

PARTE 4

11- Pobreza, marginalidade e cultura popular

A pobreza e a marginalidade são componentes estruturais do Brasil. Parece que sempre foram vistas como aspectos naturais na articulação das forças que compuseram a formação do país. Mesmo com o choque, a culpa e a repulsa que sempre provocaram a miséria e a pobreza, nunca se fazia muita coisa de efetivo para que a situação fosse modificada. O quadro ainda era gravado pela incipiente organização de alguns grupos da população carente:

...Quando um político diz nos seus discursos que está ao lado do povo, que visa incluir-se na política para melhorar as nossas condições de vida pedindo o nosso voto prometendo congelar os preços, já está ciente que abordando este grave problema ele vence nas urnas. Depois divorcia-se do povo”. (JESUS, 1960, p.39).

Este era o panorama que Carolina de Jesus vislumbrava nos anos 1950. Panorama que somente começou a se alterar, no sentido de uma tentativa de modificar de maneira efetiva esse quadro de miséria e pobreza, com as políticas sociais e econômicas de inspiração social-democrata implantadas no país a partir do governo Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) e aprofundadas no governo de Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010). No entanto, permanece (e a previsão é de que a solução do problema ainda levará cerca de vinte anos) o quadro de grande desigualdade social.

Mas, ao mesmo tempo em que causava problemas terríveis em nossa sociedade, a pobreza, a opressão e a marginalidade deram vazão a uma série de manifestações populares. O caso mais clássico é o samba, mas existem antecedentes que podem ser rastreados em outras formas de expressão. A capoeira, mistura de dança e luta proveniente da África e introduzida no Brasil pelos escravos que de lá foram trazidos, é um bom exemplo do convívio, no Brasil moderno, da cultura popular tradicional marginalizada e as instituições que, nas grandes cidades, sempre se propuseram a reprimi-la. Nos dias de hoje, entretanto, a capoeira já foi assimilada pela mesma classe social que se propunha combater sua existência nas ruas de cidades como Rio de Janeiro e Salvador do início do

século passado⁶⁶. Ela retira a cultura popular de seu local por excelência, as ruas, e a coloca dentro de locais fechados, como academias, clubes, ou outros, nos quais se tem de pagar para poder frequentar, ter acesso à possibilidade da manifestação e sua prática. Tem sido assim em quase todos os casos dos fenômenos relativos à cultura popular⁶⁷.

Os meios de comunicação de massas promoveram no Brasil uma relação dupla com a cultura popular. Ao mesmo tempo em que necessitavam da cultura popular para legitimar um processo de identificação de uma matriz do nacional e vender seu produto para um público consumidor⁶⁸ colocavam (e muitas vezes ainda colocam) esses mesmos consumidores em posição que lhes impedia o acesso aos canais de produção e divulgação de uma mídia marcadamente antidemocrática. É um circuito perverso, que revela a manipulação de desejos que estigmatiza os pobres e segrega aquele que produz cultura popular em um beco sem saída. Com as alternativas que os novos meios de produção e divulgação de conteúdo apresentam, já se pode vislumbrar uma saída para os criadores de cultura popular modificada, já que os produtores deste tipo de cultura popular, pois estes geralmente se encontram em áreas urbanas e podem servir-se das tecnologias baratas.

Nos tempos anteriores à modernidade, quando o conceito de cultura popular ainda não havia sido formulado, os produtores-consumidores desta cultura viviam⁶⁹ geralmente no campo e estavam separados, às vezes mais às vezes menos, dos setores da elite da sociedade, compostos pelo clero e pela aristocracia. Era uma sociedade sem a possibilidade de mobilidade social. Tal possibilidade, ainda que em tese, foi introduzida através das revoluções industriais e do projeto

⁶⁶ Talvez essa recepção da capoeira por parte dos meios de classe-média tenha dado origem a novas formas da dança-luta. Não há nisso nenhum mal, caso tal processo tenha realmente ocorrido.

⁶⁷ Devido à mistura de diferentes etnias, com suas diferentes culturas populares, que faz parte da formação da cultura popular brasileira, é complexo se falar em cultura popular tradicional para a cultura popular brasileira.

⁶⁸ Utilizo aqui o conceito de público consumidor como um grupo de pessoas a que é destinado determinado produto. À medida que as técnicas de *marketing* foram avançando, o desenho da mensagem publicitária de determinados produtos foi sendo elaborado para atingir determinado público, aquele que as pesquisas demonstram como capaz de consumir aquele produto. Assim, efetua-se um jogo com os desejos do público e, em última análise, com sua cultura.

⁶⁹ As referências aqui expressas são bastante gerais. Havia diferenças entre os países e entre as regiões, conforme demonstra o estudo de Burke (2010). Outros estudos importantes sobre a vida cotidiana nas camadas populares: E.P Thompson: *Costumes em comum*; BAKHTIN, Mikhail: *Cultura popular na idade média e no renascimento*.

iluminista da modernidade. Com o advento das revoluções industriais e do projeto da modernidade, essas populações começam a sair do campo e vir para as cidades, já que sua mão-de-obra era necessária às indústrias nascentes. Ao mesmo tempo, o programa civilizatório da modernidade pretendia eliminar o caráter “bárbaro” de determinados aspectos da cultura popular, fazendo com que seus valores passassem a ser absorvidos por uma camada da população que nem poderia estar incluída não chegava nem a incluir-se nas demandas políticas mínimas (um analfabeto não tinha direito a votar ou ser votado).

A questão da cultura popular, no Brasil, surge ligada ao impulso de construção de uma identidade nacional. A pergunta sobre as marcas de brasilidade era o centro do questionamento de intelectuais brasileiros no final do século XIX, como Sílvio Romero, Celso de Magalhães e Couto de Magalhães. Acreditavam que, através do estudo do folclore nacional, haveria de se chegar a uma noção, a um conceito do que seria a identidade brasileira, ou que ao menos algum subsídio sobre a questão polêmica poderia ser encontrado. E a questão seguiu percorrendo o século XX, através do trabalho de vários estudiosos, com diferentes abordagens, às vezes mais ou às vezes menos progressistas. O olhar que mais interessa a esta tese não é aquele relativo a uma identidade nacional unitária, essencialista, mas sim aos múltiplos processos de constituição da identidade que são divididos entre aqueles que habitam o território brasileiro. Na leitura de Antonio Candido, ainda valorizando critérios identitários do conceito moderno de nação, considera-se que:

Não querendo constituir um grupo cultural homogêneo e, em conseqüência, não precisando defendê-lo asperamente, a sociedade brasileira se abriu com maior largueza à penetração dos grupos dominados ou estranhos. E ganhou em flexibilidade o que perdeu em inteireza e coerência. (CÂNDIDO, 1970, p.86).

Nessa perspectiva já se admitem processos de construção da identidade que podem apresentar renovação conforme passa o tempo. Não se pode estudar a produção das culturas populares tradicionais sem analisar as circunstâncias históricas em que são produzidas e esse sempre parece ter sido um erro cometido por aqueles que defendem uma visão da identidade popular como coisa estática e idealizada.

O medo de perder contato com a cultura popular, o medo de seu desaparecimento, dá origem ao que viria a ser o movimento folclorista: “foi no

final do século XVIII e início do século XIX, quando a cultura popular tradicional estava justamente começando a desaparecer que o “povo”, o *folk* se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus”. (BURKE, 2010, p.26). Para esses estudiosos era importante preservar a cultura que havia restado nesses espaços rurais, afastados das crescentes metrópoles, cultura que deveria ser preservada como algo estático e puro. Mas o interesse que eu trago aqui é outro e é direcionado justamente para as impurezas. Verificar a nova cultura popular que surge nas metrópoles, à margem tanto da cultura da elite quanto da cultura popular tradicional. Essa nova cultura popular não terá os traços de pureza da cultura popular tradicional, pelo contrário, estará imersa na sujeira dos diários de Carolina Maria de Jesus e nas atitudes desconcertantes (aparentemente insanas) dos personagens das narrativas fílmicas de Ozualdo Candeias.

Em um país como o Brasil a questão da pobreza, da marginalidade e da cultura popular possui uma dimensão que não vai ser encontrada em países do mundo chamado “desenvolvido”. Logo, é necessário pensar a questão da cultura popular por um prisma que não é bem aquele dos que estudam o conceito com referência a uma cultura popular havida na Europa. Tal conceito de cultura popular tradicional, fundado em pressupostos que envolvem todo um projeto de resgate de nacionalidade, ocorreu de maneira bastante diversa no Brasil. Nosso caldo do que é chamado de cultura popular tradicional, vem de influências de diversos grupamentos étnicos, mais ou menos marginalizados, que contribuíram para a formação daquilo que hoje é conhecido como “brasileiro”. Não houve, no Brasil, a passagem do rural para o urbano, em face da Revolução Industrial, no período que vai do final do século XVIII aos séculos XIX e XX. Tal processo, no Brasil, só ocorre com força a partir de meados dos anos 1950:

os meios de comunicação de massa atuavam muito mais como elementos mediadores nas relações entre o Estado e as massas urbanas do que como estruturas geradoras de uma cultura massificada e integradora. Prevaleceu no Brasil, como em outros países latino-americanos, o que Martín-Barbero chamou de modelo populista de formação da cultura massiva. (ZAN, 2001, p.109).

12- Um experimento artístico de crítica à sociedade marginalizadora

No média-metragem *Zézero*, Ozualdo Candeias repete alguns dos procedimentos estilísticos e narrativos que já vinha utilizando em alguns de seus filmes de ficção anteriores. O local no qual se passa a grande maioria das cenas é bastante semelhante àquele visto em *A margem* (1967), seu primeiro longa-metragem: a periferia de uma grande cidade. É em tal cenário, muito explorado na história do cinema, principalmente no cinema *noir* hollywoodiano dos anos 1940-1950, o da metrópole que chama as pessoas para o sonho da riqueza e no tempo histórico do suposto milagre econômico produzido na ditadura cívico-militar, que Candeias articulará seu pequeno conto sobre um caipira que, seduzido pelas possibilidades de vida na cidade grande, abandona seu refúgio rural e vem tentar a sorte numa megalópole.

Na primeira cena de *Zézero*, vê-se algo que parece saído de um filme de ficção científica: uma mulher, uma espécie de ser místico, que usa um chapéu e rolos de filme na cabeça, como adorno, e que segura um radinho de pilha em uma das mãos, conversa com o caipira Zé. Seu objetivo é convencê-lo a ir para a cidade grande, tentar a sorte. Seus argumentos são os diversos recortes de jornais e revistas que mostra para o Zé. São fotos de artistas da cultura de massas do Brasil na época, como Sílvio Santos e Roberto Carlos, sempre a aparecer na televisão vendendo sonhos ao público. São anúncios de lojas que vendem produtos a perder de vista, iludindo o consumidor incauto para a tentação do crédito fácil. São anúncios de empregos, que muitas vezes não cumprem suas promessas, deixando o trabalhador sem a mínima condição de sobrevivência em cidades grandes e caras, como São Paulo e Rio de Janeiro. São as propagandas da Loteria Esportiva, que promete riqueza fácil para quem fizer uma “fezinha” semanal na loteria do governo. Ao fundo, ouve-se uma música, em forma de moda de viola: “O que tem lá na cidade e que não tem no meu sertão/Que mexeu com seu juízo pra perder toda razão/ Largando mulher e filho por aqui sem proteção”. A música funciona como comentário narrativo da cena e também como uma espécie de reclame comercial. A função dramática da trilha sonora no filme é essencial, já que ele não tem diálogos. O conjunto de atrações que o pobre

camponês não pode encontrar em sua terra natal o seduz a partir para a cidade grande, em busca de um sonho que poucos conseguirão realizar com êxito. A maneira como o filme narra o processo de sedução do camponês pela “garota propaganda” é típica do cinema de Ozualdo Candeias, misturando elementos do chamado “cinema de arte” com outros vindos do cinema popular, de sua vivência nos filmes da Boca do Lixo.

Nos primeiros planos do filme há a opção de mostrar a “criatura mística” e o camponês, cada um entrando por um lado do quadro, através de uma planície, enquadrados em planos-gerais, sem que se possa ver maiores detalhes de seus corpos ou de suas expressões. Quando os dois se encontram, prossegue o mesmo enquadramento em plano geral. Ambos estão cara a cara, mas distantes, como se estivessem se preparando para um duelo. Percebe-se, sem que se veja a expressão do rosto do caipira, que ele tem medo da estranha criatura que vê pela frente. A câmera não conduz o espectador para o que ele deve prestar atenção no quadro, ao contrário, deixa liberdade para que os corpos inteiros dos atores sejam vistos e está menos ocupada em construir sentidos determinados do que em possibilitar uma experiência na qual o espectador seja mais livre para acompanhar o desenvolvimento da trama. A cena então evolui para uma construção na qual o que se observa é o uso de campo e contracampo em relação aos dois personagens, já enquadrados mais próximos à câmera, sem que se obedeça à regra dos 180 graus⁷⁰, ou seja, causando certa desorientação espacial no espectador.

A cena ganha um interesse especial pela inteligência de integrar o uso das manchetes de jornais e revistas à narrativa de uma maneira orgânica, com os jornais e revistas sendo filmados e aparecendo em plano-detalle, e pelo conteúdo das manchetes, que ajudam a esclarecer a falsidade do sonho de prosperidade prometido pelo milagre econômico brasileiro. Ao mesmo tempo, a “criatura mística” liga o rádio e dele sai o som da música popular tradicional já mencionada, funcionando tal parte da cena como se fosse um comercial de televisão. Como contraponto aos jornais que são mostrados, o filme exhibe alguns planos que produzem efeito somente estético. Como exemplo, um *close* no qual a

⁷⁰ Ao se enquadrar a cena de uma narrativa audiovisual, deve-se estabelecer um eixo de 180 graus, que servirá como referência para, ao se mudar a posição da câmera durante o desenvolvimento da cena, nunca ultrapassar o eixo. Tal medida tem como objetivo facilitar a orientação espacial do espectador.

“criatura mística” morde um pedaço de filme. É um plano que nada acrescenta à ordem de causalidade da trama, estando ali por mero efeito decorativo, artístico. O curioso é que, enquanto a figura da “criatura mística” está sempre com o rosto sorridente, como se fosse uma dessas moças que aparecem em anúncios de sabonete na televisão, a exibir seus dotes físicos e os atributos de seus produtos, o camponês permanece sempre na mesma pose e com o mesmo rosto, sem parecer entender muito do que a criatura lhe mostra. Mas, em um determinado momento, ele dá um sorriso, num plano no qual há um enorme close de seu sorriso, que ocupa quase a tela inteira. O camponês já está se deixando seduzir. Até que chega um momento, após ouvir a moda de viola, em que ele larga a madeira que levava no ombro e se aproxima, finalmente, da criatura, indo ler mais de perto as notícias tentadoras da cidade grande que ela mostra em um jornal.

O destaque especial para as reportagens exibidas pela Criatura vai para aquela na qual é narrada a história de um homem que ficou milionário ao vencer na Loteria Esportiva. Paulo Emílio Salles Gomes, em chave diferente da minha, comenta assim a cena inicial de *Zezé*:

A moça acena para o jovem caipira com as facilidades e prazeres da grande cidade. Ele se despede dos amigos e da família e parte. Na cidade brutal tudo é enlameado e sórdido: o trabalho, a morada, a comida e o sexo. Logo não terá como mandar dinheiro para a família. A única esperança é a loteria esportiva. A sorte o favorece mas quando volta para casa a família está na cova. Pergunta o que vai fazer com todo aquele dinheiro e a garota propaganda da civilização lhe dá uma resposta chula./ No início do filme a garota propaganda é uma sereia irrisória – louquinha enfeitada com fitas de celulóide – cujo canto consiste num arsenal de periódicos: os jornais mais importantes do Rio de Janeiro e de São Paulo, as revistas sérias e as outras. A publicidade, os empregos, os crediários e as mulheres nuas. ... A noção de que o dinheiro não traz felicidade se insinua e também a idéia de que a miséria rústica é afinal de contas preferível à ilusão urbana. Esses arquétipos tradicionais de certo anarquismo, de certa literatura e de um certo cinema são porém sufocados em *Zezé* pela mais crua desesperança. (GOMES apud CALIL e MACHADO (orgs.), 1986, p. 300).

A questão da Loteria Esportiva terá importância fundamental no desenvolvimento da trama. Apesar do tema tratado na cena inicial ser de extrema seriedade e suas conseqüências na trama do filme funestas, os corpos dos atores seguem uma encenação de comédia burlesca, como se o que estivesse a ser encenado fizesse parte de uma narrativa cômica.

Seduzido pelas promessas mirabolantes de vida maravilhosa na cidade grande, o camponês parte para lá, deixando sua família desamparada na sua cidadezinha, esperando que ele retorne. Ocorre, aí, uma sequência onde o filme se transforma em cinema de animação, com a utilização de montagem fotográfica apresentando o camponês em meio ao cenário da megalópole. O recurso é mais uma intervenção de Ozualdo Candeias no sentido de quebrar com a construção espacial e temporal objetiva das cenas. A intervenção das montagens funciona como uma espécie de *flash-forward* na trama, mas sem que o espectador, de imediato, consiga compreender tal informação. Fábio Radi Uchôa assim analisa a cena:

A (...) aproximação em relação ao imaginário, suscitado pela cidade no personagem representada por meio de um *clip*, constituído, em sua maioria, por *closes* de fotomontagens e recortes. Nele, a violência dos prédios e construções já desponta de forma gritante. A cidade é mostrada de maneira grandiosa, imponente, por meio de imagens das regiões centrais, cujas paisagens desaparecerão depois da primeira passagem do personagem pela Boca do Lixo. Nestas imagens, uma primeira modalidade de relação violenta entre o corpo do protagonista e o espaço é construída. A grafia, ou rima, existente entre corpos e espaço urbano representado, identificada nas fotografias do cineasta, feitas na Boca do Lixo, é neste trecho reafirmada: os corpos dialogam com o espaço, a partir de tensões maiores ou menores, tendendo a rimas. (RADDI UCHÔA, 2008, p.110).

Ao chegar à metrópole, o caipira encontra-se perdido em meio à quantidade de pessoas, a multidão que o cerca, o tamanho dos edifícios, o movimento dos carros. A encenação muda de figura nos primeiros planos do filme que mostram o caipira na cidade. A câmera passa a adotar uma postura mais distante, como em um filme documentário. A perspectiva é alternada com planos nos quais a câmera é utilizada com intenção dramática bastante semelhante a do cinema clássico narrativo⁷¹, como no momento em que o camponês é abordado por um homem, armado com um canivete, que acaba por roubá-lo. A narrativa de *Zézero* alterna, todo o tempo, a construção entre a filmagem com estilo de documentário, como no plano em que o camponês anda por uma rua da Boca do Lixo e as pessoas riem de sua figura ridícula, com outros planos nos quais a narrativa adota a câmera subjetiva, a partir do ponto de vista do camponês. Nestes

⁷¹ Utilizo aqui o termo cinema clássico narrativo conforme o denomina David Bordwell em seu artigo: “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”.

planos o caipira observa uma série de anúncios, expostos em imensos *outdoors* da grande metrópole. A câmera, em *Zézero*, sempre coloca o espectador em situação de confusão a respeito dos estilos narrativos empregados no filme. A crítica ao sonho capitalista de enriquecimento na grande metrópole é feita, portanto, com elementos que são contrários aos de um cinema clássico narrativo, ou seja, do cinema hollywoodiano que utilizou com excelência tal método, em uma extensa linha de montagem destinada a maximizar o lucro e reduzir o risco.

O caipira, então, vaga pela cidade, não conseguindo encontrar um lugar no qual se sinta bem. É uma forte característica do cinema de Candeias, a deambulação, o percurso dos personagens rumo a algum ponto, que a trama não deixa clara, ou seja, a deambulação não possui um propósito objetivo na trama:

a deambulação aqui relaciona-se não apenas ao impacto causado pela cidade sobre o protagonista, mas também ao rendimento do migrante à engrenagem física e humana da cidade. À falta de rumos do corpo físico, corresponde a ausência de poder do migrante sobre si, seu trabalho e até mesmo sua sorte, logo mais entregues à exploração pela construção civil e aos sorteios da loteria esportiva. Para o mesmo efeito, contribuem outras configurações assumidas pelas relações corpo- espaço urbano (...) (RADDI UCHÔA, 2008, p. 116).

O caipira chega ao ponto de pedir dinheiro a um estranho na rua, enquanto busca alguma possibilidade de inserção na grande cidade. O curioso desta cena é que ela é filmada em um plano aberto no qual o caipira e quem lhe dá esmola são enquadrados a grande distância, lembrando o procedimento da câmera escondida, tão comum em alguns programas contemporâneo de televisão.⁷² É que a posição da câmera em relação aos dois personagens faz com que ela esteja num lugar no qual eles não podem percebê-la. É mais um expediente utilizado por Candeias na construção dramática do filme, que sempre alterna entre um distanciamento próprio a determinados filmes documentários e uma proximidade da câmera com os personagens, que acaba por revelar o que há de mais escondido neles. Mas a situação de incômodo do camponês com o espaço da metrópole que o circunda está prestes a se esgotar. Um homem arregimenta um grupo de trabalhadores, perdidos na grande cidade como o caipira, para a atividade que lhes é destinada, trabalhar na construção civil, mas sem as menores condições dignas de trabalho.

⁷² Sobre a câmera escondida, ver entrevista de Eduardo Coutinho em: http://www.escrevercinema.com/Coutinho_vazio_do_quintal.htm.

Zezé, então, contará com um conjunto de planos bastante raros de serem vistos em uma produção cinematográfica ficcional brasileira: pessoas trabalhando, realizando seu ofício de trabalhadores braçais. A sequência de planos que traz os trabalhadores realizando as várias tarefas existentes dentro de uma obra é reveladora da abordagem de uma situação, efetuada por Candeias, de uma maneira bastante incomum no panorama do cinema brasileiro de ficção:

Num piscar de olhos, sem tempo para um suspiro sequer diante da rude metrópole, o caboclo agrega-se ao operariado urbano (...) O trabalho com pás na terra, os momentos de almoço, a imersão no mundo da cultura de massas (radinho/carnê do baú) a opressão do chefe no dia do pagamento. Todos estes elementos contribuem para a constituição de uma atmosfera repetitiva e visceral (...) (RADDI UCHÔA, 2008, p. 117/118).

Mas o camponês não está interessado em refletir sobre as questões sociais que lhe assolam a vida e o país, em tempos de ditadura cívico-militar. É mais cômodo ouvir as transmissões da rodada do futebol, de olho nos resultados dos jogos que envolvem a Loteria Esportiva. A cena novamente é filmada em estilo de cinema documentário, com um grupo de trabalhadores ouvindo os resultados dos jogos de futebol que fazem parte do concurso da Loteria Esportiva, enquanto almoçam. O uso do som na cena é extraordinário, resultando dele a maior parte do efeito dramático, obtido com o uso da locução radiofônica, na qual se escuta os locutores de rádio anunciando os resultados das partidas de futebol que fazem parte da Loteria. Tal uso dos programas de rádio populares, somado aos trabalhadores comendo e conferindo seus cartões da Loteria, é uma mostra de como *Zezé* insere recursos da cultura midiática brasileira em meio a uma narrativa elaborada segundo um estilo aproximado àquele encontrado no cinema de arte.

13- Mídia e a expectativa de reivindicação de cidadania

Logo, além de os grupos que formam nossa cultura popular serem, muitas vezes, alienígenas ao nosso próprio território, trazendo sua cultura de outros locais (Europa, África, etc.), há todo um processo diferente de transformação de nossa cultura popular tradicional do ponto de vista da mobilidade social e suas conseqüências. A modernização tardia (e conservadora) ocorrida no Brasil apontou para caminhos diversos na questão da cultura popular em relação à Europa, já que seu avanço significativo, na América Latina, só se deu no século XX.

No Brasil, a época situada entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1960, dava alguma esperança para o pobre em relação a um melhor tratamento por parte da mídia. Alguns jornalistas, como Audálio Dantas, vinham procurando realizar reportagens que trouxessem esclarecimento sobre questões sociais que o país precisava resolver. Ele produz uma reportagem sobre Carolina, publicada no jornal *Folha da noite*⁷³, ilustrada com fotos e que pretendia relatar como era a vida em uma favela, trazendo uma perspectiva interna à mesma. A troca entre Carolina e Audálio acaba por resultar na edição, feita por ele, dos originais manuscritos do diário originais manuscritos do diário dela. A versão selecionada, parcialmente corrigida e montada, segundo os critérios que interessavam ao jornalista, veio a ser publicada em 1960.

Carolina possuía uma visão de que a imprensa (a mídia) servia a um papel político, mesmo que não tivesse noção exata da posição que a imprensa ocupava em relação a outras instituições da sociedade civil. Em um trecho de seu diário, Carolina utiliza os serviços da imprensa em substituição a outras instituições da sociedade civil que, de acordo com a leitura de vários trechos de seu diário, só funcionam para os mais abastados. Tal operação corresponde a uma visão astuta da ordem social, mostrando a perspicácia de Carolina: “Telefonei para as *Folhas* para mandar uns repórteres na favela para expulsar uns ciganos que estão acampados aqui”. (JESUS, 1960, p.134). Nessa passagem, Carolina também exercita seu moralismo, que está transparente em outras sequências do diário e torna o projeto de Audálio Dantas de transformá-la em símbolo da luta contra a

⁷³A *Folha da noite* era um vespertino paulistano fundado em 1921. Em 1960 se junta aos jornais *Folha da manhã* e *Folha da tarde*, dando origem ao jornal *Folha de São Paulo*.

pobreza e em prol do popular algo mais complexo do que parecia, já que Carolina denuncia a pobreza ao mesmo tempo em que denuncia o comportamento, segundo ela, imoral dos pobres.

Em mais um trecho de *Quarto de despejo* Carolina desenvolve uma relação diferente com a mídia. Desta vez, relata o sofrimento de uma autora em busca de algum veículo que aceite publicar a sua obra: “Fui no correio retirar os cadernos que retornaram dos Estados Unidos (...) Cheguei na favela. Triste como se tivessem mutilado os meus membros. O *The Reader’s Digest* devolvia os originais”. (JESUS, 1960, p.147). No trecho de seu diário Carolina demonstra sua tristeza por ter tido sua obra recusada para publicação em uma prestigiosa revista norte-americana. Mas ela não relaciona o fato diretamente a sua condição social ou racial. Para Carolina, a mídia, principalmente quando se destina a divulgar sua produção artística, é uma aliada e não uma adversária, ao contrário das instituições do Estado.

Em outro momento da narrativa, Carolina enfatiza sua satisfação em se ver reconhecida pela mídia: “Quando cheguei e abri a porta, vi um bilhete. (...) O bilhete dizia que a reportagem vai sair no dia 10, no *Cruzeiro*⁷⁴ (...) Eu disse para o pai da Vera que ia sair no *Cruzeiro*”. (JESUS, 1960, p.163). Em seu diário a mídia acaba sendo apresentada, portanto, como uma entidade despolitizada, ou politizada em torno de seus próprios interesses que incluem captar vários aspectos da sociedade, mesmo os de exceção. A mídia também é feita para divulgar trabalhos artísticos, para denunciar situações que se encontram, segundo a autora, ocorrendo de forma errada ou para dar reconhecimento a ela mesma, sua família e amigos. Este é talvez o aspecto mais interessante da relação que Carolina de Jesus estabelece com a mídia em seu diário, e que é precursora de um sentimento que, nos dias de hoje, é corriqueiro. A mídia serve para que Carolina se reconheça enquanto cidadã: “Depois fomos na redação e fotografaram-me (...) Prometeram-me que eu vou sair no *Diário da Noite* amanhã. Eu estou tão alegre! Parece que a minha vida estava suja e agora estão lavando”. (JESUS, 1960, p.165).

⁷⁴O *Cruzeiro* foi uma revista semanal brasileira, de imensa popularidade em sua época, que circulou entre 1928 e 1975. Seu auge de popularidade foi nos anos 1950, onde chegou a atingir a marca de 700.000 exemplares em sua tiragem.

É a mídia que traz para Carolina de Jesus a sensação de que ela existe enquanto uma cidadã. A partir do momento em que ela sai numa reportagem da revista *O Cruzeiro* ou em outros órgãos da imprensa, ela começa a se reconhecer como alguém que possui uma existência, assim como certo grau de poder, não sendo apenas um ser cujo destino não é viver e sim sobreviver. De certa maneira o processo vivido por Carolina de Jesus na divulgação de seu diário antecipa estratégias que, nos dias de hoje, são vivenciadas diariamente por aqueles que desejam sair de sua condição de marginalizados e divulgar suas vivências. O desafio de Carolina era ainda maior do que o encontrado pelos marginalizados de hoje, já que ela viveu em uma era na qual a produção da mídia alternativa às grandes empresas de comunicação se fazia muito mais difícil de concretizar do que nos dias de hoje, em virtude da não existência da *internet* e de outros meios de produção digitais.⁷⁵

⁷⁵ “(...) a conquista e negociação de espaços e visibilidade, em canais de diversão, circulação e comunicação diz respeito a grupos minoritários e marginalizados de forma geral do país: favelados, desempregados, biscateiros, uma marginalidade “difusa” que aparece na mídia de forma muito ambígua, pois para ganhar visibilidade e notoriedade se vêem forçados a se adaptar às regras de noticiabilidade; seus discursos e atitudes constituem os principais recursos de que dispõem para este fim; em contrapartida, suas ‘atitudes’ tendem a reificar a condição de marginalidade do grupo, o que, em contraste, serve para ‘naturalizar’ a atuação repressiva das autoridades e dos órgãos de segurança pública.” (HERSCHMAN, 2005, p.157).

14- A força da escrita como resistência à marginalidade

Ao estudar o diário de Carolina de Jesus, *Quarto de despejo*, corre-se o risco de ter por sua autora um sentimento de pena, pelo fato de ela ter vivido em situação de miséria quase absoluta durante o período de sua vida coberto pelo diário. Audálio Dantas, à época jornalista da *Folha da Noite*, que tomou conhecimento da existência de Carolina ao fazer uma reportagem na favela do Canindé, organizou a edição de *Quarto de despejo*. O jornalista tentou fazer de Carolina um símbolo popular da luta política de esquerda no Brasil à época, coisa que ela não projetava ser. Carolina mostrava grande descontentamento com sua condição de miséria e deixava tal fato bastante explícito nas páginas do diário. Ela também raramente apreciava a convivência com os pobres, os miseráveis, os favelados (o livro tem um subtítulo curioso, que Carolina talvez não desejasse, mas que servia ao projeto de incluí-la como testemunha da dura vida em uma favela brasileira: *diário de uma favelada*): “estou residindo na favela. Mas se Deus me ajudar, hei de mudar daqui. Espero que os políticos estingue as favelas”. (JESUS, 1960, p.21). Neste pequeno trecho verifico um dos procedimentos que Carolina adotava, sem querer, mas que acabaram incorporados à materialidade de sua escrita: seus erros gramaticais. Repetidos por todo o diário, emprestaram à autora uma aura de testemunha crível, que, no projeto de Audálio Dantas e dos editores do diário, servia bem ao propósito de fazer o Brasil do início dos anos 1960 enxergar como era dura a vida do pobre. As palavras escritas de forma errônea, no entanto, fazem parte da operação maior de Carolina, que é a de deslocar o pensamento estabelecido rumo a territórios alternativos ao espaço literário erudito.

A literatura de testemunho é uma modalidade que tem por objetivo o resgate da memória histórica através de narrativas daqueles que estavam presentes nos locais de determinados acontecimentos, como personagens. É um conceito gerado em dois locais e tempos históricos diversos: na América Latina, nos anos 1960 e na literatura sobre a *shoah*, termo hebraico utilizado para designar o acontecimento histórico do holocausto. Há que se notar que os dois conceitos surgem de modo paralelo, sem haver muita comunicação entre eles. Na literatura de testemunho se estabelece um diálogo entre um escritor ou um jornalista, culto,

detentor dos instrumentos de poder da escrita, da mídia, e os depoentes que ele utiliza para a composição de suas narrativas, dando voz a esses excluídos sem acesso aos meios tradicionais de divulgação de idéias. É uma modalidade de literatura concebida, segundo o conceito latino-americano, por um projeto de esquerda mais tradicional, segundo o qual, visando transformações mais ou menos revolucionárias, bastava dar **alguma**⁷⁶ voz a pessoas excluídas de mínimas condições econômico-sociais dignas, para que elas pudessem divulgar seus pensamentos e alertar a sociedade sobre sua condição de vida. No entanto, esta voz deveria estar mediada pela ação de um intelectual que fosse capaz de dar o direcionamento correto aos desejos e pensamentos daqueles que pertenciam às classes excluídas. Assim, haveria uma conscientização das classes populares a respeito de sua condição. E, através de sua pressão nas ruas, a construção de uma agenda de mudanças que melhorasse o padrão de vida dos excluídos nos países latino-americanos e do então chamado terceiro mundo em geral. Mesmo que o programa dos intelectuais da época não fosse inteiramente equivocado, porque grandes mudanças no *status quo* só virão a partir da pressão nas ruas de grupos sociais mais ou menos organizados⁷⁷, acontecia que a relação de tutela que eles mantinham com aqueles que pertenciam às camadas mais pobres e menos “esclarecidas” da população trazia um componente de autoritarismo pouco tolerável.

Houve uma mobilização, à época, para que o problema das favelas fosse resolvido. Em São Paulo, surgiu o MUD (Movimento Universitário de Desfavelamento), e a favela do Canindé acabou sendo extinta.⁷⁸ Mas desejo fugir ao aspecto do exame do texto de Carolina de Jesus como testemunho e denúncia. Não que tal aspecto possa ser abandonado por inteiro, as questões de ausência de condições materiais básicas para a sobrevivência, existentes à época de Carolina, continuam presentes no Brasil. Apenas não me interessa uma abordagem de seu diário que se reduza a tal aspecto. A tentativa que faço aqui é de trazer a escrita de

⁷⁶ Esta voz era concedida ao marginalizado pelo intelectual, devendo ser mediada por este segundo seus interesses e seu projeto.

⁷⁷ Durante o ano de 2011 um fenômeno de repúdio ao excessivo poderio do capital financeiro ocorreu em Nova York: o movimento Occupy Wall Street. Centenas de manifestantes acamparam numa praça próxima a Wall Street e pretendiam impedir o acesso à bolsa de valores americana. A manifestação repetiu-se, de maneiras diferentes, em várias cidades do mundo.

⁷⁸ Ver a publicação do Caderno de Pesquisa do LAP número 6: *A vivência da realidade e a prática do fazer: Movimento Universitário de Desfavelamento*.

Carolina para o campo mesmo da **literatura**, equiparar seu diário a qualquer produção ficcional que seja objeto de estudos literários. Abrir o campo de estudos, ao invés de fechar.

No decorrer de suas narrativas, Carolina sempre buscará uma dupla operação em relação ao local que ocupa: primeiro, ela se reconhece como ocupante desse espaço marginal, tanto pela circunstância biográfica quanto pelo instrumento lingüístico de que dispõe. Num segundo momento, afirma qualidades suas que a fazem um corpo estranho dentro desse mundo marginal. Sua alfabetização, mesmo que incipiente, tornava-a uma leitora e seu repertório intelectual excedia o da maioria absoluta de seus vizinhos da favela, distinguindo-a. Carolina é pobre, mas não é uma marginal que questione, de maneira programática e sistemática, as fundações da sociedade em que vive. Ela era marginal, mas não desejava “ser herói”.⁷⁹ Apenas desejava escrever e ter uma vida melhor, integrando-se a determinadas práticas e valores da elite, do centro da cidade.

As narrativas de Carolina sempre operam nessas várias ordens: ela é libertária por seu procedimento estético renovador, ao mesmo tempo em que pode enveredar pelas maiores demonstrações de conservadorismo ou, mesmo, personificar a figura de uma mulher liberada sexualmente. Outro dos pontos mais comumente abordados nos estudos sobre Carolina é o que a inclui dentro dos estudos de gênero na literatura, colocando-a como representante de uma literatura feminista. Apesar de achar que esse enquadramento muitas vezes acaba reduzindo, novamente, o procedimento de escrita de Carolina em suas narrativas a um registro histórico e sociológico, não nego a importância dele, quando serve para estabelecer diálogo com o que considero mesmo o mais importante em Carolina, seus procedimentos estéticos de escrita. Podem-se identificar traços de uma vertente “feminina” na escrita de Carolina, mas essa vertente de leitura de seus diários geralmente acaba por não dar conta de maneira suficiente da potência literária que eles encerram.

⁷⁹ Refiro-me à célebre frase de Hélio Oiticica: “Seja marginal, seja herói”. Nos anos 1960/1970, ser marginal significava ir contra a sociedade estabelecida. Nos dias de hoje a associação que se faz a figura do marginal está ligada à imagem de um bandido perigoso que ameaça ou mesmo termina com a vida de várias pessoas.

Tradicionalmente, coloca-se o pobre, ou aquele desprovido de capacidade de articular uma linguagem escrita que siga os padrões da norma culta, como uma vítima de processos sociais que o impedem de construir corretamente seu pensamento. Ele tem, talvez, o que dizer, mas não possui as ferramentas para isso. Seria, então, dever dos intelectuais dar voz àqueles que podem ensinar como é dura a vida dos excluídos. Nos diários de Carolina ocorre uma virada nessa estratégia, já que ela escapa ao domínio de seu mediador, Audálio Dantas, produzindo narrativas que ultrapassam aos objetivos de aprisionamento por parte do projeto nacional-popular dos anos 1960 ou de qualquer outro projeto que tente colocá-la apenas como representante dos pobres que conseguem sobreviver a suas duras rotinas e retratá-las. Sua narrativa articula tamanha complexidade de questões, através de suas constantes contradições e sua articulação linguística, que não permite ser reduzida a um simples documento comprobatório de uma tese. Há uma perspicácia no diário de Carolina, permitindo que a protagonista se desloque da ordem instituída para sua margem, através dos fragmentos repetitivos de sua narrativa,

resulta daí, não uma imagem coesa que o espelho narcísico, representado pelo diário íntimo, supostamente mostraria, mas uma imagem em fragmentos, impossível de se recompor, a não ser na costura dos vazios do texto, cujos fios esgarçados, entrecruzados aos da representação dos fatos vividos, tecem a linguagem do inconsciente e da fantasia. (VIANA, 1995, p.113).

Carolina está, quase sempre, no lugar que mais detesta: o quarto de despejo, a favela. Nesse ambiente, do qual pretende sair através da escrita, ela vai narrar fatos que, segundo sua ótica muitas vezes moralista, não são aqueles que uma pessoa deveria presenciar numa rotina de vida saudável: “E eu estou revoltada com o que as crianças presenciam. Ouvem palavras de baixo calão. Oh! se eu pudesse mudar daqui para um núcleo mais decente”. (JESUS, 1960, p.15). Mais do que elemento de denúncia de uma situação socialmente ou humanamente lamentável, o que vejo é um desejo de saída de um espaço no qual Carolina lamenta profundamente viver. E o modo que ela encontra para escapar a essa condição é o exercício de uma atividade estético-intelectual identificada com um horizonte burguês: “O meu sonho era andar bem limpinha, usar roupas de alto preço, residir numa casa confortável, mas não é possível. Eu não estou

descontente com a profissão que exerço. Já habituei-me andar suja”. (JESUS, 1960, p.23). Há sempre, nessa fuga de Carolina, um desejo de se afirmar. De se afirmar como mulher que resolve sua própria vida, sem depender de nenhum homem para sustentá-la. Para isso, destaca o valor de seu trabalho, mesmo sendo o de catadora de papel. Cria seus filhos solteira, sendo sexualmente liberada nos anos 1950, colocando tal questão, mesmo que de maneira discreta, no âmbito da materialidade de sua escrita. Mas sua afirmação como mulher não se dá somente pelo caminho libertário. Está, também, em atitudes contraditórias, como muito do que se lê nos diários de Carolina, subordinada a sua visão muitas vezes extremamente conservadora.

Quarto de despejo, então, acaba por se tornar uma narrativa duplamente marginal. Como um diário, é marginal à fórmula do diário burguês tradicional. E, Carolina, sua autora, como narradora popular, é marginal à tradição popular da oralidade. E o diário vai desenvolver-se por esse caminho de contradições. Carolina reivindica determinados valores burgueses, mas, devido à sua condição de quase miserável, não pode assumir os preconceitos que, muitas vezes, acompanham tais valores.

A narrativa do diário se passa numa dimensão em que a falta do que comer se sobrepõe à possibilidade da dimensão do sonho. Quando ele surge, é como um pesadelo que está lá para lembrar Carolina de que não há o que comer e que ela vive na favela:

Passei uma noite horrível. Sonhei que eu residia numa casa residível, tinha banheiro, cozinha, copa e até quarto de criada. Eu ia festejar o aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu ia comprar-lhe umas panelinhas que há muito ela vive pedindo. Porque eu estava em condições de comprar. Sentei na mesa para comer. A toalha era alva ao lírio. Eu comia bife, pão com manteiga, batata frita e salada. Quando fui pegar outro bife despertei. Que realidade amarga! Eu não residia na cidade. Estava na favela. Na lama, as margens do Tietê. E com 9 cruzeiros apenas. Não tenho açúcar porque ontem eu saí e os meninos comeram o pouco que eu tinha. (JESUS, 1960, p.40).

A escrita de Carolina, portanto, não opera num terreno da utopia, mas sim num terreno da possibilidade imediata de obter ou não obter o que ela necessita para sua sobrevivência, e a de seus filhos, no dia-a-dia.

15- A imaginação do cinema contra as barreiras sociais, econômicas e estéticas

Na sequência de suas cenas, *Zezero* segue no exame da miséria na megalópole, exibindo as condições de habitação dos trabalhadores da construção civil. São as piores possíveis, com todos vivendo naquilo que, no Brasil, se chama de favela, com vários deles dividindo um pequeno espaço, numa espécie de acampamento militar. Como o camponês é analfabeto, pede a um colega que escreva uma carta para seus familiares. É um dos poucos momentos no filme em que há uma troca de afetos entre os personagens, em que não há apenas um funcionamento social baseado nos princípios da máquina de dinheiro instalada na grande metrópole. Na carta, mostrada em um plano-detelhe, o camponês diz que está gostando da cidade e que já conseguiu um trabalho remunerado. Nesta cena de escrita da carta, o procedimento é o de uma filmagem mais aproximada à do cinema narrativo clássico: a sequência de imagens conduz até aquela em que é exibida a carta. No cabeçalho pode-se ler “São Paulo”, dando caráter concreto à localização geográfica da grande cidade. O som dos programas populares de rádio continua como trilha sonora da cena.

O período de repouso dos operários, no entanto, dura pouco. Na próxima cena a engrenagem da máquina de dinheiro da grande cidade já volta a funcionar. Três homens se dirigem para a habitação dos operários. Vestem ternos e causam um enorme contraste com o local, semelhante a um lixão. São filmados, ao entrar na área em que vivem os trabalhadores, de uma maneira que ressalta sua condição de “cidadãos de uma classe superior”, autoridades. Eles entram na pequena favela como se estivessem marchando (o som que se ouve na cena é um rufar de tambores ao estilo militar) enquanto são observados pelos que lá residem. Também se escuta na cena o som do choro de uma criança. Quando encontram o grupo de operários, perfilado junto a uma casa, a encenação muda e o distanciamento da câmera em relação aos personagens, existente no início da cena, acaba. A câmera passa a se aproximar do capataz da obra, filmando seu rosto em um *super-close* no qual se destacam seus olhos ameaçadores. Ouve-se um grunhido na trilha sonora. O capataz é um ser grotesco, animalesco, cujo meio para controlar os trabalhadores é um revólver que leva na cintura. Eles colocam

suas digitais em papéis trazidos pelos homens de terno, provavelmente um contrato de trabalho.

Surgem, então, novos símbolos da opressão do dinheiro sobre os operários. A câmera volta a assumir uma postura de distância em relação aos personagens, enquanto retrata vendedores do famoso carnê de prêmios “Baú da Felicidade”. Um narrador de rádio faz a propaganda do produto, quando se ouve na cena, ao fundo, ele declamar: “confira as quarenta e seis lojas do ‘Baú da Felicidade’”. A crítica aqui assume um ponto impressionantemente direto, sem recorrer a metáforas, como a criação de algum produto com um nome fictício, semelhante ao Baú.

Em meio à cena dos vendedores de carnês do “Baú da Felicidade”, aparece um plano que mostra os rostos de duas moças, sorrindo, na favela onde vivem os trabalhadores. Seu surgimento não é precedido por nenhuma apresentação, apenas se podem ver seus rostos em meio ao espaço vazio. Em um plano seguinte elas são vistas de corpo inteiro, junto a um barraco de madeira. Elas são duas prostitutas, partes integrantes da máquina de dinheiro da grande metrópole, mas uma parte que se distancia e distingue daquela formada pelos patrões dos operários, a Loteria Esportiva e o “Baú da Felicidade”. Elas estão na parte explorada, junto aos operários, mas, de certa forma, acabam servindo também como um fator que contribui para que eles se empobrecam, gastando parte de seu reduzido salário com elas.

O caipira já está adaptado à engrenagem da grande cidade. Joga na Loteria Esportiva, compra seus carnês do “Baú da Felicidade” e agora vai ao encontro das prostitutas para conseguir um pouco de sexo. A narração agora adota procedimento mais próximo ao do modelo clássico narrativo, com o caipira aproximando-se das duas moças e então falando ao ouvido de uma delas. A câmera, nesta cena, abandona um pouco o distanciamento, no estilo de filmagem de documentário, presente em boa parte do filme, e busca algo próximo de uma sensualidade no enquadramento dos corpos e rostos, mesmo que seja uma sensualidade abalada pela máquina de consumo da megalópole.

A vida prossegue para o operário dentro do espaço da obra, que para ele torna-se como que uma prisão. Apesar de ambientado na cidade grande, o filme tem, como cenário, a obra e seu entorno, em boa parte de sua duração. Ou seja, o

caipira vai para a cidade grande, mas, na verdade, pouco aproveitará do que ela pode oferecer, ficando preso em um território dela no qual irá trabalhar e consumir alguns produtos, ajudando a movimentar uma máquina muito maior do que ele pode compreender. A várzea paulistana é, assim, o único espaço no qual é permitido ao caipira circular, enquanto trabalha na obra. Os outros espaços são interditados para aqueles que, como ele, não possuem recursos financeiros para circular fora de seus territórios marginais.

Um aspecto interessante em *Zézero* é a maneira como a “prisão” na qual o personagem está imerso é utilizada como um cenário com forte carga dramática e simbólica:

A função do terreno baldio em *Zézero* não pode ser pensada sem a referência à função de escape, exercida pela baixada santista em filmes da mesma época. Não só *A mulher de todos* (1969), como também *O bandido da luz vermelha* (1968), dois filmes de Sganzerla, contribuem para a caracterização da praia como espaço de fuga, ou realização sexual. Na fita de *Candeias*, em contraposição ao litoral dos referidos filmes, o espaço do terreno baldio assume traços de violência, em sintonia com o matagal de *Gamal*. Trata-se de uma violência da cidade, a partir de sua configuração associada aos meios de comunicação em massa e à exploração do trabalho não qualificado sobre o personagem. (RADDI UCHÔA, 2008, p.123).

A utilização do cenário filmado com efeitos dramáticos e simbólicos é algo que costuma ser recorrente no cinema, quando ele tem a possibilidade de realizar suas filmagens em locações ao invés de estúdios e aposta no “efeito de realidade” proveniente de tal operação, em contrapartida a algo que poderia ser chamado de “efeito de artificialidade” que geralmente ocorre quando a filmagem é realizada em estúdios.

Após encontrar a prostituta o caipira vai tomar banho no banheiro coletivo da obra, em uma cena na qual é surpreendente o plano que mostra o caipira nu, de costas, no chuveiro, a tomar banho, sendo filmado de cima. É um plano que se prolonga por bastante tempo, ouvindo-se ao fundo o som da narração de uma partida de futebol. O caipira sai do banheiro coletivo e cumprimenta seus colegas que estão na fila. Após, vai comprar algumas roupas com uma senhora que vende para os trabalhadores da obra. Ele já está bem adaptado à rotina da vida na várzea, encarando sua rotina com naturalidade. A câmera segue alternando entre um estilo narrativo mais próximo do documentário e outro mais próximo do estilo da ficção.

O caipira e um amigo, enquadrados a certa distância, vão ao encontro de duas prostitutas que estão sentadas junto a uma casa na favela. Uma sai com o amigo do caipira enquanto ele começa a conversar com a outra. Como o filme não possui diálogos, apenas se pode imaginar o que ele diz, ouvindo ao fundo o som de percussão que acompanha quase toda a trilha sonora do filme. Após uma rápida conversa, o caipira e a prostituta saem de perto da casa e vão correndo pela várzea, em um plano no qual há um nítido choque entre o que se vê na tela e o que se ouve na trilha sonora. Os planos do caipira e da prostituta correndo pela várzea evocam uma cena típica de filmes do gênero romântico, nos quais é comum se ver o casal de amantes correndo por algum campo, praia, jardim, etc. Geralmente tal cena é combinada ou com uma música romântica ao fundo ou com o som ambiente do local. Em *Zézero* a combinação é com o som monocórdio da percussão, acabando com qualquer clima de romantismo que pudesse vir a se estabelecer na cena.

Quando eles param de correr e a câmera se aproxima do casal quebra-se, de vez, o mínimo clima romântico que poderia ser esperado pelo espectador para a cena, instaurando-se um clima de brutalidade entre o caipira e a prostituta. Ele a agarra e ela põe a mão em seu bolso, retirando o dinheiro que ele lá levava. A narração passa a ser semelhante ao modelo clássico narrativo, instaurando o drama da relação reificada no dinheiro. Vendo que o caipira possuía dinheiro para a realização do ato sexual, a prostituta retoma a brincadeira erótica de antes, correndo pela várzea, até que o caipira a agarra e ambos começam a rolar pelo chão. A música que se ouve ao fundo segue sendo a percussão. A maneira como o casal é filmado quando inicia o ato sexual remete ao estilo de reportagem-documentário, com a câmera observando o ato de maneira semelhante à que se observa uma cópula de animais em documentários do gênero.

A cena da cópula evolui para um anti-erotismo cada vez maior, com o caipira rasgando as roupas da prostituta enquanto se ouve o barulho opressivo da percussão ao fundo, entremeado por um plano no qual o jogo sexual aparentemente inocente é retomado. Daí para o final da cena, a filmagem da cópula obedece a um registro que pode ser pensado como o exato oposto do registro erótico que era comum no cinema nacional da época, em especial nas pornochanchadas, muitas realizadas na Boca do Lixo, local sempre frequentado

por Candeias e onde ele realizou vários filmes. O erotismo da pornochanchada, em que pese seu valor como veículo libertário nos tempos de sufocamento das liberdades individuais imposto pela ditadura, era apenas, no fundo, uma manifestação inocente, uma visão pueril do sexo. Em *Zézero*, o sexo reificado não serve como mera distração para as classes populares ávidas por verem mulheres nuas no cinema. A partir do momento em que o som da percussão é substituído pelo barulho de um motor, o erotismo (ou anti-erotismo) da cena ganha uma encenação bastante diferente em relação ao que se via no cinema brasileiro da época. O caipira e a prostituta iniciam o coito deitados na grama da várzea, filmados como se fossem animais no cio. A câmera acompanha os movimentos dos corpos dos atores, estes são enquadrados de perto, mas não há uma coreografia de seus corpos junto à câmera que tenha como objetivo tornar o ato algo poético ou belo.

Uma transição estranha entre os planos que mostram o decorrer do coito e aquele que mostra seu final é utilizada em *Zézero*: um plano do céu, com a fotografia bastante “estourada”, que aparece por alguns segundos. Tal recurso também é utilizado no início da cena de “sedução” entre o caipira e a prostituta. Indica, juntamente com a trilha sonora, momentos chave no desenrolar da longa cena que envolve o caipira e a prostituta, ao mesmo tempo em que indica elipses de tempo no desenvolvimento da narrativa. A elipse é um recurso comum no cinema narrativo clássico, trazendo para a seqüência de planos e cenas uma objetividade narrativa que evita os tempos mortos, dando ao filme um nexo de causalidade e objetividade bastante eficiente.

O final da cena de sexo entre o caipira e a prostituta é, talvez, onde *Zézero* mais articule sua dimensão de coexistência entre as técnicas narrativas do cinema de arte e os procedimentos de incorporação de valores da maior vulgaridade, do mais popularesco⁸⁰ que possa existir, quando a moça se limpa, após o ato sexual:

o caboclo, de alguma maneira realizado, deu as costas e foi embora, desaparecendo por uma das trilhas demarcadas no terreno baldio. A personagem está sozinha (...) de cabelos em pé. Num pequeno momento de suspiro, seguindo-se ao sórdido ato de asseio, ela olha para a câmera, corre em seu sentido e joga o

⁸⁰ Não há, aqui, nenhum juízo de valor a respeito da diferença entre uma arte popular, com raízes em costumes antigos de um grupo populacional, e uma arte popular que é resultado dos veículos de comunicação de massa.

pano utilizado. O corpo da moça e o tecido espirram para fora de campo, rente à câmera. (RADDI UCHÔA, 2008, p.125).

O filme prosseguirá com a narrativa da saga do caipira na grande cidade, até o momento em que ele ganha na Loteria Esportiva e regressa para seu vilarejo, onde encontrará sua família morta.

Em sua narração, *Zézero* utiliza a mistura de estilos narrativos para construir uma crítica impiedosa do regime ditatorial brasileiro nos anos 1970. Na época, o cinema brasileiro recebeu bastante apoio financeiro do governo, com a criação de leis que ampararam a produção nacional.⁸¹ Mas, claro, determinados temas não poderiam ser abordados. Atuando através de um modo de produção marginal, sem submeter o filme à censura oficial, condição para exibi-lo em festivais ou em algum circuito comercial, Ozualdo Candeias realizou *Zézero*.⁸² Sua crítica ao regime ditatorial cívico-militar e seus embustes, principalmente a Loteria Esportiva, é feita por meio de uma narração que não se pauta pelo modelo hegemônico, de recepção mais simples para os espectadores, o cinema clássico-narrativo hollywoodiano. Com sua mistura de estilos narrativos, Ozualdo Candeias pode ter complicado, em tese, a recepção do espectador mais acostumado ao cinema clássico. Mas, sem dúvida, ampliou a força política de seu filme, através deste estranhamento, fazendo-o ir muito além de um simples filme de denúncia de uma época.

⁸¹ No regime militar a cota de tela para filmes nacionais (período no qual uma sala de cinema é obrigada a exibir filmes brasileiros) chegava a 112 dias. Em 2010 a cota de tela é de 28 dias. A alta cota de tela para o cinema brasileiro à época do regime militar criou espaço para a exibição de filmes brasileiros, fomentando, em consequência, a produção.

⁸² O filme foi exibido basicamente em universidades, muitas vezes em salas de aula, principalmente na USP, onde Jean-Claude Bernardet e Paulo Emílio Salles Gomes eram entusiastas do filme.

16- A agressividade do humor que resiste à marginalização

Através de um humor crítico, que permite problematizar o confronto sempre existente entre barbárie e civilização, entendidos aqui como aspectos que ocorrem simultaneamente e não de maneira opositiva, pode-se compreender como Carolina está atuando, dentro de um mesmo espaço-tempo, nos terrenos contraditórios e simultâneos de civilização e barbárie. O confronto entre o pensamento de uma pessoa que vive na miséria em um país periférico com o de um intelectual de um país central, onde praticamente inexistente a condição de não se ter o que comer, serve, entre outras coisas, para mostrar o quanto a escrita de Carolina ultrapassa uma simples documentação. Seu estilo desafia conceitos produzidos dentro de outra realidade sócio-econômica, fazendo essa dupla tarefa de se afirmar como literatura e de questionar a maneira acrítica e muitas vezes ingênua como os intelectuais dos países periféricos recebem as novidades teóricas vindas dos países centrais⁸³.

O elemento da escrita de Carolina que mais impressiona enquanto “linha-de-fuga” é sua esmagadora concretude. Essa escrita é permeada por momentos nos quais sentimos, fisicamente, sua necessidade de escape de uma situação que não diz respeito à satisfação do espírito, mas sim a problemas que têm origem na própria condição material de Carolina e do meio que a circunda. Para ela, essa condição é insuportável. Afinal: “... a comida no estomago é como o combustível nas máquinas. Passei a trabalhar mais depressa. O meu corpo deixou de pesar”. (JESUS, 1960, p.45).

As metáforas, como a deste trecho, são uma característica marcante dos textos de Carolina, influenciada pela literatura do romantismo, que era a ensinada nas escolas nos poucos anos em que ela estudou, na década de 1920, no interior de Minas Gerais. Uma adesão ao romantismo como marca de erudição, sem crítica a determinados clichês praticados. Isso numa época em que havia, na literatura brasileira, autores como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, só para ficar no terreno da produção literária em prosa. Adesão ingênua, sim, mas que não deve ser vista com reserva, ou com alguma espécie de comiseração. Pois, aqui, esta

⁸³Para um debate acerca do tema, ver o ensaio “As ideias fora do lugar” em SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 1977, tendo como contraponto Renato Ortiz em *Cultura brasileira e identidade nacional*.

aparente muleta estética transforma-se em um modo de escrever que produz grande efeito literário, pois indica seu distanciamento estético do mero relatório, depoimento e sua ousadia de contaminar o coloquial com as figuras da literatura erudita. A escrita de Carolina de Jesus é simples somente nas aparências.

“É quatro horas. Eu já fiz o almoço -- hoje foi almoço. Tinha arroz, feijão e repolho e linguiça”. (JESUS, 1960, p.50). Sempre essa repetição da comida, da necessidade de comer, de listar no texto o que se vai comer, que, quase sempre, não é o que se gostaria de comer, mas o que se pode comer, e que está totalmente fora dos padrões a que eu ou vocês nos sujeitaríamos em nossa alimentação. A repetição, característica de todo diário, vem ser, aqui, essa repetição do insuportável, com a qual Carolina constrói sua narrativa. Ela tenta deslocar-se para outros assuntos, mas o que sempre se lê é a constante volta ao problema da fome, da condição de vida precária da favela, a esse dia-a-dia que para ela era tortura.

Além da fome, como mote inescapável, outro sofrimento é conviver com seus vizinhos. Carolina considerava-se uma pessoa culta e não desejava estar no contato diário com os moradores da Favela do Canindé, para ela, pessoas que se comportavam como animais, ou pessoas perigosas para a convivência em comunidade: “Mas o favelado não é burro. Mas foi vacinado com sangue de burro”. (JESUS, 1960, p.57). “É a pior senhoria que já vi na vida. Porque será que o pobre não tem dó do outro pobre”? (JESUS, 1960, p.81). “Tenho pavor destas mulheres da favela. Tudo quer saber! A língua delas é como os pés de galinha. Tudo espalha”. (JESUS, 1960, p.15).

Carolina quase sempre se põe como superior em sua relação com os moradores da favela e o fato de saber ler e escrever a faz sentir-se mesmo como pertencente a outro meio. Carolina exercia sua capacidade de escrever como um modo de afirmar-se enquanto pessoa diferenciada e que merece estar fora daquele ambiente. “Li um pouco. Não sei dormir sem ler. Gosto de manusear um livro. O livro é a melhor invenção do homem”. (JESUS, 1960, p.36). Carolina valorizava imensamente a cultura letrada. E via-se mesmo como escritora e não como uma

simples repórter do que acontecia na favela.⁸⁴ Sua produção literária, que incluía contos, peças de teatro, poesias, romances, era o que ela realmente prezava. *Quarto de despejo*, o diário, ficava como um item secundário, para ela seria apenas a narrativa não-ficcional de suas desventuras como moradora da periferia e não sua produção estética majoritária. Carolina acabava incluindo-se entre aqueles que, nos estudos literários, relegaram o diário a uma posição secundária. Diário não constituiria literatura. Ao examinar o diário de Carolina, que prefiro chamar de narrativa literária, vejo que ele se sustenta perfeitamente enquanto objeto artístico.

Muitas vezes, ao ler um trecho da narrativa de Carolina, sinto um duplo incômodo: incômodo pelo conteúdo de seu texto, que fala por si próprio e traz um mundo no qual eu nunca entrei e não ousaria entrar. E incômodo porque esse fato me faz sentir como se não tivesse um material teórico adequado para trabalhar com o texto de Carolina, tal a diferença que ele apresenta em relação ao mundo a que estou acostumado e aos objetos artístico-literários a que estou mais habituado a trabalhar. É tamanha a violência do texto que me causa impacto físico: “Passei o dia indisposta. Percebi que estava resfriada. A noite o peito doía-me. Comecei tossir. Resolvi não sair a noite para catar papel”. (JESUS, 1960, p.13). “Amanheci com dor de barriga e vomitando. Doente e sem ter nada para comer. Eu mandei o João no ferro velho vender um pouco de estopa e uns ferros”. (JESUS, 1960, p.138). Sempre esse excesso de concretude, de evidência das sensações dos corpos, expressa pelo assunto e pela construção léxico-sintática das frases, que efetuam um processo de asfixia no leitor e no crítico.

O diário de Carolina pode ser dividido em duas partes: na primeira, em que estão anotados os dias datados em 1955, Carolina ainda não havia conhecido Audálio Dantas⁸⁵. Na segunda parte, que se inicia no ano de 1958 e vai até 1º de janeiro de 1960, a escrita foi retomada a pedido do jornalista, já que ela pensava mesmo em jogar fora seu diário. Não noto nenhuma diferença estética entre as duas, mas, no final da segunda parte, Carolina já é uma mulher razoavelmente

⁸⁴Entendendo aqui o escritor como aquele que atua nos gêneros tradicionais da literatura (épico, lírico e dramático) Carolina não apreciava seu diário como algo que possuísse maior valor artístico. Para ela, seu diário era somente um documento.

⁸⁵ DANTAS, Audálio. O drama da favela escrito por uma favelada: Carolina Maria de Jesus faz um retrato sem retoque do mundo sórdido em que vive. *Folha da Noite*. São Paulo, ano XXXVII, n. 10.885, 9 mai. 1958.

conhecida por estar em evidência devido a uma reportagem publicada na revista *O Cruzeiro*, periódico de maior circulação, à época, no Brasil. A reportagem falava sobre a negra que escrevia um diário narrando suas desventuras na favela e que havia sido descoberta por um jornalista, quando este visitava a favela para cobrir outros acontecimentos. Para Carolina, no entanto, a chegada da fama não representaria, logo, grandes mudanças em sua rotina: “Eu saí. Fui catar um pouco de papel. Ouço várias pessoas dizer:

-- É aquela que está no *O Cruzeiro*.

-- Mas como está suja” ! (JESUS, 1960, p.165).

Para Carolina não há, de imediato, uma mudança no papel que ela ocupa no conjunto da sociedade, mesmo com um sentimento de que a publicação de seu diário irá trazer-lhe alguma forma de reconhecimento e, talvez, de conforto material. Neste ponto da narrativa é que sinto mais clara a intervenção de Audálio Dantas na edição do texto. A trama é arrumada para que seja conduzida a um final no qual o fato de ela ter aparecido na maior revista do país e isso não ter contribuído para uma modificação imediata, da maneira como as pessoas a viam, sirva de reforço à dimensão de denúncia que Audálio Dantas pretendia colar à narrativa de Carolina. Carolina, por sua vez, acreditava que o fato de ter alcançado alguma notoriedade não a retiraria de uma dimensão já cristalizada em sua vida: “(...) a vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como a nossa vida decorreu. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde eu moro.” (JESUS, 1960, p.160). Em mais uma de suas metáforas, exemplarmente evidentes, tão evidentes e simples que eu não teria coragem de escrever de tal maneira, Carolina revela como vinha sendo sua trajetória e como essas marcas visíveis (a cor de sua pele, o lugar onde mora) definem sua situação e como não seria fácil sair dela.