

## PARTE 2

### 6- Questões culturais brasileiras no horizonte do desenvolvimentismo

Falar da cultura brasileira nos anos 1950, em especial da cultura popular no mesmo período, é transitar por um terreno bastante diferente do que pode ser visto no mesmo panorama neste início de século XXI. O Brasil dos anos 1950 passava por um processo econômico, social e cultural que objetivava a mudança da condição de um país rural para a de um país industrializado, no qual a maioria da população morasse em grandes centros urbanos e não mais no campo. É o processo chamado, no Brasil e em outros países da América Latina, de nacional-desenvolvimentismo<sup>32</sup>, cujas bases ideológicas eram sustentadas, no país, pelo ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), criado em 1955 pelo presidente Café Filho e que funcionou até o Golpe Cívico-Militar de 1964, subordinado diretamente ao Ministério da Educação e Cultura. Muitas ideias econômicas do ISEB para o projeto nacional-desenvolvimentista vinham da CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina), criada em 1948, que foi o grande centro de elaboração da ideologia nacional-desenvolvimentista para a América Latina. A ideologia do ISEB, adotada por JK, dizia respeito à construção de uma nação, de uma civilização, em meio a um terreno visto como vazio. Daí a importância de se construir, do nada, uma cidade como Brasília, cujo projeto arquitetônico era assinado por nomes ligados ao que havia de mais *modernista* na arquitetura brasileira, como Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. O grande artífice, no Brasil, de tal projeto, foi o presidente Juscelino Kubitschek, cujo mandato deu-se entre os anos de 1956 e 1960, período no qual está situada a narrativa de *Quarto de despejo*. Sua proposta de desenvolvimento para o país pode ser sintetizada no slogan: “50 anos em 5”.

Um grande êxodo rural, de pessoas que deixavam o campo rumo à cidade grande em busca de melhores oportunidades de trabalho, ocorreu. Em 1940, 31,2% da população vivia nos centros urbanos. Em 1960 a proporção já havia se

---

<sup>32</sup> O processo, posteriormente, ficou conhecido como modernização conservadora.

alterado para 44,7 %<sup>33</sup>. Não houve um planejamento habitacional para dar moradia a essas pessoas que vinham para as grandes cidades trabalhar, pois a execução de tal plano elevaria o custo da mão de obra barata que vinha do campo. Deu-se, então, o surgimento de um grande número de favelas, além do crescimento das já existentes, que até hoje constituem um problema<sup>34</sup> habitacional nas grandes cidades brasileiras. A diferença entre os dias de hoje e aqueles dos anos 1950, no entanto, é que, naqueles tempos, tinha-se a ideia de que o progresso, a modernização do país, eliminariam a miséria. No entanto, nos dias de hoje, já é sabido que a maneira como aquela modernização foi efetuada levou não a uma eliminação da miséria, mas sim ao aumento das desigualdades sociais, concentradas nos grandes centros urbanos.

Pode-se, de certa maneira, traçar um paralelo de tal movimento, de tal deslocamento em massa de pessoas, com aquele ocorrido na Europa durante o processo da Revolução Industrial, que acabou por ocasionar, numa perspectiva reativa de preservação da cultura popular, o surgimento do movimento folclorista. No Brasil o processo se deu, nos anos 1950, de maneira semelhante. Era necessário apoiar-se no passado para, de certa maneira, compensar a nova ordem que surgia e reagir a ela. Era preciso elaborar estratégias para que não houvesse uma perda de identidade no Brasil. Uma perda do que se pensava serem os elementos essenciais formadores de nossa cultura, agora ameaçados por um cosmopolitismo urbano inédito na história do país. No entanto, escapava aos essencialistas<sup>35</sup> que o próprio campo, a própria vida rural no Brasil, haveria de se modernizar, em um segundo momento, de modo que, mesmo que não tivesse havido o fluxo de migrantes do campo em direção às grandes cidades, aquele

---

<sup>33</sup> “Migração e rede urbana: procedências e inserção ocupacional” in: Congresso da Associação Brasileira de Estudos Populacionais, Ouro Preto, 2002.

<sup>34</sup> Na visão de Darcy Ribeiro as favelas não representariam um problema e sim uma solução para a questão da habitação nos grandes centros urbanos brasileiros, desde que oferecessem uma infraestrutura razoável.

<sup>35</sup> Por essencialistas, refiro-me aos estudiosos que acreditam existir uma identidade originária e única da cultura brasileira, repudiando outros modos culturais que venham juntar-se àqueles que eles acreditam pertencer ao panteão de expressões culturais detentoras da “essência” brasileira. No campo dos estudos da cultura popular, um bom exemplo de tal comportamento é o pesquisador José Ramos Tinhorão, que rejeita a Bossa Nova enquanto expressão musical brasileira.

modo cultural que eles acreditavam constituir a essência da cultura brasileira não haveria de se manter perene<sup>36</sup>:

O grande equívoco desses intelectuais foi não ter percebido que ainda na década de 1960 se consolidava um mercado de bens culturais no país. A falta dessa consciência os fez desconsiderar a força de construção simbólica dos meios de comunicação de massa. Se a discussão sobre ‘cultura popular’ e ‘cultura brasileira’ revelou-se um traço constituinte do itinerário intelectual coletivo no Brasil, existiu um silêncio – fosse conceitual, fosse especulativo – sobre a ‘cultura popular de massa’ até a década de 1970 (ORTIZ, 1995).

Para complementar o quadro de mudanças no panorama cultural brasileiro, os meios de comunicação de massas de abrangência nacional, com destaque para a televisão, começam a se tornar mais importantes do que os meios de comunicação de massas que se utilizam da escrita. E, nesta época, os meios de comunicação de grande alcance eram, geralmente, vistos como elementos de alienação das massas, que deveriam ser esclarecidas e acabavam sendo obscurecidas em sua capacidade de compreensão da realidade em que viviam pelo efeito dos meios de comunicação de massas. No entanto, através desses meios, uma maior parcela da população podia ter acesso a novas informações (o analfabetismo ainda era bem grande no Brasil dos anos 1950), aumentando, para aqueles que acreditavam em uma essência da cultura brasileira, no perigo da perda de tal essência. Como a atuação do Estado brasileiro no campo da cultura ainda era bastante incipiente, limitando-se a ações isoladas como o SPHAN, atual IPHAN, e documentários educativos realizados por Humberto Mauro junto ao INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo), cabia a grupos isolados, sem uma diretriz geral do Estado, elaborar ações para a cultura no país.

Mas, ao mesmo tempo em que o período dos anos 1950 ainda é representativo de determinado tipo de intelectual que age à margem do Estado, sem estar subordinado a seu planejamento, o grande crescimento do número de universidades entre 1945 (cinco universidades) e 1964 (trinta e sete universidades) dará vazão ao tipo de intelectual que existe nos dias de hoje, cujo pensamento se

---

<sup>36</sup> No capítulo 5 da tese, ao caracterizar o enorme crescimento da presença da mídia e as conseqüentes transformações da ordem sócio-econômica e das bases do pensamento, entre os anos 1950 e o início do século XXI, indica-se, em correspondência ao movimento globalizante do final do século, a relativa perda de importância da nação e quebra da expectativa de uma identidade (individual e nacional) plena.

dá sempre em órgãos subordinados ao Estado (Universidades, grupos de pesquisa mantidos pela CAPES ou pelo CNPq, etc.) cujo modo de atuação fica preso às políticas de financiamento fornecidas pelos órgãos de fomento federais ou estaduais. Por sinal, tanto a CAPES quanto o CNPq foram criados em 1951, sob a influência das propostas modernizadoras do país.

Um bom exemplo do que os folcloristas e estudiosos da cultura popular daqueles tempos no Brasil entendiam por cultura folclórica e cultura popular pode ser examinado na posição, extraída do II Congresso Brasileiro de Folclore, em 1953, em relação às manifestações artísticas musicais:

Música folclórica é aquela que, criada ou aceita coletivamente no meio do povo, se mantém por transmissão oral, transformando-se, variando, ou apresentando aspectos novos e destinada à vida funcional da coletividade; música popular é criada por autor conhecido, dentro de uma técnica mais ou menos aperfeiçoada e se transmite pelos meios comuns de divulgação musical. (ALMEIDA, apud GARCIA, p.12).

O folclore seria aquilo que deveria estar em processo de museificação, preservado. O popular já se manifestava através de múltiplos veículos, em especial a televisão e o rádio, podendo ser, ou não, digno de preservação. Mas não se admitia que pudesse haver uma interação entre os dois conceitos, assim se fixaram fronteiras baseadas em uma noção de pureza e essência de nacionalidade. Não é que não houvesse, por parte de estudiosos do folclore, a valorização de determinadas expressões da cultura popular. Havia, como são exemplos trabalhos de Renato Almeida e Mario de Andrade, entre outros. O grande problema era admitir uma maior miscigenação entre as variadas influências e meios de expressão<sup>37</sup>, fato que acabaria por produzir, nos anos 1980, o fenômeno do *funk* carioca.

---

<sup>37</sup> Na arte erudita, a interação com o folclore remonta ao romantismo e cresce no modernismo, com Mário de Andrade, Vila Lobos e outros, no caso brasileiro.

## 7- O cinema brasileiro nos meados do século XX

Nos anos 1950, em São Paulo, ocorreram Congressos com o objetivo de discutir a política cultural (ou a falta dela) existente para a área do cinema no Brasil. O primeiro deles aconteceu em 1952, o I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro, seguido, no mesmo ano, pelo I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro. Tais encontros sinalizavam a preocupação para com o desenvolvimento de um cinema nacional que pudesse obter uma fatia mais larga do mercado interno e ser, na medida do possível, autossustentável. A preocupação com uma arte nacional e nacionalista era típica do pensamento de esquerda da época e encontrou materialização no acontecimento dos Congressos. A crise econômica da produtora Vera Cruz<sup>38</sup> foi o motivo para que Alberto Cavalcante propusesse a criação do INC (Instituto Nacional de Cinema), órgão que seria destinado a regulamentar e definir orientações de fomento para a produção cinematográfica brasileira. E, ao mesmo tempo, lideranças da área cinematográfica ligadas ao PCB iniciaram o processo de organização dos Congressos. O objetivo era trazer à pauta o debate a respeito de temas como: sindicalização e luta pelos direitos trabalhistas; maneiras de aprimorar os mecanismos de distribuição e produção; a maneira como deveriam ser abordados os temas da realidade social brasileira.

Entre os nomes mais relevantes para o cinema brasileiro envolvidos de forma direta com os Congressos, podemos citar: Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Carlos Ortiz, Rodolfo Nanni, Geraldo Santos Pereira. Alguns filmes independentes foram fruto das idéias dos Congressos, notadamente: *O saci* (1951), de Nanni e *Agulha no palheiro* (1953), de Viany. A tônica dos Congressos, no que diz respeito ao pensamento econômico voltado para a produção cinematográfica, defendia filmes baratos, rodados em locações, que não consumissem a enormidade de recursos econômicos com estúdios e equipamentos caros que levavam a Vera Cruz a ter custos muito altos de produção. Defendia-se,

---

<sup>38</sup> A Vera Cruz foi uma produtora de cinema surgida em São Paulo em 1949, com a ideia de produzir, no Brasil, filmes com valores de produção orçamento e finalização comparáveis aos internacionais. Para isso contratou uma série de técnicos estrangeiros que, fugindo da Europa devastada após o final da Segunda Guerra Mundial, encontravam no Brasil a oportunidade de trabalho. Construiu também amplos estúdios e contava com a colaboração de um então já consagrado Alberto Cavalcanti. No entanto, não conseguiu viabilidade financeira por falta de parceria com os exibidores.

também, uma maneira de os filmes brasileiros serem protegidos da competição desleal com o similar estrangeiro, já que não havia quase nenhuma proteção no mercado interno para o filme nacional. Os distribuidores, muitas vezes, subjugados ou em parceria aos interesses do produtor estrangeiro, não se animavam a investir na exibição de um filme nacional, já que tal processo era mais arriscado. O filme estrangeiro já vinha com toda sua publicidade pronta e o risco do negócio acabava sendo menor. Uma das causas da falência da Vera Cruz foi a dificuldade em fazer com que seus filmes chegassem às salas de exibição em grande escala, por não encontrar parceiros entre os exibidores nacionais, comprometidos com as distribuidoras estrangeiras.

No aspecto estético da produção fílmica, as propostas dos Congressos travavam forte diálogo com o neorealismo italiano, justamente o oposto do que realizava a Vera Cruz em São Paulo e a Atlântida no Rio:

Ao se falar do diálogo entre o neorealismo e o cinema brasileiro, é importante salientar que o movimento italiano, quando eclodiu entre nós, na segunda metade da década de 1940, não veio impor-se como modelo, a exemplo das produções hollywoodianas, mas apareceu como um elemento deflagrador a mais daquela tentativa de levar para as telas uma cultura nacional autêntica. Elemento deflagrador a mais, porque é necessário levar em conta, dentro do contexto brasileiro, outros fatores, como fracasso da Vera Cruz e o debate sobre cinema independente. Foi no bojo da crise cinema industrial paulista que começou a ganhar corpo a proposta do cinema independente: filmes realizados por pequenos produtores, a baixo custo, em prazos menores (...) que privilegiavam uma temática social. Para seus defensores, o neo-realismo italiano se oferecia como um tipo de cinema factível, ao demonstrar como, sem grandes aparatos técnicos, era possível alcançar resultados no mínimo satisfatórios. (FABRIS, 2005, p.76, 77).

A defesa do cinema como modo de representação de uma identidade nacional, defendida pelo pensamento dos Congressos, encontrava-se alinhada ao pensamento nacional-desenvolvimentista dos anos 1950. A diferença é que o modelo de produção defendido pelos Congressos ia de encontro ao modelo industrial preconizado pela Vera Cruz como maneira de o cinema brasileiro obter uma excelência técnica que o fizesse rivalizar, nos gostos do público, com o cinema hollywoodiano. Tal visão dos processos de produção artística defendida pelos Congressos de cinema dos anos 1950 foge, assim, até certo ponto, aos modelos preconizados pelo nacional-desenvolvimentismo dos anos 1950, aproximando-se mais da precariedade encontrada em determinados filmes do

Cinema Novo, do Cinema Marginal em geral e das obras da cultura popular modificada. A diferença é que, no caso das propostas para a produção cinematográfica brasileira defendidas pelos Congressos de cinema, os rumos para o desenvolvimento da atividade artística ainda são ditados pelos intelectuais. E eles mesmos irão produzir os filmes que trazem tais propostas estético-econômicas.

O filme que melhor representa, principalmente por sua importância histórica, o pensamento contido nas propostas dos Congressos dos anos 1950 é *Rio 40 graus*. Realizado no Rio de Janeiro, por Nelson Pereira dos Santos, em 1955, o filme se propõe a ser uma representação da cidade, e do Brasil, examinando os contrastes existentes entre a população rica e a população pobre de uma grande cidade como o Rio de Janeiro. Há então, na variedade de personagens e enredos que o filme exhibe, o quadro de algumas mazelas sociais brasileiras, com destaque para os moradores de uma favela, espaço representado, pelo filme, de maneira romântica, idealizada, em contraste às representações da favela encontradas nas narrativas de Carolina. O filme de Nelson Pereira possui também um grau de simplicidade no que diz respeito aos problemas da cidade e do Brasil que mostra em sua narrativa. Os problemas existem, como o simples ato de assistir ao filme revela, mas parecem apartados de suas causas políticas, como se existissem por si mesmos. Despolitizando os problemas, apartando-os de suas causas, há como que um movimento que acaba por reforçar os mesmos problemas que se deseja combater.

De qualquer maneira, em termos de pioneirismo e mesmo de êxito artístico na representação do popular sob uma orientação estética neo-realista, há que se ter sempre em mira *Rio 40 graus*, e sua sequência, *Rio Zona Norte*, procurando cotejá-los com o panorama do Brasil da época. Mesmo que fosse um povo idealizado, ao menos o povo, como este era visto pelos intelectuais da época, era retratado no cinema brasileiro:

Rio, quarenta graus não era romanceiro, mas um telejornal urbano (...) Nelson reduz o luxo ao lixo. Um filme novo no cinema brasileiro. Nelson tem uma bossa nova pra fazer cinema. O cinema do Nelson é diferente da Vera Cruz e da chanchada. Mostra o povo nas ruas, nas favelas, problemas econômicos, políticos, sociais, psicológicos de algumas áreas do Rio de Janeiro (...) Rio quarenta graus resgatou a frustração política de nossas artes e críticas sem um cinema que materializasse o desejo universal da fantasia brasileira. (ROCHA, 1981, p.282).

A defesa apaixonada que Glauber faz de *Rio 40 graus* não deixa de apontar para aspectos corretos do filme de Nelson em meio ao panorama artístico brasileiro da época. No entanto, permanece como uma visão que contempla a integração com o popular como algo feito pelo intelectual de cima para baixo. O processo orgânico só irá ocorrer de modo mais pronunciado a partir da assimilação do erudito e do massivo efetivada pela cultura popular modificada.

E, se existia, por parte dos cineastas ligados ao Cinema Novo, uma defesa do cinema realizado a partir do pensamento dos Congressos de Cinema dos anos 1950, havia um cinema que era desprezado por esse grupo de cineastas, mas que dialogava com um país que se tornava urbano, falando de sua capital federal, à época o Rio de Janeiro: o cinema da produtora carioca Atlântida. Os filmes da Atlântida, cujo gênero dominante constituía-se na chanchada<sup>39</sup>, eram, de um modo diferente daquele proposto pelos ideais de esquerda do movimento, também críticos do panorama social vivido pelo Brasil nos anos 1950. Apesar do esquema de produção, distribuição e exibição dos filmes da Atlântida ser bastante tradicional, organizado sob o cartel do grupo Severiano Ribeiro, isto não impedia seus filmes de apontarem as mazelas brasileiras, muitas decorrentes do processo de industrialização que produzia mudanças significativas na capital federal e na maneira de viver de seus habitantes:

(...) o sentimento da ação dos personagens principais e alguns secundários da chanchada está defasado no sentido imprimido à sociedade “através do processo ideológico dominante expresso pelo desenvolvimentismo. São seres cujas existências não se enquadram no padrão burguês estabelecido para o desenvolvimento urbano-industrial vigente na sociedade brasileira mesmo nas décadas de 50 e 60. São seres que não participam do pacto social estabelecido entre os grupos sociais naqueles anos: não são protegidos por legislações sociais e trabalhistas, não mercantilizam sua força de trabalho”. Em suma, *a chanchada trata dos simplórios que não entram no jogo desenvolvimentista*; de pessoas que não têm um projeto de vida (e/ou político) que vá além de viver o dia-a-dia, de ir se arrastando e sobrevivendo. De fato, não há lugar dentro do jogo desenvolvimentista para camelôs, empregadas domésticas, mulherengos, preguiçosos, malandros, donas de pensão, manicures, barbeiros, etc. (CATANI, SOUZA, 1983, p.77,78).

<sup>39</sup> A chanchada, nome de cunho pejorativo, já que alude a algo mal-feito, era um gênero de comédia, muitas vezes satírica, muitas vezes entremeada de números musicais, que foi o carro-chefe dos estúdios da Atlântida nos anos 1940 e 1950. Mas a Atlântida não foi a única produtora brasileira a produzir chanchadas. Apenas a mais famosa delas. No final dos anos 1960 o cinema marginal irá dialogar de maneira forte com a chanchada, revelando seus elementos críticos e diálogos com as representações do popular que não eram bem vistas por determinadas camadas da intelectualidade brasileira.

Tais marginais, que estavam fora do centro do jogo político, pois não eram nem os miseráveis a respeito dos quais escreve Carolina e nem os operários, presentes no centro do processo da modernização industrial conservadora, ficam sendo como que um resíduo da precariedade, do “jeitinho brasileiro” que o processo de modernização deveria acabar por extinguir. A representação que a Chanchada fazia do projeto desenvolvimentista não seguia o viés crítico e o modernismo artístico de Carolina e Candeias, mas o fazia por outro ângulo. Ao mostrar um Brasil que correspondia ao dia-a-dia de grande parte da população que assistia aos seus filmes, as chanchadas acabavam por ser um produto cultural efetivamente provocador.

## 8- A literatura brasileira nos meados do século XX

Se for traçado um panorama da literatura brasileira do final dos anos 1950/1960 que leve em consideração as narrativas de Carolina de Jesus, estudadas nesta tese enquanto expressões artístico-literárias, ela certamente teria um lugar entre os autores de destaque no período. Havia na São Paulo de Carolina, bem à época em que ela escreve *Quarto de despejo*, um grupo de artistas que buscava, através de sua literatura e de seus escritos críticos, a inserção de sua estética no projeto de modernização brasileiro. Identificavam-se ao projeto do desenvolvimentismo, no qual aqueles que divulgaram *Quarto de despejo* tentaram inseri-la, mas em um ângulo peculiar: “Se a *intelligentzia* reformista e populista dizia a necessidade de uma revolução nacional e democrática para libertar o “povo”, seus contemporâneos de vanguarda distinguem nesse povo o operário”. (HOLLANDA, 2004, p.43). Para os concretistas<sup>40</sup>, a questão do social interessava, mas através de uma ótica específica, na qual se privilegiava a tecnologia, a máquina. E quem domina a máquina é o operário. Havia, por parte dos concretistas nos anos 1950, a crença na capacidade do progresso científico-tecnológico de, efetivamente, melhorar a condição de vida da população. E os membros da população que representavam a conexão do povo com a tecnologia eram os operários. Os operários construía aviões, carros, produtos, etc. que jamais poderiam comprar através da remuneração obtida com seu trabalho e tal situação precisava ser mudada. Este era o estado de coisas que precisava ser quebrado para que o operário e, por conseguinte, o povo, estivessem melhor integrados à sociedade de tecnologia redentora que se aproximava.

A produção artística que interessava aos concretistas, dos escritores aos grandes baluartes artísticos e teóricos, como Ezra Pound e Mallarmé, buscava novos caminhos para o objeto artístico, no caso, a poesia:

---

<sup>40</sup> No Rio de Janeiro o movimento concreto teve uma dimensão um pouco diferente daquela apresentada em São Paulo. Os alunos de Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna, como Hélio Oiticica e Lygia Clark, juntamente a Ferreira Gullar e com o apoio de Mário Pedrosa, redigem, em 1959, o Manifesto Neoconcreto. O objetivo é questionar a estética excessivamente racionalista da produção paulista. Na produção neoconcreta carioca há lugar para a série “tátil” de Lygia Clark, e os “penetráveis” de Hélio Oiticica. Para marcar tal questionamento, Hélio Oiticica incluiu os passistas da Mangueira em sua exposição dos “Parangolés”.

a arte da poesia, embora não tenha uma vivência função-da-história, mas se apóie sobre um *continuum* meta-histórico que contemporaniza Homero e Pound, Dante e Eliot, Gôngora e Mallarmé, implica a idéia de progresso, não no sentido de hierarquia de valor, mas no de metamorfose vetoriada, de transformação qualitativa, de culturmorfologia: *make it new*. (CAMPOS, 1975, p.26).

Não era um desvincular-se por completo da ideia de transformação social, mas um pensamento no qual esta deveria ser sugerida em conjunto com uma transformação na própria forma artística. Não se pode deixar de notar que a produção dos concretistas está diretamente ligada à ideia de modernização do país e não é por acaso que o movimento ocorre no período dos “50 anos em 5”. Como escreveu Haroldo de Campos no manifesto “Poesia concreta”:

a POESIA CONCRETA é a linguagem adequada à mente criativa  
contemporânea  
permite a comunicação em seu grau + rápido  
prefigura para o poema uma reintegração na vida cotidiana semelhante  
à q o BAUHAUS propiciou às artes visuais: quer como veículo de  
propaganda comercial (jornais, cartazes, TV, cinema, etc.), quer como  
objeto de pura fruição (funcionando na arquitetura, p. ex.), como  
campo de possibilidades análogo ao do objeto plástico  
substitui o mágico, o místico e o maldito pelo ÚTIL  
TENSÃO para um novo mundo de formas  
VETOR  
para  
o  
FUTURO  
(CAMPOS, 1956)

O que se nota no manifesto poético de Haroldo de Campos e companheiros é um desejo de integração entre a arte e o mundo moderno no qual vive o poeta. Mundo que, para Carolina de Jesus, só está presente quando ela tem a oportunidade de sair da favela do Canindé e andar pelo centro da cidade de São Paulo: “Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludos, almofadas de cetim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo”. (JESUS, 1960, p. 37). Ou seja, Carolina vivia, em plena época de modernização no país e do surgimento de um movimento artístico que enaltecia a adequação da arte ao mundo moderno, uma contradição permanente entre a precariedade de sua favela no Canindé e a modernidade que ela podia vislumbrar ao visitar o centro de São Paulo.

Mas, se existia um contraste visível entre a realidade de Carolina e aquela projetada pela poesia concreta, ao mesmo tempo existia um desejo de Carolina de viver naquele mundo da modernidade que é oferecido pelo centro da cidade de São Paulo que ela visita e, ao mesmo tempo, pela produção poética dos concretos. O choque entre moderno e arcaico, tendo como centro uma produção de cultura popular modificada<sup>41</sup> como a de Carolina de Jesus, acaba transparecendo em meio aos contrastes existentes à época da produção dos escritos que compõem a narrativa literária de *Quarto de despejo*. Tais contrastes continuam a existir no Brasil dos dias de hoje, mas de maneira diferente. Há uma contaminação maior entre o popular e o erudito (arcaico e moderno), contaminação que se dá através dos veículos de massa e de técnicas de produção baratas, digitais, acessíveis a todos que as desejem utilizar. Mas é uma questão até que ponto o usuário destes instrumentos novos, moderníssimos, possui a capacidade de não ser absorvido pela técnica em detrimento das possibilidades de expressão que detenham poder político-criativo. O caso da modernização do Brasil e o cenário descrito por Carolina em suas narrativas demonstram o perigo de se acreditar de maneira absoluta nas promessas que o progresso traz consigo.

A modernidade e o modernismo, que ainda eram a grande referência para se pensar a literatura no Brasil dos anos 1950, acabam sendo inseparáveis. Tanto o modernismo carioca de manifestações dispersas quanto o modernismo articulado em movimento e oficializado pela crítica, o de São Paulo, tratam de cidades que vivem uma explosão de novos costumes, novos modos, novas tecnologias, já nos anos 1920<sup>42</sup>. Tal questão acompanhará a produção intelectual brasileira durante todo o século XX, pelo menos até o final dos anos 1970. Os modernistas paulistas de 1922 já propunham uma síntese, fugindo à oposição entre a modernidade e o arcaico, mesmo que sua noção de arcaico fosse mais a de um arcaico mitológico do que um arcaico efetivamente material, como aquele com o qual Carolina deveria lidar em seu dia-a-dia:

---

<sup>41</sup> Carolina reúne as condições para ser uma produtora da cultura popular modificada, quais sejam: combina processos eruditos e populares, avizinhandos-se também da mídia jornalística, em função do modo direto e propositalmente agressivo com que trata seu assunto: as carências dos moradores da favela.

<sup>42</sup> Antes mesmo já havia intelectuais que pensavam a respeito dos efeitos da modernidade na vida cotidiana, como, por exemplo, Olavo Bilac, João do Rio e Lima Barreto.

Espelhando o próprio olhar, o Modernismo paulista fixou a sua identidade como poesia da revolução industrial e técnica: “Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas questões cambiais...” Mas estendendo os olhos para a nação, não poderia apanhá-la na sua riqueza e pobreza concretas: viu a floresta, a tribo e o rito, o selvagem sempre bom mesmo quando mau, e, na verdade, aquém do Bem e do Mal. E diante da alternativa sofrida por todos os povos coloniais -- ou o futuro tecnológico ou o passado aborígine -- preferiu resolver o impasse fugindo à escolha. Pela fusão mítica: “O instinto caraíba/Só a maquinaria. (BOSI, 2003, p.221).

A opção pela fusão mítica, que também é aquela que faz, por exemplo, Guimarães Rosa em seu projeto literário, talvez não fosse possível para Carolina. Fugia a ela essa possibilidade, já que vivia em um mundo que já era uma fusão incômoda do precário e do moderno. Mas o precário em que vivia Carolina diferia do arcaico mítico apresentado pelos modernistas de 1922. Trata-se de uma precariedade a qual faltava o mínimo de condição material até mesmo para se alimentar. O espaço destinado ao popular urbano no qual que vive Carolina está em outra dimensão em relação àquela do Caraíba, a quem nunca teria faltado o que comer e que não enfrentava as tensões de uma sociedade estratificada com valores e expectativas contraditórias.

Os elementos arcaicos de culturas não ocidentais contribuem com a dimensão ritual e mítica da arte moderna. Seus resíduos linguísticos, sociais, religiosos, gnosiológicos, etc., já combinados às transformações modernizadoras, constroem os objetos culturais eruditos, populares e midiáticos. Essa cultura híbrida apresenta faces diferentes nos espaços ricos, desenvolvidos pela tecnologia e nos espaços pobres, carentes do desenvolvimento material, que viabiliza a sobrevivência. Aí se apresenta a face negativa da permanência das condições de vida e atividades arcaicas. Esta face é que avulta na escrita-denúncia de Carolina, em contraste com seu impulso de integrar, à expressão moderna, resíduos de atividades arcaicas e linguagens tradicionais.

O panorama para Carolina de Jesus e sua inserção como autora nos anos 1950/1960 está, então, profundamente ligado a essa questão da modernização do país, tornando evidente a falta de condições mínimas de sobrevivência. Tais condições deveriam ser um aspecto primordial do projeto modernizador do país, mas tinham sua solução continuamente adiada. O espaço da favela serve, então, como local para que se desenrole a trama da narrativa de *Quarto de despejo*,

sendo um espaço periférico e marginal em meio à megalópole em que São Paulo se tornava nos anos 1950. Carolina de Jesus se junta a outros deserdados do processo de modernização:

Falamos da favela. E porque a favela é o *quarto de despejo* de São Paulo. É que em 1948, quando começaram a demolir as casas térreas para construir os edifícios, nós os pobres que residíamos nas habitações coletivas fomos despejados e ficamos debaixo das pontes. (JESUS, 1961, p.17).

São destinados a ocupar os espaços nos quais as manifestações culturais se dão, muitas vezes, através de valores que as camadas mais altas da sociedade rejeitam.<sup>43</sup> Para estas, os favelados são como bárbaros que necessitam melhorar seus costumes e sua educação para poderem, talvez, ascender ao nível de civilização do centro urbano. E tal adesão se estende para campos como o da religião, que está fora de um projeto propriamente iluminista. No caso da religião, os cultos pagãos (como o candomblé ou a umbanda) devem ser ou substituídos ou, se inevitáveis, praticados em conjunto com a religião católica. Carolina reforça a ideia da supremacia dos valores da modernidade (ou valores que vêm impostos por uma elite cultural) ao mesmo tempo em que ocupa um espaço que dialoga de maneira contundente com o paradoxo de um projeto que, para poder existir, gera territórios de profunda injustiça social. E, nestes territórios, existe uma produção cultural que tenta dar conta desta situação paradoxal. Tal contraste estará o tempo todo presente na narrativa de *Quarto de despejo*, assim como no próprio projeto brasileiro da modernidade.

Em termos de análise da questão do popular há outro autor que, no transcurso dos anos 1940-1960, é fundamental para entender, por um lado, o anseio do Brasil em modernizar-se e, por outro, a opção por representar a cultura popular sem tratá-la enquanto algo estático e sem aderir ao ideal modernizador como solução para todos os problemas do país. Guimarães Rosa foi o autor que, desde *Sagarana*, procurou a solução (inclusive no plano da linguagem escrita) para a falsa oposição entre modernização e tradição popular, modernização e atraso arcaico que, segundo muitos, deveria ser rapidamente superado pelo país.

---

<sup>43</sup> A própria Carolina rejeita, de maneira frontal, a falta de valores burgueses e educação daqueles a quem ela chama de favelados, ou seja, seus vizinhos na favela do Canindé. Para Carolina, a compreensão de que ela possui valores de educação diferentes de seus vizinhos é fundamental para separá-la deles. E ela faz questão de sempre frisar isso em seus diários.

Rosa executou a tarefa de trazer o popular mais arcaico, aquele das veredas, do interior brasileiro<sup>44</sup>, para o campo da discussão literária, sem deixar de exibir em sua prosa as marcas de uma escrita moderna, que tinha por intenção a renovação da linguagem na prosa brasileira. Mas havia também, no projeto literário de Guimarães Rosa, o ideal de desconstruir as oposições simplificadoras, como, no caso, a oposição entre arcaico e moderno, tanto em sua esfera material (a pobreza de um local como a favela do Tietê em contraste com a modernidade dos edifícios de concreto e os automóveis da São Paulo dos anos 1950) como na esfera de um projeto técnico-científico organizado por uma racionalidade que daria conta de resolver todos os problemas do homem. Há, nas narrativas literárias de Guimarães Rosa, uma grande valorização dos aspectos místicos, arcaicos, que estão longe de serem parte dos ideais modernizadores dos anos 1950. Seus personagens não deixam de ter pontos de contato com Carolina de Jesus, principalmente aqueles encontrados no *Diário de Bitita*

Rosa procura, em sua literatura, unir o que preconceitos da elite e dos eruditos separaram:

A disjunção entre a cultura erudita e a cultura popular é, na realidade, sintoma de uma experiência social que separa, isola, não raro demoniza ou idealiza os “pobres” e que, no plano literário, muitas vezes folclorizou sua fala. À cisão entre o estilo culto da voz narrativa e o registro pitoresco da linguagem do povo em um Coelho Neto, por exemplo, Simões Lopes Neto respondeu com uma saída que, se não resolvia as diferenças da vida real, construiu um foco narrativo que, cedendo a palavra a Blau Nunes e estabelecendo uma interlocução “em presença”, preservava o modo de ser daqueles que Ángel Rama descreveu como os “deserdados da modernização”. João Guimarães Rosa, ao ampliar e aprofundar esse legado, transpôs o fosso entre a voz do narrador culto e a voz do personagem iletrado ou semi-iletrado e, por meio do uso freqüente do discurso indireto livre, elidiu as distâncias, misturando pontos de vista e colocando em contato duas esferas diversas de experiência. (VASCONCELOS, 2006, p.112)

Os resíduos da cultura arcaica e as reminiscências da vida rural ainda encontram alguma ressonância dentro do universo em que habita Carolina. Algumas crenças, hábitos onde ocorre a violência física, táticas de sobrevivência e, em especial, o ritmo e a morfo-sintaxe do registro de língua usado. Mesmo que não revele

---

<sup>44</sup> Carolina vem do campo para a cidade mas não existe nada menos próximo de Guimarães Rosa do que sua escrita. Faltava a Carolina o aparelho lingüístico de Rosa. Já Ozualdo Candeias, em outro meio de expressão, industrial, consegue um estilo do mesmo nível de elaboração daquele de Rosa na literatura.

consciência disso, a escrita de Carolina está marcada por esses traços de oralidade. As forças do mundo urbano não permitem a assunção afirmativa da tradição oral, mas esta estaria respaldando a formulação de denúncias e ironias em suas narrativas literárias.

Em Carolina de Jesus, há, portanto, uma apropriação afirmativa e uma rejeição da coexistência entre o arcaico e o moderno no Brasil. Suas restrições aos vizinhos da favela, em *Quarto de despejo*, a evocação de Rui Barbosa, no *Diário de Bitita*, e, em especial, sua confiança no poder da palavra escrita atestam uma adesão convicta às esperanças, inscritas no projeto moderno, de que o progresso (no sentido iluminista) abriria oportunidades para os marginalizados reequilibrando a ordem social. Por outro lado, presa às carências materiais que a impossibilitam de educar seus filhos nos padrões modernos, mostra que existe uma parcela do Brasil que não possui as menores condições básicas de vida para a sua população. São os quartos de despejo dos grandes centros urbanos, as favelas, as periferias.

E é toda uma população de marginalizados que estarão excluídos da sociedade em quase todos os seus aspectos, restando, no entanto, o elemento lúdico: “As mulheres pobres invejavam os casacos de peles. Compreendo que o sonho de pobre é sonhar, apenas sonhar”. (JESUS, 1986, p.101). Havia também os bailes, as festas populares espécie típica de divertimento dessa classe da população, tanto no ambiente rural como no ambiente urbano: “Às vezes eu notava agitações do povo comprando tecidos para confeccionar vestidos para usar no dia do ano-novo. Por que todos falam e sorriem neste dia? Estes dias eram comemorados com bailes. Quem será que inventou o baile”? (JESUS, 1986, p.22). No contexto da denúncia dos emperramentos suspeitos da máquina modernizadora, a referência às festas é ambígua: tanto é recurso cômico para renegar costumes inúteis ou degradados, como corresponde à inclusão de tradições antigas que servem de escape à violência da urbanização moderna e permitem um olhar simpático sobre as atitudes dos contemporâneos próximos. O espaço da festa popular é abordado em *Quarto de despejo*, tendo, dentro do desenvolvimento da narrativa, duas maneiras de se efetivar. Em determinados momentos o espaço da festa serve como demonstração da vulgaridade que Carolina vê na manifestação do popular:

Outra coisa que observei hoje-noite de São Pedro (...) Na rua B, na casa do extinto senhor Sebastião Gonçalves fizeram uma fogueira. Eu fiquei sem sono porque eu não posso beber álcool (...) E eu quando ouvi o vai não vai, já fiquei pensando numa briga, porque aqui na favela tudo inicia bem e termina com brigas. (JESUS, 1960, p.77).

Em outros momentos a festa pode ser um espaço de alegria, de manifestação do popular:

A favela hoje está em festa. Vai ter uma procissão. Os padres enviaram uma imagem de Nossa Senhora. Quem quer, a imagem permanece 15 dias em cada barracão. Hoje estão rezando o terço na praça. A procissão vai até o ponto do bonde. (JESUS, 1960)

A saída para os pobres brasileiros de sua condição de miseráveis, na concepção de Carolina de Jesus, acabava por passar, até pela falta de outras opções, pelo elemento lúdico. Se, por um lado, tal saída pode parecer apolítica, fora de um processo revolucionário de tomada de poder, alienada, por outro, estava anos avançada em um caminho rumo a outra concepção do fazer política. Se Carolina, em suas narrativas literárias, mostra-se, muitas vezes, alienada da política tradicional, organizada em seus partidos e sindicatos, dos quais ela nem pensa em tomar parte, talvez nem saiba como, interessa-lhe muito outra possibilidade de agir político e por tal razão desenvolve em seus diários uma proposta ligada a uma política que não é somente do terreno da utopia, já que suas narrativas estão profundamente ligadas às necessidades da sobrevivência diárias, mas buscando novas possibilidades de experimentação política.

As relações no Brasil entre arcaico e moderno são uma questão fundamental para o pensamento brasileiro desde os modernistas de 1922, e para aquele autor que os antecipou, Machado de Assis. Nos dias de hoje tal questão talvez tenha sido superada, talvez tenha convergido para uma nova relação, na qual não haja espaço para o arcaico fora do moderno, somente sendo absorvido e reconfigurado por um mundo em que todos os objetos e experiências necessitam ter uma aura contemporânea. A cultura popular modificada é resultado desse processo. Numa favela pode-se produzir música em um *notebook*. Não é impossível do ponto de vista técnico. E o objeto artístico resultante de tal procedimento pode ser, ao mesmo tempo, arcaico e moderno. No entanto, os

cenários em que transcorre a narrativa de *Quarto de despejo* e as outras narrativas de Carolina ainda podem ser vistos como um espaço de convivência do moderno e do arcaico. Tal questão é apresentada de maneira mais aguda na forma da precariedade em que viviam os favelados de *Quarto de despejo*.<sup>45</sup> E tal precariedade existe ainda nos dias de hoje em muitas favelas e periferias, mas são áreas que se encontram, via de regra, mais integradas à tecnologia do que nos anos 1950, 1960.

---

<sup>45</sup> A precariedade da favela continua a existir nos dias de hoje. O que ocorre é que, dentro das favelas dos grandes centros urbanos existe uma coexistência enorme entre o que existe de mais novo no instrumental tecnológico (oficinas de vídeo com equipamentos de alta definição, p. ex) com o atraso e a miséria idênticos aos da época de Carolina de Jesus.