passagem do diário a autora chega a dizer que odeia Audálio pelo fato de o jornalista ter levado seus manuscritos e não lhe dar uma resposta a respeito do rumo que daria a seu trabalho. Audálio, por sua vez, no depoimento dado a José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert Levine, conta que ansiosa Carolina chegou a procurá-lo pessoalmente na redação do jornal e não localizando o repórter deixou-lhe um bilhete impertinente, onde o acusava de ter-lhe roubado os manuscritos.

Apesar de todo contentamento que experimentava quando uma nova reportagem a seu respeito era publicada, nem mesmo esse entusiasmo se fazia duradouro. Exemplo disso é o caso da reportagem produzida por Audálio Dantas para a revista *O Cruzeiro*, em 1959 – vejamos o que Carolina registra em seu diário nesse período.

**8 de junho** [...] Quando cheguei e abri a porta, vi um bilhete. Conheci a letra do reporter. [...] O bilhete dizia que a reportagem vai sair no dia 10, no **Cruzeiro**. Que o livro vai ser editado. Fiquei emocionada. (idem, p. 162)

**10 de junho** [...] Li o artigo e sorri. Pensei no reporter e pretendo agradecê-lo. (idem, p. 164)

**16 de junho** [...] Hoje não temos nada para comer. Queria convidar os filhos para suicidar-nos. Desisti. Olhei meus filhos e fiquei com dó. Eles estão cheios de vida. Quem vive precisa comer. Fiquei nervosa, pensando: será que Deus esqueceu-me? Será que ele ficou de mal comigo? (JESUS, 1960, p. 166)

O lançamento de *Quarto de despejo*, em 20 de agosto de 1960, trouxe enfim a notoriedade que Carolina almejava, dissociada, no entanto, do reconhecimento da qualidade de sua literatura ou mesmo da potência de seu feito. A glória, sem dúvida, veio. O sucesso editorial de *Quarto de despejo* foi imediato e monumental. Somente na cidade de São Paulo, na primeira semana de seu lançamento, dez mil livros haviam sido vendidos, seis meses

depois já eram 90 mil exemplares vendidos em todo o Brasil. Traduzido em 13 idiomas, *Quarto de despejo* circulou por 40 países distintos.

No livro *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus* (1994), Robert Levine e José Carlos Sebe Bom Meihy fazem um amplo painel do que foi a vida de Carolina e de seus filhos logo após o lançamento de *Quarto de despejo*, bem como recuperam o clima de alvoroço que o livro criou no meio jornalístico brasileiro. Acompanharei através do trabalho desses autores, esse fundamental momento da vida literária da autora, recorrendo, paralelamente, à narrativa quase romanceada de Joel dos Santos Rufino como meio de recuperar, mais do que os fatos, a densidade da atmosfera crítica – muitas vezes indignada e até agressiva – que pesou sobre a obra da escritora favelada, no Brasil dos anos 1960.

O historiador Joel Rufino dos Santos abre seu livro *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável* (2009), mesclando eventos de sua própria biografia com o contexto histórico em que *Quarto de despejo* foi lançado, relembra suas primeiras impressões acerca da autora e sua obra.

*Quarto de despejo* foi um *best-seller* [...] Por soberba eu não lia *best-sellers*. Nessa recusa havia preconceito – uma catadora de lixo não podia escrever um bom livro, mesmo um testemunho. A literatura de testemunho quase não se descola da *vida real* – e literatura será sempre um descolamento, pequeno ou grande, dela. Descolamento que é, nos grandes escritores, uma aproximação da *vida real*. Paradoxo: só se aproxima da vida real o escritor que se afasta da realidade para recriá-la. [...] Quando viajei exilado para o Chile, 1964, com passagem pela Bolívia, o avião da FAB escalou em São Paulo. Vi a cidade imensa de cima, sem imaginar que viveria aí, de volta, a experiência da prisão política. Foram os anos em que Carolina brilhou em festas, festivais, entrevistas no rádio e televisão, comícios, recepção em palácios de governo viagens. Nenhuma notícia sobre ela, em nenhum jornal ou revista, brasileira ou estrangeira – a *Life* e a *Newsweek* americanas, a *Paris Match* e a *Réalité*, francesas, a *Time* - me comoveu. Eu acreditava – num certo sentido ainda acredito – que há o *pobre junto* e o *pobre sozinho*. Carolina era deste último tipo, eu simpatizava com o primeiro. (SANTOS, 2009, pp. 18-19)

Esse relato de Rufino dos Santos é certamente apenas um dos lados de onde partiam as vozes contrariadas com o livro de Carolina. Do outro lado, bem ao lado de Carolina, seus vizinhos do Canindé se ‘despediam’ dela raivosos.

Por fim saíram do Canindé. Durante a mudança os vizinhos favelados se acercaram do caminhão que a levaria e ameaçaram-na com pedras. Um homem se referiu a ela como “puta preta”, e em coro bradavam que ela havia se enriquecido escrevendo sobre os favelados e que, portanto, deveria repartir o dinheiro com eles. Pedras foram lançadas em cenas que ficaram registradas na memória de vários depoentes. (LEVINE e MEIHY, 1994, p. 26)

Carolina então seguia com sua mudança – *uma mesa, duas camas e três colchões, além de uma estante velha e seis painelas* (LEVINE e MEIHY, 1994, p. 26) – para uma casa

emprestada. A vida na favela do Canindé se tornara insustentável após a publicação do diário, por outro lado, os rendimentos advindos das vendas do livro ainda não haviam somado uma quantia que bastasse para a compra de uma casa. Carolina mudara-se com os filhos para Osasco, viviam numa casinha localizada nos fundos de uma mansão de um “conhecido”, que, sensibilizado pelas dificuldades que a escritora enfrentava, ofereceu-lhe a casa. Pouco tempo depois, Audálio Dantas – que recebia em sua conta bancária os depósitos referentes às vendas do livro, repassando a Carolina a parte que a ela cabia – ajuda a escritora a comprar uma casa de alvenaria no bairro de Santana, bairro tradicional de classe média. A experiência do preconceito talvez nunca tivesse sido tão intensa, e Carolina desabafava:

[...] triste glória que não me deixa ter vontade própria. Quero ser eu. Fizeram-me desviar de tudo que pretendia quando morava na favela e ansiava deixar o barraco. O que sou agora? Um boneco explorado e me recuso a isso. (JESUS *apud* LEVINE e MEIHY, 1994, p. 27)

Essa face da discriminação Carolina talvez não esperasse ter que encarar. A casa de Santana transformara-se num misto de lugar de peregrinação e centro de assistência. A imprensa invadia indiscriminadamente a vida doméstica de Carolina e de sua família, pessoas doentes, com fome procuravam sua casa em busca de ajuda para suas dificuldades, e Carolina em geral as atendia. A tranquilidade, o silêncio necessário para sua escrita acabara e os lucros obtidos com as vendas de seu diário eram vertidos agora no combate à fome alheia – a fome intolerável que era em qualquer circunstância para Carolina.

Carolina aguerrida que era, não se dobrava à crítica mordaz da imprensa e da intelectualidade que subtraíam o mérito literário de seu livro, que concebiam como mero exotismo social a narrativa de *Quarto de despejo*. A escritora queria publicar obras suas inéditas, poesias, obras ficcionais, a esse projeto Audálio Dantas opunha-se veementemente, achava que Carolina não poderia dissociar sua imagem de *Quarto de despejo*, via ainda grandes possibilidades para a autora a partir da repercussão daquela obra. Mas Carolina não cedeu. Ainda associada a Audálio, investiu os poucos recursos restantes da venda de *Quarto de despejo* na edição de seu novo livro, *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. Lançado em 1961, o livro narrava sua desventura como moradora de um bairro de classe média paulista. Audálio prefaciou o livro e alguns intelectuais e jornalistas de renome atestaram a qualidade da obra, o público leitor, no entanto, não assimilava o novo trabalho de Carolina, que encalha nas estantes.

O golpe de 1964 - esta é uma tese de Levine e Meihy – tornou ainda mais árdua a seara literária de Carolina de Jesus. Se a imprensa a perseguia e ridicularizava, se a crítica



literária lhe negava a rubrica de escritora e os intelectuais de esquerda se revelavam decepcionados com as inconsistências e incoerências de seu discurso político – como visto em citação acima de Joel Rufino dos Santos – a ditadura militar, vetando qualquer discurso de crítica social, marginalizou ainda mais o trabalho de Carolina.

Cada vez mais isolada e já rompida com Audálio Dantas, Carolina de Jesus ainda lançaria *Pedaços da fome* (1963). Mas seu desejo de firmar-se como escritora, de publicar sua obra ficcional e poética parecia cada vez mais improvável. De distância em distância Carolina finalmente evadiu-se. Em 1967, voltou para a periferia. Comprou uma pequena propriedade há duas horas de viagem da capital paulista, em Parelheiros, e lá viveu até sua morte, 1977.

### 3.5 De *Hospício é Deus* a Maura Lopes Cançado

O caminho que leva da obra *Hospício é Deus* à sua autora Maura Lopes Cançado, por ser um caminho biográfico, talvez pareça mais direto e menos sujeito a distintas variáveis. Ocorre, no entanto que - pelo menos segundo a abordagem aqui proposta, valorizadora da dimensão literária da vida desses três escritores - a biografia de Maura Cançado é como um campo disputado pela literatura e pela loucura. A exemplo do percurso que fiz pelas obras e vidas de Antônio Fraga e Carolina de Jesus, buscarei sempre partir da obra alcançar a vivência literária – portanto, algo diverso da biografia, em si –, mas como a prática de escrita de Maura foi engendrada, principalmente, em torno e a propósito da loucura esse ‘tema’ inevitavelmente atravessará sua literatura.

Embora tenha iniciado sua seara literária publicando contos e poemas no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB), em agosto de 1958, o livro, a obra de Maura que servirá aqui de referência privilegiada será *Hospício é Deus*, escrito em 1959, mas publicado apenas em 1965. O livro é principalmente um diário, que traz o relato de Maura sobre seu cotidiano no Hospital Gustavo Riedel – unidade do Centro Psiquiátrico Pedro II - durante sua

terceira internação ali, que abrangeu o período de 21 de outubro de 1959 a 03 de março de 1960<sup>33</sup> – quando a autora se evadiu do hospital.

O relato do diário de Maura, em *Hospício é Deus*, vem precedido por uma narrativa relativamente extensa na qual a autora resgata momentos de sua infância, de seu efêmero casamento, aos 15 anos; do nascimento do único filho, aos 16; da rejeição sofrida por parte da sociedade de Minas Gerais, chegando, finalmente, a sua mudança para a cidade do Rio de Janeiro, quando sua vida passa a se alternar entre a redação do *Jornal do Brasil* e os hospitais psiquiátricos cariocas. Perpassa essa sua anamnese uma atitude constantemente mobilizada pela necessidade de identificar os fatos determinantes de seu desequilíbrio psíquico. Ao mesmo tempo em que revelava uma memória impressionante – recordava-se das sensações de medo, de determinadas cenas que lhe causaram tensão com a idade de apenas 5 anos -, Maura oscilava entre a exaltação das suas qualidades – beleza física, curiosidade, inteligência precoce - e um rigoroso esforço de auto-crítica, de tal modo que as ‘raízes’ de sua ‘doença’ eram facilmente encontráveis em seu mundo interior, sem deixar, porém, de irradiar pela infância excessivamente cercada de cuidados e atenção<sup>34</sup>.

Não creio ter sido uma criança normal, embora não despertasse suspeitas. Encaravam-me como a uma menina caprichosa, mas a verdade é que já era uma candidata aos hospícios onde vim parar. O medo foi uma constante em minha vida. (CANÇADO, 1991, p. 17)

O diário de Maura tem início no dia 25 de outubro de 1959 e se encerra no dia 07 de março de 1960, data em que, segundo registros documentais, Maura já havia deliberadamente abandonado o hospital<sup>35</sup>. A princípio sua escrita não parecia mobilizada pela publicação do relato, mas em menos de um mês – em 19 de novembro de 1959 – surge a primeira menção quanto ao interesse de publicá-lo. Citando Reynaldo Jardim, editor responsável pelo SDJB, Maura diz que foi por ele aconselhada a escrever um diário para ser publicado no jornal.

---

<sup>33</sup>A datação referente às doze internações de Maura Lopes Cançado no Hospital Gustavo Riedel foi retirada de cópia de documento oficial anexada à tese de Maria Luisa Scaramella, citada nas referências bibliográficas deste trabalho.

<sup>34</sup>Lendo essa anamnese de Maura fui remetida à análise realizada por Foucault em *Os anormais* sobre a relação entre crime e loucura. Sobre como no processo jurídico foi incorporada uma análise supostamente psiquiátrica, que, através da investigação da vida pregressa do indivíduo suspeito, buscava nas mais variadas formas de comportamentos ‘desviantes’ origens, tendências indicativas do “perpétuo desejo do crime”. No último capítulo desse trabalho recupero em mais detalhe essa abordagem de Foucault.

<sup>35</sup>Maura chega a dizer que nem sempre dispõe de meios para saber a data correta dos dias em que escreve, todavia, é possível observar que é somente no último mês da internação que a autora faz algumas inversões, repetições e omissões de datas. No corpo do texto cogito a respeito das alterações na escrita, relacionando-as à evolução da sua rotina de internação.

Maura limita a narrativa desse episódio a três linhas, acrescentando simplesmente que respondeu a Reynaldo Jardim já estar produzindo um diário.

Paralelamente aos registros em seu diário, Maura mantinha uma prática de escrita voltada para um fazer literário. O seu mais conhecido conto, *O sofredor do ver*, começa a ser escrito durante sua internação no Hospital Augusto Riedel. Em 28 de outubro de 1959, três dias após o início dos registros em seu diário, Maura diz: “Comecei a escrever um conto. ‘O sofredor do ver’. Gosto do título, trabalhei todo o dia neste conto.” (CANÇADO, 1991, p. 36) Passados pouco mais de vinte dias, Maura volta a falar do conto, relatando que na ocasião em que esteve com Reynaldo Jardim – a mesma em que ele a aconselhou a fazer um diário – falou-lhe do conto, cujo título o impressionou. Mais uma vez reproduzo o registro de Maura:

19-11-1959

Meu conto, “O sofredor do ver”, está me custando. Falei dele a Reynaldo. Considerou o título magnífico. É o conto que mais tem exigido de mim. Considero-o muito cerebral. Talvez seja minha obra-prima. (CANÇADO, 1991, p. 59)

Como anteriormente citado, “O sofredor do ver” chegou a ser publicado ainda durante a internação de Maura – em 12 de dezembro de 1959 -, mas outro conto da autora é mencionado no diário e trata-se do conto “Introdução a Alda”. Publicado poucos meses antes da internação durante a qual Maura escreveu o diário, esse conto tem como tema a rotina de Alda, uma interna do mesmo hospital em que Maura estava – e onde já estivera internada por outras duas vezes. Embora este conto não tenha sido escrito paralelamente ao diário, Maura se remete a ele, à ‘história’ dele e, principalmente, aos efeitos dele.

17-12-1959

Escrevi um conto, publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil – “Introdução a Alda.” Esta pessoa, Alda, existe, está internada neste hospital. [...] Muitos disseram que, depois do meu conto – que foi lido e relido aqui – a condição de Alda se transformou neste hospital, e pude constatar. Pelo menos consegui chamar atenção para ela, procurando mostrar que sofria. Considerado caso perdido, ninguém se lhe dirigia, levantava-se às cinco horas da manhã, ia para o pátio, onde ficava todo o dia, só deixando-o para almoçar, jantar e dormir. (idem, p. 105)

Se Alda entrava na seção, gritavam de todos os lados “- Alda, saia daí. Alda, não faça isso. Alda, sua cachorra, por que rasgou o vestido? Não bata a porta, Alda”. Ela batia com mais força, sem dar confiança, e saía, andando altiva. Tão digna que não discutia, apenas fazia o que esperavam dela: exatamente o proibido. (CANÇADO, 1991, p. 106)

Acho importante notar a relação que Maura estabeleceu ali entre sua escrita e os efeitos dela, e a complexidade que essa relação parece encerrar. Se por um lado e inicialmente, Maura registrava a rotina de sua internação psiquiátrica de forma desinteressada - sem maiores pretensões literárias, sem almejar sua publicação, mesmo que concebendo um leitor - por outro, a sua escrita artística, destinada à publicação e ao público, revelava-se

entranhada de um desejo de trazer à tona justamente aquele universo estranho e incompreendido em que os loucos e a loucura eram mantidos à distância dos seres normais. Melhor dizendo, o que gostaria de sugerir é que Maura tomou, sim, a literatura como arma de combate, de denúncia do sofrimento dos pacientes psiquiátricos, da brutalidade e da ineficiência da psiquiatria, constituindo a literatura como um campo privilegiado desse combate. O texto cercado de cuidados, que a exauria para ser produzido – como ela mesma diz a respeito de “O sofredor do ver” - era aquele por ela escolhido e destinado para tratar das questões que lhe diziam respeito. Com isso quero, uma vez mais, afirmar que, sim, sua literatura foi de combate, mas seu combate, em contrapartida, foi também literário. Maura não instrumentalizou simplesmente a forma escrita para bradar contra a prática psiquiátrica de que foi vítima, pois escrever lhe era muito caro, a tal ponto que talvez se possa sustentar que seu diário é mais consequência da sua necessidade e de seu apreço por escrever, do que uma decisão sua de compor uma obra literária sobre a loucura, a psiquiatria e os manicômios. Talvez daí sua reação pouco receptiva à sugestão de Reynaldo Jardim para que escrevesse um diário. Talvez daí também algum nexos com um dos últimos registros em seu diário:

2-3-1960

Considero meu diário simplista. Sou muito mais do que aparento ser neste diário. Meus diálogos com o médico revelam uma inteligência rápida, brilhante, ele confessa sempre que sou mais inteligente do que ele. Ao escrever, limito-me quase sempre a registrar fatos. É pena. (CANÇADO, 1991, p. 181)

Em outras palavras, é como se Maura distinguisse entre uma dimensão literária e uma dimensão literal da escrita, e seu diário, aparentemente, pertencia a esta última.

Mas apesar dessa diferença entre a escritura literária e a literal, não foi sem alguma preocupação com parâmetros formais – o modo como sistematicamente ocultou algumas identidades, como a de doutor A., por exemplo – que Maura realizou os registros em seu diário. Nesse aspecto talvez valha uma breve comparação com os diários de Carolina de Jesus, sua contemporânea, e o de Lima Barreto, escrito 40 anos antes – em 1920. Se a única estrutura que organiza os registros de *Quarto de despejo* são as datas indicativas do momento em que Carolina escrevia, no diário de Maura constam – ainda que raras - seções, com títulos, em que Maura num tom quase romanceado narra episódios ou mesmo pequenas cenas que lhe comoveram ou indignaram. Sem dúvida, prevalece a organização cronológica como fio condutor da narrativa, mas por meio daquele recurso Maura destaca acontecimentos e cenas marcantes em meio a seu cotidiano. Já o *Diário do hospício*, de Lima Barreto, é todo ele dividido em capítulos, onde, embora haja menção às datas – ou períodos - referentes à sua escrita, o que sobressai é uma organização temática, apesar da cronológica. *Diário de*

*hospício* traz um texto francamente romanceado, através do qual Lima Barreto narra sua segunda internação no Hospício Nacional de Alienados – de dezembro de 1919 a fevereiro de 1960 -, descrevendo desde as instalações físicas do lugar, passando pela análise de sua doença, seus delírios, abrindo espaço ainda para relatos sobre outros doentes e sobre os guardas e enfermeiros do lugar. Segundo Alfredo Bosi - que organizou e publicou versão recente deste diário de Lima Barreto, a partir dos manuscritos que estão sob a guarda da Biblioteca Nacional – as anotações de Lima Barreto deixavam claro o extremo cuidado que ele dispensou à organização daquele trabalho.

Diante de condições adversas, o autor se viu obrigado a registrar suas anotações a lápis, em 79 tiras de papel ora pautado (caso dos dois primeiros capítulos), ora sem linha alguma, rascunhadas tanto na frente como no verso. [...] Todas as tiras traduzem a enorme preocupação do escritor em dar alguma ordem ao material: datação, numeração das páginas, títulos. Ainda que de forma precária, os manuscritos revelam um trabalho de revisão e pré-edição, registrado por observações do tipo: “aproveitado”, “já falei” ou “vide notas”. (BOSI, 2010, p. 42)

Comparando o diário de Maura ao de Carolina e ao de Lima Barreto<sup>36</sup> tanto é possível dizer que o de Maura estaria a meio caminho entre os dois, como se pode dizer que *Hospício é Deus* traz a um só tempo a obsessão do registro diário, a espontaneidade de uma narrativa direta, e o tratamento estilístico – ainda que sutil – característico das formas ficcionais.

O processo de escrita de Maura era bastante diferente do de Carolina. Durante os primeiros meses Maura foi absolutamente constante na frequência da escrita – era realmente diária – e seus relatos eram sempre densos e extensos. A narrativa de seu relacionamento com o “doutor A.” - psiquiatra responsável por seu tratamento - é uma espécie de fio condutor de todo o diário e, portanto, de todo o desenvolvimento de seu quadro psíquico. Segundo os relatos de Maura, seu médico era extremamente atencioso e parecia mesmo ter por ela uma predileção. Resistente, de início, ao processo terapêutico, Maura relata suas sessões com doutor A., quando operava uma inversão de papéis. Colocava-se na posição daquela que analisava o médico, ironizava a vocação, a competência dos psiquiatras.

28-10-1959

Diante das denúncias que nos são feitas procuramos burlar o médico, confundi-lo, anarquizá-lo. Assim passamos a analisá-lo, colocando-nos em guarda (dizem chamar-se isto Resistência). Eu me vejo em ação: busco sem piedade os pontos vulneráveis do homem à minha frente. Sim, antes de mais nada considero-o um homem. Me encara com desconfiança. Não sei se é natural. Procura com obstinação se afirmar perante mim, percebo. Deve saber que sou muito inteligente. Ainda não

---

<sup>36</sup> Não foi possível saber se Maura leu o trabalho do escritor. O que se pode afirmar é que em *Hospício é Deus*, embora a autora mencione autores e cite fragmentos de suas obras literárias, o nome de Lima Barreto jamais aparece. Também a tese de Maria Luisa Scaramella sobre Maura Cançado não faz qualquer menção ao nome do escritor.

pode ser chamado Psicanalista, ele disse, porque está em formação psicanalítica. Isto quer dizer: estamos ambos sendo submetidos a tratamento. (CANÇADO, 1991, p. 38)

A uma outra médica teria perguntado em diálogo imaginário, numa crítica ao *saber-poder* psiquiátrico: “Mas doutora Sara, a senhora já se viu nas circunstâncias em que me vi, sendo seguida examinada por um psiquiatra? **Ou a senhora se preveniu, tornando-se psiquiatra?**” (CANÇADO, 1991, p. 40, grifo acrescentado)

O discurso que Maura profere está repleto de questionamentos não somente à prática, mas ao conhecimento psiquiátrico. Desde a emissão dos diagnósticos, passando pela caracterização das diferentes doenças e chegando efetivamente às práticas ‘terapêuticas’, a autora elabora um discurso sensível a problemas que estão sendo tratados por um pensamento crítico - muitas vezes militante – da questão manicomial no Brasil e cuja figura de maior expressão naquele momento era a psiquiatra alagoana Nise da Silveira – citada, inclusive no diário de Maura. É claro que Maura possuía uma vida externa ao hospital psiquiátrico, é claro que pode conviver em meio a intelectuais, jornalistas, escritores e nesse meio partilhar, discutir ideias a respeito das mazelas da loucura. Além disso, lia muito, não somente textos literários, mas artigos científicos em relação à psiquiatria. Mas o relato de seu diário, como ela mesma afirmou, é simplista. Pensando na inserção no mundo literário que Maura alcançou<sup>37</sup>, ainda que isso tenha durado pouco tempo – diferente de Antônio Fraga, que durante mais de 30 anos conviveu com grandes intelectuais e escritores brasileiros -, seria perfeitamente razoável que, mesmo o texto ‘corriqueiro’ de seu diário trouxesse alguma forma de diálogo com autores e livros – Maura sempre mencionava o que estava lendo, às vezes inseria epígrafes nas seções de seu diário, mas nunca se punha a argumentar a partir de alguma obra literária, como o fez Antônio Fraga. Mais uma vez, seu diário é de tal maneira um mergulho naquele universo distante que era o manicômio, que creio ser possível sustentar que as reflexões que Maura realiza e enseja com aquelas páginas são mais resultado de sua experiência dramática - mas nunca irrefletida e sempre resistente – da loucura, do que de um discurso informado pelo meio intelectual de fez parte.

Creio que para melhor evidenciar essa sensibilidade e senso crítico de Maura é válido recuperar algumas passagens de seu diário onde a autora denuncia a brutalização das

---

<sup>37</sup>Maria Luisa Scaramella em seu trabalho recupera a importância que a criação do SDJB, em 1956, teve no contexto da imprensa do Rio de Janeiro. Criado no bojo de uma grande reformulação feita no *Jornal do Brasil*, o suplemento literário recebeu grande destaque e reunia nomes como Ferreira Gullar, Assis Brasil e José Louzeiro entre outros.

pacientes e põe à mostra as incoerências da terapêutica psiquiátrica, sobretudo num momento em que as ideias e as práticas terapêuticas ocupacionais propostas por Nise da Silveira<sup>38</sup> ganhavam cada vez mais espaço.

8-12-1959

Dona Dalmatie contou-me: Mercedes Rainha levou Madruga, moça internada aqui, à Praia Vermelha, ao Hospital de Neurocirurgia, para um exame. Foram de carro. A família de Madruga é muito rica [...] Madruga devia ser examinada a fim de se submeter a uma operação no cérebro, lobotomia. Devia ter mais ou menos ideia do que fosse (dizem que a família queria se livrar dela de qualquer maneira, não hesitando em recorrer à lobotomia). Li que essa intervenção neurocirúrgica traz uma degenerescência, inutiliza o operado e nunca dá resultado satisfatório. Já não se pratica mais a lobotomia em países mais adiantados, parece-me. Madruga já foi operada, está completamente imbecilizada, segundo me disseram. Era inteligente, expressava-se com facilidade. Afinal a família conseguiu o que desejava. (CANÇADO, 1991, p. 88)

Em outro trecho do diário Maura se preocupa com a violência deliberada praticada contra uma paciente, agredida por duas outras internas e por uma enfermeira.

30-12-1959

Durvaldina tem um olho roxo. Está toda contundida. Não sei como alguém não toma providência para que as doentes não sejam de tal maneira brutalizadas. Ainda mais que Durvaldina se acha completamente inconsciente. Hoje fui ao quarto-forte vê-la. [...] Isabel é considerada “doente de confiança”, carrega as chaves da seção, faz ocorrências e tem outras regalias. Abriu-me o quarto para que eu visse Durvaldina. Durvaldina abraçou-me chorando, pediu-me que a tirasse de lá. O quarto é abafadíssimo e sujo. Fiquei mortificada, perguntei-lhe se sabia quem lhe batera, e ela: “- Não. Alguém me bateu?”

Dona Dalmatie disse que o professor Lopes Rodrigues, diretor-geral do Serviço Nacional de Doenças Mentais, proferiu, aqui, discurso, na porta (nas portas, porque são três) do quarto-forte, dizendo mais ou menos isto: “- Este quarto é apenas simbólico, pois na moderna psiquiatria não o usamos”.

- Por que então estes quartos nunca estão vagos? (CANÇADO, 1991, p. 117)

Outra marca do relato de Maura está também, e principalmente, no seu processo de crescente desestabilização psíquica e emocional, que ela permite ao leitor acompanhar. Nesse sentido é muito significativa a relação que a autora estabelece com seu médico, mesmo

<sup>38</sup> A psiquiatra alagoana Nise Magalhães da Silveira (1905-1997) é um dos nomes mais importantes da psiquiatria brasileira. Em 1933, por meio de concurso público, passa a atuar como médica psiquiatra no Rio de Janeiro, indo no ano seguinte trabalhar no antigo Hospício da Praia Vermelha – onde Lima Barreto esteve internado nos anos 1920. Em 1936, acusada de envolvimento com o movimento comunista é presa no presídio Frei Caneca – onde conhece o escritor Graciliano Ramos de quem se torna amiga e que posteriormente a faria personagem de seu livro *Memórias do cárcere*. Doutora Nise, como era por muitos chamada, após os 18 meses em que esteve presa, sai da prisão convicta das semelhanças entre os manicômios e as prisões e passa, então, a se dedicar ao desenvolvimento e implementação de práticas terapêuticas que se opunham ao confinamento, ao abandono e à inatividade dos loucos. Práticas como a lobotomia, o eletrochoque, o coma insulínico eram por ela associadas a técnicas de tortura, cujo único resultado era o embotamento dos doentes. Extremamente ligada ao mundo das artes, Nise da Silveira encontra nesse universo o caminho para fortalecer nos doentes sua criatividade, abrindo-lhes um canal de expressão. É justamente no Centro Psiquiátrico Pedro II, que inaugura o primeiro Ateliê de Pintura, em 1946. O desenvolvimento desse trabalho de estímulo à produção artística dos internos teve como um de seus desdobramentos a criação do Museu do Inconsciente, em 1952, na cidade do Rio de Janeiro.

porque essa relação ilustra outra questão fundamental em que Maura toca, a do abandono a que são relegados os pacientes psiquiátricos. Para Maura uma maneira de alienar ainda mais os doentes era imputando-lhes uma ausência de afetividade – ecos de Nise da Silveira... A essa ideia, inclusive, se relacionava um paradigma básico, exatamente aquele que opunha os doentes recuperáveis aos irre recuperáveis – ecos de Foucault. Quanto mais apáticos e distantes os doentes, menos investidas terapêuticas lhes eram dedicadas. E até mesmo para o médico de Maura, por ela considerado mais sensível e diferente dos demais psiquiátricos, esse paradigma era válido. “É muito vaidoso doutor A. Não se interessa, nem aceito (sic), oligofrênicas. Disse taxativamente: ‘ - Só me interesse por doentes recuperáveis.’”(CANÇADO, 1991, p.75)

A deterioração emocional e psíquica de Maura ao longo de seu diário parece ter estreita relação com o forte vínculo de dependência afetiva que a autora estabeleceu com seu médico – chegando mesmo a confessar-se apaixonada por ele. Encontrar nele interlocução e, frequentemente, apoio – até mesmo para suas explosões temperamentais –, se, por um lado, proporcionou a Maura matéria e ânimo para a escrita – que muitas vezes era uma forma de extensão de seu diálogo com ele -, por outro, tendo se tornado a única fonte consistente de afeto para Maura, fez com que ela oscilasse ao sabor da presença e da ausência dele. As últimas anotações do diário são marcadas por algum espaçamento entre os dias de escrita, muitas vezes Maura dedica pouquíssimas linhas para descrever um dia – o que decididamente não era o seu padrão narrativo – associada a essas características formais, o tom de seu texto é cada vez mais desencantado e displicente.

Segundo os registros documentais das entradas e saídas de Maura Cançado do Hospital Gustavo Riedel foi por evasão, e não por alta, que Maura deixou o hospital – segundo esses registros – em 3 de março de 1960. Encerrado o diário, a história de Maura prossegue e sua literatura persiste. Acompanharei então um pouco a narrativa de Maria Luisa Scaramella acerca da escritora para os desdobramentos de sua saída do hospital.

Segundo Scaramella, após sua saída do hospital, Maura publica ainda alguns contos no SDJB, mas a extinção do caderno, em 1961, a distancia dos colegas e do trabalho e as internações voltam a ficar frequentes. “Até 1964, Maura esteve internada todos os anos, mais de uma vez por ano.” (SCARAMELLA, 2010, p. 92) Em 1965 acontece a publicação de *Hospício é Deus*. E aquele que deveria ser o primeiro de dois, terminou por ser o único volume do diário de Maura. Scaramella esclarece:

De acordo com José Louzeiro e Assis Brasil, na época em que Maura conseguiu sua publicação pela editora José Álvaro, ela já tinha um segundo volume de seu diário



escrito. Louzeiro e Assis leram esse segundo volume, contudo não chegou a ser publicado. Segundo Louzeiro, José Álvaro teria dito a Maura que dividiria a publicação em dois volumes, como o fez. No entanto, o editor, em um momento de descuido teria esquecido o original do segundo dentro de um táxi. Nunca foi encontrado. (SCARAMELLA, 2010, pp. 92-93)

Scaramella conta que Maura foi cada vez mais se afastando da escrita. Sete anos mais tarde, durante internação na Casa de Saúde Dr. Eiras, mata, por estrangulamento, uma paciente de 19 anos, enquanto a mesma dormia. A partir desse momento a vida de Maura passa a ser atravessada por um sem-fim de infortúnios jurídicos, financeiros, físicos e, certamente, psíquicos. Como a própria Scaramella afirma e analisa<sup>39</sup>, Maura tornara-se então “um sujeito jurídico”.

\*\*\*

Ao contrário do que reclama o título deste capítulo, não tentei descobrir o nome, nem encontrar um abrigo ou uma razão literária para as obras de Fraga, Carolina e Maura. O que busquei aqui foi trazer à tona a densa e provocadora matéria de seus textos, indo ao encontro das polêmicas que suscitaram, das desventuras que viveram e fizeram viver seus autores. Nesse sentido, e consoante com as análises que, no segundo capítulo, tentei recuperar a respeito de marginalidades literárias, evito, afasto a categoria *literatura marginal*. E o faço perguntando se uma posição desconfortável, agressiva, desafiadora, frágil ou simplesmente intangível em relação ao cânone literário ou ao mercado editorial seria o suficiente para aplicar tal rótulo. É justamente essa espécie de impasse sobre o lugar dessas literaturas que inclina esta análise na direção do pensamento social. Pois se a produção literária - embora não possa ser reduzida a mero reflexo de sua inscrição num determinado contexto histórico-social - é um fenômeno não só de dimensões estéticas, mas também culturais e mesmo políticas, e se estas obras lograram ser, no mínimo, obras inquietantes, se foram objeto de discussão, se engendraram disputas discursivas importantes no campo das letras - sem, no entanto, se restringirem a ele -, torna-se difícil simplesmente afirmar que foram obras *marginais*. É certo que isso não anula os problemas ligados à falta de reconhecimento, ao quase anonimato a que ficaram relegados seus autores, mas, por outro lado, quando se investe na possibilidade de uma abordagem social, reflexiva e incorporadora de todos esses vetores que atravessaram aquela literatura, uma outra qualidade de reconhecimento se apresenta ao pensamento. Por

---

<sup>39</sup>O trabalho de Scaramella propõe-se justamente a examinar os efeitos do que ela compreendeu ser uma “sobreposição” de distintas narrativas a respeito de Maura, narrativas orais, literárias, jurídicas, biográficas, autobiográficas. Nessa análise Scaramella enfatiza como o discurso psiquiátrico atravessou essas narrativas, fazendo sempre, e antecipadamente, emergir a loucura de Maura.

isso, creio, o pensamento social pode mais que oferecer uma análise *sobre* essas obras, ele pode restituir-lhes o *lugar-em-crise* que ocuparam - e ainda ocupam – na medida em que for ao encontro desse *lugar* e estabelecer com estas obras um diálogo. No capítulo seguinte será esse o esforço que empreenderei.

#### 4 PENSANDO NAS MARGENS

Dedicarei as seguintes páginas à constituição de uma noção de *marginalidade* em que a experiência literária de Antônio Fraga, Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Cançado se encontrará com o pensamento social, aqui representado pelas reflexões de Michel Foucault, Georges Canguilhem e Giorgio Agamben.

Nesse sentido cabe lembrar que a intensa relação entre as ciências sociais e a literatura resulta não somente em reflexões nas quais as primeiras tomam a literatura seja como objeto, seja como interlocutora, mas também se revela frequentemente nos usos que a arte literária faz de muitos temas recorrentes no pensamento social para a construção de suas narrativas. Sem dúvida este diálogo entre arte e ciência não se restringe à literatura e às ciências sociais. Ele, na verdade, é a expressão de modos distintos de apreensão do mundo que se entrelaçam nos mais variados campos do saber e da produção artística. A possibilidade de ligação entre a literatura e as ciências sociais, antes mesmo de estar submetida a qualquer temário, é vislumbrada já a partir do reconhecimento de que aquela expressão artística é, entre as outras, também um modo de experimentar e de discorrer sobre a vida social.

O que busco, então, dada a condição liminar e mesmo transgressora marcante dessas obras, é tornar visível, a partir delas, o modo como a situação de liminaridade é experimentada e elaborada por seus autores. Ou seja, busco em seu discurso, em sua forma discursiva a inteligibilidade de sua situação marginal.

Ao longo das seções deste capítulo justificarei a presença e a contribuição dos três pensadores nessa incursão por uma literatura, não só produzida às margens, mas constitutiva e problematizadora delas. Discutirei ainda as possibilidades que os trabalhos desses autores oferecem do ponto de vista do método de abordagem das obras daqueles três escritores e, finalmente, buscarei, a partir do encontro entre essas distintas formas de reflexão – a literária e a filosófica – um entendimento do processo de marginalização que aquela literatura sofreu, surpreendendo nele, certamente, uma dimensão que se amplia na direção da sociedade que a envolve.

#### 4.1 Michel Foucault e Georges Canguilhem

É lembrando uma afirmação de Georges Canguilhem, a respeito da importância do trabalho de recuperação da obra de cientistas e pensadores, que eu gostaria de começar esta seção. “Se a reflexão leva a uma regressão, a regressão é necessariamente relativa à reflexão. Assim, a origem histórica importa menos, na verdade, que a origem reflexiva.”(CANGUILHEM, 2011, p. 29) Creio que essas palavras expressam bem o movimento que aqui farei entre os pensadores a que estou recorrendo para tentar chegar uma noção de marginalidade. Assim, foi na pesquisa e na respectiva análise apresentada por Foucault em *Os Anormais* que encontrei algo como essa “origem reflexiva” mencionada por Canguilhem. Antes disso, é o exame crítico da razão da ciência, realizado especialmente por Michel Foucault, que se constituiu no solo comum das reflexões dos três pensadores, escolhidos aqui para seguir ao encontro da literatura de Fraga, Maura e Carolina.

No capítulo I, através da análise do historiador Paul Veyne acerca da obra de Foucault, as noções de *dispositivo* e de *discurso* foram rapidamente exploradas de modo a colocar em evidência, os processos, os jogos de poder que estão envolvidos na formação e na consolidação desses instrumentos de organização da vida social. Subjacente – ou talvez paralelamente – à compreensão desses processos está uma consistente crítica foucaultiana acerca da legitimidade dos discursos de verdade, crítica esta que remete ao projeto daquele pensador que, em detrimento da soberania da Razão, dedicou-se a uma filosofia do entendimento “fundada na crítica histórica”. (Veyne, 2008) A pergunta é: *mas qual nexa essa crítica da razão realizada por Foucault guarda em relação à abordagem que proponho das obras de Carolina Maria de Jesus, Antônio Fraga e Maura Lopes Cançado?* Creio que a resposta a esta pergunta servirá de justificativa para a escolha de Foucault, Canguilhem e Agamben como interlocutores nesse debate acerca da experiência da marginalização vivida por aqueles escritores e de sua conseqüente contribuição para um entendimento da marginalidade.

O modo como Michel Foucault retira dos *discursos de verdade* qualquer elemento ou valor apriorístico – dedicando-se ao entendimento das relações de poder que logram instituir um “regime de verdade”, ao qual os indivíduos de uma determinada sociedade deverão se reportar se quiserem ser aceitos no “jogo do verdadeiro e do falso” – permite um encontro

com as obras de Fraga, Carolina e Maura em que a dimensão contraditória, conflituosa presente em sua literatura e em suas vidas seja explorada de modo a valorizar os problemas que levantam sobre o fundo do “regime de verdade” que vigora em seu tempo. Contrária a essa atitude intelectual seria aquela em que essa literatura seria simplesmente tratada como obra deslocada, de vanguarda, incompreendida, *marginal* enfim, fazendo pesar sobre elas um silêncio que em nada contribui nem mesmo para o entendimento da cena literária e do contexto histórico social que as envolveu.

No âmbito dessa discussão, a presença de Georges Canguilhem figura estreitamente associada à de Michel Foucault, fornecendo, principalmente, os subsídios metodológicos desta pesquisa, mas não sem corroborar também a crítica dos *a priori* do pensamento científico.

Também Giorgio Agamben surge aqui tributário da obra de Foucault, nele encontrei a forma mais precisa do conceito foucaultiano de *dispositivo*, que me auxiliou no entendimento da literatura como um conjunto de normas indicativas do “que deve e pode ser dito”.

Cesso aqui essa tentativa de justificar a presença desses três pensadores na expectativa de que, no encontro de suas reflexões com a literatura de Maura, Carolina e Fraga, torne-se mais claro o sentido dessa escolha.

#### 4.2 Da anormalidade em Foucault ao método patológico de Canguilhem

Do ponto de vista do pensamento social, o trabalho de Michel Foucault fornecerá as principais indicações conceituais e teóricas na direção de uma crítica dos discursos de verdade. Entre suas obras, encontrei em *Os Anormais* uma reflexão que, a um só tempo, confere concretude às noções com que o autor opera e se aproxima do universo de questões que as literaturas de Maura, Fraga e Carolina acionam. Desse modo, pretendo recuperar com mais vagar parte das análises feitas por Foucault em *Os Anormais* (1975) para, em seguida, destacar na obra *O normal e o patológico* (1943/63), de Georges Canguilhem, a importância que o trajeto metodológico tem para essa discussão acerca da marginalidade.

Na primeira aula de *Os Anormais*, debruçando-se, inicialmente, sobre “dois relatórios de exame psiquiátrico em matéria penal” – ambos do século XX – Foucault busca evidenciar e, em seguida, problematizar a relação estabelecida entre o discurso científico – um discurso de verdade – e a instituição judiciária – emissora de um discurso de poder. É da relação de pertinência entre esses discursos que Foucault vai derivar toda a reflexão subsequente que fará a respeito de um processo que vai da patologização do crime, passando pela patologização do criminoso, chegando a algo que por ora eu apontaria como uma antecipação do crime através da caracterização dos potenciais criminosos. Tentarei percorrer tanto o quanto for possível os argumentos de Foucault, mas não sem antes destacar que é especialmente este aspecto de sua análise que me parece fundamental: a partir da aplicação de mecanismos de punição – passando pela ambição da cura e da correção – desencadeia-se um processo que provisoriamente eu chamaria de um processo de produção de anormais. Melhor dizendo, quanto mais patologias são identificadas e tornadas objeto de cura e/ou prevenção, tanto mais se amplia o alcance que a classificação ‘anormal’ é capaz de atingir.

Retomando a análise judiciária de Foucault, e retrocedendo desta vez ao século XIX, um importante exemplo que se pode reter de sua pesquisa refere-se à aplicação de um recurso jurídico denominado “circunstâncias atenuantes”. O rigor do Código Penal francês, formulado em 1810, produzia situações em que, mesmo diante de algumas evidências de que um crime havia sido cometido, o réu era absolvido. Isso porque, em função do crime cometido, muitas vezes a única pena aplicável era a pena de morte, que, portanto, muitas vezes era desproporcionalmente rigorosa em relação à falta – ou à forte suspeita dela. Mas, como analisa Foucault, a implementação das circunstâncias atenuantes permitia aos júris ajustar as penas em relação aos crimes não de modo a atenuá-las, mas de modo a impedir que acusados não puníveis com a pena máxima fossem absolvidos. E assim, efetivamente, a aplicação desse recurso resultou num aumento da “severidade dos júris”. Embora Foucault não apresente desta forma, reconheço já nesse recurso jurídico algo de um mecanismo de produção de anormais. As possibilidades de punição que são criadas a partir das circunstâncias atenuantes podem, creio, ser vistas como uma ampliação do espectro de crimes puníveis e, por consequência, do espectro de sujeitos julgados como criminosos. Mas é retomando o argumento do autor que essa produção de anormais se torna mais explícita.

Na chave da relação de pertinência entre o discurso de verdade – o da ciência, o do saber psiquiátrico – e a prática jurídica, Foucault demonstra como foi sendo produzido algo que ele chama de “dobramentos” – expressão que no texto original é usada para evocar também o

sentido de dublagem. Esses dobramentos seriam três: o primeiro, entre delito e criminalidade; o segundo, entre infrator e sujeito delinquente; e o terceiro entre juiz e psiquiatra. Mais uma vez é diante de um alargamento da esfera do condenável que Foucault nos coloca, sublinhando, ainda, como esse dobramento – essa dublagem – reveste de potência o discurso científico. Detalhando o modo como esses dobramentos acontecem, Foucault afirma:

[...] o exame psiquiátrico permite constituir um duplo psicológico-ético do delito. Isto é, deslegalizar a infração tal como é formulada pelo código, para fazer aparecer por trás dela seu duplo, que com ela se parece como um irmão [...] e que faz dela não mais, justamente, uma infração no sentido legal do termo, mas uma irregularidade em relação a certo número de regras que podem ser fisiológicas, psicológicas, morais, etc. [...]

O essencial do seu papel é legitimar, na forma do conhecimento científico, a extensão do poder de punir a outra coisa que não a infração. O essencial é que ele permite situar a ação punitiva do poder judiciário num *corpus* geral de técnicas bem pensadas de transformação dos indivíduos. (FOUCAULT, 2002, pp. 21-23)

Uma vez criada essa ‘identidade’ entre infração e criminalidade, Foucault passa a analisar o dobramento entre o infrator e o delinquente, dobramento esse em que fica muito claro o caráter antecipador – e classificador – que envolve o exame psiquiátrico. Nesse caso, Foucault observa como o exame psiquiátrico, que – de acordo com o que estava definido no Código Penal francês, de 1810 – deveria apenas atestar “se o indivíduo imputado estava em estado de demência no momento do ato” criminoso, extrapolou esse papel e dedicou-se a um minucioso estudo do comportamento do indivíduo nas suas mais diversas atividades e fases da vida, flagrando nesse indivíduo o “perpétuo desejo do crime”, esse desejo marcado pela vocação para transgredir a lei, esse desejo “fundamentalmente mau”:

Trata-se, pois, num exame como esse, de reconstituir a série do que poderíamos chamar de faltas sem infração, ou também de defeitos sem ilegalidade. Em outras palavras, **mostrar como o indivíduo já se parecia com seu crime antes de o ter cometido.** [...] Reconstituir a série de faltas, mostrar como o indivíduo se assemelhava ao seu crime e, ao mesmo tempo, através dessa série, por em evidência uma série que poderíamos chamar de parapatológica, próxima da doença, mas uma doença que não é uma doença, já que é um defeito moral (FOUCAULT, 2002, p. 24, grifo acrescentado)

Finalmente, Foucault chega ao terceiro dobramento produzido pelo exame psiquiátrico que é o dobramento entre juiz e psiquiatra – dobramento esse em que a ideia de dublagem fica clara:

[...] a partir do momento em que o médico ou o psiquiatra tem por função dizer se é efetivamente possível encontrar no sujeito analisado certo número de condutas ou de traços que tornam verossímeis, em termos de criminalidade, a formação e o aparecimento da conduta infratora propriamente dita – o exame psiquiátrico tem muitas vezes, para não dizer regularmente, um valor de demonstração ou de elemento demonstrador da criminalidade possível, ou antes, da eventual infração de que se acusa o indivíduo. [...]

O psiquiatra se torna efetivamente um juiz; ele instrui efetivamente o processo, e não no nível da responsabilidade jurídica dos indivíduos, mas no de sua culpa real. E, inversamente, o juiz vai se desdobrar diante do médico. Porque, [...] a partir do

momento em que vai lidar com esse duplo ético-moral do sujeito jurídico, o juiz, ao punir, não punirá a infração. Ele poderá permitir-se o luxo [...] de impor a um indivíduo uma série de medidas corretivas, de medidas de readaptação, de medidas de reinserção. O duro ofício de punir vê-se assim alterado para o belo ofício de curar. (FOUCAULT, 2002, pp. 27-29)

Há ainda uma importante observação de Foucault acerca desse exercício do saber psiquiátrico voltado para o campo jurídico. Foucault observa que no início do século XIX a psiquiatria penal caminhava par e passo com o desenvolvimento do saber médico da época, configurando-se como um conhecimento produtor de normatividade científica. No entanto, posteriormente, o que passa a acontecer é uma “desvinculação” da psiquiatria penal daquele campo de normatividade, um deslocamento cada vez maior numa direção que antes é a de verificar se um indivíduo é portador de anomalias mentais, do que a de definir se ele possui ou não responsabilidade jurídica sobre o crime de que é acusado. A partir disso, como destaca o autor, é estabelecida uma “relação não definida” entre infração e anomalia mental.

Com essa análise Foucault alcança, então, sua preocupação central que é o estudo do que ele definiu como técnicas de normalização. O psiquiatra ingressa no terreno jurídico quando seu exame é dirigido por três perguntas que não giram apenas em torno da demência ou da sanidade do sujeito implicado, mas que, fundamentalmente, indagam se “O indivíduo é perigoso?”, se ele “É sensível à sanção penal?” e se ele “É curável e readaptável?”.

É na segunda aula do curso *Os Anormais* que Foucault, então, examina os desdobramentos dessa “relação não definida” entre infração e anomalia mental ou, em outros termos, entre crime e loucura. E, recuperando um pouco das reflexões desenvolvidas na seção anterior, chega a uma ideia que será da maior importância para o estudo dos anormais, a saber, a ideia de “*continuum* médico-judiciário”. Esse *continuum*, cujas extremidades são o crime e a loucura, a punição e a cura, desempenha, segundo Foucault, o papel de fundir esses dois domínios de modo a apontar para algo que, finalmente, se constituirá num instrumento de diagnóstico da anormalidade, anormalidade essa que se expressará sob a forma do indivíduo perigoso, esse indivíduo cuja perversidade é possível antecipar. Mais uma vez, opera-se um dobramento médico-legal voltado para a patologização do crime, que, se por um lado, acontece na fusão entre medicina e justiça, por outro, representa uma total descaracterização tanto da cientificidade do saber psiquiátrico quanto da observação rigorosa dos códigos da lei. Mas a que serve, afinal, esse dobramento em que tanto a medicina quanto a justiça se veem preteridas em sua dimensão científica e legal, respectivamente?

A força, o vigor, o poder de penetração e de subversão do exame médico-legal em relação à regularidade da instituição jurídica, estão precisamente no fato de que ele



lhes propõe outros conceitos; ele se dirige a outro objeto [...]. Ele propõe, na verdade, um terceiro termo, isto é, ele pertence verossimilmente ao funcionamento de um poder que não é nem o poder judiciário nem o poder médico, um poder de outro tipo, que eu chamarei, provisoriamente e por enquanto, de poder de normalização. (FOUCAULT, 2002, p. 52)

Sobre a incidência desse poder de normalização Foucault acrescenta uma observação fundamental. Esse poder, na verdade, não serve a uma simples distinção entre o normal e o anormal, pois que funciona segundo um regime de classificação de gradações entre esses dois extremos. Conseqüentemente, o anormal não ocupa uma posição externa, não está excluído, banido do sistema social, ao contrário disso, sustenta Foucault, o anormal está inscrito numa ordem classificatória, que se realiza por uma incansável observação. Para ilustrar esse caráter incluído do anormal, Foucault recorre à comparação entre os modelos de exclusão do leproso e de inclusão do pestífero. Através dessa comparação, o autor mostra como o modelo de controle que logrou se reproduzir ao longo da história foi justamente o do pestífero, aquele em que os indivíduos “anormais”, os doentes, os loucos, os pobres, os desajustados, os rebeldes constituíram-se em alvo não somente de uma rigorosa observação e classificação, mas também das mais variadas formas de intervenção do poder político. Ao resgatar o modelo de controle da peste – sob a sistemática ação das quarentenas – Foucault destaca como esse modelo de controle corresponde a uma “tecnologia positiva”, ou seja, não se trata de colocar à parte os anormais, de excluí-los, mas de incluí-los, de gerir suas existências e de investir em sua “normalização”. Nesse ponto, a análise de Foucault vai se aproximado do trabalho de Canguilhem sobre o normal e o patológico, sobretudo se notarmos como Canguilhem associa normalização e norma de tal modo que a inteligibilidade da norma deve ser procurada não em sua ‘natureza’ normativa, mas fora dela, ou seja, no objeto sobre o qual a norma será aplicada.

Adiarei um pouco ainda a recuperação da obra de Canguilhem, mas tentarei de antemão explorar essa conexão entre sua obra e a de Foucault, pois a partir dela, acredito, a estratégia de se entender o *normal* através da anormalidade torna-se mais consistente. Entendo que o encontro entre as reflexões de Foucault e de Canguilhem acontece numa pequena inversão. Ao passo que Foucault ressalta que a norma não se constitui num instrumento de exclusão do anormal, mas de sua inclusão num controlado e escalonado sistema com vistas à correção – normalização -, ou seja, a norma se caracteriza por uma positividade, ela quer formar, quer corrigir e não rejeitar os ‘deformados’; Canguilhem, por sua vez, dedica sua pesquisa à análise do *método patológico*, demonstrando como o universo da doença e das disfunções se consolidou no campo da medicina – salientando que Canguilhem, de fato,

tomou a medicina como objeto para compreender de modo muito mais abrangente a relação entre ciência e técnica – como campo da maior fecundidade para o estabelecimento de critérios de pesquisa e inteligência a respeito do que seria a saúde. Resumidamente, se Foucault estava atento a essa ambição da norma pela inclusão, pela domesticação do anormal, Canguilhem demonstrou como o anormal esteve quase sempre na origem das indagações científicas que resultaram nas definições do que seria a normalidade. Seja de um ou de outro modo, o que está colocado é o caráter necessário do anormal. Em Foucault a norma se torna inútil se não há o que ou quem normalizar, em Canguilhem a norma é insondável quando a ocorrência da anormalidade não lhe precede.

Voltando à identificação entre crime e anomalia mental observada por Foucault, a categoria do monstro surge como fonte de entendimento da maneira como foi sendo acionada aquela gradação entre o normal e o anormal, acima mencionada. Desse modo, Foucault registra a ocorrência de três tipos de monstros que compunham esse universo da anomalia, na França do século XIX: o “monstro humano”, o indivíduo a ser corrigido, e a criança masturbadora. No que se refere às afinidades entre Foucault e Canguilhem, a figura do “monstro humano” talvez seja a mais fecunda, no entanto, ao acompanhar o percurso de Foucault que vai da deformidade física – monstruosa – à deformidade moral – igualmente monstruosa -, todas essas três figuras surgem como alvos das ações disciplinadoras do poder e, ao mesmo tempo, como fontes de entendimento do funcionamento de *dispositivos*.

A monstruosidade humana é acima de qualquer coisa uma noção jurídica e muito embora a deformidade física – objeto do saber médico – também lhe tenha sido constituinte, foi principalmente no domínio jurídico que ela foi tratada – lembrando que a análise de Foucault remonta ao século XVIII. Fundamentalmente definido pelo misto, esse monstro está sempre entre dois universos, é sempre

[...] um misto de formas: quem não tem braços nem pernas, como uma cobra, é um monstro. Transgressão, por conseguinte, dos limites naturais, transgressão das classificações, transgressão do quadro, transgressão da lei como quadro: é disso de fato que se trata na monstruosidade. (FOUCAULT, 2002, p. 79)

Mas não bastava que essa monstruosidade irrompesse no reino do natural, era preciso que ela pusesse em questão também a lei civil, a lei religiosa, a lei canônica:

É no ponto de encontro, no ponto de atrito entre a infração à lei-quadro, natural, e a infração a essa lei superior instituída por Deus ou pelas sociedades, é nesse ponto de encontro de duas infrações que vai se assinalar a diferença entre enfermidade e monstruosidade. (FOUCAULT, 2002, pp. 79-80)

A essa altura do texto de Foucault me deterei. E faço isso por reconhecer que – apesar de no desenvolvimento subsequente de suas reflexões sobre os anormais ele atingir maior

complexificação das aplicações do saber psiquiátrico, e de seus desdobramentos políticos – aqui não só se encontram reunidos argumentos bastantes para seguir buscando os nexos com o trabalho de Canguilhem, mas também para começar a delinear os atributos dessa marginalidade que acredito ser marcante nas obras literárias aqui pesquisadas.

No entanto, antes de adentrar a obra de Canguilhem, há uma fundamental conclusão a que Foucault chegou acerca da psiquiatria que gostaria de reter ou, mais que isso, tomar como novo ponto de partida. Essa conclusão remete ao fato de a psiquiatria ter-se transformado num saber médico onde ocorreu um esvaziamento do sentido terapêutico. Paradoxo curioso para uma ciência médica: a patologia sem a perspectiva da cura. Certamente Foucault nem investe na generalização dessa situação, nem tampouco promove uma leitura ingênua desse fenômeno. E com isso o que está em jogo é o papel desempenhado pelo discurso e pela intervenção da ciência no âmbito da sociedade, papel ao qual Canguilhem também dedicou atenção em seu trabalho. Esse esvaziamento do sentido terapêutico da psiquiatria, Foucault atribuiu fundamentalmente a dois fatores estreitamente relacionados. O primeiro está ligado ao processo de gradação – que foi se desenrolando desde o século XVIII até o final do século XIX – entre o normal e o anormal, que culminou na produção de um tipo de diagnóstico onde não era propriamente diante de uma patologia que a psiquiatria estava colocada. Melhor dizendo, foram identificados “estados”, “tendências” individuais, que, se por um lado, não correspondiam à normalidade, por outro, também não poderiam ser tomados, tratados, como patologias. Restou, então, a esses indivíduos o atributo de anormais, a medicalização e um atento controle preventivo com vistas à proteção da sociedade do potencial perigo que poderiam representar, não se trata de curá-los – pois não são doentes, apenas anormais -, mas de manter a sociedade a salvo de sua ameaça. Consequência dessa estratégia da psiquiatria moderna foi um tipo de racismo, racismo diferente do “racismo étnico”, como argumenta Foucault, pois que se definia “como meio de defesa interna de uma sociedade contra seus anormais” (FOUCAULT, 2002, p. 403).<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Acho importante sublinhar, apesar da diversidade contextual, o vínculo que Foucault acusa entre a psiquiatria alemã e o nazismo: “O novo racismo, o neo-racismo, o que é próprio do século XX (...) nasceu da psiquiatria, e o nazismo nada mais fez que conectar esse novo racismo ao racismo étnico que era endêmico ao século XIX. Creio portanto que as novas formas de racismo, que se firmam na Europa no fim do século XIX e início do século XX, devem ser historicamente referidas à psiquiatria. É certo no entanto que a psiquiatria (...) não se resumiu, longe disso, a essa forma de racismo que só cobriu ou confiscou uma parte relativamente limitada dela. Mas, mesmo quando ela se desembarçou desse racismo ou quando ela não ativou efetivamente essas formas de racismo, mesmo nesses casos, a psiquiatria sempre funcionou, a partir do fim do século XIX, essencialmente como mecanismo e instância da defesa social”(FOUCAULT, 2002, pp. 403-404)

Nesse percurso pelas conferências de *Os Anormais* gostaria de destacar que, embora a noção de *dispositivo* não tenha sido empregada literalmente por Foucault, ela foi recorrentemente utilizada sob outra forma, a saber, a de positividade. Será justamente nesse ponto, nessa ligação entre a noção de positividade e de *dispositivo*, que as reflexões de Giorgio Agamben serão da maior importância. Mas antes de avançar na direção desses conceitos, buscarei em Canguilhem a contribuição metodológica de sua análise acerca das relações entre técnica e ciência.

O lugar que as reflexões de Georges Canguilhem ocupa nesta pesquisa é a um só tempo de proximidade e de distância em relação às ideias de Foucault. A proximidade se dá pela concepção crítica da ciência, pelo trabalho de investigação a respeito do normal e do patológico, levando em consideração suas dimensões tanto biológicas quanto sociais. A distância é observável na forma como um e outro pensador abordou essas questões, nos universos de onde cada um partiu para tecer sua análise e talvez – ao menos é o que intento sustentar aqui – num certo sentido invertido dos caminhos intelectivos que cada um percorreu.

É principalmente nos campos epistemológico e metodológico que o ensaio *O normal e o patológico* pode ser posicionado. E desse modo, toda a discussão feita por Canguilhem em torno do *método patológico* incide sobre um universo de questões cuja natureza transcende a dimensão metodológica, contribuindo para uma elaboração crítica do status discursivo da ciência. Nessa direção, é logo no início de seu ensaio que Canguilhem enuncia qual foi o motor de seu deslocamento do campo filosófico para o campo da ciência médica, ou filosofia médica: “Parecia-nos que uma cultura médica direta viria favorecer uma colocação mais precisa e o esclarecimento de dois problemas que nos interessavam: o das relações entre ciências e técnicas e o das relações das normas e do normal.”(FOUCAULT, 2011, pp. 6-7)

Uma primeira observação que importa fazer é quanto ao cenário médico científico que tanto Canguilhem quanto Foucault tomaram como ponto de partida em seus trabalhos. Também Canguilhem se debruça sobre um debate, que, embora muitas vezes remonte aos séculos XVII e XVIII, encontrou no século XIX a maior efervescência de ideias em torno do problema do normal e do patológico. E se Canguilhem ajusta o foco de sua investigação sobre o discurso científico da época e sobre o modo como este logrou difundir determinadas noções de saúde e doença, essa escolha não se constitui menos esclarecedora a respeito de como as ciências se relacionam com as ideias em circulação entre a sociedade geral:

[...] já que os cientistas, como homens, vivem sua vida em um ambiente e em um meio que não são exclusivamente científicos, a história das ciências não pode

negligenciar a história das ideias. Aplicando a uma tese sua própria conclusão, seria possível dizer que as deformações por ela sofridas no meio de cultura podem revelar sua significação essencial. (CANGUILHEM, 2011, p. 15)

Talvez pareça um pouco precipitado trazer agora essa afirmação de Canguilhem, mas ela tem um propósito bastante claro que é o de dar visibilidade à importância que o discurso das ciências humanas teve no interior desse debate de ideias que estariam mais intrinsecamente vinculadas ao campo das ciências biológicas. Não paira dúvida, nem constitui qualquer novidade que, em sua origem, determinadas disciplinas das humanidades foram buscar justamente nas ciências naturais a inspiração e mesmo o exemplo para o seu desenvolvimento epistemológico, mas creio haver uma sutileza aqui... E o que Canguilhem vem nos dizer a seguir é justamente algo bem diverso de uma simples e direta submissão das ciências humanas às ciências da natureza, no que se refere à difusão do dogma patológico:

Decidimos centrar nossa exposição em torno dos nomes de Comte e de Claude Bernard porque esses autores desempenharam, semivoluntariamente, o papel de porta-bandeira; esta é a razão da preferência que lhes foi dada, em detrimento de tantos outros, igualmente citados, e que poderiam ser mais bem explicados sob outras perspectivas. (CANGUILHEM, 2011, p. 15)

Feita essa indicação, cabe, então, recuperar de que se trata efetivamente o método patológico e de – tentando fazer jus à proposta intelectual de Canguilhem – observar como historicamente esse método foi instrumentalizado na formação de domínios do conhecimento, não se restringindo à área médica, seguindo ao encontro de concepções difundidas pelas ciências humanas.

Não será fácil resumir o argumento de Canguilhem em torno dessa problematização da constituição dos limites entre normal e patológico, mesmo porque o autor trata com bastante rigor e profundidade não só determinados aspectos da fisiologia humana, que demandariam um esforço compreensivo desproporcional ao rendimento para as questões que aqui importam; mas, além disso, porque Canguilhem empreende nesse ensaio uma consistente recuperação e densa reflexão da história epistemológica da patologia e da fisiologia. Assim, tentarei em linhas gerais percorrer o argumento em torno do *método patológico*, oportunamente sublinhando as conexões que as ideias de Canguilhem permitem com o trabalho de Foucault.

O ponto de partida do ensaio de Canguilhem paira sobre a análise do princípio de Broussais e sua repercussão. Numa obra intitulada *Da irritação e da loucura*, publicada em 1828, Broussais – médico estudioso de fisiologia – estendeu à doença mental a aplicação de seu princípio que foi a base para a difusão da ideia de continuidade/homogeneidade entre

saúde e doença. Resumidamente, pelo princípio Broussais a diferença entre o estado saudável e o de doença se traduzia numa alteração quantitativa da frequência dos estímulos corporais, cabendo, então, à terapêutica simplesmente fazer os ajustes nos níveis desses estímulos – para mais ou para menos – para restabelecer a saúde do paciente.

A primeira crítica de Canguilhem a esse princípio já anuncia sua subsequente defesa do *método patológico*. Ao afirmar esse *continuum* saúde doença, Broussais assumia uma precedência da saúde sobre a doença, ou seja, assumia a existência de um dado estado normal ao qual o doente poderia e deveria ser reconduzido. A essa ideia Canguilhem interpõe a seguinte crítica:

A partir deste ponto podemos esboçar a objeção maior à tese segundo a qual a patologia é uma fisiologia mais extensa ou mais ampla. A ambição de tornar a patologia e, conseqüentemente, a terapêutica integralmente científicas, considerando-as simplesmente procedentes de uma fisiologia previamente instituída, só teria sentido se, em primeiro lugar, **fosse possível dar-se uma definição puramente objetiva do normal como de um fato**; e se, além disso, fosse possível traduzir qualquer diferença entre o estado normal e o estado patológico em termos de quantidade, pois apenas a quantidade pode dar conta, ao mesmo tempo, da homogeneidade e da variação. (CANGUILHEM, 2011, pp. 24-25, grifo acrescentado)

Com essa observação Canguilhem abre caminho para chegar ao pensamento de Auguste Comte, revelando como a concepção de que o normal é um fato presente na realidade foi importante para a doutrina positivista:

Afirmando de maneira geral que as doenças não alteram os processos vitais, Comte se justifica por ter afirmado que a terapêutica das crises políticas consiste em trazer as sociedades de volta à sua estrutura essencial e permanente, em só tolerar o progresso nos limites da variação da ordem natural definitiva pela estática social. (CANGUILHEM, 2011, p.30)

No trecho que se segue a essa citação, Canguilhem destaca ainda como foi no âmbito da psicologia, da medicina, e mesmo da literatura de inspiração positivista que essa afirmação de Comte – restrita à análise da dinâmica da sociedade entendida como um sistema, segundo Canguilhem – foi capaz de difundir a ideia da existência do normal como fato independente das ocorrências patológicas.

Canguilhem vai adiante passando pelos trabalhos de outros cientistas, mas é na teoria do médico René Leriche (1879-1955) que Canguilhem localiza a primeira discordância significativa do princípio de Broussais. Leriche propõe um entendimento da doença em que o ponto de vista do doente torna-se fundamental para a terapêutica. Melhor dizendo, sem a experiência da dor – experiência que pertence ao doente – não há acesso possível à doença. E

o reverso dessa constatação se expressa pela frase do próprio Leriche que diz: “A saúde é a vida no silêncio dos órgãos.”

Através dessa concepção de Leriche o normal assume como que uma condição amorfa, indiscernível. E gostaria de mais uma vez recorrer às palavras de Canguilhem para evidenciar essa condição indiscernível do normal:

[...] O estado de saúde, para o indivíduo, é a inconsciência de seu próprio corpo. Inversamente, tem-se a consciência do corpo pela sensação dos limites, das ameaças, dos obstáculos à saúde. Tomando essas afirmações em seu sentido pleno, elas significam que a noção de normal que se tem depende da possibilidade de infrações à norma. [...] essa definição da doença é a definição do doente, e não a do médico. Apesar de válida do ponto de vista da consciência, ela não é o ponto de vista da ciência. (CANGUILHEM, 2011, p. 53)

A um só tempo Canguilhem está colocando em questão a noção de normal, tomada em sua independência frente aos fenômenos patológicos, e a soberania da ciência médica quanto à emissão de diagnósticos. A partir dessa dupla crítica – crítica que, aliás, está de acordo com o objetivo anunciado pelo autor no início do ensaio: o de investigar as relações entre as normas e o normal e entre ciência e técnica – Canguilhem dará desenvolvimento à discussão acerca do *método patológico*.

Vale aqui fazer um parêntese para destacar o papel – não somente para a ciência médica, mas para a produção do conhecimento de um modo mais amplo – que a teoria de Leriche desempenha dentro do projeto de Canguilhem de compreender criticamente aquelas relações entre normal e anormal, entre ciência e técnica. Canguilhem se apropria do trabalho de Leriche – e isso certamente não é feito de modo irrestrito – visando sempre à possibilidade de um pensamento, de uma investigação científica em que a concretude da vida seja a fonte das perguntas e dos problemas que vão orientar a pesquisa. Rejeita os empreendimentos teóricos antecipadores de soluções. Melhor dizendo, é de uma determinada concepção da ciência e do trabalho científico que Canguilhem está tratando, e, para isso, as ideias de Leriche lhe serviram como um fértil terreno<sup>41</sup>.

Assim, a afirmação fundamental do *método patológico* é a de que as doenças, as crises, os desvios, os estranhamentos, os anormais é que estão na origem do movimento

---

<sup>41</sup> “[...] o valor da teoria de Leriche, em si, independente de qualquer crítica dirigida a algum detalhe de conteúdo, é o fato de ser a teoria de uma técnica, uma teoria para a qual a técnica existe, não como serva dócil aplicando ordens intangíveis, mas como conselheira e incentivadora, chamando a atenção para os problemas concretos e orientando a pesquisa na direção dos obstáculos sem presumir, antecipadamente, nada acerca das soluções teóricas que lhes serão dadas.” (CANGUILHEM, 2011, p.61)

indagador, especulativo e investigativo da ciência. Nos desdobramentos que essa afirmação provoca e permite é que os nexos entre a obra de Canguilhem e Foucault podem ser encontrados, e a noção de *normatividade* é um desses desdobramentos. Por normatividade Canguilhem entende a capacidade de um ser de romper com as normas existentes e de criar novas normas e, para tanto, prossegue Canguilhem, a infração às normas existentes é, certamente, necessária. Nesse ponto fica muito evidente a influência do *método patológico* sobre a reflexão de Canguilhem. É sobre o distúrbio de uma ordem, sobre a infração de uma norma que assenta a possibilidade de *normatividade*. Mas além da infração a normas o que mais está envolvido nessa *normatividade*?

É importante notar que Canguilhem posiciona essa *normatividade* num campo aberto. Com isso quero afirmar que é como se a normatividade, para Canguilhem, tivesse duas vertentes, uma ligada às *infrações/superação* e outra ligada às *infrações/limitação*. As *infrações/superação* Canguilhem associa aos “indivíduos normativos”, podendo-se por “indivíduos normativos” entender que, além de serem indivíduos dotados da capacidade de instituir normas, são indivíduos que, em geral, instituem normas não porque as infrações que cometem correspondem a desvios, disfunções, deformidades, ou seja, limitações, mas porque suas infrações são justamente uma superação dos limites impostos pelas normas vigentes. Sua situação de normatividade é definida por um *poder* “criador de valor”, como afirma Canguilhem<sup>42</sup>. Por outro lado, existem as *infrações/limitação*, decorrentes das anomalias, cuja normatividade acontece num sentido invertido da anterior, remetendo ao *método patológico*. Melhor dizendo, essas infrações envolvem obstruções, perturbações, que acometem a vida do indivíduo de modo a lhe impor restrições – seja ao gozo pleno de suas capacidades físicas, seja ao convívio em sociedade – que geram uma condição de normatividade por referência ao que é o oposto dessas restrições, revelando, inspirando no indivíduo a existência de um estado de plenitude vital ao qual ele não tem acesso. Essa é a normatividade que o método patológico ensaja. A partir da experiência da anomalia são estabelecidos os parâmetros de normalidade.

Creio ser possível reunir esse argumento de Canguilhem numa única e incisiva conclusão: a normatividade constitui-se numa força onde está expressa uma assimetria do poder de normatizar e também de normalizar – o que é mais grave. E, a esta altura, a

---

<sup>42</sup>Um exemplo forte que Canguilhem apresenta para esse tipo de normatividade é o caso do atleta: “A saúde é uma maneira de abordar a existência com uma sensação não apenas de possuidor ou portador, mas também, se necessário, de criador de valor, de instaurador de normas vitais. Daí a sedução que a imagem do atleta exerce ainda hoje sobre nossas mentes, sedução esta da qual o gosto atual por um esporte racionalizado nos parece uma aflitiva caricatura.” (idem, p.143)



proximidade da análise de Canguilhem com a de Foucault transparece, pois que a noção de normalização é cara ao argumento deste último autor, o qual enfatiza justamente o exercício de poder subentendido na normatização e na normalização.

Tentarei, a partir desse momento, sintetizar os argumentos de Foucault e Canguilhem orientada por duas preocupações, uma que relaciona a produção de anormais - em Foucault - com o questionamento da existência de normas e de *normal* - em Canguilhem - e outra que relaciona a normalização, em Foucault, com a normatividade, em Canguilhem.

Retomando o que reconheci como processo de produção de anormais, em Foucault – levado a cabo principalmente pelo exame médico-legal -, o principal ponto de ligação de sua abordagem com a de Canguilhem tem um caráter quase complementar, a saber, corresponde à tese de Canguilhem de que o *normal* não é um fato. O encontro dessas duas perspectivas permite a formulação de duas simples perguntas? Se o *normal* não é um fato, se não constitui uma realidade concreta e independente, quais são, então, as referências que orientam o processo de produção de anormais? Frente a que esses indivíduos são constante e crescentemente classificados, controlados e reduzidos?

Admitindo, ao mesmo tempo, a pertinência do método patológico recuperado por Canguilhem, e a compreensão de Foucault a respeito do processo de normalização – da prática positiva e inclusiva dos anormais num organizado sistema de diagnóstico e correção – e trabalhando na articulação entre elas, vai ficando cada vez mais evidente que a produção de anormais, por um lado, e a produção de normas, por outro, não só são processos que se atravessam, mas que também não se sustentam numa racionalidade translúcida, ou numa prática científica rigorosa. Numa única frase, creio, Canguilhem resume essa questão de forma muito simples e incisiva: “Raciocinando com todo o rigor, uma norma não existe, apenas desempenha seu papel que é de desvalorizar a existência para permitir a correção dessa mesma existência.”(CANGUILHEM, 2011, p. 41)

Com isso uma primeira conclusão nos ocorre... Se nem a definição de normas, nem o diagnóstico de anormais obedecem a uma prática clara e objetiva, respaldada por um argumento racional difundido e reconhecido – a despeito das muitas ‘certezas’ que possam garantir um diagnóstico de anomalia ou a correção de uma norma – parece sempre haver uma sombra de arbitrariedade e interesse encobrindo essas práticas. Elas parecem estar todo o tempo figurando como alvo de uma desconfiança, uma pergunta, uma crítica que lhes deve ser dirigida. Desse modo, creio que é diante de uma aguda problematização da prática científica

que tanto Foucault quanto Canguilhem nos colocam. Levando-nos a buscar no terreno da intenção, da política, do poder, o lugar onde as práticas de conhecimento, de classificação e de correção desempenham seus papéis principais.

Ampliando o espectro dessa crítica de uma prática científica normalizadora – portanto, uma prática que se empenha incessantemente na produção e na difusão de um discurso de verdade – é possível alcançar outra forma de prática discursiva, a literatura, igualmente normalizadora.

A esta altura a análise de Giorgio Agamben sobre o conceito de *dispositivo* será de grande valia, pois permitirá um entendimento da literatura como uma entre tantas outras práticas discursivas, que desempenham o papel de conferir ou negar legitimidade aos discursos que ousam ingressar no seu campo.

#### 4.3 A literatura como dispositivo a partir de Giorgio Agamben

Numa conferência proferida em setembro de 2005, durante viagem ao Brasil, o filósofo italiano Giorgio Agamben se dedicou a refletir sobre “O que é um dispositivo?”, seguindo um caminho que, partindo das ideias de Michel Foucault chegava a uma definição própria desse conceito originalmente foucaultiano.

Agamben buscou através do desenvolvimento da obra de Foucault o modo como este “termo técnico” foi se configurando e se tornando estratégico para aquele autor. Desse modo, Agamben reconheceu que o primeiro uso que Foucault deu a esse termo foi através da ideia de *positividade* – ainda em sua obra *A arqueologia do saber* (1969).

A importância que esta noção de positividade ganha no interior da obra de Foucault está ligada à sua preocupação em relação ao modo como os sujeitos se relacionam com o elemento histórico e toda a sua força diretiva e conformadora da vida em sociedade. Dito isso, Agamben defende que esta noção de positividade – mais tarde elaborada sob a ideia de *dispositivo* – desempenha um papel central no pensamento de Foucault, podendo mesmo ser compreendida sob a chancela de um conceito de alcance mais geral. Agamben acrescenta que, embora Foucault tenha mantido sempre uma postura crítica frente aos conceitos Universais,

isso não significa que ele tenha se furtado absolutamente ao uso de noções operativas num nível mais geral. E esse é o caso do termo *dispositivo* presente no pensamento daquele autor.

A partir desse ponto Agamben se lança ao que denominou uma genealogia teológica do termo *dispositivo*, demonstrando como esta noção se derivou da incorporação da ideia de *oikonomia* pela doutrina religiosa cristã, numa tentativa de conciliar uma abordagem da Santíssima Trindade – Pai, Filho, Espírito – que evitasse a interpretação politeísta acerca dessa Trindade. Melhor dizendo, através da incorporação da noção de *oikonomia* foi possível ao cristianismo defender uma compreensão da Trindade segundo a qual mantinha-se a unidade ontológica de Deus uma vez que as diferentes formas da Trindade nada mais eram que diferentes formas de esse único Deus gerir a vida, o mundo. Consequência desse arranjo interpretativo da teologia cristã é uma cisão em Deus entre *ser* e *ação*.

Agamben então enfatiza como o legado dessa cisão produzida pela teologia cristã entre *ser* e *ação* exerce influência sobre o pensamento do ocidente e como, portanto, a noção de *dispositivo* com a qual Foucault operou está ligada à noção de *oikonomia* tal como foi utilizada dentro dessa teologia, pois que ambos os termos referem-se a

[...] um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é de administrar, governar, controlar e orientar, em um sentido em que se supõe útil, os comportamentos, os gestos e os pensamentos dos homens. (AGAMBEN, 2005, p. 12)

Dito isso, o autor passa a um outro plano de sua análise onde apresenta sua própria concepção dos *dispositivos*, que, na verdade, não se distancia da definição foucaultiana, mas lhe dá consequência. Agamben sustenta então que o processo de subjetivação, o processo de formação dos sujeitos *resulta da relação e, por assim dizer, do corpo-a-corpo entre os viventes e os dispositivos*. (idem, p. 13) Mas seu interesse, de fato, assenta sobre as possibilidades que os seres viventes têm de experimentar esse corpo-a-corpo de modo a escapar de uma subjetivação modelar que aconteça à sua revelia. Se os dispositivos são esses inúmeros mecanismos de produção e manutenção de uma ‘ordem social’ que possibilidades restam aos sujeitos além da adequação, da modelação? A resposta para esta pergunta Agamben vai buscar na religião e no direito romano, mais precisamente, na ideia de *profanação*.

Segundo o direito romano, sagradas ou religiosas eram as coisas que pertenciam de algum modo aos deuses. Como tais, eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não podiam ser vendidas, nem penhoradas, cedidas ao usufruto ou encarregadas de servidão. Sacrilégio era todo ato que violasse ou transgredisse esta especial indisponibilidade que as reservava exclusivamente aos deuses celestes (e eram então chamadas propriamente de “sagradas”) ou inferiores (neste caso,

chamavam-se simplesmente “religiosas”). E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar significava ao contrário restituir ao livre uso dos homens.

“Profano”, podia escrever assim o grande jurista Trebazio, “diz-se, em sentido próprio, daquilo que, de sagrado ou religioso que era, é restituído ao uso e à propriedade dos homens”. [...]

**A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido.** (AGAMBEN, 2005, p. 14, grifo acrescentado)

O pensador italiano segue complexificando sua análise, chamando a atenção para o reverso – por intensificação – dos processos de subjetivação que seriam os processos de dessubjetivação. O resultado destes últimos seria a apatia dos indivíduos, que, de tal forma atravessados por um número cada vez maior de dispositivos, tornar-se-iam cada vez mais limitados em sua capacidade de resistência. A esta altura gostaria de Rercondar a leitura de Paul Veyne, anteriormente feita, segundo a qual, Foucault não concebia a ação dos dispositivos sem uma reação dos sujeitos, favorecendo uma perspectiva secundada pela possibilidade do conflito, e de algum exercício de liberdade por parte dos sujeitos.

O sujeito não é constituinte, ele é constituído como o é seu objeto, mas não deixa por isso de ser livre para reagir, graças à sua liberdade, e de tomar distância, graças ao pensamento. O dispositivo é menos um limite imposto à iniciativa dos sujeitos do que o obstáculo conta o qual ela se manifesta. [...]

Por outro lado, o indivíduo e sua liberdade jamais podem ser aniquilados, eles sempre sobreviverão, ainda que se tornem o contrário de si mesmos. (VEYNE, 2011, p. 170)

\*\*\*

Feito esse longo trajeto pelas ideias de Foucault, Canguilhem e Agamben, passo agora ao encontro da literatura, da vivência literária de Maura, Carolina e Fraga com as reflexões desses pensadores.

#### 4.4 As profanações de Antônio Fraga, Carolina de Jesus e Maura Caçado

Percorrer as obras de Carolina, Maura e Fraga é gesto que não passa incólume e que, portanto, não se encerra numa leitura, num comentário, numa exploração curiosa. Não à toa – mesmo considerada a alta concentração de matéria autobiográfica – suas obras despertam questões sobre os escritores e suas vidas, não à toa suas vidas levam a pensar nas proporções de sua realização literária frente às, aparentemente, tão restritas condições de produção.

É certo que as restrições, os obstáculos – como diriam Foucault e Veyne – que se interpuseram a Fraga, Maura ou Carolina não foram os mesmos. E aqui, creio, já foi explorada essa diversidade dos campos de conflito em que cada uma dessas literaturas se viu convocada a combater. Mas restam ainda perguntas e talvez uma delas muito simples: por que foi preciso que essa literatura viesse a combater? Arriscaria uma resposta igualmente simples a essa pergunta: porque foram literaturas profanadoras! Porque se indispuseram contra dispositivos – Fraga contra o próprio cânone literário, Carolina contra os discursos corretos da pobreza e Maura contra a opressão da psiquiatria. Porque buscaram restituir à literatura seu lugar no mundo, resistindo a separações, distinções ou classificações. E como não pensar nas classificações exaustivamente problematizadas por Foucault e Canguilhem, cujo papel fundamental liga-se a uma produção indiscriminada de *anormais*? Como não pensar, a exemplo da proposta intelectual de Canguilhem, em qual não foi gravidade do abandono a que essas obras ficaram relegadas, simplesmente porque pareciam aquém de alguma plenitude literária, obras imperfeitas, incompletas, imaturas?

Como negligenciar a sofisticação da narrativa de Fraga, o modo vívido, renovado com que recuperou o modernismo<sup>43</sup>, ao mesmo tempo em que se antecipava – em mais de vinte anos - à estética da *geração mimeógrafo*? E a lucidez e pertinência com que Maura questionava e denunciava o descompasso das práticas manicomiais diante das propostas inovadoras de Nise da Silveira, a quem ela mal conheceu? O que dizer então de Carolina, que desde o prelo de seu primeiro livro se viu subestimada e exotizada pela edição de seu texto, mas resistiu, seguiu escrevendo e rompeu com o que lhe restringia literariamente?

Penso então na literatura, sim, como um dispositivo, mas penso também nos dispositivos como instrumentos de produção de anormais, como instrumentos de marginalização. E, se para Foucault os anormais encontram-se incluídos numa ordem onde estão classificados e sujeitos a correção, a subjetivação; os marginais, ainda que mantidos à distância, são também submetidos a um processo de subjetivação, mas, talvez este tão mais intenso e vário que se possa falar não em subjetivação, mas em dessubjetivação, como afirma Agamben.

Creio que neste ponto a discussão sobre o sentido da marginalização, sobre as consequências dela e sobre os usos que dela são feitos vai se tornando mais consistente. E

---

<sup>43</sup>No artigo “À margem: notas sobre *Desabrigo* de Antônio Fraga”, a pesquisadora Andrea Saad Hossne ao analisar *Desabrigo*, sublinha a elaboração da “herança” modernista presente na obra de Fraga.

uma vez mais vale trazer os textos de Maura, Carolina e Fraga e sublinhar a forma como tematizaram a marginalização.

26-11-1959

Não frequento o pátio e isto me dá, ainda aqui, e usando o uniforme do hospital, a sensação de estar à margem. [...] Ando pelos corredores, quietos, à espreita. Às vezes caio em profunda depressão, as coisas externas me machucando, duras, e, no íntimo, um sofrimento incolor, uma ânsia, um quase desejo a se revelar. Não: um profundo cansaço. Ausência total de dor e alegria. Um existir difícil, vagaroso, o coração escuro como um segredo. Sobretudo a certeza de estar só. Sinto, e esta sensação não é nova, como se uma parede de vidro me separasse das pessoas, conservando-me à margem e exposta. [...] Cada uma se deixa roer calada e íntima no seu próprio mundo, qualquer tentativa de aproximação sendo anulada pelo desconhecimento que temos umas das outras. Ainda assim, parece que marcamos aqui um encontro. Chegamos, porém, tão dolorosamente marcadas que tudo caiu no esquecimento acordado, movendo-se secreto em cada uma. É para esse núcleo que se voltam todas. Elas têm para onde, e eu não. Porque, mesmo aqui, ainda sou uma marginal. (CANÇADO, 1991, pp. 71-73)

**7 de junho** 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. (JESUS, 1960, p. 58)

#### POETAS E VAGABUNDOS

[...] – Sou poeta por ser vagabundo ou vagabundo por ser poeta? A resposta depende muito de quem faz a pergunta Do ponto de vista ético todo poeta é vagabundo do ponto de vista estético todo vagabundo é poeta Poeta ou vagabundo em potencial mas sempre poeta e vagabundo ou vagabundo e poeta Ora se entre poetas e vagabundos a diferença é milimétrica não acontece o mesmo entre vagabundos e malandros O primeiro é sempre um idealista e é portanto individualista enquanto que o segundo é pragmatista e é povo [...] (FRAGA, 1999, p. 36)

Recorro ainda mais uma vez aos textos destes três escritores agora menos para analisar suas temáticas ou revolver os embates a que lançaram do que para reiterar aquela posição heterotópica, aquele lugar-em-crise que seus textos apresentaram e que suas vidas, em alguma medida, encenaram. Dizer que o mundo das letras lhes foi refratário por completo certamente seria falso, pois suas obras circularam – ainda que em momentos muito pontuais -, foram debatidas – ainda que muito menos do que exigem – e abordaram questões para as quais qualquer tentativa de resposta unívoca restaria insuficiente. Daí também sua qualidade profanadora, que ao mesmo tempo colocava em xeque a posição desejável de emissão de discursos – por mais consistentes que fossem as condições de diálogo desses autores no campo da literatura, sua inserção efetiva nunca chegou a se concretizar – e causava estranhamento por sua ‘ousadia’ de, ao mesmo tempo, ocupar um lugar, que em princípio lhes era vedado, e de (im)pertinentemente defender seus “pontos de vista” deslocados e perturbadores. Afirmar a posição heterotópica dessas obras tem uma consequência que julgo importante, que é a de afastar a simples ideia de que foram marginais e que, por isso, permite

refletir sobre quais os efeitos a categoria marginal pode ter quando a elas – e a tantas outras obras – é aplicada.

## 5 CONCLUSÃO

### HETEROTOPIA X MARGINALIDADE

O entendimento a que chego, ao final deste percurso, sobre a noção de marginalidade é muito menos de cunho descritivo do que de cunho crítico. Melhor dizendo, não foi a uma definição de marginalidade que cheguei - a partir do encontro dos trabalhos de Foucault, Agamben e Canguilhem com a literatura de Fraga, Maura e Carolina -, mas a uma problematização dos efeitos do uso desta categoria, que aponta na direção de um encobrimento, e mesmo de uma anulação, das forças transgressoras subjacentes a esse termo.

Associando então as trajetórias literárias desses três escritores com o pensamento crítico acerca dos discursos de verdade, da produção de normas e principalmente da produção de anormais, pergunto: o que implica manter o uso da categoria marginal?

Creio na própria ideia de *margem* como um bom parâmetro para tornar evidente o esvaziamento de sentido dos contrapositionamentos – para usar uma expressão foucaultiana -, que foram realizados na literatura de Maura, Fraga e Carolina: uma vez à margem, uma vez distante, calam-se as vozes ‘de fora’ – e esse calar foi tão veementemente gritado por Maura em sua imagem da parede de vidro que ao mesmo tempo em que a expunha a afastava das pessoas - mantém-se o consenso, reitera-se a norma.

É certo que a noção de marginalização pode também cumprir um papel de sublinhar a exclusão de modo a denunciá-la, a combatê-la, mas pergunto: era o caminho da marginalização que esses três autores desejavam trilhar com sua escrita? E se não era essa o caminho que buscaram, por que negar a eles, retrospectiva e perspetivamente, um lugar de expressão, um lugar que lhes seja próprio, mesmo que um lugar-em-crise, perturbador?

Mesmo sob pena de alguma simplificação, retiro desse esforço de entendimento um encorajamento a iniciativas que busquem não ‘dar voz’ a esses discursos transgressores, mas ouvir-lhes a voz, dialogar com ela. E se acima sustento a possibilidade de o pensamento social restituir a essa literatura seu lugar-em-crise, sua potência questionadora, aqui pergunto: qual o impacto que essas narrativas têm sobre o pensamento social? Podem elas apontar insuficiências, preconceitos, imprecisões no edifício da razão da ciência? Creio que os trabalhos, sobretudo, de Foucault e Canguilhem abrem espaço justamente para esse tipo de



questionamento. E esse encontro entre a literatura de Carolina, Maura e Fraga e as reflexões de Agamben, Foucault e Canguilhem nada mais faz do que reiterar os nexos da literatura, e de suas intempéries, com uma pertinente reflexão social, nada mais faz do que reiterar seu “gabarito de inteligibilidade”, cuja força parece arrefecer sob a rubrica marginal.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? *Outra travessia*, Santa Catarina, n. 5, 2º semestre de 2005, p. 9-16.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ASSIS JÚNIOR, António de. *O segredo da morta*. Luanda: Edições Maianga, 2004.

BARRETO, Lima. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BENEVENUTO, Silvana José. *A literatura como arma – Uma análise do pensamento social na Literatura Marginal*. 2010. 116 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2010. (Obras Escolhidas, v. 2).

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2011. (Obras Escolhidas, v. 1).

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1979.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1980.

\_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano – Entre intenções e gestos*. São Paulo: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, 1999.

CHIARELLI, Tadeu. Às margens do modernismo. In: \_\_\_\_\_. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.

COSTA, Jurandir Freire. *História da psiquiatria no Brasil: um corte ideológico*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DREYFUS, Hubert L. e RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FERNANDEZ, Andréa Raffaella. Múltiplas vozes na poética de resíduos de Maria Carolina de Jesus. *Rascunhos culturais*, Coxim, n.1, Jan/Jul. 2010, p. 55-72.

FERRÉZ (org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FOUCAULT, Michel. 2003. A vida dos homens infames. In: \_\_\_\_\_. *Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 203-222. (Ditos e escritos IV).

\_\_\_\_\_. 2006. O que é um autor?. In: \_\_\_\_\_. *Estética: literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 264-298. (Ditos e escritos III).

FRAGA, Antônio. *Desabrido*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1990.

\_\_\_\_\_. *Desabrido e outros trechos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

\_\_\_\_\_. *Desabrido e outras narrativas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

HOSSNE, Andrea Saad. À margem: Notas sobre Desabrido de Antônio Fraga. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 6, 2001/2002, p. 128-146.

\_\_\_\_\_. Depoimento ao programa *O mundo da literatura: Literatura marginal: tradição*. Produção de Ricardo Soares. São Paulo, Rede STV, 2003.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. *et al. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JESUS, Carolina Maria de. 1960. *Quarto de despejo – Diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves.

LEVINE, Robert M. e MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MACHADO, Roberto. *Ciência e saber: a trajetória da arqueologia de Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

\_\_\_\_\_. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MELO, Walter. Nise da Silveira. Memória e ficção na obra de Graciliano Ramos. *ADVIR*, Rio de Janeiro, n. 19, Set. 2005, p. 139-144.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 1970*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

PERLMAN, Janice E. *O mito da marginalidade: favela e política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

PORTOCARRERO, Vera. *Arquivos da loucura: Juliano Moreira e a descontinuidade histórica da psiquiatria*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2002.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: \_\_\_\_\_. *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SCARAMELLA, Maria Luisa. *Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado*. 2012. 269 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

SCHWAB, Gabriele. Se ao menos eu não tivesse de manifestar-me... In ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. O testemunho: entre a ficção e o real. In: \_\_\_\_\_. *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SILVA, Maria Célia Barbosa Reis da. *Antônio Fraga, personagem de si mesmo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

SILVEIRA, Nise da. *Senhora das imagens internas: escritos dispersos de Nise da Silveira*. Martha Pires Ferreira (org.). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. São Paulo: Annablume, 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. *O Sapateiro Silva; estudos de Flora Süssekind e Rachel T. Valença*. Poemas de Joaquim José da Silva. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983.

TELES, Gilberto Mendonça. *O surrealismo na literatura brasileira*. Signótica, Goiânia, n.3, Jan./Dez., 1991, p. 37-69.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

\_\_\_\_\_. *A beleza salvará o mundo – Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

VEYNE, Paul. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VOGT, Carlos. Trabalho, pobreza e trabalho intelectual. In: SCHWARTZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PERPÉTUA, Elzira Divina. Aquém do Quarto de despejo: a palavra de Carolina Maria de Jesus nos manuscritos de seu diário. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 22, Jul./ Dez. 2003, p. 85-94.