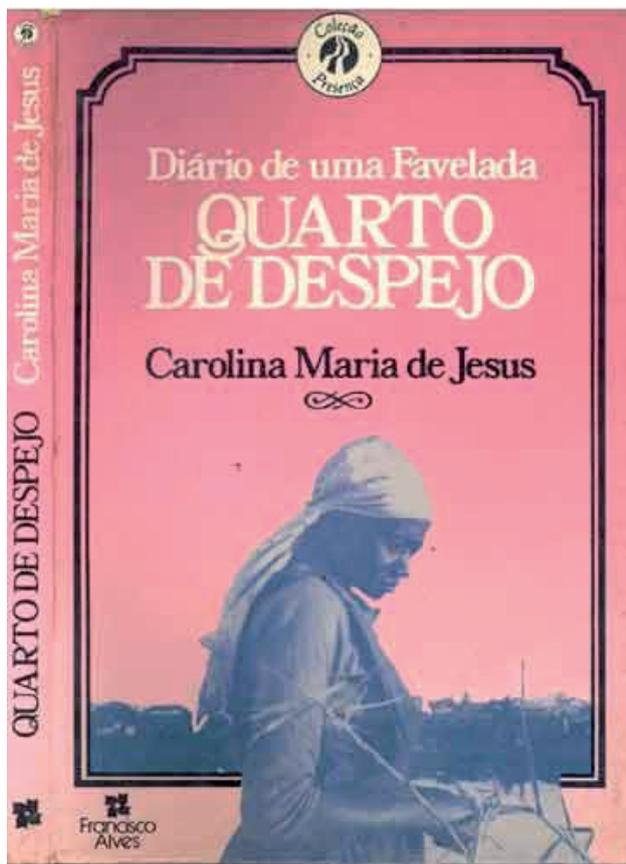


*“Tudo cato”: as formas do circular*

*no diário Quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus*



*Fernando de Sousa Rocha*

Doutor em Literatura Comparada pela University of Southern California (USC)/EUA.  
Professor Assistente de Português e Literatura/Cultura Brasileira em Middlebury Col-  
lege. frocha@middlebury.edu

**“Tudo cato”:** as formas do circular no diário  
*Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus  
Fernando de Sousa Rocha

**RESUMO**

Este artigo visa explorar a articulação das diversas formas do circular no diário *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Partindo do circular derivado do próprio ato de catar, o artigo investiga como a circulação e circularidade se manifestam desde o nível dos transportes e movimentação da população até a própria escrita do diário e o direcionamento do olhar. Este artigo propõe, por fim, que é através da contemplação que a autora consegue romper com a circularidade que caracteriza sua existência marginalizada.

**PALAVRAS-CHAVE:** deslocamento circular; circularidade; escrita do diário; contemplação.

**ABSTRACT**

The main goal of this article is to explore the interconnections between the different forms of circulating in Carolina Maria de Jesus's diary *Quarto de despejo*. From the circulation derived from the very act of gathering, this article investigates how the circulation and circularity are manifested from the level of transportation and people's displacement to diary writing and the direction of one's gaze. This article propounds that, in the last instance, through contemplation the author manages to break away from the circularity characterizing her marginalized existence.

**KEYWORDS:** circular displacement; circularity; diary writing; contemplation.



A relação entre fala e espaço, escrita e espaço, se faz crucial quando buscamos entender vivências que se dão às margens dos lugares de produção e consumo de bens simbólicos. É a fala ou a escrita que, como espelho de nossa própria identidade, nos devolve o sentido de nosso estar no mundo, ainda que necessariamente redimensionado pela distância que se impõe entre nosso agir e a percepção que temos de nossa existência. Só nos encontramos enquanto miragens de nós mesmos, poucas traduções que forjamos, atravessados por nossos embates com o outro. Para os que se situam à fímbria da sociedade, esta fala ou escrita não constitui apenas o espaço simbólico no qual a existência passa a ser reconhecível tanto para o sujeito que fala quanto para os outros a quem se dirige. Este espaço de fala e escrita, às margens, conflui com as práticas de ocupação do espaço físico—sem as quais a existência beira a inexistência—, com o mover-se dentro de um espaço que é socialmente determinado. É neste sentido que poderíamos falar de uma *poiesis* peripatética em relação à escrita de Carolina Maria de Jesus em *Quarto de despejo*, já que a escrita do diário, circular por natureza, se sobrepõe à sua vivência espacial. Respondendo

à atividade de catar papel, ferros ou comida para sustentar seus filhos e a si mesma, a movimentação de Carolina pelo espaço urbano caracteriza-se por um circular. Neste ensaio, busco analisar como, a partir deste circular espacialmente, a escrita caroliniana articula uma gama bastante ampla de circulações e circularidades, que vão desde uma percepção das movimentações dos bondes e transeuntes paulistanos até a escrita mesma do diário e os direcionamentos do olhar.<sup>1</sup> Se Carolina por fim vislumbra uma possibilidade de escapar à circularidade trágica que marca a sua vida em quase todos os níveis—alimentício, econômico, espacial, discursivo—, isto não se dá apenas através da produção espacial, como a propõe Michel de Certeau. Acima de tudo, a apropriação caroliniana dos textos literário e urbano está pespontada por uma produção espacial inesperada: a detenção do movimento, a estagnação narrativa para que o espaço se abra à contemplação da autora-catadora.

### Circular: espaço e capital

Desde a primeira entrada em seu diário, Carolina menciona a sua ação de catar papel, a qual a obriga a abandonar o espaço doméstico para percorrer o urbano, ou melhor, para encaminhar-se a certos locais dentro da cidade, seguindo um “roteiro habitual”.<sup>2</sup> Nestes locais, prevê encontrar sobras, restos de um consumo exacerbado, característico de grandes metrópoles como São Paulo, ou realiza transações econômicas. Em troca de dinheiro, oferece materiais reutilizáveis—como papel, latas ou metais—ou sua própria força de trabalho. Assim, no seu Manoel é onde Carolina vende latas e metais; na d. Julita trabalha como empregada doméstica; e na Klabin consegue papel para vendê-lo mais tarde. São pois locais urbanos no sentido de que guardam em si as regras do que é próprio, como propõe Michel de Certeau.<sup>3</sup> Ou seja, são locais porque se acham extremamente ordenados, constituindo-se de elementos cada qual situado em seu próprio lugar, que os define em relação aos demais.<sup>4</sup> O local de coleta de papéis, de ferro ou de comida, por exemplo, é também o local da ordem, na qual Carolina é definida como catadora, mendiga, miserável ou como destituída de posses, bens ou capital. Que a cidade não pareça querer se dispor como espaço, apenas como uma série de locais, vem articulado na afirmação de Carolina de que tudo quanto encontra no lixo cata para vender.<sup>5</sup> Espaço, ainda segundo de Certeau, implica um local que nós, como agentes, reconstituímos em nossas próprias práticas de movimentação e ocupação deste espaço, que não pode manter a univocidade ou estabilidade do que é próprio, favorecendo, ao contrário, a polivalência inerente aos conflitos e negociações que se dão nas trocas e relações sociais.<sup>6</sup> Espaço seria justamente a possibilidade de produção dentro dos locais limitados pela ordenação do mundo social, possibilidade esta que de Certeau busca reconstruir em seus estudos sobre as práticas da vida cotidiana. Há, como aponta o teórico francês, uma produção silenciosa—tão silenciosa como o ato de ler—, através da qual exercemos nossas práticas de uso e insinuamos, em um universo pré-ordenado, uma reapropriação da ordem.<sup>7</sup> Um local converte-se assim em espaço.

No entanto, a observação de Carolina torna este manejo da ordenação local um tanto quanto ambíguo. Catar implica uma procura insistente e atenta, através da qual selecionam-se itens e, com esta seleção, organiza-se

<sup>1</sup> A grande figura literária pertencente ao que poderíamos chamar uma *poiesis* peripatética é Charles Baudelaire via Walter Benjamin. Não caberia, neste artigo, uma possível leitura analítica de Carolina Maria de Jesus lado a lado com Baudelaire. No entanto, à primeira vista, os dois parecem divergir quando mais se tocam. Baudelaire encontra “o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heróico” (BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 78), transformando a rua num refúgio a medida em que abandona a sua existência burguesa (BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 70); Carolina, ao contrário, deseja abandonar a rua para aconchegar-se no sonhado conforto de uma casa burguesa.

<sup>2</sup> JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2007, p. 188. Todas as citações de *Quarto de despejo* mantêm a ortografia e estruturas gramaticais originais.

<sup>3</sup> CERTEAU, Michel de. *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press, 1988, p. 117.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> JESUS, Carolina Maria de, *op. cit.*, p. 12.

<sup>6</sup> CERTEAU, Michel de, *op. cit.*, p. 117.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. xxi.

<sup>8</sup> É preciso lembrar aqui que estamos falando de fins dos anos 50, ou seja, de um período quando ainda não havia uma grande conscientização em relação à reciclagem no Brasil.

<sup>9</sup> JESUS, Carolina Maria de, *op. cit.*, p. 129-30.

<sup>10</sup> EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1957, v. 1, p. 79-82. Para uma discussão do bonde enquanto figura na literatura brasileira, ver: TOSTA, Luciano. *Exchanging Glances: The Streetcar, Modernity, and the Metropolis in Brazilian Literature*. *Chasqui*, v. 32, n. 2, nov. 2003, p. 35-52.

<sup>11</sup> JESUS, Carolina Maria de, *op. cit.*, p. 129.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 69-70.

<sup>13</sup> SOMEKH, Nadia. A luz da cidade: memória urbana e sociedade. In: DIAFÉRIA, Lourenço et alii (orgs.). *Um século de Luz*. São Paulo: Scipione, 2001, p. 64.

<sup>14</sup> BRANCO, Adriano M. O adeus ao bonde. In: STIEL, Waldemar Corrêa. *História do transporte urbano no Brasil: história dos bondes e trólebus e das cidades onde eles trafegaram*. [São Paulo]: Pini; Brasília: EBTU, 1984, p. 128.

<sup>15</sup> QUEIROZ, Rachel de. Viagem de bonde com Rachel. In: STIEL, Waldemar Corrêa. *História do transporte urbano no Brasil: história dos bondes e trólebus e das cidades onde eles trafegaram*. [São Paulo]: Pini; Brasília: EBTU, 1984, p. 92-93 (publicado originalmente na revista *O Cruzeiro* a 22 de maio de 1953). Para um estudo detalhado do poema de Oswald, publicado em *Pau-Brasil* em 1925, e de como o poeta aponta para uma combinação brasileira entre modernidade e atraso, ver: SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 11-28.

<sup>16</sup> JESUS, Carolina Maria de, *op. cit.*, p. 46.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

o que poderia ser tão somente uma massa informe, um material amontoadado. Através de uma categorização daquilo com o qual se depara para consumo ou troca econômica—como, por exemplo, “isto é comível” e “isto não é”—, Carolina viria a ser uma “produtora”, no sentido que lhe confere de Certeau: alguém que reorganiza, redimensiona o material que lhe é dado. Não obstante, Carolina aponta para o fato de que tudo o que está no lixo vem a ser catado. Não há o que poderíamos chamar uma pré-seleção, um posicionar-se como produtor antes mesmo da produção em si começar. Tudo torna-se material selecionável porque Carolina não pode, a nível socioeconômico, dar-se ao luxo de pré-selecionar, isto é, não pode partir do princípio de que o lixo é, por definição, composto de materiais residuais que não podem ser reaproveitados e de que, portanto, o que é comível ou vendável não se encontra ali.<sup>8</sup> De tudo catadora, Carolina não é capaz de se predispor como produtora. Tal impossibilidade define pois sua visão de seu próprio caminhar pelo espaço urbano: Carolina circula pelas ruas. Mas como entender esta sua movimentação, sua apropriação e uso dos locais paulistanos?

Circular é uma noção que Carolina associa à própria vida urbana, em crescente modernização e industrialização. São os bondes que circulam pelas ruas, assim como os paulistanos mesmos, com sua “fisionomia triste”.<sup>9</sup> Ligado a um meio de transporte público, o ato de circular só pode se dar através de uma rede que organiza a cidade e os possíveis deslocamentos de sua população. Enquanto local recortado por linhas de circulação, a cidade passa cada vez mais a ser um espaço habitável em movimento, nos trajetos que os paulistanos realizam de um lugar a outro. Se, por um lado, o transporte conecta os diferentes locais de produção e consumo, o próprio local no qual os passageiros se deslocam converte-se em espaço. Daí os usuários podem observar a paisagem urbana que se descortina, sempre em *flashes* de sua vida pulsante, ou participar das mais variadas cenas dramáticas, como a bolinagem, a qual transforma o bonde em espaço de expressão do desejo sexual ainda no início do século XX.<sup>10</sup> Paga-se, no entanto, um preço; e esta é uma das angústias de Carolina. No dia 30 de outubro de 1958, ela anota em seu diário: “Eu comecei a fazer as contas quando levar os filhos na cidade quanto eu vou gastar de bonde. 3 filhos e eu, 24 cruzeiros ida e volta. Pensei no arroz a 30 o quilo”.<sup>11</sup> Em sua contabilidade doméstica, circular de bonde implica deixar de comprar alimentos ou, como Carolina relata no dia 22 de junho do mesmo ano, jogar com a sorte. Tentando levar os filhos a uma festa que havia sido anunciada—a promessa aqui é de uma alimentação melhor do que a que ela poderia oferecer em casa—, Carolina nota que o dinheiro que tem não dá para pagar todas as passagens de ônibus. Felizmente, tanto na ida como na volta, o cobrador aceita a quantia que os favelados lhe dão, sendo que, ao regressar a casa, Carolina lhe dá todo o dinheiro que tem, três cruzeiros.<sup>12</sup> Esta dificuldade de pagar pelas passagens evidencia a fragilidade dos projetos de deslocamento pelo espaço urbano, simbolizados pelo bonde e objetificados nas redes de transporte, as quais, já a partir dos anos 30, passam a ser modeladas em São Paulo a partir dos automóveis.<sup>13</sup> Perdendo sua primazia como meio de transporte a meados dos anos 50,<sup>14</sup> o bonde já não seria emblema de modernidade, como no poema “pobre alimária”, de Oswald de Andrade, mas sim um empecilho para o fluxo de automóveis das classes mais abastadas, como nos relata a escritora Rachel de Queiroz.<sup>15</sup>

Este situar-se fora até mesmo dos bondes em plenos anos 50 também revela debilidade em outro âmbito de circulação, o qual condensa ideologicamente esta imagem da modernidade urbana enquanto espaço de deslocamentos. Refiro-me aqui à circulação de capital. Utilizando-se de outra fórmula linguística—a primeira sendo justamente “os bondes circulam”—, Carolina por vezes menciona a circulação da moeda. No dia 27 de maio de 1958, Carolina comenta sobre dois meninos que “estavam vagando na estação da Luz”, tendo sido trazidos de volta à favela pela polícia.<sup>16</sup> Segundo Carolina, “[é] fácil perceber que eles são da favela”, pois “[s]ão os mais maltrapilhos da cidade” e porque “[o] que vão encontrando pelas ruas vão comendo. Cascas de banana, casca de melancia e até casca de abacaxi, que é tão rustica, eles trituram”.<sup>17</sup> Estes meninos, de quatro e seis anos, “[e]stavam com os bolsos cheios de moedas de alumínio, o novo dinheiro em circulação”.<sup>18</sup> Enquanto índice da vitalidade econômica do país, a circulação de capital implica uma troca constante de moeda e bens de consumo ou serviços, a tal ponto que o dinheiro não parece estar realmente em mãos de ninguém, ao menos não por muito tempo. Circulando, a moeda apenas facilita as trocas necessárias para a manutenção da vida socioeconômica da cidade e do país. Deste modo, Carolina também participa desta circulação de capital, mesmo que em nível reduzido a um mínimo quase absoluto. O dinheiro minguado passa por suas mãos para logo ser convertido em alimentos. Não obstante, Carolina aspira ingressar efetivamente neste universo de circulação de capital através do comércio de livros. Depois que ela começa a aparecer no jornal e n’*O Cruzeiro*, seu Manoel, a quem vende ferros, pergunta-lhe se ganhou algo com as publicações. Carolina responde que não, mas que iria eventualmente receber algo, pois “só depois que o livro circular é que o escritor recebe”.<sup>19</sup> Neste ponto, Carolina articula uma outra face da circulação de capital, fundamental do ponto de vista das experiências individuais: a acumulação.

Ao perceber que as trocas realizadas jamais levarão a um acúmulo de capital, Carolina anota em seu diário: “Eu não consegui armazenar para viver, resolvi armazenar paciência”.<sup>20</sup> Embora tenha por vezes contemplado o suicídio, a paciência de fato a ajuda em sua desesperada tentativa de dar continuidade a sua existência e a de seus filhos. Diferente dos “nortistas”, que “trabalham e não dissipam”,<sup>21</sup> a grande maioria dos moradores da favela entra, aos olhos de Carolina, num círculo vicioso, no qual a carência econômica só leva a uma dilapidação de suas energias vitais e, consequentemente, à manutenção desta carência. Para Carolina, as “pessoas que são dadas ao vício da embriaguês não compram nada. Nem roupas. Os ebrios não prosperam”.<sup>22</sup> Pior ainda, acabam gastando em bebidas alcóolicas o dinheiro com o qual deveriam comprar o essencial.<sup>23</sup> Talvez o caso mais trágico desta dissipação da existência, relacionada a uma carência quase absoluta de capital, seja o de um homem afrodescendente, “rasgado e sujo que dava pena”.<sup>24</sup> Carolina encontra-o na rua e nota que “[o] seu olhar era um olhar angustiado como se olhasse o mundo com desprezo. Indigno para um ser humano”.<sup>25</sup> Este homem comia doces jogados na lama, mas recusa a ajuda de Carolina, dizendo: “Eu já sei o que vou fazer da minha vida. Daqui uns dias eu não vou precisar de mais nada deste mundo. [...] Eu sei que eu vou morrer porque a fome é a pior das enfermidades”.<sup>26</sup> Quiçá esta tenha sido uma de suas últimas recusas, em meio a tantas outras. Ele já havia se negado a viver nas fazendas, pois era explorado pelos fazendeiros, mas

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 176 e 177.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> DIAFÉRIA, Lourenço. Como se fosse um livro aberto. In: DIAFÉRIA, Lourenço et al (orgs.). *Um século de Luz*. São Paulo: Scipione, 2001, p. 26-28.

<sup>31</sup> JESUS, Carolina Maria de. "Minha vida..." In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom e LEVINE, Robert M. (orgs.). *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994, p. 185.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>33</sup> O espaço de um meio de transporte como lugar de disputa também aparece na crônica de Rachel de Queiroz, na qual a narradora nos diz que, ao descer uma passageira, "o vácuo por ela deixado era instantaneamente ocupado com uma violência de sorvedouro" (*Op. cit.*, p. 92).

também se achava impossibilitado de trabalhar na cidade, já que "tudo é a dinheiro" e a idade avançada impede-o de conseguir emprego.<sup>27</sup> Em sua sequência de recusas e na angústia do olhar, este homem é o único a apontar para uma possível compreensão desta dissipação de capital e da existência. Recusar-se a existir, ao menos nas parcas condições que lhe são dadas, é a única resposta possível às negativas que encontrara no decurso de sua vida, resposta que se articula à medida em que este homem corporifica tudo o que lhe é negado, demonstrando que o circular, para além da reprodução da existência, pode representar uma dissolução final e total, inexorável, do bem pouco que resta a alguns. Circular requer energia, gasta sapatos; o suor suja roupas. Trágico, o suicídio como resposta—do qual Carolina por vezes cogita valer-se—ilumina as práticas de deslocamento dos personagens já mencionados—os meninos de quatro e seis anos bem como os paulistanos que circulam pelas ruas—em sua relação com a circulação de capital.

Conforme o trecho citado anteriormente, Carolina observa em seu diário que os dois meninos favelados, recolhidos pela polícia, "[e]stavam com os bolsos cheios de moedas de alumínio, o novo dinheiro em circulação".<sup>28</sup> Mas como deveríamos compreender todo este dinheiro circulante nos bolsos de meninos que trituravam, no dizer de Carolina, tudo o que encontravam e que, neste esparsos e parco consumo, "estavam vagando na estação da Luz"?<sup>29</sup> Tomando-se como ponto de vista o olhar angustiado de uma quase-inexistência, eu diria que estes bolsos cheios de dinheiro circulante converter-se-iam logo em alguma forma de dissipação. Afinal, de que vale guardar o dinheiro que não poderá ser repostos? Fica evidente aqui a homologia entre circulação/dissipação de capital, consumo esparsos e deslocamentos espaciais. Não é à toa que Carolina define a movimentação dos meninos—talvez apropriando-se de um discurso jornalístico ou policial—como um vagar pelo espaço. Ao contrário da ordenação dos deslocamentos urbanos promovida pelas redes de transporte, os meninos não possuem nem um lugar que eles possam habitar—ou seja, onde transpor a sua existência simbólica à materialidade de um espaço físico—nem mesmo um local ao qual possam se dirigir. Com os bolsos cheios de dinheiro, mas contraditoriamente sem capital acumulável, estes meninos perambulam às margens dos deslocamentos urbanos, cujo ponto fulcral é a própria Estação da Luz, símbolo da crescente prosperidade de São Paulo pelo volume de carga e pessoas que por ali passavam.<sup>30</sup> À primeira vista, a estação surpreende Carolina pela quantidade de pessoas à espera de condução e pelo fato de que uns empurravam os outros sem que ninguém reclamasse.<sup>31</sup> Desde o início, portanto, São Paulo apresenta-se não como um lugar onde "NINGUEM SOFRE",<sup>32</sup> mas sim como a metrópole onde as pessoas disputam recursos e, se sofrem no seu dia-a-dia, muitas vezes sofrem caladas.<sup>33</sup>

Às portas dos trens vagueiam os meninos que Carolina vira na Estação da Luz e sua marginalidade perambulante assim se assemelha ao circular dos paulistanos e da própria catadora. Tal qual o tudo caroliniano, as cascas de banana, melancia ou abacaxi que os meninos trituram apontam para uma indiscriminação através da qual o circular se esvai. São os rostos paulistanos que melhor traduzem tal desvanecimento. A tristeza que Carolina percebera neles nada mais era do que o desgosto dos usuários frente ao aumento das passagens de ônibus. Para a Carolina de *Quarto de*

*despejo*, o aumento entristece a todos,<sup>34</sup> aproximando os passageiros mais afortunados, aqueles que ainda podem pagar pela passagem de ônibus, daqueles que, como Carolina, veem-se impossibilitados de utilizar ônibus ou bondes para se movimentar pela cidade. Neste sentido, os favelados formam os contornos ameaçadores de uma possível queda social da classe média brasileira, ressurgindo toda vez que os preços de serviços e bens de consumo básico aumentam. Daí o ódio que a sogra de d. Ida, a quem Carolina por vezes pedia água, devota aos pobres. Seu desejo era ver a favela arrasada por uma enchente, que levaria todos os pobres “cacetes (...) que só serve para amolar os outros”,<sup>35</sup> pobres que funcionam tragicamente como espelhos das perversões sociais que não escolhem seus cavalos. Paralelamente a este estristecimento de todos e deste empobrecimento ameaçador, dá-se uma transposição do circular dos paulistanos para o campo semântico do circular da catadora de papel. O circular urbano deixa de ser a movimentação de produtores/consumidores junto à circulação de capital para se tornar um vagar, como o dos meninos e da própria Carolina.

Embora o circular caroliniano englobe certos locais que são de seu conhecimento e que se tornaram parte de uma possível rotina—como a casa de d. Julita ou a Cruz Azul, onde recebe dinheiro pelas latas que cata—, assemelha-se também ao vagar dos meninos. Muitas vezes anda pela cidade sem um direcionamento, propriamente dito, assim refletindo espacialmente a noção de que tudo é catável. Pois, sendo assim, há que se percorrer o espaço como um todo, buscando por todas partes o que, neste tudo, seria matéria vendível. No dia 14 de agosto de 1958, um dia quando Carolina achava-se “nervosa, porque estava com pouco dinheiro”, ela percebe o seu andar pelas ruas como um percorrer, ou seja, um esquadrinhamento do espaço no intuito de recolher a maior quantidade possível de material.<sup>36</sup> Sendo feriado no dia seguinte, Carolina não poderia vender o que catasse para conseguir dinheiro; portanto, se seus filhos iriam ou não comer no dia seguinte dependia do que catasse naquele dia. É nesta situação extrema de fome e falta de comida que o mover-se de Carolina mais claramente se deflagra como um vagar. “Estou indecisa, sem saber o que fazer”—diz ela no dia 3 de agosto do mesmo ano.<sup>37</sup> E continua: “Estou andando de um lado para outro, porque não suporto permanecer no barracão limpo como está. Casa que não tem lume no fogo fica tão triste!”.<sup>38</sup> Para Carolina, “panelas fervendo no fogo” serviam de adorno, enfeitavam seu lar e certamente a prenderiam em casa,<sup>39</sup> pondo fim a um deslocamento espacial que trazia em si, por acarretar a sobrevivência ou não de sua família, um algo grau de angústia.

### **Circularidade: espaço, fala e escrita**

Página após página do diário, é impossível não notar a repetição exaustiva com que Carolina tem de percorrer as ruas, circular para catar o que depois vender. Ela mesma nota a insistência com que no seu diário emergem as atividades cotidianas, reiteradas *ad infinitum*. Ao 16 de outubro de 1958, Carolina anota: “Vocês já sabem que eu vou carregar água todos os dias. Agora eu vou modificar o início da narrativa diurna, isto é, o que ocorreu comigo durante o dia”.<sup>40</sup> Embora Carolina se dê conta do quão repetitiva era a sua narrativa, não pode sustentar sua promessa por muito tempo; logo no dia 24 ressurge o cotidiano, com Carolina fazendo café e

<sup>34</sup> JESUS, Carolina Maria de, *op. cit.*, p. 129.

<sup>35</sup> *Ibidem.*, p. 57.

<sup>36</sup> *Ibidem.*, p. 110.

<sup>37</sup> *Ibidem.*, p. 105.

<sup>38</sup> *Ibidem.*, p. 105-106.

<sup>39</sup> *Ibidem.*, p. 106.

<sup>40</sup> *Ibidem.*, p. 126.

<sup>41</sup> *Ibidem.*, p. 56.

<sup>42</sup> *Ibidem.*, p. 38.

<sup>43</sup> *Ibidem.*, p. 34.

<sup>44</sup> *Ibidem.*, p. 14.

<sup>45</sup> *Ibidem.*, p. 24.

mandando seu filho comprar pão. Este repisar o já feito ou andado traz à baila um outro aspecto do circular caroliniano, o qual confere uma certa especificidade ao seu vagar: circular implica traçar um círculo, voltar ao ponto de partida. Circular até a exasperação, o desenrolar de sua vida acaba por lhe parecer um rodar. É assim que Carolina compreende o fato de ter dormido em albergues noturnos e ter terminado morando numa maloca na favela. Sua vida rodou, tanto quanto a de sua interlocutora, porque não pôde acumular capital e sair do círculo vicioso da miséria; e nesta roda para manter-se viva, muito de sua capacidade enquanto agente se perde. Sua aversão ao rodar é tamanha que nem mesmo suporta uma atividade que, para muitos prazerosa, implica semelhantes movimentações no espaço: a dança. Carolina acha “bobagem ficar rodando pra aqui, pra ali”, pois “já rod[a] tanto para arranjar dinheiro para comer”.<sup>41</sup> Seu intuito, ao negar-se a dançar, é reduzir ao mínimo essencial este circular que parece conduzi-la de um local a outro sem que se chegue a lugar algum. Obviamente, esta noção de circularidade está atrelada ao tempo, devido a seu caráter repetitivo, mas também podemos localizá-la no espaço, como bem sugere o próprio ato de dançar. Carolina sempre volta à favela, ao seu barraco, e esta volta constitui uma enorme decepção para ela, a afirmação de que ainda não conseguira sair do “quarto de despejo”, onde ela é apenas “um objeto fora de uso”.<sup>42</sup> Novamente objeto e não agente, Carolina também rejeita um outro circular, desta vez ligado à fala.

“Na favela tudo circula num minuto”, comenta Carolina, referindo-se aqui às pequenas narrativas—com o que levam de implícito e se completam no imaginário dos falantes—, as quais rapidamente passam de boca em boca.<sup>43</sup> São notícias que, repetidas e compartilhadas, nivelam os moradores da favela. Algumas proporcionam uma certa coesão social, como o falecimento de d. Maria José, que várias pessoas vieram ver. Outras levam a um distanciamento entre Carolina e as outras mulheres: “Tenho pavor destas mulheres da favela. Tudo quer saber! A língua delas é como os pés de galinha. Tudo espalha. Está circulando rumor que eu estou grávida! E eu, não sabia!”.<sup>44</sup> Esta analogia não só nos dá a ver uma disseminação de narrativas que se realiza quase automaticamente, inconscientemente—como os pés de galinha na terra—, mas também aponta para uma certa concorrência. Juntas, as galinhas disputam as mesmas fontes alimentares. Ciscar, neste sentido, associa o circular de notícias à distribuição de capital e recursos, como quando sua filha Vera recebe cem cruzeiros de um estranho. “Em poucos minutos”, Carolina relata, “o boato circulou que a Vera ganhou cem cruzeiros. E pensei na eficiência da língua humana para transmitir uma notícia. As crianças aglomerava-se”.<sup>45</sup> Se na favela tudo circula num minuto, não é apenas porque as notícias correm, mas também porque, correndo as notícias, se estabelece a necessidade de uma precária circulação de bens e capitais, tão escassos naquele ambiente. Neste ponto encontramos-nos novamente diante do tudo caroliniano, cuja indefinição não mais se aplica à possibilidade de selecionar, mas sim à identificação de uma origem. De onde vem, originariamente, esta fala que acaba por se tornar rumor ou boato? “Tudo circula” implica não só um distanciamento do verídico, como a falsa história de que Carolina estaria grávida, mas também a impossibilidade de se definir a origem de qualquer fala. Na favela do Canindé, todos são falantes de um mesmo rumor que, circulando indiscriminadamente, se desautoriza.

Se Carolina afirma ter sempre invejado nos livros justamente o nome do autor,<sup>46</sup> não é apenas por uma questão de orgulho ou de capital simbólico, mas porque opera como contraponto a esta fala circulante que desfigura o sujeito. Escrever lhe confere um poder, fetichicamente invocado por Carolina: “(...) as minhas palavras ferem mais do que espada. E as feridas são incicatríveis”.<sup>47</sup> Provocadoras de feridas egoicas, incicatríveis por resultarem em marcas psicológicas, as palavras de Carolina parecem realmente intimidar vários moradores da favela. E no entanto, não chegam a dissolver completamente sua insegurança quanto a seu direito à fala. Seu diário, há tempos existindo como projeto de um desejo, esbarra na sua impressão de que sua escrita carecia de valor, sendo portanto uma perda de tempo; desiludida, Carolina cede às necessidades mais básicas e a sua falta de tempo para escrever. Como o reverso de seu desígnio literário, a desilusão acaba apontando para o entrelaçamento de ilusão e escrita na narrativa do seu diário, construindo um instável lugar de fala. “Procurei um lugar para eu escrever socegada”, diz Carolina a 27 de julho de 1958. “Mas aqui na favela não tem estes lugares. No sol eu sentia calor. Na sombra eu sentia frio. Eu estava girando com os cadernos na mão quando ouvi vozes alteradas”.<sup>48</sup> Este lugar de fala—inconstante, continuamente deslocado pelo conflito gerado entre o silêncio da escrita e o bulício da favela—define a escrita como uma prática que também se realiza através de uma vivência espacial.

Escrever se delimita pela prática caroliniana de movimentação espacial—o circular—, implícita neste girar em busca de seu lugar de fala. Se as línguas das outras mulheres faveladas parecem pés de galinha ciscando a terra, Carolina girando com seus cadernos na mão assemelha-se a uma galinha degolada, correndo de um lado a outro a fim de encontrar o lugar de onde a circularidade de sua existência se romperia e o vagar se tornaria um projetar-se no futuro. Neste sentido, Carolina girando com seus cadernos na mão encena o paradoxo deste lugar, que é justamente o da escrita: espaço simbólico que dramatiza uma circularidade existencial, mas também arraigado numa forma de ocupação do espaço físico, a qual viria a contrariar esta mesma circularidade. Por um lado, portanto, o que vemos é a tendência à saturação inerente à escrita de todo diário, a qual Françoise Simonet-Tenant chama de utopia da exaustão.<sup>49</sup> Ou seja, a escrita do diário é um convite a se tentar exaurir as experiências mais cotidianas, transferir para o papel registros de tudo o que se passa no dia-a-dia; mas também, devido à impossibilidade de tudo registrar, converte-se na escrita eventual de fatos corriqueiros ou excepcionais, indistintamente. Conforme aponta Philippe Lejeune, um diário não tem outro tema além de tudo aquilo que nos vem à mente ou chama a atenção daquele que o escreve,<sup>50</sup> o que, traduzido à experiência de Carolina, fica sintetizado na fórmula tudo cato. De fato, tudo é catável na escrita do diário porque se seleciona ao não se selecionar e esta aporia caroliniana, fundamental, imbrica a escrita às suas práticas de movimentação dentro do espaço urbano.

Caminhar pela cidade—e retomo agora de Certeau, retornando a um de nossos pontos de partida, seguindo os movimentos circulares de Carolina com o mesmo intuito de chegar a um “de fora” da circularidade— poderia ser visto como uma prática que escapa a totalizações imaginárias produzidas pelo olhar e por um mapeamento do real, resultante de um distanciamento entre o sujeito que olha e o real que é visto. De fato, de

<sup>46</sup> *Ibidem.*, p. 195.

<sup>47</sup> *Ibidem.*, p. 49.

<sup>48</sup> *Ibidem.*, p. 102.

<sup>49</sup> SIMONET-TENANT, Françoise. *Le journal intime: genre littéraire et écriture ordinaire*. Paris: Nathan, 2001, p. 80.

<sup>50</sup> LEJEUNE, Philippe. *On Diary*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2009, p. 127.

<sup>51</sup> CERTEAU, Michel de, *op. cit.*, p. 101.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>53</sup> *Ibidem.*, p. 101.

<sup>54</sup> *Ibidem.*, p. 93.

<sup>55</sup> *Ibidem.*, p. xix.

<sup>56</sup> *Ibidem*. Michel de Certeau estabelece uma distinção entre tática e estratégia. Ao contrário da tática, estratégias seriam ações que, graças às vantagens oferecidas por um lugar de poder, elaboram teorias, sistemas e discursos totalizadores, os quais são capazes de articular um conjunto de lugares nos quais o poder se distribui (*Op. cit.*, p. 38). Neste sentido, Carolina estaria ao mesmo tempo fora deste lugar de poder, já que aparentemente não pode elaborar um discurso teórico, e dentro do seu campo de efeitos, ocupando o lugar de uma destituição quase absoluta, contrapartida, como observa Pierre Bourdieu, do poder simbólico que instaura o Ser (BOURDIEU, Pierre. *Language and symbolic power*. Cambridge: Harvard University Press, 1999, p. 126).

<sup>57</sup> JESUS, Carolina Maria de, *op. cit.*, p. 69.

<sup>58</sup> LEJEUNE, Philippe, *op. cit.*, p. 122.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

Certeau assim o concebe, definindo o caminhar como uma manipulação das organizações espaciais, nelas inserindo ambiguidades, referências sócio-culturais inerentes ao próprio ato de caminhar.<sup>51</sup> Se se pode dizer que a cidade compõe-se de movimentos contraditórios que se contrabalançam e se combinam fora do alcance do poder panótico foucaultiano<sup>52</sup> é porque na cidade nunca se caminha só. Daí, para de Certeau, a ideia de que caminhar seja o resultado de sucessivos encontros e ocasiões que frequentemente o alteram<sup>53</sup> e que, como uma rede de escritas moventes e entrecruzadas, produza textos multifacetados sem autores nem espectadores.<sup>54</sup> Ao caminhar, diferentemente da mirada sobre a cidade ou de seu mapeamento num todo organizado, compete a tática. E esta, não podendo contar com o próprio do local, tem de constantemente manipular eventos de modo a transformá-los em oportunidades.<sup>55</sup> A tática é uma síntese intelectual das práticas da vida cotidiana, mas que não se apresenta na forma de discurso e sim nas decisões mesmas que temos que tomar, enquanto atores sociais, no ato e na maneira pela qual nos servimos de uma oportunidade.<sup>56</sup> Encontros, ocasiões, eventos, oportunidades—o léxico de-certeausiano aponta para o fato de que todo caminhar pelo espaço urbano necessariamente implica num enfrentamento do acidental ou episódico e em sua apropriação ou manipulação, de modo que o caminhador propicie sua própria agência no mundo. É a partir deste enfrentamento que se dá a produção espacial de Carolina Maria de Jesus, e não tanto através da realização individual de um “texto” cinético que diga nossa constante reapropriação de uma geografia já previamente configurada.

Ao abraçar este estar diante da eventualidade das ruas, a experiência espacial caroliniana em *Quarto de despejo* coincide com a escrita do diário. A 22 de junho de 1958, Carolina leva seus filhos a uma festa organizada por um tal senhor Zuza, pai de santo que quatro dias depois viria a ser preso. Em meio à festa, Carolina começa a “escrever o que observava daquela aglomeração”,<sup>57</sup> chegando mesmo a se aproximar de Zuza e a fazer-lhe perguntas, quase como se fosse uma repórter. Isto não implica, necessariamente, que a informação rapidamente anotada seja tão somente uma coleta de dados precedendo a escrita. Antes, o fato de escrever o que observa no momento mesmo em que a observação se dá ilustra o quanto apropriação espacial e a escrita do diário estão fundamentalmente imbricadas. Em seu ensaio “Écrire en marchant” [Escrever caminhando], Lejeune examina o diário de Pierre-Hyacinthe Azais (1766-1845), que, ao receber de presente uma pequena maleta com todos os apetrechos que lhe possibilitariam escrever enquanto caminhava, regozija-se com o prospecto ilusório de um diário ininterrupto. Para Lejeune, o que Azais buscava era a autenticidade do momento tanto quanto a do lugar.<sup>58</sup> Em suma, regozijava-se com uma instantaneidade fundamental. Respondendo à sedução da presença, do aqui e agora desta escrita peripatética, Azais realiza o que Lejeune chama de um processo harmônico de escritura. Entre parênteses, Azais anota em alguns pontos sensações ou incidentes concomitantes com o momento da escrita.<sup>59</sup> Não constituem, no entanto, digressões, como observa Lejeune, pois são tão importantes quanto a passagem que interrompem.<sup>60</sup> Não é por acaso que Carolina, num dia quando acha morto um rato que havia estado caçando, abre um curto parênteses em seu diário para enaltecer a gata que a ajudara. “O gato é um sábio”, diz Carolina. “Não tem amor profundo e não deixa ninguém escravizá-lo. E quando vai embora não

retorna, provando que tem opinião”.<sup>61</sup> De fato, esta curta descrição do ser do gato produz um certo efeito de estancamento da narrativa, e por isso Carolina imediatamente oferece ao leitor uma possível justificativa para o seu ato. “Se faço esta narração”, ela explica, “é porque fiquei contente dela [a gata] ter matado o rato que estava estragando os meus livros”.<sup>62</sup> São pois as vivências afetivas que irão por vezes guiar a escrita, mesmo que isto represente uma detenção da narrativa.

### Espaço—Contemplação—Escrita

No caso de *Quarto de despejo*, a retenção do fluir narrativo frequentemente cristaliza-se em máximas, condensações do reconhecimento caroliniano do mundo. Sínteses dos encontros eventuais, as máximas carolinianas apontam para o fato de que a instantaneidade observada por Lejeune funciona também como um *flash* fotográfico. Nele fica registrado o cerne do desenrolar dos acontecimentos, estampado num único quadro onde os significados se coadunam, dando finalmente coerência ao que poderia ser mera sequência, como desconjuntado vagar pelo espaço. É devido a este caráter fotográfico da instantaneidade do diário que, na narrativa caroliniana, o espetáculo deve ceder lugar à contemplação. Para Carolina, o espetáculo (que ela por vezes denomina “cena” ou “show”) consiste nas desavenças e brigas que os favelados têm em público, em suas exposições das partes mais íntimas do corpo, para que todos as vejam, e na expressão de seus desejos sexuais, seja à vista de todos ou através das finas paredes dos barracos da favela.<sup>63</sup> De um ponto de vista ético, o que leva Carolina a rechaçar estes espetáculos não reside apenas em sua impropriedade, já que frequentemente as crianças são seus espectadores, mas também na posição que o sujeito tem de tomar nestas cenas. No espetáculo, tanto quanto no tudo circula das pequenas narrativas cotidianas, o sujeito fala e age de acordo com um discurso e um sistema de atitudes e ações que, ao contrário da linguagem articulada pelo consumidor-produtor de-certeausiano, o contém sem que se abram tantas possibilidades para a liberdade das improvisações e apropriações. Assim sendo, os espetáculos tão somente expandem o caráter repetitivo que se inscreve, desde o primeiro momento, no diário caroliniano.

Isto não quer dizer, no entanto, que Carolina não perceba uma abertura através da qual o espetáculo deixa de ser reforço da circularidade para se converter numa maneira bastante distinta de se apropriar do espaço. Ao dia 22 de julho de 1955, Carolina confessa em seu diário: “De manhã eu estou sempre alegre. A primeira coisa que faço é abrir a janela e contemplar o espaço”.<sup>64</sup> A escritora não contempla a paisagem; contempla o espaço. Seu foco não recai sobre o visível objetivo, mas sim sobre o organizar-se espacialmente, sobre o espaçamento das existências e suas diferenciações. Sair da circularidade implicaria portanto instituir, através de um acomodar-se da subjetividade, sempre instável e efêmero, num espaço contemplado. Paralelo a um espaço percorível onde o deslocamento aproximaria o sujeito de seu desejo, este outro espaço transforma o agente circulante em contemplador. Quando criança, Carolina perseguia o arco-íris, desejosa de mudar de sexo para poder se juntar ao grupo masculino dos defensores da pátria. Entretanto, o arco-íris sempre fugia dela, que se cansava e começava a chorar.<sup>65</sup> Enquanto resposta a este percorrer infinito pelo espaço

<sup>61</sup> JESUS, Carolina Maria de, *op. cit.*, p. 148.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Apesar de Carolina mencionar “espetáculos” quase sempre restritos ao universo da favela, Nicolau Sevcenko chama-nos a atenção para o fato de que locais como a Estação da Luz, destinada aos deslocamentos da população, também servem por vezes como palco para espetáculos cívicos. Referindo-se à recepção feita a Rui Barbosa em 1919, Sevcenko sugere que estas manifestações reorganizam o espaço urbano, de modo que “ritual, espetáculo, cenário, multidões, desempenho, platéia e história” aparecem como “dimensões fundamentais e não contingentes da cidade, inscrevendo assim uma geografia cívica deliberada e proeminente sobre a fisionomia urbana”. SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 103.

<sup>64</sup> JESUS, Carolina Maria de, *op. cit.*, p. 25.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 54 e 55.

<sup>66</sup> *Ibidem.*, p. 73.

<sup>67</sup> *Ibidem.*, p. 36; 37; 38; 44.

<sup>68</sup> *Ibidem.*, p. 60.

<sup>69</sup> *Ibidem.*, p. 121.

<sup>70</sup> *Ibidem.*, p. 45.

<sup>71</sup> CERTEAU, Michel de, *op. cit.*, p. 72.

sem que jamais se alcance o objetivo esperado, o espetáculo contemplado propõe uma imobilização do sujeito. Não é à toa que *spectaculum*, por transferência, tenha passado a significar também o lugar de onde o espectador assiste ao espetáculo. Este lugar de onde o sujeito se posiciona em relação ao espetáculo está claramente marcado por um certo prazer visual, como o desejo infantil expresso nos três pontos de vista “eu vi”/“eu não vi”/“eu queria ver”.<sup>66</sup> Estancando o movimento para poder fruir o olhar, Carolina constrói o seu próprio espetáculo do mundo, transformando-o em contemplação. Seu olhar se volta para o céu azul anil, os arvoredos, as folhas que se movem, os jardins da cidade cobertos de flores brancas, as estrelas cintilantes ou as nuvens que “vagueiam e formam paisagens deslumbrantes”.<sup>67</sup> Transferindo-se de um ponto a outro, o prazer visual deriva em parte de uma substituição do deslocamento espacial pelo olhar: a vista de Carolina circula,<sup>68</sup> tanto pelo visível quanto pelo sonhado.

E no entanto, nem mesmo este último circular parece se manter. No dia 2 de setembro de 1958, Carolina nos relata um sonho que tivera:

*Eu durmi. E tive um sonho maravilhoso. Sonhei que eu era um anjo. Meu vestido era amplo. Mangas longas cor de rosa. Eu ia da terra para o céu. E pegava as estrelas na mão para contemplá-las. Conversar com as estrelas. Elas organizaram um espetáculo para homenagear-me. Dançavam ao meu redor e formavam um risco luminoso. Quando despertei pensei: eu sou tão pobre. Não posso ir num espetáculo, por isso Deus envia-me estes sonhos deslumbrantes para minh'alma dolorida.*<sup>69</sup>

Através da distância que instaura o olhar sobre a paisagem ou o sonho deslumbrantes, a própria visão enturva-se. E se o espaço perde assim sua circularidade, deixando de ser a projeção infinita e inalcançável para se tornar o “ao alcance das mãos e dos ouvidos”, o olhar também carece de grandes projeções. Proximidade é o que constrói o espaço caroliniano de contemplação, este diminuto espaçamento do “com”—do contato e da conversa—, desvestido por fim da circularidade dos deslocamentos ou miradas. Esta, a estesia caroliniana, a qual se aplica ao mais alcançável, tocável. “E haverá espetáculo mais lindo do que ter o que comer?”—Carolina indaga-nos. De estômago cheio, seu corpo deixa de pesar e Carolina começa a andar mais rápido: “Eu tinha impressão que eu deslisava no espaço”.<sup>70</sup> Diante deste espetáculo cotidiano, Carolina reinventa seus deslocamentos pelo espaço, deslizando como se já não houvesse atrito nem impedimentos a uma vida que quisera se projetar em algum futuro. Esta, a curta teoria caroliniana; não a propriedade de uma vista que organiza e ao mesmo tempo nos restringe o espaço, mas sim, como aponta Michel de Certeau, *theōrein*, o ato de contemplar,<sup>71</sup> mas com a distância de um braço, que vai do prato à boca.



*Artigo recebido em julho de 2011. Aprovado em novembro de 2011.*