

A mulher e a cidade: imagens da modernidade brasileira em quatro escritoras paulistas

...

Mestranda. Bianca Ribeiro MANFRINI¹ (FFLCH-USP)

...

Resumo:

*Por meio de um estudo do conjunto da obra literária de quatro escritoras paulistas – Patrícia Galvão, Maria José Dupré, Carolina de Jesus e Zulmira Tavares – procuramos demonstrar como a forma de seus romances e diários articula os conteúdos históricos do processo de modernização. Assim, na obra de Pagu, temos o retrato da classe operária que escapa dos ditames do realismo socialista em **Parque Industrial**. A obra de Maria Dupré compõe-se de romances nos quais o realismo se mistura com o folhetim, de modo que a modernidade literária não se impõe na fatura de obras que atestam que a convivência entre o antigo e o novo não se dá somente no âmbito histórico do Brasil moderno. Em Carolina de Jesus, a forma fragmentária do diário revela uma escrita que organiza um mundo no qual a fome é ameaça constante. Os paradigmas realistas implodem na obra de Zulmira Tavares, através da ironia de uma narradora analítica que apresenta um ponto de vista de nossa história capaz de fazer refletir sobre nossa modernidade.*

Palavras-chave: modernidade, São Paulo, modernização, mulher, século XX

Introdução

Uma das características da metrópole moderna é a variedade de suas multidões. No centro velho de São Paulo, por exemplo, ainda podemos encontrar pessoas de quase todas as classes sociais, dividindo o espaço da rua, em meio a barracas de camelôs, prédios antigos e construções novas. Embora em aparência a paisagem seja heterogênea, há algo que liga as diferenças de classe e as diversas construções do centro: o processo histórico da modernização brasileira. Do mesmo modo, podemos ligar o conjunto da obra de quatro escritoras paulistas, todas pertencentes a classes sociais e décadas diferentes do século XX, por meio da comparação de como seus romances, diários e poesias dão forma à nossa modernidade, revelando, em sua estrutura, aspectos capazes de esclarecer alguns momentos de nossa literatura moderna e as especificidades de sua configuração.

Assim, partindo da figura de Patrícia Galvão, mais conhecida por sua militância política do que por sua literatura, abordamos a obra de Maria José Dupré, autora de cerca de uma dezena de romances folhetinescos escritos nos anos 40 e 50, entre eles o conhecido *Éramos seis*, passando pela escritora favelada Carolina Maria de Jesus, cujo *Quarto de despejo* foi, na primeira metade dos anos 60, fenômeno de vendas rapidamente esquecido, num tempo em que a literatura da pobreza não conseguia, como hoje, se manter sem “padrinhos”. Por fim, nosso olhar se detém sobre a obra de Zulmira Ribeiro Tavares, cuja prosa enxuta e mordaz é, como veremos, um ponto de síntese dos problemas tratados pelas escritoras anteriores e uma elaboração formal sofisticada dos impasses de nossa modernidade.

1 Modernidade revolucionária

A Pagu comunista, figura quase mítica de mulher brasileira moderna e emancipada, vai muito além da imagem revolucionária que normalmente vem à cabeça quando ouvimos seu nome. Embora pouco extensa, ela compôs uma obra literária tão à frente de seu tempo quanto a sua conduta, abordando inclusive questões que, em plenos anos 30, só seriam discutidas pelos primeiros modernistas na década seguinte, como o problema do público e da arte moderna no Brasil. Escrito à margem do modernismo mas sem ignorar muitos de seus procedimentos estéticos, o “romance proletário” *Parque industrial*, de 1933, surgiu durante o tempo em que Pagu esteve afastada do PCB, sendo uma obra de fins utilitários já em sua gênese: com a composição do romance, Patrícia queria provar a seriedade de sua militância e ser reaceita pelo Partido. Mas a obra, em seu conjunto, passa longe das fórmulas do realismo socialista, nas quais o triunfo final é sempre o dos trabalhadores, em finais apoteóticos como o do romance *Cimento* [1], de Gládkov, muito lido na época, ou o do filme *O Encouraçado Potemkin*. No romance de Pagu acompanhamos o cotidiano de um operariado quase todo inconsciente, vulnerável aos impulsos da vida moderna, prostituído, miserável, carregando o peso da escravidão nas costas – são justamente os personagens negros aqueles de destino mais trágico, como Corina e Alexandre. Essa classe trabalhadora, descrita de modo cru e expressionista, passa longe da aura de esperança e solidariedade que cerca os trabalhadores de Jorge Amado em *Cacau* e *Suor*, ou mesmo da humanidade aviltada dos personagens de Amando Fontes, autor de *Os Corumbas*, romance do mesmo ano sobre os trabalhadores do Sergipe. As figuras de *Parque industrial* agem como autômatos, guiadas pelo instinto de sobrevivência. Impresso em letras grandes, quando da sua primeira edição, o romance foi idealizado para leitura de operários, com o intuito de conscientizá-los [2]; projeto malogrado assim como o desfecho do romance, que mostra a derrota de uma classe que ainda não amadureceu para a revolução. Dessa forma, o romance falha duplamente, e de maneira reveladora: fracassa como panfleto, num meio de trabalhadores analfabetos e brutalizados pela exploração, e falha (ao mesmo tempo, é aí que está a sua maior qualidade) ao não se inserir nos cânones ideológicos do realismo socialista; a fábula soviética é deglutida antropofagicamente por Pagu, que transforma seu “romance proletário” em retrato da realidade dos trabalhadores brasileiros – situação que é, por sua vez, a causadora da distância entre o romance e seus virtuais leitores.

Essa lucidez incipiente vai se desenvolver de modo pleno em *A famosa Revista*, romance de 1945, escrito a quatro mãos com Geraldo Ferraz. Ao contrário de *Parque industrial*, em que tudo é claro, direto e explícito, a linguagem dessa obra, alegórica e enviesada, se coloca, logo de início, como uma dificuldade para o leitor comum, que dirá o proletário. Afinado com procedimentos da prosa moderna, tais como o fluxo de consciência, o romance realiza uma crítica implacável do Partido Comunista, máquina burocrática infernal representada pela “Revista”, num texto que

mistura momentos líricos e surreais com alegoria e traços biográficos, que podem ser melhor reconhecidos pelo leitor de hoje graças à publicação de *Paixão Pagu* [3], a carta autobiográfica que Pagu escreveu a Geraldo. *A famosa Revista* [4] divide-se em três partes: uma mais lírica, inicial, na qual se narra o amor de Rosa e Mosci, os protagonistas da trama, espécie de representação ficcional de Pagu e Geraldo; a segunda, alegórica, em que a Revista exhibe a podridão de seus mecanismos e de sua redação, parte que termina com a morte de uma jovem militante dissidente, Tribli (que parece ser a imagem da Pagu jovem, antes da experiência da prisão e da desilusão com o Partido) e lembra, muitas vezes, as alegorias políticas de George Orwell; a terceira e última parte é de cunho mais biográfico, e nela Rosa e Mosci, desencantados com a situação política e social do mundo, se isolam e decidem ter um filho, num processo que leva Rosa quase à loucura – pois ela se questiona, o tempo todo, se tem o direito de pôr um ser humano num mundo que, para ela, perdeu o sentido. Assim, a linguagem enviesada do romance é uma resposta ao esvaziamento de uma utopia, revelando a consciência de que a língua tornou-se instrumento de uma ideologia que leva somente à destruição.

Apesar de intenso, o romance encontra dificuldades em se manter como obra autônoma: é necessário, para seu completo entendimento, que o leitor conheça pelo menos a biografia de Pagu. Nem mesmo a alegoria central da obra possui força representativa, pois é permeada por traços biográficos – sendo que uma das exigências principais para a eficácia da mensagem alegórica é a sua própria limitação, sua simplicidade, seu fechamento (no que poderíamos ver, por outro lado, a recusa do romance em oferecer uma resposta dogmática aos dogmas do Partido; nesse sentido, a fragilidade de sua alegoria é um ganho para a obra). Involuntariamente, porém, o romance fala da ausência de um meio social mais coeso capaz de dar sustentação à sua linguagem alegórica, como por exemplo ocorreu com a novela *Fazenda Modelo* [5], de Chico Buarque de Holanda, crítica à modernização irracional empreendida pelo regime militar, publicada nos anos 70. Além disso, *A famosa Revista* é também um ataque ao Estado Novo, pois seus autores o viam como uma continuidade dos totalitarismos vigentes no resto do mundo, sem compartilharem das ambigüidades e compromissos de outros escritores modernistas, que os impediam de exercer uma crítica mais incisiva ao regime de Vargas.

2 Realismo doméstico, folhetim fraturado

Longe do Brás proletário, a obra de Maria José Dupré trata dos dramas das grandes damas paulistas e da pequena burguesia remediada, esta a protagonista de *Éramos seis* [6]. Nesse romance de 1943, o espaço doméstico, de forma inovadora em nossa literatura, é narrado seriamente e de maneira realista, constituindo o que podemos chamar de “realismo doméstico”. Através dos olhos

da dona-de-casa e mãe de família Lola, a narradora, acompanhamos, em retrospectiva, a luta de uma família de raízes interioranas para manter seu lugar social no bairro de Higienópolis, local onde mora a tia rica de Lola, a quem ela deve tantos favores. Júlio, o marido, trabalha numa loja de tecidos, ramo em ascensão na São Paulo dos anos 20, que começava a se industrializar. Ao não se arriscar ao retrato de várias classes sociais, como *Parque industrial*, o romance possui uma inteireza de composição aparentemente cega ao que acontece a seu redor. Mas a própria trajetória da família acaba por revelar um processo histórico, dado no próprio título nostálgico do romance e em sua narração memorialística. Meio-termo entre a família provinciana de vasta parentela e a família nuclear urbana, o clã dos Lemos vai se desfazendo à mercê dos apelos da cidade grande, do mundo em guerra, dos homens divorciados que seduzem as filhas casadoiras, do serviço bancário que estressa e mata Carlos, o filho querido de Lola. Mesmo o sacrifício do pagamento da casa própria, feito pela Lola viúva e graças às encomendas de doces da tia rica, redundando em fracasso: a casa é vendida para que Julinho, o caçula, enriqueça egoisticamente no Rio de Janeiro. Isabel, a filha desobediente, assim como Alfredo, o rebelde, acaba mal; no “realismo doméstico”, como se vê, há também boa dose de velharia folhetinesca: os filhos que não ouviram o conselho da mãe são punidos (em *Dona Lola* [7], continuação de *Éramos seis*, Isabel sofre com as violências do marido que sua mãe rejeitou, e Alfredo volta arrasado da Segunda Guerra), e as cenas interiores, as brigas entre os irmãos, por exemplo, são narradas no ritmo intenso do folhetim, sem espaço para considerações que ultrapassem a superfície da vida doméstica, como faz Clarice Lispector, que estréia literariamente nesse mesmo ano. Como não podia deixar de ser, esse romance sobre a classe média, fracassada em seu intento de estabilidade social (do Higienópolis Lola vai para uma casinha na Barra Funda, e em outro romance de Dupré, *Angélica* [8], o espaço doméstico da pequena burguesia surge diretamente ameaçado pela pobreza, na figura de uma menina adotada por um casal de professores que, quando cresce, torna-se uma prostituta capaz de destruir a pequena família), é moralista. A convivência entre o realismo e o folhetim, aliás, permeia toda a obra de Dupré, ela mesma filha do ramo pobre de famílias quatrocentonas paulistas, as mesmas que dão nome às ruas vizinhas à Avenida Angélica, cenário de *Éramos seis*. Há de tudo em sua caudalosa obra: romance histórico, romance de costumes da classe alta paulista, novelas empolgantes e dramáticas, contos que sumarizam um dos temas centrais de sua obra – a passagem do campo para a cidade, já delineada em sua obra de estréia, o lobatiano “Meninas tristes”, de 1939. Se nos romances da alta sociedade, centrados nos dilemas de personagens femininas, o folhetim prevalece, em *Luz e sombra* [9], ambientado na São Paulo do século XIX, a violência da escravidão surge como o motor subterrâneo da ação, permeando inclusive as relações entre os brancos. Mas é em *Gina* [10] que a convivência harmoniosa entre realismo e folhetim, tão bem sucedida em *Éramos seis* graças à

adequação de tom entre narradora e ponto de vista, vai se mostrar problemática. A narrativa em primeira pessoa some, pois a protagonista dessa obra é uma moça pobre, filha de italianos, nascida no Bom Retiro, que se torna prostituta. Assim, na primeira parte do romance temos o relato circunstanciado de seu caminho até a prostituição, no qual fica clara a falta de opção e o pouco controle que Gina pode ter sobre seu destino; seus próprios padrões, representantes do mundo do trabalho formal, a incentivam a se prostituir, pois ela é “bonita demais”. A segunda metade da obra narra sua entrada triunfal, com 17 anos, no mundo das cortesãs, amparada por homens ricos, e sua paixão por um rapaz de boa família, à maneira de *A dama das camélias*; mas como o pai de Fred pede seu afastamento, ela obedece e esquece o amor, purgando a tentação e o erro através do abandono da vida de prostituta; volta a viver a pobreza, estuda datilografia e perambula pelas praças do centro da cidade. Então, como prêmio de sua boa conduta, Gina conhece o homem que a fará uma feliz e pacata mãe de família, ação que ocupa toda a terceira e longa parte do romance, na qual Zelinda, sua irmã invejosa, é providencialmente punida, morrendo de câncer no seio, atingida em sua feminilidade enquanto Gina tem mais filhos e faz discursos condenando sua vida pregressa, na qual era pressionada pela mãe e irmã, duas mulheres egoístas, a trazer dinheiro para casa. O fato é que os argumentos da terceira parte não dão conta do percurso social da primeira, na qual ficam claros os aspectos objetivos que levaram Gina à prostituição, que vão muito além de questões de caráter ou do comportamento de pessoas de sua família. Ao observar a pobreza que não atravessava as paredes do lar dos Lemos, a prosa de Dupré faz entrever um descompasso histórico, desequilibrando a forma do romance. Aliás, essa fórmula da novidade na velharia (o termo é de Luiz Bueno [11]), com desfecho moralizante, não perdeu atualidade: basta acompanhar a maioria das telenovelas para vê-la em plena forma, cedendo aqui para condenar ali, mantendo com um jogo de cintura impressionante o frágil equilíbrio da ficção que considera o real para depois sufocá-lo, conciliando de modo moralista suas contradições.

3 A literatura em pedaços

E é na favela do Canindé, à beira do rio Tietê, que essa realidade evitada por muitos vem à tona, por meio da escrita de Carolina Maria de Jesus, cuja obra acidentada fala de sua própria condição social, sem a distância costumeira entre obra e autor que costumamos estabelecer para escritores de origem social mais privilegiada. Autora de poesias, romances, sambas e provérbios, é contudo o seu diário, editado por Audálio Dantas, que a transformou num verdadeiro fenômeno literário de repercussão internacional. Gênero do fragmento, dos inseguros social e existencialmente (basta lembrar, como exemplo, o diário de Amiel, todo ele a narrativa da incapacidade de escrever uma obra literária), no diário Carolina narra o cotidiano da favela, desabafa as injustiças que sofre e põe

ordem numa vida marcada pela falta de perspectiva do amanhã, pois trabalha como catadora de lixo e muitas vezes, sem dinheiro, sente a morte ameaçar de perto a si e a seus filhos. Seu diário não é uma flor que nasce do asfalto: é um cacto que nasce do lixo, irregular, desesperado, denunciando em sua própria forma um sujeito que tenta emendar seus pedaços num meio hostil. Prática burguesa por excelência, a escrita do diário também é uma forma de segregar Carolina dos outros favelados, na construção de um projeto individual de superação da pobreza que, no entanto, não a destitui da função de porta-voz dos excluídos, agente de uma causa maior, como demonstram os prefácios de Audálio Dantas para *Quarto de despejo* [12] e *Casa de alvenaria* [13], este último o diário subsequente, que narra sua experiência na “sala de visitas” da cidade. Essa ambivalência de atitudes – revolta e desejo de ascensão social, através do trabalho, da escrita e da disciplina – se encontra também na análise empreendida por Florestan Fernandes na mesma década, em *A integração do negro na sociedade de classes* [14], na qual o sociólogo vê o negro desorientado em relação à sua atuação social, pois não pôde amadurecer como grupo ou classe, dada as condições degradantes a que foi submetido e a nossa abolição tardia.

Paira sobre Carolina o espectro da “favelada-escritora”, que transforma sua literatura em documento e a isola como um caso de exceção (na conveniência de mostrar, como faz a TV desonestamente e todos os dias, que “basta querer para conseguir superar a pobreza”); não é à toa que a maioria dos estudos sobre sua obra optam por um viés histórico ou sociológico, evitando a literatura. Mas o fato é que, dentre vários gêneros, Audálio Dantas *escolheu* o diário pelo valor documental e jornalístico que ele possuía para o momento, ignorando o restante da produção de Carolina, sendo que ela se considerava, antes de tudo, “poeta”. E é na sua obra de ficção e em sua poesia que se revelam melhor os problemas formais contidos no diário. Em *Pedaços da fome* [15], seu único romance publicado, acompanhamos a história de Maria Clara, moça rica, filha de um coronel do interior, que se apaixona por Paulo, rapaz que se diz rico para seduzi-la. Já em São Paulo, ela descobre que seu namorado é uma farsa, mas aí é tarde demais. Ela tem filhos e vive a pobreza, sentindo-se uma “escrava”, justo ela que tem a brancura até no nome. E nesse ponto o romance dialoga com *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, obra de leitura inesquecível para Carolina, como ela relata em suas memórias, o *Diário de Bitita*. O orgulho de Maria Clara é punido por essa narradora providencial (aspecto em que Carolina se aproxima de Dupré, além dos traços folhetinescos), que exerce nela a “vingança” [16], mostrando que a pobreza pode atingir qualquer um, não sendo questão de caráter nem de cor, mas uma fatalidade. Após ter sofrido a privação em São Paulo, Maria é resgatada por seu pai, o coronel, que vem em sua busca e revela, no desfecho do romance: vai escrever tudo aquilo que aconteceu com sua filha. De modo que a obra parece ser a narrativa do coronel, contada a partir de seu ponto de vista. Mas aí é que está o problema: será que

esse senhor, que pensa em colocar fogo na cidade para resolver o problema da pobreza, teria narrado com tantos detalhes as agruras pelas quais passou sua filha, as razões da pobreza de Paulo (que nunca teve chances na vida, nos diz o narrador compreensivo, e enganou Maria sem intenções financeiras), seus argumentos contra o preconceito do coronel? Nesse ponto o romance se desarticula, exibindo o sujeito dilacerado que o compôs. Ele, que é o gênero da formação burguesa, transforma-se, nas mãos de Carolina, no testemunho formal das conseqüências da deformação capitalista periférica, que inclui não somente a pobreza mas a escravidão que a antecedeu. Esse mesmo dilaceramento aparece em suas poesias, nas quais o eu lírico se divide entre um eu masculino, que compõe peças inspiradas em modinhas, cantando o amor convencional, uma *persona* patriótica cheia de elogios às autoridades, e um eu autobiográfico, que encontra dificuldades para formalizar sua experiência dada a noção convencional de poesia que Carolina possuía, longe ainda das conquistas de liberdade de tema e linguagem do modernismo. Por isso mesmo, é na poesia que fica mais claro seu deslocamento literário. Incapaz de dar forma socialmente aceitável à sua arte, de se incluir num sistema literário que a tolerou somente como exceção e enquanto acompanhada por Audálio Dantas, seu esquecimento demonstra que, se havia espaço para o *tema* da pobreza em nossa literatura, a ela não foi permitido falar por si, e do seu modo – fato, aliás, que só teve lugar mais recentemente, com a redemocratização do país.

4 Uma síntese inquietante

Entre Carolina e Zulmira Ribeiro Tavares, nossa contemporânea, há o longo período da ditadura militar, durante o qual, aliás, a palavra “democracia” foi largamente utilizada para justificar medidas autoritárias. Consciente desse falseamento da linguagem que cai como uma luva em um país que quer disfarçar a todo custo suas feridas históricas, Zulmira elabora uma prosa irônica, na qual a “positividade” do enredo do romance – que tem em seu horizonte a busca pelo sentido da vida, para pensarmos de acordo com Lukács [17] – desaparece, se abrigando somente na inteligência de um ponto de vista que desvenda os interesses mesquinhos de personagens cuja subjetividade foi totalmente reificada. A ficção torna-se, assim, arma desconfiada de si mesma e voltada para a análise e a construção de um conhecimento racional de nossa existência histórica. Assim como em Machado de Assis, é a partir de situações muito particulares que Zulmira faz ver o fundo histórico de suas narrativas, a maioria delas um olhar detido e implacável sobre o pequeno mundo da grande burguesia paulistana, como faz Paulo Emílio Sales Gomes em *Três mulheres de três PPPês*. Mas a ficção de Zulmira pretende um alcance histórico maior; dadas as camadas de profundidade de sua narrativa, que são muitas, podemos decantar dela uma leitura da história do Brasil como um “acordo entre senhores”. Assim, em *Café pequeno*, talvez seu romance mais

ousado em termos de fatura, acompanhamos o ajantarado na casa do engenheiro Alaor, em Higienópolis, no ano de 1935 – o mesmo, note-se, da malograda Intentona Comunista e no qual fica claro o intento ditatorial de Vargas. Durante o jantar, bois invadem a cidade e inquietam todos ali presentes; a descrição da chegada dos animais, por vezes, insinua as condições em que os negros foram trazidos para o Brasil, hipótese reforçada pela cantoria do poema “Navio Negreiro”, ao piano, no interior da casa burguesa e afrancesada do engenheiro. Após 1935, ano de tensão social, a ação passa para 1938, ano em que o Estado Novo já está consolidado. Nessa parte da narrativa, Getúlio Vargas é recebido em outro jantar promovido pela elite paulista, selando um pacto de controle social e poder no qual os rancores constitucionalistas são engolidos pelo bem do patrimônio de todos. A essa trama complexa, na qual a alegoria se insinua mas não se afirma, dando ao leitor o que pensar, soma-se a narrativa paralela da vida de um artista plástico, Cirino, pertencente à família de Alaor. É o episódio uma entrevista sua a um jornal que abre o romance, na qual se discutem suas fases cromáticas em perguntas banais, ou seja: desse meio social, a arte brota como mistificação, de modo que o romance incorpora, de forma reflexiva, a consciência e a problematização do lugar do artista em um país pobre. Surgido nos anos 90 e tematizando o Estado Novo, o romance pode, no entanto, ser visto como uma alegoria do autoritarismo brasileiro, atuante durante boa parte do século XX, se formos somar os períodos das duas ditaduras, e da maneira pela qual as tensões sociais são, até hoje, resolvidas: um boi extraviado, que não oferecia perigo à família de Alaor, é morto, a tiros, pelo caseiro de uma propriedade da família. Seu sangue, como uma gosma, sobe, quebrando a verossimilhança, pelas escadas do portão, em direção à casa.

Em seu romance de estréia, *O nome do bispo*, Zulmira narra a decadência da grande burguesia paulistana, nos anos 80. Heládio, o protagonista, se interna em um hospital para curar suas hemorróidas, e lá é confundido com um outro interno (que por sua vez tem câncer no escroto) e insultado por um homem pobre e rancoroso, que o chama de “escroto”, ao pé do ouvido. Embora um tanto disfarçado do enredo, justamente para despistar o leitor, é esse insulto que articula toda a trama, marcando o pavor que Heládio tem da pobreza e a ameaça que ela significa para os de sua classe, uma elite cercada por todos os lados. Para Zulmira, o corpo é o limite; é justamente a operação nas “partes baixas” que leva Heládio a relembrar o passado de sua família, na qual se disfarçava a origem mestiça de certos tios. Seus pensamentos são submetidos aos movimentos de seu corpo; assim, uma diarreia é capaz de alterar o fluxo das gorjetas dadas aos enfermeiros. A tensão social, nessa obra, expõe um Brasil que ameaça nivelar a todos na mesma pobreza, sem que no entanto os preconceitos e aparências de elite sejam abandonados; o próprio protagonista, nas suas reflexões que não levam a nenhuma mudança efetiva em sua vida, é uma metáfora do Brasil da abertura lenta e gradual à democracia, isso é, sem abalar a ordem conservadora. O leitor pode não

perceber, mas ele é igualado a Heládio, ao não notar a gravidade do insulto, ao sentir-se curioso por Abérsia, a empregada doméstica do protagonista, e suas histórias mirabolantes, e ao não lamentar sua demissão caprichosa, pela mulher de Heládio. No desfecho do romance, o anti-herói é empurrado, em uma cadeira de rodas, por um garoto que trabalhava guiando carrinhos de supermercado: e é como um pacote de mercadorias que ele cai no chão, percebendo o barulho do bairro pequeno-burguês que aguarda sua decadência.

A reificação da subjetividade atinge o auge em *Jóias de família*, romance cuja ação se desenvolve em um só dia, de forma perfeita e circular como a de uma jóia bem lapidada. Num apartamento do nono andar no Itaim-Bibi, convivem a viúva Maria Bráulia, sua empregada Maria Preta e a presença ocasional de Julião Tavares, o sobrinho trambiqueiro da velha. Juntos, eles formam uma espécie de microcosmo da história nacional, uma espécie de “casa-grande e senzala” atualizado, no qual as grandes damas permanecem incomodadas com os pés descalços de suas empregadas negras. Nesse romance, as aparências escondem o vazio sem justificativas do egoísmo: Maria Bráulia vive entre jóias falsas e verdadeiras, assim como o seu marido, o juiz Munhoz, “cria do Estado Novo”, vivia entre o dolo e o decoro, escondendo um relacionamento homossexual com seu secretário; Maria Preta, a empregada, acomodou-se em sua máscara de subalternidade e aconselha a sobrinha, a vivaz Benedita, a fazer o mesmo; enfim, o apartamento, em seu ambiente claustrofóbico, concentra, como uma nuvem pairando acima do chão da rua, os movimentos arcaicos que regem nossa modernidade, numa forma fechada que tem o que dizer sobre o encastelamento cada vez mais intenso de nossas elites, isoladas em ilhas cibernéticas de riqueza com câmeras por todos os lados.

Enquanto que a aparente ausência de positividade do romance de Zulmira insinua uma crise – a da experiência degradada que não pode mais ser narrada – suas ficções curtas elaboram na própria forma o problema, pois são “contos em crise”, nos quais o papel do leitor é fundamental. Ele deve sair de sua passividade costumeira, preenchendo as lacunas da ficção com o seu conhecimento histórico, de modo que essas formas curtas “vazam história” [18] por entre suas linhas, como acontece em *O mandril*, dos anos 80, espécie de quebra-cabeça inusitado que inclui peças sobre a ditadura, a fenomenologia da aparência e da existência femininas, além do que acontece por baixo das mesas fartas dos donos da vida. Já nas formas curtas de *Cortejo em abril*, bem como na poesia da autora, podemos encontrar os pressupostos filosóficos de sua ficção: só podemos falar daquilo que experimentamos, num mundo em que o inconsciente foi invadido pelo interesse, ou seja: pelo ritmo da mercadoria. À reflexão irônica do romantismo – presente num conto como o “William Wilson”, de Poe, por exemplo – sucede-se a duplicidade vazia dos tempos atuais. Assim, na contramão de muitos escritores contemporâneos cujo olhar hiperrealista (para usar

uma definição de Alfredo Bosi [19]) supõe-se acima de todas as classes, a obra de Zulmira parte da reflexão de seu próprio lugar social, pensando o tempo todo a prática literária num país em que a arte sempre foi artigo de luxo, e permanece como tal: seus leitores, restritos ao círculo acadêmico, são testemunha disso.

Conclusão

Em Zulmira Tavares podemos encontrar um ponto de síntese não somente para questões presentes nas obras de Pagu, Dupré e Carolina (a escravidão, a virada no ponto de vista realista, a grande burguesia paulistana), mas uma síntese *formal* das obras dessas escritoras, ou seja: se em Pagu o romance proletário não se coletiviza e a alegoria não se universaliza, dada a imaturidade política do contexto, se em Dupré realismo e folhetim convivem de modo tenso, e se em Carolina de Jesus a subjetividade dilacerada só consegue compor obras precárias e por isso mesmo representativas da realidade de uma maioria, é ao enfrentar conscientemente no plano da linguagem e da forma os descompassos de nossa modernidade que a prosa de Zulmira alcança não somente um alto nível reflexivo, mas uma densidade estética que a torna capaz de representar a realidade para além dos limites das autoras anteriores (limites esses, é bom não esquecer, nascidos da própria condição social dessas escritoras, e por isso também significativos). Mas, ao mesmo tempo, entre as escritoras abordadas, podemos notar que somente ela e Pagu lançam mão, conscientemente, de procedimentos modernos em sua ficção, e são justamente elas as duas escritoras de menor público leitor; Dupré foi um grande sucesso em sua época e Carolina, como vimos, vendeu milhares de livros graças ao aspecto documental de seu diário. De maneira que o estudo dessas quatro autoras acaba por levantar a hipótese de que os caminhos da arte moderna, no Brasil, passam necessariamente pela questão do público: se uma vasta parcela de nossa população encontra-se distante inclusive das formas mais convencionais da arte erudita, o que dizer das formas modernas? Ora, não parece ser por acaso que dois dos maiores romances da literatura brasileira do século XX - *Grande sertão: veredas* e *A hora da estrela* – incorporem justamente a questão da voz do escritor em contato com a fala e a existência do povo, isso para não mencionar todo o conjunto da reflexão estética de Mário de Andrade, em busca de uma arte verdadeiramente democrática, feita sem concessões e facilidades. O estudo de escritores considerados médios pode fazer ver que o artista moderno, no Brasil, não possui nem sequer um público razoavelmente familiarizado com as formas artísticas tradicionais, como acontece nos países ricos; nossos escritores contemporâneos, excetuando-se a literatura da pobreza (Ferréz, por exemplo) que parece propor uma forma de arte mais coletiva, escrevem para seus pares. Ao ampliar o conhecimento dos meandros de nosso sistema literário, podemos propor novos parâmetros de estudo para os grandes escritores, centrados

nos problemas articulados pelas obras médias, situadas, assim, entre a realidade social e a obra de elaboração estética sofisticada; surge assim uma hipótese de método analítico. A consciência reflexiva de Zulmira, bem como os problemas formais propostos por Pagu, Dupré e Carolina, formulam a questão de uma arte que fica entre a incorporação de nossas falhas sem superação reflexiva e com maior eficácia de comunicação, situada entre o convencional e o moderno, e uma arte moderna, sofisticada e limitada a um público pequeno, capaz de deleitar-se com a inteligência de suas soluções. Muito mais do que questão de gosto, é uma questão social que ultrapassa os limites do estudo da literatura, sem deixar de influenciá-lo.

Referências Bibliográficas

- [1] Gládkov, Fiódor. *Cimento*: romance. (Prefácio de Victor Serge). São Paulo, Unitas, 1933.
- [2] Camelo, Thelma Lúcia Guedes. *Revolução contra a literatura: Parque Industrial*, de Patrícia Galvão. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 1998.
- [3] Galvão, Patrícia. *Paixão Pagu*. São Paulo, Agir, 2005.
- [4] Galvão, Patrícia e Ferraz, Geraldo. *Dois romances: Doramundo e A Famosa Revista*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959.
- [5] Buarque de Holanda, Chico. *Fazenda Modelo*. São Paulo, Círculo do livro, s/d.
- [6] Dupré, Maria José. *Éramos seis*. São Paulo, Ática, 1987.
- [7] _____. *Dona Lola*. São Paulo, Brasiliense, 1949.
- [8] _____. *Angélica*. São Paulo, Saraiva, 1955.
- [9] _____. *Luz e sombra*. São Paulo, Brasiliense, 1946.
- [10] _____. *Gina*. São Paulo, Brasiliense, 1947.
- [11] Bueno, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo, Edusp – Editora da Unicamp, 2006.
- [12] Jesus, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo, Ática, 1993.
- [13] _____. *Casa de alvenaria*: diário de uma ex-favelada. Rio de Janeiro, Francisco Alves, s/d.
- [14] Fernandes, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. Vols. 1 e 2. São Paulo, Dominus/ Edusp, 1964.
- [15] Jesus, Carolina Maria de. *Pedaços da fome*. São Paulo, Áquila, 1963.
- [16] Candido, Antonio. “Da vingança”. In: *Tese e antítese*: ensaios. São Paulo, T. A. Queiroz, 2002.
- [17] Lukács, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo, Duas cidades, 2000.
- [18] O termo é de Andrea Saad Hossne.
- [19] Bosi, Alfredo. “Os estudos literários na era dos extremos”. In: *Literatura e resistência*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

ⁱ **Bianca Ribeiro MANFRINI, Mestranda em Literatura Brasileira.**

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Área de Literatura Brasileira. Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes. Bolsista FAPESP.

E-mail: biancaribeiro2003@yahoo.com.br