

A LITERATURA VISTA DE BAIXO

Emanuel Régis Gomes Gonçalves⁵

Resumo

Este artigo pretende analisar a modalidade de criação literária e a perspectiva conceitual-teórica que denominamos de *literatura vista de baixo*. Entendemos por esta última categoria a produção literária das camadas sociais subalternas e marginalizadas e, simultaneamente, uma perspectiva teórica que valorize as diferenças entre esse tipo de literatura e a literatura erudita, historicamente associada às elites sociais e culturais em diferentes espaços e períodos. Nosso objetivo geral é desenvolver a noção de “literatura vista de baixo” como uma chave teórica para explicar os limites da representação da pobreza pela literatura culta no contexto histórico ocidental, focalizando especialmente o caso brasileiro e as deficiências da categoria “popular”, geralmente utilizada pelo nosso sistema literário a fim de conseguir perceber a produção de escritores e poetas feita fora da esfera erudita.

Palavras-chave

Direito de representação, Classes hegemônicas, Classes subalternas, Literatura vista de baixo.

Abstract

This article aims at analyzing a modality of literary creation and a conceptual-theoretical perspective which is called literature from below. Such category of literary production is perceived as result of works from subaltern and marginalized social classes, and simultaneously as a theoretical perspective that values the differences between this type of literature and scholarly literature, historically associated with the social and cultural elites in different places and periods. The main objective is to develop the notion of "literature from below" as a theoretical key in order to explain the limits concerning representation of poverty within scholarly literature in Western historical context, especially focusing on the Brazilian case and the deficiencies of its “popular” category, often used by our literary system to embrace productions of writers and poets which are generated outside the classical sphere.

Keywords

Right of representation, Hegemonic classes, Subaltern classes, Literature from below.

⁵ Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Ceará – UFC.
emanuelregio@yahoo.com.br

A história da literatura ocidental é marcada por uma distinção fundamental, difícil de ser percebida em um primeiro olhar, devido à falta de contrapontos sistemáticos à sua gloriosa hegemonia – a distinção entre quem pode e quem não pode representar a si mesmo.

Tal distinção, que poderíamos chamar de *direito de representação* – corolário das diversas distinções sociais que envolveram e envolvem a trajetória humana em diversos tempos e lugares – foi historicamente acompanhada por outra: distinção entre o que deve e o que não deve ser representado conforme o que cada época *classificou* (no sentido de “hierarquia social” e de “ordenamento”), em termos éticos ou estéticos, através do binômio básico *alto/baixo*.

Reflitamos sobre essas categorias.

Para compreender o que chamamos de “direito de representação” é preciso primeiro esclarecer o que entendemos aqui pelo termo *representação*.

Gayatri Spivak, analisando uma passagem do *Dezoito Brumário de Luís Bonaparte*, em que Marx se detém sobre as formas de representação política dos pequenos camponeses pela figura de Napoleão III, distingue os significados das duas palavras que o idioma alemão oferece para o verbo “representar”. A primeira é *vertreten* e teria um significado predominantemente *político* (“falar em nome de”, “defender”); a outra palavra é *darstellen* e seu significado seria predominantemente *mimético* (“falar no lugar de”, “apresentar”). Quando falamos em “direito de representação” no nosso trabalho, estamos utilizando os dois significados de “representação”, apontados por Spivak, simultaneamente. (Cf. SPIVAK, 2003, p. 309-311).

Aristóteles, em sua *Poética*, ao tratar de distinguir as características da Tragédia em relação à Comédia, é o primeiro pensador do mundo ocidental a estabelecer uma divisão entre o “alto” e o “baixo”, ou seja, o que é digno de figurar em cada gênero, utilizando para isso *critérios morais*, conforme podemos perceber na seguinte passagem:

Como os imitadores imitam pessoas em ação, e estas são de boa ou má índole (porque os caracteres quase sempre se limitam a esses), sucede que, necessariamente, os poetas imitam homens melhores, ou piores, ou então iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto representava os melhores; Pausão, os piores; Dionísio, como era. Cada imitação se compõe dessas diferenças, e cada uma delas variará, por imitar coisas diferentes. (ARISTÓTELES, 1448, a. 1-8)

Se resta a dúvida sobre a quem se refere esse “nós” colocado entre os homens superiores e inferiores – “Seria o cidadão ateniense, por oposição ao mundo de heróis e deuses, ou seja, superiores, e por oposição aos inferiores, escravos, estrangeiros, pessoas sem direito à vida democrática, etc.?” (POSSEBOM, 2003, p. 32) – Aristóteles deixa claro que, na sua visão, são os *objetos da representação*, ou seja, os homens e sua divisão em “superiores” e “inferiores” o critério para separar o Sério e o Cômico, o Alto e o Baixo: “a mesma diferença se encontra na tragédia e na comédia; esta procura imitar os homens inferiores ao que realmente são e, aquela, superiores” (ARISTÓTELES, 1999, P. 39).

As origens da Tragédia e da Comédia, apesar de possíveis pequenas diferenças geográficas e entre seus primeiros promotores, apresentam um fundo comum, as celebrações a Dioniso, deus grego do vinho – se ligam necessariamente, portanto, ao *campo* e aos cortejos populares. Ainda segundo Aristóteles, a primeira nasce “por obra dos solistas dos ditirambos” e a segunda advém da atuação dos “solistas dos cantos fálicos” (ARISTÓTELES, 1999, p. 41). Apesar dessa origem comum e da pouca estima de que gozavam por seu caráter *popular*, os dois gêneros poéticos seguiram caminhos diversos.

A Tragédia, à custa de algumas modificações formais e temáticas, conquistou seu *status* de *gênero nobre*. Que modificações foram essas? Aristóteles explica: “quando passou a ser mais extensa, quando abandonou a narrativa curta e a *linguagem grotesca e satírica*”. Percebe-se que a condição para a Tragédia conquistar seu estatuto de nobreza foi se afastar, paulatinamente e cada vez mais, de seu elemento mais caracteristicamente popular, o *grotesco*. Em outras palavras, o gênero trágico livrou-se justamente do que, mais uma vez segundo Aristóteles, é a própria “essência” da Comédia: “A comédia, como dissemos, é imitação de gentes inferiores; mas não em relação a todo tipo de vício e sim quanto à *parte em que o cômico é grotesco*” (ARISTÓTELES, 1999, p. 42).

Pelo exposto até aqui poderíamos estabelecer uma definição de “alto” e de “baixo” nas artes e no pensamento estético ocidentais em suas “origens” – o primeiro refere-se às *classes dominantes* (reis, nobres, gerais, etc.), que controlam a vida econômica, social e política em determinada sociedade que devem receber tratamento *sério* nas diversas representações artísticas; o segundo, às *classes subalternas* (escravos, mulheres, iletrados, etc.), a quem geralmente cabe a omissão ou o tratamento *cômico*. O

direito de representação, portanto, é um privilégio que acompanhará historicamente as primeiras, em detrimento das segundas.

A cultura ocidental e o pensamento sobre as artes foram profundamente marcados pelas divisões e julgamentos de Aristóteles sobre o “alto” e o “baixo”, de alguma forma, até os nossos dias.

Recalcada, diminuída ou ridicularizada, a *perspectiva* dos de baixo poderá, entretanto, ser encontrada em algumas manifestações culturais específicas situadas em lugares e períodos determinados, assumindo um direito de representação que escapava ao controle das instâncias sociais hegemônicas. Um exemplo consagrado dessas manifestações – que, inclusive, iriam depois plasmar-se com determinadas produções estéticas dentro da esfera do “alto” – é o *carnaval medieval*.

Nesse tipo de manifestação essencialmente popular, encontra-se o que Bakhtin chama de a “percepção carnavalesca do mundo”. É o que o teórico da literatura russo defende em seu famoso estudo sobre Rabelais, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: “Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo (‘a roda’), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamento de bufões” (BAKHTIN, 2010, p. 10).

Conforme as palavras de Bakhtin, podemos perceber que o carnaval medieval *transgride violentamente* as divisões entre “alto”/ “baixo” estabelecidas pela *Poética*, ridicularizando as divisões e os espaços de atuação geralmente estabelecidos entre os diferentes estamentos sociais.

Durante o Renascimento, muito da visão de mundo e das manifestações das classes subalternas serão fundidas com a cultura hegemônica, como podemos ver na obra *Gargântua e Pantagruel*, do já mencionado Rabelais, por exemplo. Observemos, porém, que nessas obras e autores, apesar das distinções entre “alto” e “baixo”, “sério” e “cômico” estarem drasticamente esgarçadas, é ainda a perspectiva das classes hegemônicas as que predominam, pois são autores da tradição erudita que se apropriam de elementos (temas e formas) do universo popular e não o contrário. Esse fato foi percebido pelo historiador italiano Carlo Guinzburg que, ao comentar o livro *A cultura popular*, de Bakhtin, observa que

o limite do belíssimo livro de Bakhtin talvez seja outro: os protagonistas da cultura popular que ele tentou descrever – camponeses, artesãos – nos falam quase só através das palavras de Rabelais. É justamente a riqueza das perspectivas de pesquisa indicadas por Bakhtin que nos faz desejar, ao

contrário, uma sondagem direta, sem intermediários, do mundo popular (GUINZBURG, 2006, p. 15).

Essa por assim dizer “confusão” entre o “alto” e o “baixo” dentro da produção erudita iria durar pouco. Já no século XVII, essas divisões voltariam a ser exercidas em termos plenos – através da ação de diversos setores hegemônicos (jesuítas e protestantes, sobretudo) – em busca de eliminar a cultura popular e reforçar sua autoridade intelectual ameaçada pela produção e circulação de livros, as quais ganharam um grande impulso com a invenção da imprensa ainda no século XVI (GUINZBURG, 2006, p. 190).

Na lúcida análise de Bakhtin sobre as categorias estéticas na perspectiva das classes hegemônicas a partir desse período (século XVII em diante), podemos destacar as seguintes características: o cômico – e, portanto, “baixo” – pode referir-se apenas a fenômenos de caráter parciais e negativos; as grandes figuras históricas (“reis, chefes de exército, heróis”) devem receber necessariamente tratamento sério; o tratamento cômico deve ser destinado apenas aos “estratos mais baixos da sociedade” (BAKHTIN, 2010, p. 57-58).

Diante disso, não é de se estranhar que, mesmo diante da grande mudança de paradigma para a representação das classes subalternas e para a literatura em geral que foi o advento do Realismo europeu no final do século XVIII e início do XIX, na França e na Inglaterra – através de nomes como Stendhal, Balzac, Flaubert, Defoe, Richardson e Fielding – a perspectiva das classes dominantes fosse ainda a que predominasse no tratamento do material narrativo. Conforme nos diz Erich Auerbach, em seu livro *Mimesis* (2007, p. 446), nas obras desses autores “as camadas mais baixas do povo, o povo propriamente dito, mal aparece; e quando aparece, não é visto *a partir de seus próprios pressupostos*, na sua própria vida, mas *de cima*” – grifos nossos. O que seriam esses “pressupostos” de que fala o historiador e crítico alemão é o que tentaremos responder mais adiante.

O surgimento da estética realista nas letras europeias esteve estreitamente ligado à ascensão de um gênero literário tipicamente burguês – o *romance*.

Apesar de ainda ligado à perspectiva das classes hegemônicas, o romance trouxe importantes inovações para a representação da realidade no ocidente. Entre essas inovações podemos citar o que o crítico Ian Watt chamou de “realismo formal”, um “conjunto de procedimentos narrativos”, cujo principal fundamento seria a “visão circunstancial da vida”, a saber, um compromisso com a *verossimilhança* e a

autenticidade na descrição da experiência humana, atentando para detalhes antes quase ignorados por outros gêneros como a individualidade das personagens, as particularidades de local e tempo das ações dessas personagens e o emprego, em consonância com essas exigências, de uma linguagem fortemente referencial (WATT, 1990, p. 31).

Não foi apenas o realismo formal que despertou nos autores realistas da primeira metade do século XIX o interesse “sério” pelas classes pobres e subalternas, mas uma pronunciada curiosidade por tudo o que fugisse do universo social e cultural de seus leitores burgueses e pudesse provocar neles novas sensações, mesmo o choque ou a repulsa. O que levou os escritores desse período a oferecer um lugar para os setores subalternos em suas narrativas foi a procura pelo *exótico*, inevitavelmente deixando de fora da representação do “povão” elementos fundamentais do funcionamento dele: “o seu trabalho, o seu lugar dentro da sociedade moderna, os movimentos políticos, sociais e morais que vicejam nele e visam ao futuro” (AUERBACH, 2007, p. 448).

Tratamento mais completo essas classes só viriam a ter já sob a égide do Naturalismo, em um livro como *Germinal*, de Émile Zola, com suas descrições sobre a vida de uma comunidade de mineradores no norte da França, feita de trabalho pesado, alegrias grosseiras, privações e embrutecimento sexual. O que vemos nesse livro é uma verdadeira inflexão na narrativa burguesa, uma evolução do “realismo formal” apontado por Watt nos primeiros romances realistas. Não é por acaso que, junto com a admiração de alguns, tenha chocado uma imensa parcela do público e da crítica, surpreendidos por verem as classes mais baixas do povo recebendo um tratamento que não estava ligado ao estilo “baixo” ou cômico, mas da forma mais séria e moralista possível (AUERBACH, 2007, 458).

Reconhecendo o papel de *Germinal* no tratamento literário sério das classes subalternas, é preciso, todavia, insistir no seguinte: o ponto de vista, a perspectiva do livro ainda é a de um autor saído de uma classe hegemônica – no caso, a burguesa – através do código erudito. Portanto, o direito de representação ainda não passou para as mãos de alguém pertencente à esfera dos dominados. Estamos diante de uma representação das classes subalternas do tipo *darstellen*, com Zola colocando-se “no lugar de” seu “objeto”, o povo, ou seja – o subalterno ainda não falou.

Ora, se mesmo o tratamento literário mais sério possível das classes subalternas se ressentem de uma perspectiva que fuja à perspectiva hegemônica, onde encontrar então uma perspectiva diferente da “de cima”? Onde buscar essa “voz” que é impedida

sistematicamente de vir à tona? Como fundamentar uma literatura *vista de baixo*? No que se convencionou chamar de “literatura popular”? São essas as perguntas que gostaríamos de tentar responder agora.

O que se convencionou chamar no Brasil de “literatura popular” tem, a nosso ver, pelo menos três inconvenientes: a) pressupõe formas fixas, herdadas do passado e da literatura medieval ibérica, geralmente envolvendo um imaginário do campo e, portanto, não dá conta das produções que não obedecem a formas fixas e constroem-se dentro do universo urbano na contemporaneidade; b) pressupõe uma criação coletiva, do tipo “cancioneiro popular”, em que as vozes individuais dos autores – com algumas exceções – não são consideradas nas suas singularidades estilísticas; c) é uma classificação geralmente feita “de cima para baixo”, ou seja, por agentes da cultura erudita, que deste modo se distinguem e circunscrevem para si mesmos um espaço de prestígio dentro do campo literário, dispondo para os autores “populares” um lugar geralmente à margem do referido campo.⁶

É preciso destacar também que – apesar de formas poéticas “populares”, tal qual o cordel, terem sido praticadas por autores da tradição erudita, como Ferreira Gullar, por exemplo – a produção, circulação e consumo da “literatura popular” sempre foram historicamente associados às classes pobres e subalternas, fato que acreditamos contribuir para sua dúbia valoração no campo das letras brasileiras.

Diante dessas limitações que o rótulo “literatura popular” oferece à análise de produções de autores que, embora pertencentes ao “povão”, para usar um termo de Auerbach, não fazem uso de formas literárias herdadas do passado, da tradição ibérica, nem estruturam suas narrativas a partir de um imaginário do campo, como Carolina Maria de Jesus, preferimos adotar neste trabalho o conceito de “literatura vista de baixo”. Conceito que, formulado a partir dos estudos históricos contemporâneos – Edward Thompson, Eric Hobsbawn, Le Roy Ladurie e Carlo Guinzburg, entre outros –

6

Atualmente, sob a denominação de *literatura marginal*, vemos surgir um conjunto de produções literárias de escritores e poetas oriundos de classes pobres de diversas regiões do Brasil, a partir de um foco principal, a cidade de São Paulo, encabeçados pelo também escritor Ferréz. Tal denominação não nos agrada, por dois motivos básicos: acreditamos que leva a certa confusão com a produção dos “poetas marginais” da contracultura brasileira da década de 1970 e, também, porque de alguma forma *reforça* as separações tradicionais entre “centro” e “margem” no campo literário brasileiro. Cf. FERRÉZ (org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

propõe-se a explicitar os pressupostos que estruturam o olhar estético-literário das camadas subalternas.

Um atrativo extra do conceito de literatura vista de baixo, consoante as análises realizadas – e que o afasta ainda mais do rótulo “literatura popular” – é que ele *não torna homogêneo o diferente*, pois pressupõe a existência de *autores singulares*, com vozes e estilos que, apesar de partilharem entre si certas características fundamentais, ligadas às condições sociais de seus autores, possuem elementos *idiossincráticos*.

Nesse sentido, Carolina Maria de Jesus possui uma escrita diferente de Helena Morley (mesmo levando em conta que as duas são autoras de diários), que possui uma escrita diferente de Patativa do Assaré que por sua vez possui uma escrita diferente dos mais recentes Ferréz e Sérgio Vaz.

A literatura vista de baixo pretende resgatar para esses autores o que Guinzburg chamou de “o conceito histórico de ‘indivíduo’” (2006, p. 20).

Outra vantagem do conceito de literatura vista de baixo para os estudos literários é que ele *admite a mudança dentro das obras vindas do povo*. Tenta dessa forma “corrigir” o viés teórico segundo o qual a arte erudita se modifica através do tempo – com a sucessão de estilos de época, movimentos e tendências como “Classicismo”, “Romantismo”, “Simbolismo”, Pós-modernismo etc. – enquanto a dita “arte popular” permanece estática e monolítica.

Estudar a literatura das classes subalternas é, no entanto, tarefa deveras árdua, já que são poucos os casos de escritores vindos das classes pobres em qualquer lugar do mundo. As limitações que alguém saído dessas classes enfrenta para produzir literatura são de duas ordens: a da *luta pela sobrevivência*, que se não inviabiliza totalmente a atividade da escrita, ao menos a dificulta extraordinariamente, já que toma às pessoas das classes subalternas o *tempo* que a concepção e a escrita física de um livro exige; e a da *ignorância do código literário erudito*, que, parcial ou totalmente, impede de articular seu estilo dentro das expectativas colocadas pela tradição – ou pela vanguarda – literária. Conforme nos diz Marisa Lajolo, referindo-se ao contexto brasileiro:

Independentemente do que tematize, pelo código de que se vale, a produção literária (ao menos a brasileira) foi sempre monopólio dos que detêm os instrumentos do trabalho literário, do pólo do autor ao leitor. Queiramos ou não, a produção escrita produzida, circulada, legitimada e consumida como literatura (no nosso país) é invariavelmente confinada às classes dirigentes (LAJOLO, 1983, p. 104).

É ainda a mesma autora que problematiza a presença do discurso do pobre na literatura erudita, enxergando-o como uma real *expropriação* por parte das classes hegemônicas: “o discurso do pobre presente na nossa literatura pode constituir uma última forma de expropriação, na medida em que não é o pobre o sujeito deste discurso sobre ele” (LAJOLO, 1983, p. 104).

Quando, porém, um ou outro autor vindo das classes subalternas consegue romper as barreiras apontadas e produz uma obra literária, uma das primeiras características que se destaca, verdadeira *marca* da literatura vista de baixo, é a *oralidade*, entendida aqui como a mimetização escrita da linguagem falada no cotidiano.

Esse fato se explica pela falta de referências, por parte do escritor da literatura vista de baixo, do código literário e das conquistas estéticas fornecidas pela tradição erudita, o que o leva a utilizar o código verbal que conhece – o código da sua fala do dia a dia.

Esse olhar estético-literário das classes subalternas diferencia-se do olhar erudito também em outro aspecto fundamental: o *tratamento dos temas escolhidos*. Essa diferença é de um tipo muito semelhante a apontada por Antonio Candido em relação à literatura primitiva (no caso específico enfocado, o povo Nuer, do Alto Nilo) e a literatura do mundo civilizado.

Em seu hoje clássico livro *Literatura e sociedade*, Antonio Candido faz as seguintes observações em relação aos condicionamentos sociais nas formas primitivas e civilizadas de literatura:

as formas primitivas de literatura repousam mais direta e perceptivelmente sobre os estímulos imediatos da vida social, sobretudo os fatos de infraestrutura, que nas literaturas eruditas só aparecem como elemento condicionante depois de filtrados até a desfiguração por uma longa série de outros fatos (CANDIDO, 1965, p.75)

O que Antonio Candido nos explica nessa passagem é que os “estímulos imediatos da vida social” – o frio, o calor, a fome, a sede, o sexo – recebem um *tratamento temático* diferente pelos produtores de literatura em uma sociedade civilizada com uma cultura erudita e em uma sociedade primitiva com uma cultura arcaica.

Analisando essa diferença de tratamento no caso particular da *comida*, praticamente ausente da literatura civilizada como “fonte de lirismo”, Antonio Candido nos dá uma excelente explicação do fenômeno:

Os grupos que produzem literatura, entre nós, vivem num meio que resolveu teoricamente o problema do abastecimento regular, e adotam modelos sugeridos pela ideologia de classes que não participam diretamente no processo de obtenção dos meios de vida. Por isso, apenas nas obras de cunho realista ou grotesco o alimento aparece *na sua realidade básica de comida*. Nas obras de expressão lírica e timbre emocional elevado, só se manifesta despido da sua natureza específica e reformulado em função dos valores estéticos da civilização (CANDIDO, 1965, p.81)

As observações de Candido sobre a literatura no mundo civilizado, em contraposição ao primitivo, assemelham-se bastante às análises de Pierre Bourdieu sobre o que este autor chamou de “estética pura”, marcada pela distância da necessidade material e a negação do mundo social e em conformidade com a situação de criadores de arte que não “participam diretamente no processo de obtenção dos meios de vida”:

A estética pura enraíza-se em uma ética ou, melhor ainda, no *ethos* do distanciamento eletivo às necessidades do mundo natural e social que pode assumir a forma de um agnosticismo moral (visível quando a transgressão ética se torna um expediente artístico) ou de um estetismo que, ao constituir a disposição estética como princípio de aplicação universal, leva ao limite a denegação burguesa do mundo social. Compreende-se que o desempenho do olhar puro não possa ser dissociado de uma disposição geral em relação ao mundo em que é o produto paradoxal do condicionamento exercido por necessidades econômicas negativas – o que é designado como facilidades – e, por isso mesmo, propício a favorecer o distanciamento ativo à necessidade (BOURDIEU, 2011, p. 13).

Ora, nas camadas subalternas, onde a *privação* alimentar é uma realidade constante, assim como no mundo primitivo, encontraremos, de um modo geral, um tratamento estético do tema *comida* diferente dos autores das classes hegemônicas que solucionaram “teoricamente o problema do abastecimento regular”. Ilustremos esta afirmação com dois exemplos – um, tirado de um autor das classes hegemônicas, outro, de uma autora das classes subalternas – para que o confronto torne as formulações mais claras.

Em “As pêras”, Ferreira Gullar (2004, p. 18) utiliza-se da figura das frutas que batizam o poema para expressar sentimentos ligados à passagem do tempo, dos limites da poesia, da separação entre o “eu” e o mundo. O que predomina é o tratamento plástico das frutas:

As pêras, no prato
apodrecem.

O relógio, sobre elas,
 mede
 a sua morte?
 (...)
 Oh, as pêras cansaram-se
 de suas formas e de
 sua doçura! As pêras,
 concluídas, gastam-se no
 fulgor de estarem prontas
 para nada.

Compare-se o poema acima com essa passagem de *Quarto de despejo*, da escritora mineira Carolina Maria de Jesus, em que o alimento aparece sem as mediações estéticas que geralmente o dignificam através da exclusão de sua dimensão fisiológica na literatura erudita, mas em que, para usar as palavras de Candido (1965, p. 80) “a emoção orgânica da nutrição pode manifestar-se livre e diretamente no plano da arte”: “Fiz comida. Achei *bonito* a gordura frigindo na panela. *Que espetáculo deslumbrante!* As crianças sorrindo vendo a comida ferver na panela. Ainda mais quando é arroz e feijão, é um dia de festa para eles.” (JESUS, 1960, p. 43. Grifos nossos).

O que percebemos a partir dos exemplos acima é que a literatura vista de baixo – em conformidade com a produção cultural subalterna como um todo – estrutura sua visão de mundo a partir de um fundamental *interesse* nos objetos de sua representação. Expliquemos melhor: a literatura vista de baixo de um modo geral resiste à *gratuidade* dos objetos escolhidos para sua representação, à presença de objetos e situações que não se relacionem por assim dizer *diretamente* à vida concreta dos seus autores – como no caso da comida – o que a leva a adotar para si, quase sempre, um pesado realismo em suas descrições, em que as figuras de linguagem (metáforas, símiles, entre outros) e as experimentações formais ocupam pouco espaço nas narrativas desses autores, revelando o que poderíamos chamar de um *amor pelo denotativo* em sua linguagem.

Desse modo, a literatura vista de baixo caminha em um sentido diametralmente oposto ao princípio estético burguês do desprendimento ou *desinteresse*, formulado por Kant como o principal fundamento da arte como um todo. É de novo Pierre Bourdieu, na precisa análise que faz sobre a diferença entre a teoria estética burguesa e a estética popular, que nos diz o seguinte:

Segundo a teoria estética, o desprendimento e o desinteresse constituiriam a única maneira de reconhecer a obra de arte pelo que ela é, ou seja, autônoma, *selbständig*; ao contrário, a estética popular ignora ou rejeita a recusa da adesão ‘fácil’ e dos ‘abandonos vulgares’ que se encontra – pelo menos, indiretamente – na origem do gosto pelas experimentações formais e, em conformidade com os julgamentos populares sobre a pintura ou a fotografia,

ela apresenta-se como o exato oposto da estética kantiana (BOURDIEU, 2011, p. 12).

Se lembrarmos de um livro como *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, perceberemos que, apesar de não afastar de seu foco o mundo social e reconhecer as necessidades materiais envolvidas na existência concreta de sua personagem central – uma migrante pobre do nordeste, nem por isso abandona a experimentação formal, presente em passagens fortemente abstratas, que em princípio as afastariam do amor à denotação da literatura vista de baixo.

Na realidade, na dificuldade encontrada em representar uma personagem saída das camadas subalternas – Macabéa – a autora de *A hora da estrela* precisou, para dramatizar as diferenças sociais entre ela e a sua personagem, recorrer ao expediente de um narrador do sexo masculino pertencente às classes hegemônicas para marcar formalmente a ruptura entre a sua visão de mundo pessoal e a da figura responsável pela narrativa da migrante pobre que trabalha em subempregos na grande cidade, realidade que Clarice sabidamente não vivenciara.

Na esteira das análises de Candido e de Bourdieu é possível postular que, na literatura vista de baixo, *a forma está subordinada à função* ou, dito de outro modo, não há um corte entre as disposições comuns da existência concreta – comer, trabalhar, denunciar etc. – e as disposições estéticas – o “exterior” e o “interior” da narrativa não estão *plenamente* separados.

Apontadas essas características gerais da literatura vista de baixo – representação do tipo *vertreten* por *autores singulares* das classes subalternas; admissão de mudanças formais e da diversidade de repertório temático na produção dos pobres e marginalizados ao longo do tempo e do espaço; ruptura, em diferentes graus, com a tradição literária erudita; oralidade; *interesse* nos objetos tematizados em sua escrita, rompendo por vezes drasticamente com a representação de seus objetos com tradição erudita; *amor ao denotativo*; formas subordinadas a certas funções práticas (denunciar, por exemplo) – faz-se importante agora estabelecer seus matizes. É preciso destacar que os autores desse tipo de literatura *não operam suas atividades absolutamente apartados da literatura erudita* ou do que o teórico uruguaio Angel Rama (1985) chamou de “cidade letrada”; afinal, a própria ideia de escrever um livro pressupõe um contato, ainda que mínimo, com a cultura letrada.

Desse modo, mesmo defendendo a existência de uma perspectiva diferente sobre o fazer literário dos escritores das camadas subalternas, relativamente autônoma em

relação à perspectiva burguesa, precisamos reconhecer os diferentes graus de contato e influência que a literatura erudita estabelece com a literatura vista de baixo, seja configurando narrativas relativamente “harmônicas” – em que esse encontro de perspectivas não se mostra com incongruências gritantes – seja produzindo narrativas em que as relações entre as estéticas hegemônica e subalterna configuram o que Germana Pereira de Sousa (SOUSA, 2012) chamou de “linguagem fraturada”, em que as incongruências entre o mundo letrado e o subalterno aparecem com a força total de suas diferenças. No primeiro caso, poderíamos mencionar um Lino Guedes, por exemplo; no segundo, o já citado *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus.

Acreditamos, por fim, ao falarmos de literatura vista de baixo, ser imprescindível considerar de que forma esse tipo de literatura é geralmente *recebida* pelas esferas e os agentes responsáveis pela legitimação e manutenção da cultura das classes hegemônicas, como a crítica literária; ou seja, em que medida o fato de ter sido produzida por pessoas das camadas subalternas condiciona – ou não – a *valoração* dessas obras pelas instâncias de legitimação da arte no mundo letrado.

A interrogação fundamental nesse aspecto da análise seria a seguinte: o *valor* de uma obra literária produzida por alguém vindo das classes pobres sofre determinações de critérios que fogem ao campo propriamente estético?

Sem enveredar por caminhos que levariam mais para campos como a sociologia, o estudo da literatura vista de baixo deve necessariamente incluir a *recepção* das obras dessa literatura junto ao público, pois um dos fenômenos recorrentes quando tratamos das obras das classes subalternas é o seu sistemático *apagamento* ou marginalização dentro do campo literário brasileiro, com os autores muitas vezes encontrando mais repercussão fora que dentro do país. Assim, uma metodologia indicada para abordar o assunto é a comparação dos princípios explícitos ou implícitos presentes nos diferentes discursos críticos, sincrônicos e diacrônicos, sobre o valor literário na produção da crítica internacional e nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. Poética. In: _____. **Vida e obra**. Trad. Baby Abrão. Nova Cultural: São Paulo, 1999. (Os Pensadores).

AUERBACH, Erich. Germinie Lacerteux. In: _____. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 443-470.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F Teixeira. 2. ed. rev. Porto Alegre, RS: Zouk, 2011.

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. **Carolina Maria de Jesus**: o estranho diário da escritora vira lata. Vinhedo: Horizonte, 2012.

GUINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Trad. Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**: 1950-1999. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

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

LAJOLO, Marisa. Jeca Tatu em três tempos. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 101-105.

POSSEBON, Fabricio. O riso. In: HOMERO. **Batracomiomaquia**: a batalha dos ratos e das rãs. Estudo e tradução de Fabricio Possebon. São Paulo: Humanistas/FFLCH/USP, 2003. p. 47-69.

RAMA, Ángel. La ciudad letrada. In: **La crítica de la cultura en América Latina**. Prólogos por Saúl Sosnovski y Tomás Eloy Martínez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, nº 19, 1985.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Puede hablar el subalterno?**. In: Revista Colombiana de Antropología. Vol. 39, Jan.-Dez. de 2003. p. 297-364.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.