



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

EMANUEL RÉGIS GOMES GONÇALVES

**A LITERATURA VISTA DE BAIXO: O LIVRO *QUARTO DE DESPEJO*, DE
CAROLINA MARIA DE JESUS**

**FORTALEZA
2014**

EMANUEL RÉGIS GOMES GONÇALVES

A LITERATURA VISTA DE BAIXO: O LIVRO *QUARTO DE DESPEJO*, DE
CAROLINA MARIA DE JESUS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC, como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em Letras, na Área de Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Stélio Torquato Lima

FORTALEZA

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- G6251 Gonçalves, Emanuel Régis Gomes.
A literatura vista de baixo : o livro Quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus / Emanuel Régis Gomes Gonçalves. – 2014.
100 f. , enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2014.
Área de Concentração: Literatura Comparada.
Orientação: Prof. Dr. Stélio Torquato Lima.
- 1.Jesus, Carolina Maria de, 1914-1977. Quarto de despejo: diário de uma favelada – Crítica e interpretação. 2.Criação (Literária, artística, etc.). 3.Pobreza na literatura. 4.Literatura – Estética.
I.Título.

EMANUEL RÉGIS GOMES GONÇALVES

A LITERATURA VISTA DE BAIXO: O LIVRO *QUARTO DE DESPEJO*, DE
CAROLINA MARIA DE JESUS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestra em Letras, na Área de Literatura Comparada.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Stélio Torquato Lima

Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. João Batista Pereira

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – UNILAB

Prof. Dr. Marcelo Magalhães Leitão

Universidade Federal do Ceará – UFC

RESUMO

Este trabalho propõe-se a um estudo do livro *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus, associando-o à modalidade de criação literária e perspectiva conceitual que optamos por chamar de *literatura vista de baixo*. Entendemos por esta última categoria a produção literária das camadas sociais subalternas e marginalizadas socialmente 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. Na obra em questão é narrado o dia-a-dia miserável e violento da autora, na hoje extinta favela do Canindé e também nos percursos que faz pela cidade de São Paulo, entre os anos de 1955 a 1960, dentro do quadro político e ideológico conhecido em nossa historiografia como “desenvolvimentismo”, pautado por vertiginoso crescimento urbano e industrialização do país. Nosso objetivo geral é, além de investigar como a criação literária, nos planos do conteúdo e da expressão, foi condicionada, no livro *Quarto de despejo*, pela origem de classe e a situação de miséria de sua autora, desenvolver a noção de “literatura vista de baixo” como uma chave teórica para explicar os limites da representação da pobreza pela literatura culta do Brasil. Procuramos, ao mesmo tempo, traçar um breve panorama da representação da pobreza na literatura brasileira pós-segunda guerra, a partir de autores e obras-chave de nossas letras, analisando de que forma o universo erudito literário relacionou-se com o mundo material e mental das classes subalternas. Tentamos também mostrar as consequências temáticas e formais que advêm da inversão de lugar do pobre, quando este passa de *objeto* para *sujeito* de sua própria representação literária. As bases teóricas principais das análises realizadas nesse projeto serão os estudos de Antonio Candido sobre a relação entre literatura e sociedade (CANDIDO, 1965) e de Roberto Schwarz sobre a representação da pobreza na literatura brasileira (SCHWARZ *et alli*, 1983), bem como a consulta de obras historiográficas e sociológicas que abordam a literatura e as questões de poder, como os trabalhos de Carlo Guinzburg (2006) e Pierre Bourdieu (2009) sobre a micro-história e o *poder simbólico*, respectivamente.

Palavras-Chave: Criação Literária – Miséria – Valor Estético – Literatura vista de baixo.

RÉSUMÉ

Ce travail propose une étude de *Quarto de despejo* (1960), Caroline Maria de Jesus, reliant le livre à la modalité de la création littéraire et point de vue conceptuel, nous choisissons d'appeler la littérature de dessous. Nous croyons pour cette dernière catégorie la production littéraire des groupes sociaux subalternes et socialement marginalisés et simultanément une perspective théorique qui valorise les différences entre ce type de littérature et de la littérature classique, historiquement associés avec les élites sociales et culturelles dans différents lieux et époques. Le travail en question est raconté le misérable et violente de l'auteur, le bidonville défunte Canindé au jour le jour et aussi les routes qui rend la ville de São Paulo, entre les années 1955 à 1960, dans la politique et idéologique connu dans notre histoire comme "développementalisme", marquée par une croissance urbaine vertigineuse et l'industrialisation. Notre objectif global est, au-delà de étudier comment la création littéraire, prévoit le contenu et d'expression, a été conditionné, salle de stockage dans le livre de l'origine de classe et la misère de son auteur, a développé la notion de "point de vue de la littérature bas" comme une base théorique pour expliquer les limites de la représentation de la pauvreté par la littérature touche de culture du Brésil. Recherchée tout en traçant un bref aperçu de la représentation de la pauvreté dans la littérature brésilienne après la semaine 22, des auteurs et des œuvres majeures de notre littérature, l'analyse de la façon dont l'univers de spécialiste de la littérature a été liée au monde matériel et classes subalternes mentale. Nous essayons aussi de montrer les conséquences thématiques et formelles provenant de la reprise de la mauvaise place, comme il passe l'objet à l'objet de sa propre représentation littéraire. Le principal fondement théorique des analyses effectuées dans ce projet sont les études de Antonio Candido sur la relation entre la littérature et la société (Candido, 1965) et Roberto Schwarz sur la représentation de la pauvreté dans la littérature brésilienne (SCHWARZ et al, 1983), ainsi que interroger œuvres historiographiques et sociologiques qui traitent de la littérature et les questions de pouvoir, comment les travaux de Carlo Ginzburg (2006) et Pierre Bourdieu (2009) sur la micro-histoire et pouvoir symbolique, respectivement.

Mots-clés: La création littéraire - Misery - Valeur esthétique - Littérature vue par le bas.

Sumário

INTRODUÇÃO	6
1. A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DA POBREZA NA FICÇÃO BRASILEIRA PÓS-SEMANA DE 22	11
1.1 O retrato literário da pobreza na ficção brasileira pós-22	14
1.1.1 O Primeiro Modernismo e o povo: o caso Mário de Andrade	14
1.1.2 O Romance de 30, Graciliano Ramos e um murmúrio popular	17
1.1.3 A Geração de 45: “Por campos vim cantando ao vento frio”	22
1.1.4 A Poesia Concreta da Geração de 50: a “Responsabilidade integral perante a linguagem” e o retorno ao social	23
1.1.5 Década de 60: Centros Populares de Cultura, agitação política e a publicação de <i>Quarto de Despejo</i>	25
1.2 A literatura vista de baixo: conceitos e métodos	28
2. MARCAS DA LITERATURA VISTA DE BAIXO EM <i>QUARTO DE DESPEJO</i>	41
2.1 Figurações da literatura vista de baixo em <i>Quarto de despejo</i>	46
2.1.1 Entre o descaso e a demagogia: o desmascaramento dos discursos institucionais em <i>Quarto de despejo</i>	46
2.1.2 As questões de raça e gênero em <i>Quarto de despejo</i>	54
2.1.3 Entre a cidade e a favela: o espaço em <i>Quarto de despejo</i>	58
2.1.4 A temática da fome	66
3. A QUESTÃO DO VALOR ESTÉTICO EM <i>QUARTO DE DESPEJO</i>	70
3.1 Algumas considerações sobre o <i>valor</i> em literatura	71
3.2 A gênese histórica da estética “pura”, segundo Bourdieu: o campo literário visto de fora	79
3.3 Nacional por subtração (do povo)	88
3.4 O valor estético de <i>Quarto de despejo</i>	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	95

INTRODUÇÃO

O livro *Quarto de despejo* – diário de uma favelada, publicado em 1960, é a primeira e mais famosa obra de Carolina Maria de Jesus¹, escritora que foi “descoberta” pelo jornalista Audálio Dantas em 1958, quando este fora cobrir a inauguração de um *playground* na favela em que ela morava. O texto descreve o dia a dia miserável da autora na favela do Canindé, em São Paulo, como mãe solteira de três filhos, negra, e tendo de sobreviver como catadora de papel, entre os anos de 1955 a 1960. Encontra-se, portanto, no contexto histórico do “desenvolvimentismo” juscelinista do fim dos anos 50, período de acelerada urbanização e crescimento industrial do país.

Geralmente o livro recebe as classificações oscilantes de “diário” (já a partir do próprio subtítulo), “diário-reportagem”, “literatura de testemunho”, “literatura popular” e mesmo “subliteratura”. Apesar disso, o resgate do nome de Carolina Maria de Jesus nos estudos literários mostra a preocupação em não reduzir sua obra apenas a uma fonte para análises históricas, sociológicas ou antropológicas, mas entendê-la como uma escritora com um papel muito importante em nossa literatura. Esse papel é o da autora que nos deu um exemplo-limite de inversão do lugar dos pobres de objetos para sujeitos da *representação de si mesmos*, com todas as consequências formais desse gesto.

¹ Carolina Maria de Jesus nasceu na cidade de Sacramento, interior de Minas Gerais, provavelmente no ano de 1914. Ainda criança, mudou-se com a mãe e os irmãos para uma fazenda, abandonando a escola, mantida por uma instituição espírita, onde cursava o segundo ano primário, único contato com o ensino formal que terá em toda a vida. Regressa depois à sua cidade natal e, após a morte da mãe, vai para São Paulo, em 1947. Trabalha em diversas atividades, sobretudo como empregada doméstica, além de faxineira, vendedora de cerveja e artista de circo. Impedida de trabalhar como doméstica por causa de sua primeira gravidez, instala-se na favela do Canindé, hoje extinta, onde nascem mais dois filhos seus. Depois do sucesso do seu primeiro livro, *Quarto de despejo*, deixa a favela, em 1960, indo morar, primeiro, no bairro de Santana e, por fim, em um sítio em Parelheiros, onde permanece até a sua morte, em 1977. Lançou também os livros *Casa de alvenaria*, *Pedaços da fome*, *Provérbios* e os póstumos *Diário de Bitita* e *Antologia poética*.

Os ganhos teóricos em analisar o livro *Quarto de despejo* como o caso-limite que temos de uma literatura vista de baixo são muito semelhantes aos que foram alcançados no campo da História, como podemos perceber comparando certas observações de historiadores que utilizaram esse tipo de abordagem aos de estudiosos de literatura brasileira.

Poderíamos começar citando Jim Sharpe, que nos diz o seguinte a respeito da história tradicional:

Tradicionalmente, a história tem sido encarada, desde os tempos clássicos, como um relato dos feitos dos grandes. O interesse na história social e econômica mais ampla desenvolveu-se no século XIX, mas o principal tema da história continuou sendo a revelação das opiniões políticas da elite. (SHARPE, 1992, p. 40)

Apontando a história vista de baixo como uma “abordagem alternativa”, é ainda Jim Sharpe que nos explica que

a história vista de baixo abre a possibilidade de uma síntese mais rica da compreensão histórica, de uma fusão da história da experiência do cotidiano das pessoas com a temática dos tipos mais tradicionais da história. (SHARPE, 1992, p. 54)

O mesmo raciocínio pode ser facilmente aplicado aos estudos literários, pois, se escritores brasileiros como Graciliano Ramos, João Antônio, Plínio Marcos etc. se esforçaram sinceramente em apresentar uma visão de mundo e uma representação da pobreza do ponto de vista dos pobres, mimetizando-lhes inclusive o conteúdo e estilo da fala; se, enfim, esses escritores tentaram se libertar obstinadamente de suas mentalidades de homens privilegiados e cultos, dizer que a obra desses autores mostrou a realidade dos pobres “de dentro para fora”, como fazem alguns, é, em última análise, uma *força de expressão*.

Além de expandir o campo de entendimento de nossa literatura para além dos limites de classe, a obra de Carolina Maria de Jesus é peça importante para entendermos a relação entre “modernidade e desigualdade social no Brasil”, uma vez que a autora foi não apenas contemporânea, mas vítima do processo de aceleração econômica e urbanização por que passou o país na década de 1950 e começo da década de 1960 no Brasil (MEIHY, 1994, p. 221). *Quarto de despejo*, dessa forma, configura-se como registro vívido do “lado obscuro” do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961).

Partindo dessas premissas, nosso propósito é analisar o livro *Quarto de despejo* a partir da perspectiva literária que optamos por chamar de *literatura vista de baixo*, entendida aqui como a produção literária das classes subalternas e marginalizadas. Esse horizonte de trabalho, a propósito, foi traçado a partir da origem de classe e da situação de miséria de sua autora, levando-nos a desenvolver a noção de “literatura vista de baixo” como uma chave teórica para explicar os limites da representação da pobreza pela literatura culta do Brasil.

Nossa análise partirá, portanto, do enfoque de *Quarto de despejo* como *literatura*, pura e simplesmente, entendendo por esse termo um “sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade” (CANDIDO, 2007, p. 25).

Gostaríamos de enfatizar que tal abordagem configura-se em uma escolha metodológica, excluindo do escopo do trabalho os debates teóricos sobre o gênero em que devem ser enquadrados os textos de caráter biográfico, autobiográfico ou memorialístico, ou se tais textos podem ou não possuir estatuto literário. Desse modo, pretendemos retirar esse livro dos enfoques sociológicos e antropológicos *tradicionais* – acreditamos que existem outros – que tratam do processo de urbanização, e dos temas de “pobreza”, “raça” e “gênero” no Brasil e no mundo no século XX; sem, contudo, excluir *a priori* nenhum desses elementos para o seu entendimento. A única diferença é que, em nossa abordagem, trabalharemos nessa obra – como já dito – com o conceito de “literatura vista de baixo”. Portanto, os dados sociológicos *serão considerados, mas em função dos estéticos*, em termos de *condicionamentos*, mas sem um viés determinista, segundo o qual a literatura “refletiria” perfeitamente o real.

Para explicar tal conceito, além dos já referidos estudos históricos, utilizaremos parte do instrumental teórico fornecido por Antonio Candido, em seu hoje clássico livro *Literatura e sociedade* (originalmente publicado 1965), no que tange aos condicionamentos sociais nas formas primitivas e civilizadas de literatura.

Nossa hipótese é a seguinte: o livro *Quarto de despejo* – caso incomum de uma obra brasileira escrita por um autor vindo da classe baixa e em situação de

miséria a repercutir nacional e internacionalmente – apresenta um enfoque em que a literatura aparece *vista de baixo*; ou seja, o pobre e a pobreza abandonam sua condição de *objeto de representação* das classes privilegiadas e cultas para assumirem o lugar de *agentes dessa representação*, com conseqüentes mudanças no campo do conteúdo e da expressão literárias.

É importante destacar, ainda, que, para além do objetivo geral, nossos objetivos específicos são: a) traçar um breve panorama da representação da pobreza na literatura no Brasil do Primeiro Modernismo brasileiro à publicação do primeiro livro de Carolina Maria de Jesus; b) mostrar as conseqüências formais da inversão de lugar do pobre que passa de objeto a sujeito de sua própria representação na literatura; c) entender como o contexto real-histórico da cidade de São Paulo e da favela do Canindé e os discursos de populismo e desenvolvimentismo da política nacional oficial, no período de 1955 a 1960 são inseridos e percebidos no cotidiano narrado – ou seja, como eles se constituem enquanto *materiais temáticos da composição literária* – na obra em questão; e d) analisar o valor especificamente literário do livro *Quarto de despejo* e as causas do lugar marginal a que a obra de Carolina Maria de Jesus foi relegada.

A metodologia empregada consistirá na análise de *Quarto de despejo* e de outras obras de Carolina Maria de Jesus para que se retire delas as constantes de estilo da autora e também as transformações que sua escrita sofreu ao sair de uma condição de miséria total para um nível social mais elevado. Recorreremos à fortuna crítica disponível sobre a autora para melhor localizá-la e compreendê-la no contexto literário de sua época.

Os eixos teóricos principais das análises realizadas nesse projeto serão os estudos de Antonio Candido sobre a relação entre literatura e sociedade (CANDIDO, 1965) e de Roberto Schwarz sobre a representação da pobreza na literatura brasileira (SCHWARZ et al, 1983).

Em um segundo momento, serão consultadas obras historiográficas e sociológicas que abordem três temas principais: a) como a literatura se constituiu, ao longo dos anos, em campo autônomo da cultura ocidental e brasileira e que critérios foram e são historicamente utilizados para conferir valor a uma determinada obra ou

autor ou relegá-los a um lugar periférico, como nas reflexões de Pierre Bourdieu (2009) sobre o “poder simbólico”, que defendem que tal poder é aquele de distinguir o que pertence ou não ou o que tem ou não valor dentro de uma área de produção simbólica humana e que só pode ser exercido com a cumplicidade, muitas vezes inconsciente, dos que o exercem e dos que o sofrem; b) quais os problemas teóricos e metodológicos suscitados por uma abordagem historiográfica que parta do cotidiano de camadas sociais inferiores, com escassas fontes de pesquisas elaboradas *pelas próprias pessoas dessas camadas sociais*, como o importante estudo de Carlo Guinzburg (2006) sobre a cultura popular da Europa pré-industrial; e c) as investigações de José Carlos Sebe Meihy e de Robert Levine (1994) sobre as relações entre a obra de Carolina e o contexto cultural e social responsável por sua ascensão e queda.

No primeiro capítulo, de feição mais teórica, procuramos traçar um breve panorama sobre a representação da pobreza na literatura brasileira, buscando demonstrar os impasses temáticos e formais que essa representação apresenta na literatura erudita – marcada, de um modo geral, pelo ponto de vista das classes hegemônicas burguesas – ao mesmo tempo em que buscamos estabelecer as características conceituais e formais do tipo de produção literária que denominamos “literatura vista de baixo”.

No segundo capítulo, detivemo-nos na análise do livro *Quarto de despejo*, a partir de cinco pontos básicos: I) as relações entre autora, narradora e personagem em obras de cunho autobiográfico; II) o desmascaramento dos discursos institucionais como elemento importante da literatura vista de baixo e do universo narrado na obra em questão; III) o tratamento dos temas *raça* e *gênero* na escrita de Carolina Maria de Jesus; IV) a configuração e o funcionamento do *espaço* na realidade narrada e “vívica” pela personagem central do livro e, finalmente, V) a singularidade do tratamento do tema da *fome* na obra em foco.

No terceiro e último capítulo, analisamos a questão do *valor estético* na literatura em geral – a partir do confronto de diferentes correntes críticas e estéticas que trataram do tema, em diferentes períodos, em nível internacional e local e investigamos as causas do sucesso e do ocaso do livro *Quarto de despejo* e do restante da produção literária de sua autora no sistema literário brasileiro.

1. A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DA POBREZA NA FICÇÃO BRASILEIRA PÓS-SEMANA DE 22

Roberto Schwarz, na apresentação do livro *Os pobres na literatura brasileira*, por ele organizado, destaca que “a situação da literatura diante da pobreza é uma questão estética radical” (SCHWARZ, 1983, p. 8). A afirmação do autor tem como ponto de partida o fato de que os setores intelectuais no Brasil, em sua grande maioria, sempre estiveram, de uma forma ou de outra, ideologicamente distantes das demandas das camadas pobres, apesar de inevitavelmente “conviver” com essas camadas, sejam elas formadas pelos índios e negros escravizados ou o branco pobre livre, no período pré-Abolição. Nesse processo, as mudanças dos regimes políticos no país – Monarquia, República, Estado Novo etc. – não vieram acompanhadas de um interesse real por parte das elites em franquear aos pobres, herdeiros contemporâneos da estrutura social desigual vinda do período colonial, o acesso a níveis plenos de cidadania e acesso material e cultural às riquezas aqui geradas.

O pensamento das camadas dominantes brasileiras sempre esteve mais voltado para a Europa, matriz de grande parte de nossas ideias até hoje, às vezes tendo de realizar verdadeiros malabarismos intelectuais para adaptá-las à realidade local, histórica e socialmente diferente, periférica e miscigenada, tendo de recorrer amiúde à idealização – um processo que os próprios setores intelectuais nativos reconheceram e que o já citado Roberto Schwarz, em outro livro, definiu como “as ideias fora de lugar” (SCHWARZ, 2000, p. 9-31).

Não obstante esta distância ideológica dos setores do pensamento brasileiro, a produção intelectual – e, em especial, a literária – não deixou de tentar representar em suas obras as camadas subalternas da população do país, revezando-se entre uma tentativa de legitimação ou apagamento das desigualdades e uma tentativa de investigação e “denúncia” dessas mesmas desigualdades.

No primeiro caso poderíamos citar um *Uruguai*, de Basílio da Gama, tentativa de justificar a destruição das missões jesuítas no século XVIII pelo Marquês de Pombal, apesar de, em um sentido inverso, constituir-se como registro vívido da riqueza cultural do mundo indígena brasileiro; no segundo, *As recordações do escrivão Isaías Caminha*, romance de 1909, do escritor Lima Barreto, que expõe a mediocridade, a hipocrisia e o racismo no Rio de Janeiro da época.

Diante dessa necessidade de nossos escritores de representar as camadas subalternas em suas obras – e em que o interesse político e ideológico não está obviamente de fora – a “situação da literatura diante da pobreza” torna-se realmente uma “questão estética radical”, para retomar a citação do início.

Pois o impasse que imediatamente surge aos nossos literatos diante dessa tarefa – a de representar os pobres – é o seguinte: qual a melhor *forma* de fazê-lo, ou seja, como *dar expressão* ao universo mental e às dinâmicas sociais de uma classe a que não se pertence, como resolver as agruras da ida ao povo?

As respostas a esse impasse foram diversas. Em muitos casos recorreu-se à idealização e ao estereótipo, conforme já aludimos. O que nos interessa, porém, é como esses labirintos temáticos e formais foram percorridos por nossos escritores do período que vai do Primeiro Modernismo (1922-1930) até o ano de 1960, data de lançamento do livro *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, que, a nosso ver, promove uma inflexão naquilo que se entende por representação da pobreza na literatura brasileira.

Partindo dessas reflexões, este capítulo pretende analisar – através de breve panorama histórico que vai do primeiro Modernismo brasileiro até o surgimento da obra *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus (nosso objeto central), em 1960 – os limites da representação da pobreza na literatura brasileira, ao mesmo tempo em que buscará definir conceitualmente a perspectiva literária que optamos por chamar de *literatura vista de baixo*, entendida, em linhas gerais, como a literatura produzida pelas classes marginalizadas, distante (por seus pontos de vista, seus temas e seus recursos formais) da produção literária erudita. Procuraremos problematizar também o rótulo “popular” com que geralmente as produções culturais dos grupos sociais subalternos são enquadradas.

O panorama que propomos tem como objetivo principal mostrar como a literatura brasileira – entendida aqui, na esteira de Antonio Candido, como um *sistema triplamente dinâmico formado por autores, obras e leitores* (CANDIDO, 2007, p. 25-27) – sempre esteve vinculada, em maior ou menor grau, às camadas sociais hegemônicas, ou seja, aquelas que dominam a vida material e cultural do país, o que, se não tornou de todo inviável, trouxe intensas complicações *temáticas* e *formais* para aqueles escritores e obras que se dispuseram a falar sobre as camadas pobres e subalternas, marginalizadas pela divisão social de classes e apartadas do universo cultural a que pertencem os mencionados escritores e obras.

Esse eterno *Outro* da produção literária brasileira – os pobres e marginalizados – foi historicamente tratado apenas como *objeto* da representação por nossos escritores que, ainda quando tinham intenções sinceras e detinham interpretações profundas e complexas sobre os processos de produção das dessimetrias sociais e um arsenal estilístico que lhes permitia tratar com desenvoltura e virtuosismo essas dessimetrias no plano literário (Machado de Assis, por exemplo), não podem ser confundidos com a voz integral das vítimas efetivas da exclusão social e cultural, conforme veremos.

É claro que o conceito de *literatura vista de baixo* pressupõe a existência de uma “literatura vista de cima”; portanto, não se trata aqui de estabelecer divisões binárias estanques entre “cima/baixo”, mas de, reconhecendo a possibilidade de abordar as diferenças entre essas duas modalidades de produção literária, não esquecer suas inevitáveis relações, trocas e assimilações temáticas e formais, em uma visão teórica dialética que, por ora, abre mão da síntese.

Por fim, gostaríamos de esclarecer que *não analisaremos todos os autores e obras de cada geração* dentro do recorte que fizemos – 1922 a 1960 –, pois o que perseguimos aqui é o entendimento do modo como diferentes contextos estéticos e sociais influenciaram em um maior ou menor distanciamento dos nossos literatos das classes subalternas, ou seja, na *representação* dessas classes em nossas letras.

1.1 O retrato literário da pobreza na ficção brasileira pós-22

1.1.1 O Primeiro Modernismo e o povo: o caso Mário de Andrade

Sobre o Primeiro Modernismo brasileiro, nos diz Antonio Candido: “O nosso modernismo importa essencialmente, em sua fase heroica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária” (CANDIDO, 1965, p. 143).

Dentre a *série de recalques* a que o autor de *Formação da literatura brasileira* se refere estariam o reconhecimento de nossa miscigenação, os elementos da cultura indígena e negra entranhados em nossa cultura, a sabedoria intuitiva e o humor obscuro do povo – ou seja, todo o imaginário e os hábitos populares que o nosso sentimento de inferioridade e a subserviência da tradição literária acadêmica diante dos modelos europeus haviam se esforçado por interditar nas nossas letras.

Exemplares nesse sentido seriam os famosos *manifestos* que surgiram dentro do espírito da Semana de Arte Moderna de 1922, como o *Manifesto da poesia Pau-Brasil* e o *Manifesto Antropófago*, ambos de Oswald de Andrade. Além da “obra-síntese” desse período renovador que foi o livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

Concentremo-nos em *Macunaíma* e na postura de Mário nesse período. Colagem fantástica de “lendas de índios, ditados populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em face do europeu” (CANDIDO, 1965, p. 144), este livro rompia violentamente com o estilo acadêmico enfadonho da produção literária anterior, representada à perfeição na figura verborrágica e retórica de Coelho Neto.

Foi na cultura popular – a cultura das camadas subalternas, portanto – que Mário de Andrade, aproveitando muitas das orientações estéticas das chamadas *Vanguardas europeias*, como *Dadaísmo*, *Futurismo* e *Surrealismo*, mas com uma autonomia desabusada, focalizada no dado local, procurando exprimir “as nossas coisas”, encontrou os elementos que trouxeram renovação à sua literatura e, por extensão, à literatura brasileira como um todo.

Estamos, portanto, diante de uma proposta *dialética*, em que as técnicas e conquistas formais dos movimentos de vanguarda europeus eram retrabalhadas, ressignificadas, confrontadas com nosso folclore e nossa etnografia, “devoradas” e utilizadas para dar expressão à nossa consciência social profunda.

Sobre as condições materiais e espirituais que permitiram essa “ascensão da cultura popular” à consciência literária de escritores como Mário de Andrade, Antonio Candido faz a seguinte síntese:

A inteligência tomou finalmente consciência da presença das massas como elemento construtivo da sociedade; isto, não apenas pelo desenvolvimento de sugestões de ordem sociológica, folclórica, literária, mas sobretudo porque as novas condições da vida política e econômica pressupunham cada vez mais o advento das camadas populares. Pode-se dizer que houve um processo de convergência, segundo o qual a consciência popular amadurecia, ao mesmo tempo em que os intelectuais se iam tornando cientes dela. E este alargamento da inteligência em direção aos temas e problemas populares contribuiu poderosamente para criar condições de desenvolvimento das aspirações radicais, que tentariam orientar, dar forma, ou quando menos sentir a inquietação popular. (...) a destruição dos tabus formais, a libertação do idioma literário, a paixão pelo dado folclórico, a busca do espírito popular, a irreverência como atitude: eis algumas contribuições do Modernismo que permitiram a expressão simultânea da literatura interessada, do ensaio histórico-social, da poesia libertada. (CANDIDO, 1965, p. 162).

Há, contudo, um lado problemático nessa assimilação da cultura popular na primeira fase da obra dos escritores do Primeiro Modernismo, de que a obra de Mário neste período é mais uma vez um exemplo privilegiado – toda ela realizou-se a partir do ponto de vista da elite social brasileira e tendo por destinatários os membros dessa elite, toda ela foi feita “de cima para baixo”, portanto.

Ora, enquanto a Europa era varrida por movimentos modernistas que renovavam vertiginosamente os diversos campos artísticos – firmando, portanto, a *vanguarda* como o padrão avançado do pensamento – o fato de os escritores e artistas brasileiros de um modo geral estarem ainda presos a um padrão acadêmico herdado do Romantismo e do Naturalismo implicava em sintoma de *atraso*, de descompasso social em relação às nações adiantadas. O Primeiro Modernismo brasileiro tinha por tarefa, então, permitir às nossas elites, sociais e intelectuais, que alinhassem o passo com a Europa, sem, contudo, se render ao mero mimetismo, mas através do diálogo das técnicas de vanguarda com as forças telúricas do povo.

Esta é a tese proposta por Roberto Schwarz ao final de seu ensaio “Outra Capitu”. Ao analisar a utilização “errada”, “à brasileira” dos pronomes na escrita de resto erudita e complexa de Mário, o autor de *Duas meninas* defende que isso era pensado para que, pela política literária de *choque*, de ruptura com o português castiço, o exemplo do autor pudesse despertar a consciência de seus pares para a “contribuição milionária de todos os erros”, para usar a expressão de Oswald, da língua coloquial, falada longe das academias e dos livros, e estimulando-os pelo exemplo a aderirem aos novos tempos (SCHWARZ, 1997, p. 138).

Havia, porém, outro aspecto envolvido na questão – a intenção de *unir simbolicamente a nação*. A ideia aqui é a de que os primeiros modernistas brasileiros foram criados dentro de uma ideologia patriarcal herdada das relações agrárias dos grandes latifúndios. Essa ideologia, de fundo conservador, não se extinguiu com a modernização da economia e as transformações estruturais das grandes cidades, mas permanecia como modelo saudosista de relações sociais mais “humanas”, em contraposição às relações mecanizadas e pautadas pelo interesse na modernidade.

Desta forma, nossa produção artística moderna dava as mãos às nossas configurações ideológicas mais antigas, agrárias e patriarcais.

Vista de cima, a sociedade brasileira, através da união cultural e simbólica entre povo e elite – na falta da impossível união material e social – passava a ser enxergada como uma “grande família”. Ou seja, tratava-se de:

(...) reunir e abraçar no jeito erudito-informal da prosa o conjunto drasticamente desnivelado das regiões, culturas e classes do país, a força de pesquisa, liberdade artística moderna e de uma expansão programática das obrigações por assim dizer devidas à família, que de extensa passava a nacional” (SCHWARZ, 1997, p. 140).

Em outras palavras, as camadas subalternas – os descendentes de indígenas e de negros, os brancos pobres – apesar de terem seu folclore, sua sabedoria intuitiva, suas crenças e costumes e sua fala inventariadas e incorporadas às postulações teóricas e às práticas estéticas do Primeiro Modernismo brasileiro, cujo representante máximo foi Mário de Andrade, continuavam excluídas, em última análise, do direito à manifestação legítima de suas demandas, de sua voz.

As contradições dessa situação não tardariam a aparecer. O arranjo ideológico que a sustentava era frágil. Passada a chamada “fase heroica” do Modernismo, as novas configurações sociais e estéticas da década de 1930 tratariam de estabelecer visões mais claras sobre o atraso estrutural do país, a decadência do modelo paternalista, a luta de classes (SCHWARZ, 1997, p. 144).

1.1.2 O Romance de 30, Graciliano Ramos e um murmúrio popular

A década de trinta foi um período de intensas transformações na vida política, econômica, social e cultural brasileira, a começar pela chamada “Revolução de 30” – na verdade, um golpe de estado, que levou Getúlio Vargas ao poder.

O país vai assistir nesse período a uma renovação em muitos dos seus setores, como as reformas educacionais, em níveis estaduais e nacionais, realizadas sob o ideário da Escola Nova, o surgimento de universidades modernas, um aprofundamento do interesse pelos estudos sociais históricos, a ampliação de casas editoriais, a expansão das transmissões radiofônicas pelo país, o crescimento do aparato burocrático etc.

No caso das artes e da literatura, as conquistas temáticas e formais do Primeiro Modernismo vão se desdobrar em dois sentidos, segundo o panorama desse período traçado por Antonio Candido, em seu ensaio “A revolução de 1930 e a cultura” (Cf. CANDIDO, 2006, p. 219-240). Esses sentidos foram: a *assimilação das conquistas estéticas da geração anterior*, alterando a configuração das obras; e a *rejeição dos velhos padrões artísticos e literários*. Isso quer dizer que o estilo acadêmico na literatura, apesar de continuar existindo, foi cada vez mais perdendo seu foro de legitimidade entre a crítica e o público.

Esse ambiente de consolidação da estética modernista abriu também espaço para um *clareamento ideológico* ante a realidade brasileira, com os escritores dividindo-se entre as opções políticas progressistas – como o Comunismo, que atingiu nesse período grande penetração nos meios intelectuais (Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Dionélio Machado) – e as opções políticas mais

conservadoras – como o Fascismo (Plínio Salgado, Vinícius de Moraes, Otávio de Faria) – e o fortalecimento do Catolicismo e do Espiritualismo já presentes na geração anterior (Lúcio Cardoso, Murilo Mendes, Tasso da Silveira). Entre esses dois lados do campo ideológico, uma minoria de moderados (Érico Veríssimo, Amando Fontes).

Entre os gêneros literários, o romance e o conto alcançam um rico desenvolvimento, em que as mazelas sociais, sobretudo as rurais, ganham o primeiro plano, em uma clara tentativa dos escritores de entender seu país, focalizando quase sempre as classes subalternas, vítimas por excelência da estrutura social dessimétrica que ao mesmo tempo se modificava e se perpetuava com a modernização conservadora levada adiante no campo econômico e no político.

Tematicamente, esses gêneros desdobraram-se entre a decadência das grandes propriedades rurais ocasionada pelo advento de novas técnicas de exploração do campo, junto à formação do proletariado (José Lins do Rêgo); o universo poético e a luta política dos trabalhadores (Jorge Amado, Amando Fontes); cangaço e migração (José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Dyonélio Machado) e as dificuldades de subsistência nos centros urbanos em transformação acelerada (Érico Veríssimo).

Nas narrativas em questão, o meio é um condicionante poderoso do destino e do comportamento das personagens, no que elas dão continuidade, em outros termos, à estética naturalista do final do século XIX.

A singularidade humana das personagens é raras vezes destacada, dando-se grande ênfase à paisagem e aos problemas. Gostaríamos de levantar algumas hipóteses para tentar explicar essa tendência geral do romance de 1930.

A primeira seria a de que a ideia de colocar as personagens em segundo plano conjugava-se, nesses romances, com a ampliação, aos olhos do leitor, das estruturas sociais e suas incongruências, maiores e mais decisivas como explicações para os dramas vividos pelas personagens que suas vontades individuais – o que representava uma ruptura com o romance de tipo “burguês”, em que o foco principal é o “destino pessoal” das personagens (pensemos nas heroínas

de José de Alencar e de Joaquim Manuel de Macedo). Pois bem, essa *mudança de escala* do olhar dos escritores e dos narradores está em bastante sintonia com o momento vivido, que, como dissemos, era de definições políticas e análise diante da realidade social do país.

Nossa segunda hipótese para tal tendência no romance de 30, a mencionada mudança de escala dos personagens para o ambiente seria a *dificuldade dos escritores de representar a subjetividade e a fala de personagens distantes deles, material e intelectualmente*.

Se na poesia e nas narrativas de natureza não-realista (literatura fantástica, por exemplo) isso não se apresenta a rigor como um problema, na literatura de cunho realista, como a que estamos analisando, essa distância social e cultural entre autor e personagem apresenta-se como um problema estético.

Em interessante artigo sobre os contos de Mário de Andrade, Irenísia Torres de Oliveira mostra como o escritor paulista passou por diferentes etapas em sua produção literária, até conseguir encontrar uma solução *formal* que lhe permitiu romper a barreira de sua perspectiva de homem culto, membro da elite, e conseguir em suas narrativas uma representação convincente das camadas subalternas – mostrando, desta forma, que “interior” e “exterior” do texto nem sempre podem ser separados de forma definitiva (Cf. OLIVEIRA, 2010, p. 29-50).

Ao analisar os contos do livro *Primeiro andar*, lançado em 1925, Oliveira aponta as estratégias narrativas adotadas por Mário de Andrade, em seus chamados *contos sertanejos*, para demarcar as diferenças e hierarquias sociais entre os personagens. No conto “Caçada de macuco”, por exemplo, identifica “três níveis de linguagem”: um registro *alto*, literário, do narrador; um registro *médio*, dos protagonistas (Nhô Pires e Maria), feito de frases curtas e coloquiais; e um nível *baixo*, o do empregado da fazenda (João), repleto de “desvios” em relação à norma padrão da língua e já pendendo para a estereotipia. Através dessas diferenças de registro: “A perspectiva do letrado, do homem de elite, inscreve na narrativa, com razoável minúcia e sem disfarce, as diferenças naturalizadas do convívio social, onde elas aparecem, dessa vez, como problemas literários: incoerência, artificialismo, simplismo” (OLIVEIRA, 2010, p. 30).

Ora, no romance de 30, a distância social e cultural entre autores e personagens continua apresentando-se como obstáculo à representação das camadas subalternas, conforme já defendemos. Gostaríamos de mostrar como um escritor com pleno domínio dos recursos formais oferecidos pela tradição literária, como Graciliano Ramos, tentou resolver formalmente esse impasse em sua obra, a partir de dois de seus romances mais famosos, *São Bernardo* e *Vidas secas*.

Foi o crítico Álvaro Lins quem identificou um problema de *inverossimilhança* no livro *São Bernardo*, ainda na década de 1940, afirmando que um personagem tão “primário, rústico, grosseiro, ordinário” como Paulo Honório, narrador do referido livro, não poderia construir uma narrativa “com tantos requintes de arte literária” (LINS, 1973, p. 31).

Não queremos entrar aqui na discussão do que significa ou não ser verossímil, mas não podemos negar que Graciliano mobiliza todos os seus recursos técnicos e estilísticos na narrativa de Paulo Honório, filiando fortemente esse narrador-personagem a uma tradição literária erudita, efetivamente pouco provável de dar frutos em meios tão hostis quanto o descrito no livro em questão. É como se o autor realmente não se preocupasse em separar o registro de sua escrita de homem letrado e a par dos recursos estilísticos fornecidos pelo contato sistemático com a “alta literatura” do registro do narrador-personagem “primário, rústico, grosseiro, ordinário”, para usar os termos de Álvaro Lins, que detém a autoria da obra no plano ficcional.

Em *Vidas secas* perceberemos que Graciliano Ramos encontra uma solução formal satisfatória para narrar o drama das vítimas pobres da seca sem incorrer em uma “fusão” entre sua perspectiva e a das personagens – essa solução é o *discurso indireto livre*.

O discurso indireto livre permite a Graciliano “plasmar” sua visão de mundo de letrado, sua interpretação dos dramas de Fabiano, Sinhá Vitória, os meninos e até da cachorra Baleia – como todos sabem, personalizada – com a subjetividade e a “fala” dessas personagens sem, contudo, confundir-se plenamente com elas.

Esse recurso narrativo é relativamente comum quando escritores de uma esfera social superior pretendem dar conta do discurso de personagens de uma

esfera subalterna, que “resiste” a uma configuração dentro do código erudito. Nas palavras de Germana Henriques Pereira de Sousa sobre o assunto:

O autor-narrador lança mão de técnicas narrativas que permitem reproduzir esse discurso do outro que é resistente, pois, a menos que se queira escamotear o conflito que se passa no social, não há como narrá-lo de forma pacífica – haverá sempre uma tensão. É o caso de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, obra na qual o discurso indireto livre é um discurso de fundo que serve para mesclar as vozes do autor-narrador e do personagem Fabiano, que não tem autonomia para falar em seu próprio nome (SOUSA, 2012, p. 117).

Não é preciso uma grande dedução para perceber que, em narrativas como *Vidas secas*, as camadas subalternas continuam, em última instância, em *silêncio*, o que se percebe inclusive pela quase que total ausência de diálogos das personagens entre si, que se comunicam predominantemente por interjeições monossilábicas e gestos.

Saindo da análise do romance de 30 e da obra de Graciliano Ramos, poderíamos nos perguntar então onde poderíamos, nesse período, encontrar a fala popular nas artes sem que ela tenha passado pela mediação do código erudito?

No final do já citado “A revolução de 1930 e a cultura”, Antonio Candido nos fornece um importante caminho de acesso à fala das camadas subalternas no período em questão – mas, em todo caso, abandonando o campo erudito (mas influenciando este campo em um futuro próximo) – apontando a *música popular*, sobretudo o samba e a marcha, como fontes de acesso ao universo cultural e lírico do povo. Destacariam-se assim nomes como os de Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara e João de Barro, entre outros. Conforme explica Antonio Candido sobre tais compositores: “eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 1960, inclusive de sua interpenetração com a cultura erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea” (CANDIDO, 2006, p. 240).

1.1.3 A Geração de 45: “Por campos vim cantando ao vento frio”

Sobre a mudança de rumo estético e ideológico dos autores que sucederam a geração de 1930 no Brasil, João Luiz Lafetá, em seu ensaio “Traduzir-se” (Cf. LAFETÁ, 1983, p. 57-128), no qual discorre sobre a poesia de Ferreira Gullar, questiona: “De que forma o Modernismo foi encaixar na geração de 45, isso ainda é um mistério”.

O crítico mineiro observa que a produção que se seguiu ao fim da ditadura do Estado Novo visivelmente abandona tanto os arroubos em termos de temas e técnicas do Primeiro Modernismo quanto o programa de “denúncia social” da geração de 30, baixando o tom e “afastando-se para regiões solenes” – é preciso deixar claro que o autor trata aqui especificamente da *poesia* e, portanto, não tem em vista autores centrais de nossa literatura que estrearam nesse período, como Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

Tratando especificamente da poesia e vendo como insuficiente a explicação de que essa mudança deveu-se apenas a uma reação natural, em busca de apuro formal, à agressividade vanguardista – processo comum em qualquer literatura do mundo – Lafetá levanta algumas hipóteses para o conservadorismo da geração de 45, juntando as explicações “internas” ao fenômeno literário com as explicações “externas”, conjunturais e sociais.

Aceitando que houve de fato um desgaste das propostas colocadas em cena pela primeira e segunda fase do Modernismo, sobretudo a primeira, com poetas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Jorge de Lima promovendo verdadeira “superação” formal em seus textos da “anarquia” da geração de 22, o crítico procura mostrar que foi a corrente espiritualista e mística, católica ou não, que era herdeira do Simbolismo do final do século XIX, a responsável por afastar os poetas desse período do contato com o coloquial e cotidiano, que fora uma das marcas das gerações que os antecederam.

O crítico mineiro usa como exemplo da estreiteza de horizontes e até do *passadismo* dos poetas da geração de 45 – que incluía nomes como Ledo Ivo,

Mauro Mota e Domingos Carvalho da Silva, entre outros – os versos “Por campos vim cantando ao vento frio e olhando o trigo morto”, do livro de estreia de Alphonsus de Guimaraens Filho, duramente criticados por Mário de Andrade, em seu texto “A volta do condor”, pela “falsidade” dos temas e imagens e pelo caráter de “retorno” aos caducos padrões estéticos do Parnasianismo e do Simbolismo.

Dentro desse contexto de retraimento das demandas políticas ostensivamente colocadas em cena pelo romance de 30 e da conjuntura que o permitiu florescer, era previsível que as camadas populares e subalternas tivessem seu papel drasticamente diminuído – com exceção de poetas como os já citados Manuel Bandeira, Drummond e João Cabral de Melo Neto e de romancistas como Guimarães Rosa – dentro de nossa literatura. Assim, a poesia colocava em segundo plano a análise social que fora a linha principal da produção literária anterior. Conforme analisa Lafetá:

(...) o Modernismo esteve perto de colocar o conflito de classes no centro de sua produção. No entanto, não foi isso que aconteceu, e só razões históricas ainda mal conhecidas poderiam explicar a mudança de rumos operada para a direita. (LAFETÁ, 1983, p. 67)

1.1.4 A Poesia Concreta da Geração de 50: a “Responsabilidade integral perante a linguagem” e o retorno ao social

A década de 1950 foi um período de otimismo na história nacional. Após a saída do período autoritário que caracterizou a ditadura do Estado Novo e sua ressaca até o fim dos anos quarenta, o país respirava um sopro de democracia e modificava-se aceleradamente em várias áreas, econômicas e culturais, com a consolidação da classe média, o surgimento da bossa nova, versões brasileiras do recém-nascido *rock'n'roll*, conquistas internacionais em esportes como tênis, boxe e natação, além da vitória na Copa do Mundo de 1958, que contribuíram para um clima de confiança e esperança em um futuro melhor – pelo menos para as classes privilegiadas, conforme veremos em capítulos posteriores.

É nesse contexto que vai ser realizada em São Paulo, no ano de 1956, a *Exposição Nacional de Arte Concreta*, e veremos surgir um grupo de intelectuais e

poetas que, influenciados pelas ideias de Ezra Pound e a literatura de Mallarmé, James Joyce e e. e. cummings, criam uma proposta estética e literária nova no país. Esses poetas eram os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, além de Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünewald, Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim, e essa nova proposta estética era a *Poesia Concreta*.

Com espalhafato e espírito polêmico, “dando por encerrado o ciclo histórico do verso” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1983, p. 403), esses poetas pretendiam criar uma poesia que fosse não a “expressão” de um estado de espírito ou de uma mensagem, mas uma “realidade em si”, válida por seus elementos estruturais e intrínsecos, que eles chamaram, utilizando um termo tomado de Joyce, de *verbivocovisuais*: “*verbi*, enquanto diz que a poesia concreta possui uma carga de racionalidade e de sentido lógico, que nem sempre é necessariamente discursivo; *voco*, enquanto usa uma sonoridade especial, às vezes só sentida depois de lida com atenção; *visual*, enquanto, como nenhuma poesia (...) aproveita o espaço gráfico” (TOBIAS, 1967, p. 145).

Apesar de fortemente cerebral, assumindo “uma responsabilidade integral perante a linguagem” (*projeto-piloto*), a poesia concreta representou paradoxalmente um *retorno da poesia em direção ao social*, diferente do que fora a maior parte da produção poética da geração de 45.

A poesia encenava, no campo literário, o mesmo espírito de modernização capitalista que o Brasil passou a viver, após o fim da era Vargas, com o governo de Juscelino Kubitschek, de desenvolvimentismo econômico. A produção de poemas também através de processos racionais, ligados a teorias semióticas e à comunicação de massa juntava-se, deste modo, à produção de objetos de consumo e de publicidade para uma vida urbana que se tornava cada vez mais racionalizada.

Os próprios poetas concretos reconheciam essa relação, fazendo, contudo, algumas ressalvas. Diz-nos Augusto de Campos:

As exigências da vida moderna solicitam uma comunicação rápida e eficiente. Assim, incorporando técnicas e recursos dos meios de comunicação modernos (jornal, propaganda, cinema, cartaz), o poema é concebido como um “objeto de consumo” – utilitário e funcional. Isso não quer dizer que a realidade urbano-industrial esteja diretamente reproduzida no poema. (...) O poema quer tornar-se mercadoria, mas sem valor de

troca, para poder resgatar e afirmar o poético e a poesia numa sociedade em que tudo está à venda (CAMPOS, 1982, p. 25).

É claro que a concepção social que este tipo de estética propõe não engloba – e nem coloca isso como preocupação, em momento algum – as camadas pobres e subalternas, uma vez que estas participam, na melhor das hipóteses, apenas colateralmente do “progresso” trazido pelo desenvolvimento econômico e a sociedade de consumo, e, na maioria das vezes, obtêm desse desenvolvimento e dessa sociedade unicamente os seus refugos.

Esse intenso experimentalismo da Poesia Concreta pressupõe um vigoroso diálogo com a tradição literária, abandonando a utilização da fala coloquial e cotidiana que foi um dos fundamentos da renovação proposta pela primeira e pela segunda fase modernistas, conforme vimos.

Teríamos de esperar até a década seguinte, em uma outra conjuntura social e um outro ambiente intelectual, para que a “cultura popular” fosse mais uma vez posta em questão.

1.1.5 Década de 60: Centros Populares de Cultura, agitação política e a publicação de *Quarto de Despejo*

A década de 1960 foi um período decisivo para todo o mundo, sobretudo o mundo ocidental. Momento de intensas e profundas transformações nos campos político, social e cultural, com a ascensão de movimentos de minorias que, abandonando o antigo discurso da exploração econômica capitalista, passam a explorar questões ligadas à etnia, ao gênero, ao comportamento e às realidades pós-coloniais.

Simultaneamente influenciando e sendo influenciado pelas mudanças, o pensamento teórico volta-se para questões ligadas ao corpo, às questões subjacentes ao poder envolvido nas configurações culturais, como a língua e a literatura, ao discurso “heterotópico” (Cf. FOUCAULT, 2001) das comunidades marginalizadas, à história “vista de baixo”, aos limites da razão, à Pós-modernidade.

No Brasil, é um momento de intensa efervescência política, propiciada pelo clima democrático da primeira metade da década, anterior ao Golpe Civil-Militar de 1964, e de discussões sobre “nacionalidade”, “imperialismo”, “dependência”, “cultura popular” etc.

Segundo Heloísa Buarque de Holanda e Marcos Augusto Gonçalves, em seu livro *Cultura e participação nos anos 60* (1983), podemos dividir a produção cultural no Brasil em dois momentos: antes de e depois de 1964, ano do Golpe de estado levado a cabo pelos militares e apoiado, em grande medida, pelo setores conservadores das classes alta e média do país.

Antes de 1964, o fato cultural mais marcante vai ser a criação e proliferação dos Centros Populares de Cultura (CPCs), entidades ligadas à União Nacional dos Estudantes (UNE) que, conforme o próprio nome indica – e é isso que nos interessa de perto – propunham-se a uma ligação estreita com os setores populares, visando a “conscientização” e a promoção da “revolta” das camadas pobres e subalternas.

No centro da atividade dos CPCs estava a ideia da criação de uma cultura “nacional, popular e democrática” que entendia a arte como um instrumento da “revolução” social.

As pessoas envolvidas com essas entidades – em sua maioria, estudantes e jovens intelectuais da classe média – atuavam em diversas frentes: “encenavam peças em portas de fábricas, favelas e sindicatos; publicavam cadernos de poesia vendidos a preços populares e iniciavam a realização pioneira de filmes autofinanciados” (HOLANDA; GONÇALVES, 1983, p. 10).

Em relação à literatura, foco de nosso trabalho, é interessante observar a adesão a esses centros de intelectuais renomados, como Ferreira Gullar (que, após o Golpe, lançaria dois importantes livros sobre os rumos da arte no Brasil da época, *Cultura posta em questão*, de 1965, e *Vanguarda e subdesenvolvimento*, de 1969), Paulo Mendes Campos e Moacir Félix.

Viola de rua é o título da série de três livros publicados pelos escritores e poetas ligados aos CPCs, em que os temas e formas são – em acordo com o programa político de antemão estabelecido por seus idealizadores – diretamente

ligados aos temas “populares”, como a miséria do campo, a exploração nas fábricas, à revolta ante as injustiças, mas também a vitória final do povo ante o sistema de classes opressor (Cf. SANT’ANNA et al, 1962).

A principal característica temática dos poemas de *Violão de rua* é a crença na ascensão do povo ao poder, dada como certa, não obstante a atual realidade excruciante, dentro de um esquema de pensamento fácil de ser percebido como tributário da vulgata marxista. É o que Lafetá, no já mencionado ensaio *Traduzir-se*, vai chamar de “visão redentorista do povo”, um tipo de *populismo* em que a ingenuidade política conjuga-se com a ingenuidade literária, dentro de uma postura didática e de uma revolta abstrata que não conseguem romper a tradicional posição de classe da literatura brasileira de enxergar o povo apenas como objeto e não como sujeito autônomo.

A queda do governo democrático de João Goulart e a tomada do poder pelos militares em 1964 – levada adiante sem que as camadas populares levassem adiante qualquer resistência maciça ao novo regime – mostraram o quanto as expectativas dos intelectuais ligados aos CPCs e *Viola de rua* estavam equivocadas e efetivamente *distantes* das imagens populares produzidas e alimentadas por eles.

No ano de 1960, porém, bem distante dos debates acadêmicos da classe média bem-pensante e politizada, a publicação de um livro iria alterar o modo de se conceber a literatura sobre as camadas subalternas no Brasil, pois era uma pessoa inegavelmente inserida nessas camadas – favelada, negra, semialfabetizada – que iria levar adiante a representação da pobreza nas grandes cidades, gerando uma importante inflexão no papel dos pobres em nossas letras, que passavam de objetos a *sujeitos* de sua narrativa – o livro era *Quarto de despejo*, da mineira, radicada em São Paulo, Carolina Maria de Jesus.

Este livro, um diário que narra a vida miserável de sua autora como mãe solteira, catadora de papel e moradora da favela do Canindé, de 1955 a 1960, mostra o quanto os temas e as formas da criação literária são condicionadas pela situação social do escritor, conforme pretendemos demonstrar no capítulo seguinte, enquadrando-se no tipo de perspectiva estética que optamos por chamar de *literatura vista de baixo*.

1.2 A literatura vista de baixo: conceitos e métodos

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, Linha 1448a. 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, Linha 1448a).

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, generais 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 à 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 a que predomina, 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 diz-nos 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. Quais 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 ressentem-se 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 distinguem-se e circunscrevem para si um espaço de prestígio dentro do campo literário, deixando para os autores “populares” um lugar geralmente à margem do referido campo.

É preciso destacar também que – apesar de formas poéticas “populares” como o cordel terem sido praticadas por autores da tradição erudita, como Ferreira Gullar, por exemplo – sua produção, circulação e consumo 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 é o caso de 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 – 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, a nosso ver – 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’” (GUINZBURG, 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 polo 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 destacam, 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 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 peras”, 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 peras, no prato
apodrecem.
O relógio, sobre elas,
mede
a sua morte?
(...)
Oh, as peras cansaram-se
de suas formas e de
sua doçura! As peras,
concluídas, gastam-se no
fulgor de estarem prontas
para nada.

Compare-se o poema acima com essa passagem de *Quarto de despejo*, 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” (QD, p. 43. Grifos nossos).²

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 etc.) 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.

² A partir de agora, utilizaremos a sigla QD, acompanhada do número da página, em todas as citações diretas de *Quarto de despejo* no corpo de nosso trabalho.

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, 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, 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.

Neste segundo tipo de literatura vista de baixo teríamos o exemplo de *Quarto de despejo*, que estudaremos no capítulo seguinte. No livro em questão, o contato da autora Carolina Maria de Jesus com a cultura erudita – parco e com o problema

adicional de ter sido predominantemente com um código literário já ultrapassado (o Romantismo, no caso) – a fratura da linguagem, ora realizada em um registro eloquente e literário, ora em um registro coloquial e utilizando fórmulas consagradas da linguagem popular, como os ditados, resulta em *estranhamento* (no sentido do Formalismo russo) para o leitor, resultante do evidente “atrito” dos dois modelos de linguagem.

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 nacional.

2. MARCAS DA LITERATURA VISTA DE BAIXO EM *QUARTO DE DESPEJO*

Carlos Vogt (1983), em pioneiro ensaio sobre *Quarto de despejo*, estabelece uma distinção seminal entre, de um lado, a autora e, de outro, a narradora e a personagem central da obra em questão, ao afirmar que existe no diário de Carolina Maria de Jesus um “expediente intrínseco de distanciamento” que produz no livro um “duplo complementar e antagônico” da realidade ali mostrada. O ensaísta explica que, enquanto a pessoa Carolina compartilha o universo de privação e fome dos demais moradores da favela do Canindé, a escritora Carolina, “ao transformar a experiência real da miséria na experiência linguística do diário”, consegue romper o cotidiano sufocante, centrado na luta pela sobrevivência, através de uma “forma de experimentação social nova” – a escrita – que lhe acena com a esperança de uma vida sem miséria (VOGT, 1983, p. 210). Essa distinção estabelecida por Vogt entre a autora Carolina – favelada, mãe solteira e catadora de papel – e a escritora Carolina apenas antecipa, a nosso ver, a distinção mais profunda entre a autora e a narradora e a personagem Carolina, ou seja, entre as esferas extra e intraliterárias, regidas por leis diversas. No caso da narradora Carolina, elemento discursivo, o mundo social concreto passa inevitavelmente por uma *redução* ao literário – cortes, supressões, montagens de fatos – adotando modelos do tipo *romanesco* que, rompendo a esfera estritamente pessoal e social do autor, precisam dar conta das relações internas entre a narradora, as demais personagens e os cenários apresentados na narrativa. Deste modo, a visão de mundo da autora Carolina, por exemplo, pode ou não manter-se intacta na “fala” da narradora Carolina em uma relação dialética entre o discursivo e o concreto que o estudioso precisa levar em consideração. Conforme diz-nos Germana Henriques Pereira de Sousa sobre a narrativa autobiográfica:

A relação entre escritor-narrador e mundo narrado se dá por meio de uma intermediação, aquela do escritor que, como narrador, desvela ao leitor a sua visão de mundo e realiza a descrição do mundo em que vive, ou seja, a relação intratexto e extratexto acontece por meio de uma objetivação do mundo narrado. No caso da narrativa autobiográfica, a representação passa pela mediação do eu-narrador. O escritor autobiográfico é obrigado a narrar

o mundo do mesmo modo que o romancista, pelo abandono da esfera interna, num primeiro momento, e em seguida, a partir da visão interna, pela apreciação da realidade que o cerca. A mediação se dá tanto no mundo interno à obra autobiográfica, quanto na relação desta com o mundo extratextual. (SOUSA, 2012, p. 121)

Percebe-se, deste modo, que, na obra autobiográfica, apesar de o “mundo extratextual” interferir na legibilidade e na legitimidade do universo narrativo, o que muitos autores chamam de “pacto narrativo” – a autenticidade entre o que está sendo dito e a realidade de quem o diz – o narrador, figura intratextual, vai configurar-se através de modelos específicos, do tipo romanesco, e autônomos de discurso.

Um desses modelos discursivos utilizados pela narradora Carolina, e que se contrapõe em sua simplicidade à complexidade do mundo concreto, é o uso constante de *dicotomias estanques* para estruturar o universo narrado em *Quarto de despejo*, feitas a partir de uma oposição central – cidade/favela – que se desdobra em outras para dar conta das diversas distinções que separam as classes hegemônicas das subalternas, tais como “brancos e negros, riqueza e pobreza, céu e inferno, integrados e marginais, casa de alvenaria e barraco, luxo e lixo” (VOGT, 1983, p. 211).

As reflexões de Vogt permitem-nos perceber que, ao tratarmos do livro *Quarto de despejo* e de sua autora, Carolina Maria de Jesus, imediatamente coloca-se o problema que envolve as obras de caráter autobiográfico, como o diário – a relação entre o autor, o narrador e o personagem principal da narrativa. Esse problema adquire muita importância nesse tipo de obra porque em torno de um mesmo *nome próprio* – no caso, “Carolina Maria de Jesus” – vão se configurar três identidades diferentes. A primeira é a da *autora Carolina* – escritora do livro, que habita o mundo concreto das pessoas e objetos e possui uma *identidade civil comprovável* na realidade extraliterária; a segunda é a *narradora Carolina*, presente apenas no plano literário e discursivo, e responsável por organizar os episódios da narrativa, conferindo-lhes significado e valor para o leitor; a terceira identidade presente no livro, também pertencente apenas ao plano discursivo e literário, é a *personagem Carolina*, a figura que efetivamente “vive”, de forma diegética, os episódios apresentados na narrativa, em situações de confronto-aproximação com os outros personagens e com o universo ficcional.

Acreditamos, porém, que as três Carolinas não podem ser tratadas pelo estudioso de forma completamente independente, já que a relação entre os universos extra e intraliterários aqui analisados apresentam complicações e nuances que resistem a uma separação estanque dessas esferas.

Conforme já observamos, porém, a esfera da narradora Carolina não se distingue de forma completa da esfera da autora Carolina, pois em ambas – mundo intraliterário e extraliterário – encontraremos a presença de um elemento mais comum à fala oral, coloquial e cotidiana, que ao discurso literário – o uso de *ditados populares*. O uso de recursos linguísticos dessa natureza mostra-nos o quanto as identidades de autora e narradora não podem ser separadas de maneira absoluta pelo estudioso do diário de Carolina.

Em relação à personagem Carolina, gostaríamos de construir uma discussão especial, que também envolve a autora Carolina e a narradora Carolina – trata-se do que optamos por chamar de *dialética da identificação e do distanciamento*.³

Essa dialética da identificação e da distância consiste no seguinte: presa ao universo social dos moradores da favela e partilhando com eles a perspectiva das classes subalternas, o que a leva em diversas ocasiões a colocar-se como representante legítima e plenamente identificada com as agruras dos personagens que a cercam, Carolina – a autora e a narradora, mas sobretudo a personagem – por dominar, ainda que precariamente, o mundo da leitura e da escrita, em muitos outros episódios da narrativa procura distanciar-se dos outros personagens, criticando-os ou mesmo ridicularizando-os por seus comportamentos ou pela ignorância deles. É o que Vogt aponta quando diz que:

(...) o diário de Carolina ao mesmo tempo em que se cola à realidade que mimetiza, constitui uma vingança em relação a ela [a realidade]. Reproduzida em livro, esta realidade incorpora, como traço constitutivo do trabalho intelectual que a produziu escrita, a possibilidade do projeto e do futuro sociais que em si mesma ela excluía. Não é por acaso que a autora, semialfabetizada, mostra-se no livro distinta e distinguida dos demais favelados. (VOGT, 1983, p. 210)

³ Filio-me aqui, no uso da categoria analítica *dialética*, ao pensamento teórico de Antonio Candido, que, em diversos de seus estudos, utiliza-se de categoria idêntica para interpretar o funcionamento de determinados elementos da narrativa e da historiografia literárias (“dialética da malandragem”, “dialética do localismo e do cosmopolitismo” etc.).

A personagem Carolina seria então essa figura que ora pode apresentar-se como completamente identificada com os pobres e marginalizados, como neste registro do dia 23 de maio de 1958, em que reclama de forma ao mesmo tempo amarga e brincalhona do aumento do preço do feijão: “Até vocês, feijão e arroz, nos abandona! Vocês que eram os amigos dos marginais, dos favelados, dos indigentes. Vejam só. Até o feijão nos esqueceu. Não está ao alcance dos infelizes que estão no quarto de despejo.” (QD, p. 44); ora ridiculariza a ignorância de seus desafetos: “Não gosto de aludir os males físicos porque ninguém tem culpa de adquirir moléstias contagiosas. Mas quando a gente percebe que não pode tolerar a inpricancia do *analfabeto*, apela para as enfermidades.” (QD, p. 28) – grifos nossos.

O que esta dialética ressalta é o fato de que o mundo das camadas subalternas – rompendo com a imagem muitas vezes idílica e idealizada atribuída a ela por certos setores das camadas hegemônicas – é um espaço que, permeado pela solidariedade entre os despossuídos, é também marcado por conflitos e violência de ordens diversas.

Portanto, cabe ao analista de *Quarto de despejo* adotar uma metodologia que dê conta de uma abordagem de “dupla entrada” (SOUSA, 2012, p. 148), entendendo o livro em questão como literatura e, simultaneamente, como documento – no nosso estudo, o enfoque volta-se mais para o aspecto literário – em que as três Carolinas (autora, narradora e personagem) complementem-se e dialoguem umas com as outras, compondo uma unidade complexa, dinâmica e dialética.

Defendemos que o elemento que subjaz a essas três figuras, estabelecendo a relação final entre elas e possibilitando que suas esferas de atuação não se percam em planos completamente distintos ou antagônicos é a *perspectiva dos subalternos* – a visão de mundo das camadas sociais historicamente apartadas dos bens materiais e culturais produzidos socialmente – pois tanto a autora Carolina habitante no mundo civil e concreto, quanto a narradora Carolina e a personagem Carolina, presentes no universo da narrativa, colocam-se ideologicamente do lado “de fora” dos espaços de poder e gozo, frutos do privilégio, destinados aos membros das camadas hegemônicas. Desse modo, o analista de *Quarto de despejo*, por tratar-se de obra autobiográfica, deve ter o cuidado de separar os três elementos envolvidos na *autenticidade* da mesma – a autora, a narradora e a personagem – pois a

confusão entre esses elementos pode trazer complicações de ordem interpretativa dos planos, extra e intraliterários, a partir dos quais a narrativa se estrutura – evitando, contudo, fazer essa separação em termos absolutos.

É partindo dessa premissa que, neste capítulo, mostramos como as marcas caracterizadoras da literatura vista de baixo se evidenciam em *Quarto de despejo*. Para tanto, analisamos a obra a partir de quatro pontos principais:

a) Em primeiro lugar, investigamos os mecanismos a partir dos quais a narradora do livro procura desmascarar os discursos institucionalizados com que se defronta no cotidiano retratado, em consonância com a postura crítica geralmente presente na literatura vista de baixo, sem deixar por isso de demonstrar ambiguidades e contradições, reforçando estereótipos e preconceitos;

b) Em um segundo momento, mostramos como Carolina de Jesus, ao tratar em sua obra de questões vinculadas com a raça e o gênero, adota uma postura que obedece ao que chamamos de “dialética da identificação e do distanciamento”. Através dessa categoria de análise, explicamos como se dá o trânsito da narradora e da personagem central do livro entre o “orgulho” e o “preconceito” em relação à sua própria identidade;

c) Em seguida, exploramos a configuração e o funcionamento do espaço na obra em questão, distinguindo-o da configuração do espaço na literatura hegemônica e burguesa;

d) Por fim, indicamos como a discussão da temática da “fome” ocupa um lugar central no âmbito da narrativa em foco, configurando-se em uma espécie de motor da ação na narrativa e condicionante do estilo, o que lhe conferiria um lugar singular na literatura brasileira.

2.1 Figurações da literatura vista de baixo em *Quarto de despejo*

2.1.1 Entre o descaso e a demagogia: o desmascaramento dos discursos institucionais em *Quarto de despejo*

Uma das características mais marcantes da literatura vista de baixo é o *desmascaramento dos discursos institucionalizados* dirigidos às camadas subalternas. Tais discursos são vistos com persistente desconfiança pelos autores daquela literatura, que geralmente, e dentro dos seus limites intelectuais, tratam de *des-reificar* tais discursos a partir do confronto entre o que eles propagam e sua própria experiência pessoal.

Ora, se a *reificação da realidade*, nas palavras de Berger e Luckman (2002, p. 123) “implica que o homem é capaz de esquecer sua própria autoria do mundo humano, e mais, que a dialética entre o homem, o produtor, e seus produtos é perdida de vista pela consciência”, cabe aos autores da literatura vista de baixo recuperar essa autoria perdida do mundo através da memória da sua própria exclusão, que passa a atuar como contraponto à versão da realidade proposta pelos discursos institucionais.

Põem em prática, deste modo, o que chamamos anteriormente de seu direito de representação, que não se propõe a convergir – e de maneira geral não converge – com as representações que lhe são atribuídas pelas falas oficiais.

Como exemplos, poderíamos citar os seguintes versos de Patativa do Assaré, em que, ao discurso que distancia os universos urbano e rural e o sofrimento das classes trabalhadoras de ambos, o poeta contrapõe a identidade fundamental entre os trabalhadores do campo e da cidade, excluídos de uma vida digna:

Vão no mesmo itinerário
Sofrendo a mesma opressão
Nas cidades o operário
E o camponês no sertão,
Embora um do outro ausente
O que um sente o outro sente
Se queimam na mesma brasa

E vivem na mesma guerra
Os agregados sem terra
E os operários sem casa. (ASSARÉ, 2004, p. 226).

Outro exemplo seriam esses trechos do poema “Somos nós”, de Sérgio Vaz, voz surgida na periferia de São Paulo e criador da Cooperifa (sarau de poesia itinerante nas periferias da capital paulista), que desmascara o cinismo dos discursos que fingem desconhecer as causas dos levantes sociais que se espalharam pelo país em 2013:

Vocês dizem que não entendem
Que barulho é esse que vem das ruas
Que não sabem que voz é essa
Que caminha com pedras nas mãos
Em busca de justiça, porque não dizer, vingança.
(...)
Quem grita somos nós,
Os sem educação, os sem hospitais e sem segurança.
Somos nós, órfãos de pátria,
Os filhos bastardos da nação. (VAZ, *On-line*).

Carolina Maria de Jesus e seu *Quarto de despejo* seguem em seu conjunto essa tendência. Durante todo o livro, iremos deparar com passagens que revelam as duas principais modalidades de contato das instituições oficiais com Carolina e os demais personagens da narrativa – o *descaso* e a *demagogia*. Essas duas modalidades de contato serão encobertas por diversos tipos de embustes discursivos, da falsa filantropia à pregação religiosa, que a ótica da narradora tratará de desmascarar.

Havia, contudo, uma ideologia principal subjacente a todos esses discursos oficiais a que a literatura vista de baixo de Carolina contrapõe-se, uma ideologia que marcou profundamente a política estatal e a consciência das classes hegemônicas no período histórico em que se passa a narrativa de *Quarto de despejo* – trata-se do *desenvolvimentismo*, base ideológica de atuação do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961).

No que consistia o desenvolvimentismo?

Miriam Limoeiro Cardoso, em seu livro *Ideologia do desenvolvimento* (1978), coloca o seguinte sobre o desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek:

Como grande e constante preocupação de JK [Juscelino Kubitschek] encontra-se a industrialização do país. Ele acredita que com advento

industrial, com o crescimento da indústria pesada, virá o aumento da riqueza, virá a prosperidade, que não atinja apenas grupos particulares, mas a sociedade inteira: todos que a compõem poderão beneficiar-se do progresso alcançado. De acordo com Juscelino, portanto, a busca da prosperidade tem em si mesma a marca do social, e nesta a de toda a coletividade. (CARDOSO, 1978, p. 94)

“Industrialização”, “prosperidade”, “progresso” serão, portanto, ideias que dominarão o pensamento desenvolvimentista do período, em um processo de crescimento econômico que, começando por beneficiar a elite industrial, acabaria por alcançar todos os setores da coletividade.

Além disso, haveria na ideologia do desenvolvimentismo uma suposta identificação com o “povo” nas aspirações desse “povo” pela grandeza material da nação, em um movimento que eliminaria a indigência do cenário social brasileiro (CARDOSO, 1978, p. 95).

Ainda segundo a autora, acompanhando esse sonho de progresso coletivo, uma das bases de sustentação do desenvolvimentismo era a defesa da *ordem*, elemento indispensável na soma dos esforços coletivos para a prosperidade geral (CARDOSO, 1978, p. 97).

Como imagem final da nação, teríamos no desenvolvimentismo uma “sociedade aberta”, com amplas possibilidades de ascensão e mobilidade social para todos os seus setores, apesar da pobreza contextual e transitória que o país vivia, a partir da entrega confiante ao trabalho. Nas palavras de Cardoso, a ideologia do desenvolvimento:

Acredita que somos um país pobre, é verdade, mas democrático; que aqui os princípios da democracia vigoram realmente e as oportunidades são iguais para todos; que vivemos num clima de liberdade efetiva, sustentado pela ordem. A grande chave capaz de abrir estas da ascensão social seria o trabalho. Ela se aplicaria tanto aos casos individuais quanto aos nacionais. (CARDOSO, 1978, p. 113)

Diante desse alto grau de *idealização da nação*, é natural que as observações cruas de Carolina Maria de Jesus, calcadas no sofrimento cotidiano, desmascarassem sistematicamente o que o desenvolvimentismo apregoava, des-reificando seus discursos de oportunidade e igualdade para todos.

Passemos, então, para alguns exemplos de desmascaramento dos discursos institucionais em *Quarto de despejo*.

Intimada por um tenente da região a prestar esclarecimentos sobre o comportamento de seu filho mais velho, João José, acusado por uma vizinha de tentar molestar a filha dela – é preciso lembrar que as crianças da favela passavam muito tempo sozinhas, devido às ocupações dos pais – a narradora Carolina dá o seguinte depoimento, em que, por trás da aparente solidariedade do membro da polícia, muito marcada pela ideologia de ordem e progresso do desenvolvimentismo, o que ganha evidência é a demagogia das autoridades, cientes dos problemas enfrentados pelos favelados, mas pouco propensas a atos concretos de combate a essa realidade:

Fui na delegacia e falei com o tenente. Que homem amavel! Se eu soubesse que ele era tão amavel, eu teria ido na delegacia na primeira intimação. (...) O tenente interessou-se pela educação dos meus filhos. Disse-me que a favela é um ambiente propenso, que as pessoas tem mais possibilidades de delinquir do que tornar-se útil a patria e ao país. Pensei: se ele sabe disto, porque não faz um relatorio e envia para os politicos? O senhor Jânio Quadros, o Kubstchek e o Dr. Adhemar de Barros? Agora falar para mim, que sou uma pobre lixeira. Não posso resolver nem as minhas dificuldades. (QD, p. 31).

Confrontando a propalada democracia social do país no período, encontramos outro episódio revelador do descaso institucional na narrativa de Carolina no trecho em que a personagem procura atendimento médico no Serviço Social e se depara com o cinismo com que é tratada pelo poder estatal a população pobre:

Em junho de 1957 eu fiquei doente e percorri as sedes do Serviço Social. Devido eu carregar muito ferro fiquei com dor nos rins. Para não ver os meus filhos passar fome fui pedir auxilio ao propalado Serviço Social. Foi lá que eu vi as lagrimas deslisar dos olhos dos pobres. Como é pungente ver os dramas que ali se desenrola. A ironia com que são tratados os pobres. A unica coisa que eles querem saber são os nomes e os endereços dos pobres. (QD, p. 42).

O discurso religioso também é visto com muita desconfiança pela narradora de *Quarto de despejo*. As tradicionais admoestações de humildade da religião cristã são entendidas mais uma vez a partir da demagogia de pessoas que não têm de conviver com uma realidade pessoal de privação e escassez, como podemos observar nesse trecho do diário:

Fico pensando na vida atribulada e pensando nas palavras do Frei Luiz que nos diz para sermos humildes. Penso: se o Frei Luiz fosse casado e tivesse filhos e ganhasse salário mínimo, ai eu queria ver se o Frei Luiz era humilde. Diz que Deus dá valor só aos que sofrem com resignação. Se o Frei visse os seus filhos comendo generos deteriorados, comidos pelos

corvos e ratos, havia de revoltar-se, porque *a revolta surge das agruras*. (QD, p. 84-85)

Representantes máximos do poder estatal e da ideologia do desenvolvimento, os políticos são outra categoria que não passa incólume pelo crivo de Carolina. Inúmeras são as passagens em que a narradora, a partir das experiências coletivas que vivencia, denuncia o filantropismo interesseiro, os discursos demagógicos e o descaso que essa categoria profissional no Brasil (os políticos) assume no contato com os moradores da favela do Canindé, como na seguinte passagem:

Os políticos só aparecem aqui nas épocas eleitoraes. O senhor Cantidio Sampaio quando era vereador em 1953 passava os domingos aqui na favela. Ele era tão agradável. Tomava nosso café, bebia nas nossas xicaras. Ele nos dirigia as suas frases de viludo. Brincava com nossas crianças. Deixou boas impressões por aqui e quando candidatou-se a deputado venceu. Mas na Camara dos Deputados não criou um projeto para beneficiar o favelado. Não nos visitou mais. (QD, p. 33)

A figura central do desenvolvimentismo – o presidente Juscelino Kubitschek – é diversas vezes citado em *Quarto de despejo*, geralmente de forma crítica. Na contramão da popularidade que essa eminente personalidade desfruta entre as classes média e alta, com suas promessas de alavancar a indústria e o progresso, estabelecer a prosperidade e a ordem, Carolina o vê distanciado do povo pobre, através da metáfora da “gaiola de ouro”, chegando inclusive a conjecturar um levante social ante essa situação:

...O que o senhor Juscelino tem de aproveitavel é a voz. Parece um sabiá e a sua voz é agradável aos ouvidos. E agora, o sabiá está residindo na *gaiola de ouro* que é o Catete. Cuidado sabiá, para não perder esta gaiola, porque os gatos quando estão com fome contempla as aves nas gaiolas. E os *favelados* são os *gatos*. Tem fome. (QD, p. 35)

A esse processo de desmascaramento dos discursos institucionalizados na literatura praticada por Carolina Maria de Jesus em seu primeiro livro é necessário, contudo, para ter um quadro completo da personalidade literária dessa autora, acrescentar outra faceta de *Quarto de despejo* – trata-se da *visão conservadora* que paradoxalmente é encontrada em várias passagens do diário.

Essa visão conservadora já foi apontada por muitos dos que se detiveram sobre a obra de Carolina⁴, através das observações da autora sobre alguns dos fenômenos que a cercam na favela e fora dela.

Os dois principais pontos em que se fundamenta o conservadorismo dizem respeito à sua *crítica à vadiagem* e à sua *defesa do trabalho como valor social absoluto*, o que a leva a condenar a indolência de muitos de seus vizinhos e acusá-los de causadores de sua própria miséria, o que a aproximava nesse sentido da ideologia do desenvolvimentismo do período, mas em grande parte também difundida no governo de Getúlio Vargas no Estado Novo. Conforme explica Sousa (2012) sobre esse aspecto da obra de Carolina:

O conservadorismo de Carolina pode ser compreendido pela sua valorização desmesurada do trabalho, da sobriedade (daí o seu horror ao álcool e à decadência por ele provocada), da organização social e da educação. Na realidade, trata-se de uma visão herdada da ideologia do Estado Novo. (SOUSA, 2012, p. 72)

É o tipo de visão que iremos encontrar em trechos do diário como o que se segue: “O que eu quero esclarecer sobre as pessoas que residem na favela é o seguinte: quem tira proveito aqui são os nortistas. Que trabalham e não dissipam. Compram casa ou retornam-se ao Norte” (QD, p. 46).

Um segundo ponto do conservadorismo da autora de *Quarto de despejo* seriam as constantes *observações preconceituosas que faz sobre os nordestinos*, vistos como pérfidos e violentos:

...Hoje teve uma briga. Na rua A residem 10 *baianos* num barracão de 3 por dois e meio. São cinco irmãos. E as outras cinco irmãs. São robustos, mal encarados. Homens que havia de ter valor para o Lampeão. Os dez são *pernambucanos*. E brigaram os dez com um paraibano. (...) quando os pernambucanos avançaram no paraibano as mulheres abraçaram o paraibano e levaram para dentro do barracão e fecharam a porta. Os pernambucanos ficaram falando que matavam e repicavam o paraibano. Queriam invadir o barracão. Estavam furiosos igual os cães quando alguém lhes retira a cadela. (QD, p. 63)

Além desses dois pontos mais explícitos da visão conservadora em Carolina Maria de Jesus, poderíamos acrescentar suas posições ambíguas em relação aos negros e às mulheres, ou seja, as posturas oscilantes da autora de *Quarto de despejo* em relação às categorias *raça* e *gênero*, justamente duas das categorias

⁴ Carlos Vogt inclui-se entre esses críticos. Cf. VOGT, 1983, p. 210.

sociais que mais dizem respeito à sua condição pessoal de mulher negra e subalterna – posturas oscilantes que se explicariam através da dialética da identificação e do distanciamento que perpassa todo o livro.

Como as categorias de raça e gênero são eixos centrais das discussões sobre *identidade* na representação literária, trataremos de analisar como esses dois eixos colocam-se no diário de Carolina no tópico seguinte.

Por ora, gostaríamos de problematizar a visão conservadora que perpassa *Quarto de despejo* em termos contextuais.

Ora, ao fazer observações preconceituosas e conservadoras, Carolina Maria de Jesus passa a reproduzir as ideologias dominantes responsáveis pela manutenção das hierarquias sociais e pelas dicotomias entre cidade e favela, pobres e ricos, negros e brancos etc., tão criticadas, em outros momentos, pela autora.

Além disso, ao utilizar-se em sua escrita de estereótipos para tratar de nordestinos, negros e mulheres, filia-se ao aspecto mais problemático da tradição literária hegemônica, reduzindo a representação das camadas subalternas a padrões convencionais e vazios.

Nesse sentido, percebemos que o que chamamos aqui de literatura vista de baixo – ou seja, a literatura feita pelos marginalizados socialmente – nem sempre se separa totalmente da literatura hegemônica, estabelecendo com esta última vasos comunicantes, de ordem temática e formal, que muitas vezes não atuam a favor de sua autonomia ideológica.

O livro *Quarto de despejo*, deste modo, apesar de pertencer inegavelmente à literatura vista de baixo, defenderia determinados discursos historicamente ligados à literatura vista de cima.

A pergunta que fazemos é: no caso de Carolina Maria de Jesus, teria como ser diferente?

Marisa Lajolo, em ensaio que trata da produção poética da escritora de Sacramento, ao deparar com o conservadorismo ideológico – e muitas vezes também estilístico – de Carolina faz uma interrogação semelhante:

Como poderia não aderir aos valores dominantes, que, aliás, são chamados de dominantes exatamente porque invadem corações e mentes? Como escapar da incorreção poética e política quem só teve acesso – quando teve – às *franjas* desses universos, que se mostram pelo que *não* são, mas que talvez acabem sendo o que apregoam não ser? (LAJOLO, 1996, p. 58)

O que Lajolo pretende ressaltar é que o mesmo processo de dominação e exclusão que atua no campo social e *psicossocial*, levando Carolina a pensar em muitos momentos como seus, por assim dizer, *inimigos ideológicos* (racistas, machistas etc.), leva a autora de *Quarto de despejo* a defender pontos de vista do pensamento hegemônico em sua produção literária.

Aqui uma segunda discussão faz-se necessária.

A literatura de Carolina Maria de Jesus, apesar desses nódulos de preconceito e conservadorismo que a pautam em muitos momentos, mostra-se, sob quase todos os aspectos, impossibilitada de ser entendida como pertencente ao universo erudito – não queremos dizer com isso que a literatura erudita é *sempre* preconceituosa e conservadora, mas que se vincula, de maneira aguda, a certas *prerrogativas de classe* das camadas hegemônicas, lugar de circulação por excelência do preconceito e do conservadorismo. Aliás, a própria Carolina tem consciência de não pertencer ao universo da “cidade letrada” quando, após mais um de seus périplos pelo Serviço Social e ao deparar com a indiferença com que são tratados os despossuídos, afirma que: “as lágrimas dos pobres comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas das favelas” (QD, p. 54).

É como se dois códigos – ideológicos e literários – oscilassem em um movimento pendular em todo o *Quarto de despejo*.

A produção literária da autora de Sacramento cria então o que Sousa (2012) chamou de “um fato novo” na literatura brasileira, cuja principal marca, conforme já colocamos, seria sua linguagem fraturada:

Carolina tenta copiar um modelo de literatura que no momento em que escreve, os anos 1950/60, já está congelado numa tradição literária acadêmica arcaizada. Carolina de Jesus inspira-se no repertório da literatura brasileira, tendo como modelo de criação a mais acadêmica de nossa produção literária. O que representa uma contradição inexorável se realiza: ela, que vem da camada subletrada da sociedade brasileira, se inspira na academia letrada e quer, por meio da literatura, conseguir a mobilidade social. A escritora que está, portanto, às margens do sistema

literário canônico, vai com esse gesto romper padrões, pois ao tentar reproduzir o modelo, cria um fato novo. (SOUSA, 2012, p. 111)

Como, de certa forma, é um caso *único* em nossas letras – tente o leitor lembrar-se de outra escritora negra, semialfabetizada, favelada que tenha alcançado repercussão na literatura brasileira – Carolina também deve ser julgada de um modo particular. Suas ambiguidades e contradições não devem ser exageradas ou negadas na avaliação de sua obra, mas *postas em relação com sua biografia*, marcada pela violência e a exclusão material e cultural. Conforme defende José Carlos Sebe Meihy, sobre a autora de *Quarto de despejo*: “suas constantes contradições argumentativas e vivenciais, antes de diminuí-la, a engrandecem, pois a tornam mais *normal* em sua *anormalidade contextual*” (MEIHY, 1996, p. 12).

Acreditamos que a escritora de Sacramento trouxe pelo menos um valor fundamental para as discussões sobre a literatura brasileira: afinal, *o que é o valor estético no sistema literário brasileiro?* É uma discussão que deixamos para o capítulo final deste trabalho.

2.1.2 As questões de raça e gênero em *Quarto de despejo*

Ao falarmos de raça e gênero no livro *Quarto de despejo* é preciso sempre levar em conta o processo de tratamento desses temas, ligados, como é notável, às questões de representação e autorepresentação.

A questão ganha maior relevo por essas duas categorias, raça e gênero, ligarem-se a uma esfera que extrapola a literária – o fato da autora Carolina pertencer à raça negra e ao gênero feminino.

Em uma obra em que a biografia da escritora funde-se de forma particularmente intensa às instâncias narrativas, como é o caso do livro em questão, é importante colocar a seguinte interrogação: como as questões de raça e gênero são tratadas nessa obra? No que seu discurso sobre essas duas categorias de representação diferem – ou não – do tratamento que elas recebem nos discursos hegemônicos?

Conforme já tivemos oportunidade de postular, acreditamos que o processo de tratamento temático dessas duas categorias em *Quarto de despejo* se dá principalmente através da *dialética da identificação e do distanciamento* entre a narradora-personagem Carolina e as demais personagens. Desse modo, ora a narradora-personagem identifica-se aos outros negros e mulheres que circulam em sua narrativa, ora distancia-se deles, enxergando-os como *outros*, aproximando-se, neste último caso, das representações do negro e da mulher dos discursos hegemônicos, que os vêem, de um modo geral, apenas enquanto *objetos*.

Confrontemos algumas passagens de *Quarto de despejo* para que essa dialética mostre-se de forma mais clara.

No dia 16 de junho de 1958, Carolina escreve esse depoimento:

Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondia-me:
 – É pena você ser preta.
 Esquecendo eles que *eu adoro minha pele negra, e o meu cabelo rustico*. Eu até acho *o cabelo de negro mais iduçado do que o cabelo de branco*. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reincarnações, eu quero voltar sempre preta. (QD, p. 65. Grifos nossos)

Já no dia 9 de julho de 1958, Carolina registra o seguinte episódio:

Quando eu estava preparando-me para sair a Dona Alice veio dizer que dois meninos do Juiz [juizado de menores] estava vagando aqui na favela. Fui ver. Estavam com roupas amarelas. Descalços e sem camisa. Só com aquele blusão em cima da pele. Eles estavam desorientados. Perguntei se queriam café. Responderam que não.
 Eu entrei e fui preparar para sair para a rua. O José Carlos acompanhou os meninos. Depois veio perguntar-me se eu podia arranjar umas roupas para os meninos.
 – Vá chamá-los!
 – Ele foi e voltou com os meninos. Um era *mulato claro*. Um *rosto feio*. Um *narigão*. O outro era *branco bonito*. (QD, p. 87. Grifos nossos)

Os dois trechos apresentam teor e tom bastante divergentes em relação às características do biótipo negro.

No primeiro caso, apesar do reforço da valorização da ordem (cabelos *obedientes*, a obediência como um valor), teríamos aquilo que Zilá Bernd, baseada nos pressupostos do movimento intelectual da *negritude* dos anos 1930, chamou de *reversão dos valores* geralmente associados à raça negra, que em linhas gerais

seria a “desconstrução” dos discursos que negam ou diminuem a figura do negro, como, no primeiro exemplo de Carolina, a valorização de sua pele escura e de seu cabelo. Nas palavras de Bernd: “Ao enumerar as características físicas (carapinha, pixaim, lábios grossos, cor da pele etc.), o poeta inverte sua simbologia, elevando á categoria de símbolos positivos o que antes estivera carregado de conotações negativas” (BERND, 1988, p. 88).

Carolina aproximar-se-ia, assim, dos pressupostos da *literatura negra* que, na análise de Bernd teria como principal fundamento, na instância da enunciação, “um eu-que-se-quer-negro, evidenciando uma ruptura com uma ordenação anterior que condenava o negro a ocupar a posição de objeto ou, melhor, daquele de quem se fala” (BERND, 1988, p. 77).

No segundo caso, porém, Carolina afasta-se violentamente dessa literatura negra, ao devolver o sinal negativo ao biótipo do garoto negro (“mulato claro”, “rosto feio”, “narigão”) contrapondo-o à “beleza” do garoto branco e reproduzindo, nesse caso, as hierarquias raciais dos discursos hegemônicos sobre as raças.

Reveladores também da ambiguidade de Carolina em relação à raça, e interferindo diretamente na fatura da narração, são os momentos em que a narradora, ao que tudo indica fazendo *projeções* sobre os futuros leitores de seu diário – pessoas brancas, de outra classe social e que vivem fora da favela – adota para sua escrita um tom laudatório em relação aos destinatários de seu texto, como alguém deliberadamente querendo agradecer (salvo nos momentos em que está sendo irônica). Nessas passagens, porém, o tom laudatório é rapidamente deixado de lado, ruindo diante da sua própria superficialidade, para ser substituído pelas críticas contundentes que permeiam todo o livro, como podemos ver no exemplo abaixo:

13 de maio Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpatico para mim. É o dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos.
...Nas prisões os negros eram os bodes expiatórios. Mas os brancos agora são mais cultos. E não nos trata com desprezo. Que Deus ilumine os brancos para que os pretos sejam feliz. (QD, p. 32).

E, ao final do registro do dia: “E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome!” (QD, p. 32).

Em relação ao gênero, a dialética da aproximação e do distanciamento também se faz marcante, oscilando entre libelos de defesa da própria autonomia enquanto mulher que não pretende sujeitar-se a qualquer figura masculina, e a figuração da mulher através de estereótipos patriarcais e machistas, que reforçam sua posição subalterna.

Comparemos os seguintes trechos.

No dia 2 de junho de 1958, encontramos esta cena descrita no diário:

O senhor Manuel apareceu dizendo que quer casar-se comigo. Mas eu não quero porque já estou na maturidade. E depois, um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lápis e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro viver só para o meu ideal. (QD, p. 50)

Vejamos também esse minúsculo registro de *Quarto de despejo*, em que a concisão fornece perfeitamente, em termos formais, a ideia da desimportância da figura masculina no mundo de Carolina: “10 de agosto. Dia do pai. Um dia sem graça” (QD, p. 106).

É difícil de acreditar que a mesma autora é capaz de dizer coisas sobre as mulheres como as que aparecem no trecho abaixo, registro do dia 18 de julho de 1955: “o dia de hoje foi benéfico. As rascoas da favela estão vendo eu escrever e sabe que é contra elas. Resolveram me deixar em paz. *Nas favelas, os homens são mais tolerantes, mais delicados. As bagunceiras são as mulheres.*” (QD, p. 22. Grifos nossos).

Já defendemos o nosso ponto de vista sobre a ambiguidade temática e formal na escrita de Carolina, mas acreditamos que, a partir dos exemplos citados, o que fica destacado é a complexidade da questão da *identidade* em *Quarto de despejo*.

Mulher e negra, nem por isso Carolina Maria de Jesus deixa entrever em sua escrita essas duas categorias *sociais* de forma simplificada e homogênea. Afinal, Carolina – a autora, a narradora e a personagem – é uma negra que ora valoriza ora desvaloriza a cor da sua pele e uma mulher que em muitos momentos pauta sua vida pela completa autonomia em relação ao masculino e, em outros, deixa-se contaminar em suas observações sobre as mulheres pelo mais evidente machismo.

Como explica Irlemar Chiampi, referindo-se à poesia negra – qualquer redução da identidade a uma visão monolítica ou ontológica cairá inevitavelmente em erro, pois escamoteará a grande diversidade de situações concretas e ideologias que as diferentes categorias identitárias podem abrigar:

Diante do consenso teórico atual de que essa questão não se resolve pela postulação de uma Ontologia, um algo a alcançar como ponto terminal de uma busca, a identidade (no que pese o termo) só pode ser tomada como uma “síntese inacabada”, cuja modelização se perfaz pelas contínuas pressões socioculturais. Dentro dessa concepção antimetáfrica – tão congenial a nossos tempos pós-modernos – a poesia negra brasileira constrói a sua identidade no próprio processo discursivo da sua indagação, onde (re)conhece o sentido de uma diferença. (CHIAMPI, 1988, p. 12)

Analisadas as questões de raça e gênero no diário de Carolina, passemos agora para uma questão central do livro, a saber – *a dicotomia cidade-jardim/favela-quarto de despejo*.

2.1.3 Entre a cidade e a favela: o espaço em *Quarto de despejo*

O espaço – entendido em termos geográficos, mas também em termos *simbólicos* – tem uma importância central no diário de Carolina Maria de Jesus. Afinal, o próprio título do livro, “quarto de despejo”, é uma metáfora que remete a uma ideia espacial, da favela como um lugar marginal, onde a sociedade deposita tudo o que não lhe serve, os seus refugos, o seu lixo.

De fato, durante toda a narrativa, a personagem Carolina vai deslocar-se basicamente entre dois espaços, a cidade e a favela, aos quais a narradora atribui um sinal positivo e um sinal negativo, respectivamente: “Eu classifico São Paulo assim: O palácio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos” (QD, p. 33).

Essa divisão entre o “jardim” e o “quarto de despejo” não se resume à esfera narrativa do livro em questão, mas apenas dá forma literária à divisão, social e geográfica, que existia de fato na cidade de São Paulo no período em que transcorre a narrativa do diário, os anos 1950.

Se até o final do século XIX as classes populares tinham como principal forma de habitação na cidade os cortiços – próximos das indústrias têxteis que começavam a surgir, o que facilitava a ida ao trabalho – esse quadro irá mudar no começo do século XX, através de leis e códigos municipais que dificultavam a construção desses tipos de habitações no intuito de afastar as classes despossuídas para longe do olhar do poder público e das classes médias e altas (CARRIL, 2006, p. 81).

Esse processo de afastamento das classes populares para lugares distantes vai intensificar-se a partir da década de 1950 – é preciso lembrar que o país vivia o auge da *modernização conservadora* promovida pelo desenvolvimentismo – o que explicaria a discrepância dos cenários e padrões de vida percebidos e descritos por Carolina entre a cidade e a favela. Conforme explica Carril sobre o período:

A metropolização marchava aceleradamente com o ritmo industrial, mas delineando um padrão periférico de ocupação do espaço, à medida que se multiplicava a habitação popular nos bairros distantes da cidade. Parecia que, finalmente, se concretizava o sonho das elites – o distanciamento dos pobres. Acrescia-se a isso o elevado número de migrantes nordestinos que afluíam em busca de oportunidades de emprego e melhoria de vida em São Paulo. (CARRIL, 2006, p. 84)

No plano puramente narrativo, as descrições do espaço em *Quarto de despejo* vão obedecer à mesma “visão circunstancial” por nós já apontada como a principal característica do “realismo formal” inaugurado pelo romance moderno – a necessidade de descrever o mundo do modo mais verossímil possível, através da linguagem predominantemente referencial.

É assim que vamos encontrar em *Quarto de despejo* trechos como o que se segue, em uma entrada no diário do dia 18 de julho de 1955, em que a preocupação com os detalhes descritivos e a necessidade de marcar o tempo da ação quase beiram o paroxismo:

Fui catar papel e permaneci fora de casa uma hora. Quando retornei vi várias pessoas as margens do rio. É que lá estava um senhor inconciente pelo álcool e os homens indolentes da favela lhe vasculhavam os bolsos. Roubaram o dinheiro e rasgaram os documentos (...) É 5 horas. Agora que o senhor Heitor ligou a luz! E eu, vou lavar as crianças para irem para o leito, porque eu preciso sair. Preciso dinheiro para pagar a luz. Aqui é assim. A gente não gasta luz, mas precisa pagar. Saí e fui catar papel. Andava depressa porque já era tarde. Encontrei uma senhora. Ia maldizendo sua vida conjugal. Observei mas não disse nada. (...) Amarrei os sacos, puis as latas que catei no outro saco e vim para casa. Quando

cheguei liguei o radio para saber as horas. Era 23, 55. Esquentei comida, li, despi-me e depois deitei. O sono surgiu logo. (QD, p. 18)

Os endereços percorridos pela personagem na cidade de São Paulo também são formalmente nomeados pela narradora: “17 de julho Domingo. Um dia maravilhoso. O céu azul sem nuvem. O sol está tépido. Deixei o leito as 6, 30. Fui buscar água. Fiz café. Tendo só um pedaço de pão e 3 cruzeiros. Dei um pedaço a cada um, pois feijão no fogo que ganhei ontem do Centro Espírita da *Rua Vergueiro 103*” (QD, p. 15. Grifos nossos).

Aliás, um dos aspectos do ineditismo de *Quarto de despejo* consiste no realismo sério com que é tratado o espaço da favela na narrativa. Com efeito, não havia na literatura brasileira até então uma descrição tão crua de uma aglomeração humana daquele tipo, não se furtando a mostrar a degradação da vida de seus moradores.⁵

Lembremos que, no campo das artes, ainda predominava no período uma visão alienada e romantizada da favela, em que a característica principal de seus moradores seria a prezada “humildade”, imagem muito difundida pela música popular de então. É o que podemos ver também em filmes como *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, que apresentava uma visão idílica e pitoresca desse tipo de habitação no Rio de Janeiro (MEIHY, 1994, p. 48).

As idas de Carolina à cidade, além do sentido primeiro de conseguir dinheiro para alimentar os filhos através da catação do lixo, acaba servindo também como elemento constitutivo da narrativa do diário, pois possibilita à narradora o contato com o mundo fora da favela e com as discussões e temas, políticos, econômicos etc., que circulavam por São Paulo e pelo Brasil, alimentando o seu diário com essas informações, as quais de outro modo ela não teria acesso no mundo restrito da favela.

Carolina deliberadamente instiga a fala das personagens que encontra na cidade, procurando exercer desse modo uma função dupla – registrar e denunciar os

⁵ O livro mais próximo de descrever situação social parecida seria *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, publicado em 1890. É preciso lembrar, contudo, que a realidade retratada neste livro é a do cortiço, um tipo de habitação diferente da favela, e que a ótica do autor dessa obra é pautada pelo positivismo e o determinismo taineanos – uma escola filosófica de tendência cientificista, o que o distancia, e muito, da perspectiva de Carolina Maria de Jesus.

fatos que dizem respeito à vida nacional e cumprir seu papel enquanto escritora, enquanto “poeta do lixo”, nas suas próprias palavras, dar a ver os sofrimentos dos pobres (SOUSA, 2012, p. 143).

A autora de *Quarto de despejo* procura, através desse expediente de registro das falas das personagens com quem se encontra na cidade, também trazer *legitimidade* para a sua narrativa – o que explica em grande parte a indicação dos nomes próprios de pessoas e lugares que participam de suas peregrinações – tornando essas outras personagens “ecos” de sua própria fala: “Os outros grupos sociais (...) são personagens cuja força só pode ser definida pela função que exercem no texto: caixas de ressonância, repetidores e fornecedores de matéria verbal, matéria viva que compõe o universo de criação literária de Carolina de Jesus” (SOUSA, 2012, p. 136).

A cidade é também o lugar da violência, social e racial, que sofre a personagem Carolina durante suas andanças. Dentro de uma ordenação urbana que já afastou para longe do seu olhar as classes indesejáveis e “perigosas”, era de se esperar que o tratamento dispensando a uma catadora de lixo não fosse o mais humano.

É o que percebemos quando lemos a passagem abaixo, em que o exercício gratuito da violência social é confrontado com a *astúcia* desde sempre utilizada pelos grupos marginalizados em sua luta pela sobrevivência:

Passei na fabrica para ver se tinha tomates. Havia muitas lenhas. Eu ia pegar uns pedaços quando ouvi um preto dizer para eu não mecher nas lenhas que ele ia bater-me. Eu disse para bater que eu não tenho medo. Ele estava pondo as lenhas dentro do caminhão. Olhou-me com desprezo e disse:

– Maloqueira!

– Por eu ser de maloca é que você não deve mecher comigo. Eu estou habituada a tudo. A roubar, brigar e beber. Eu passo 15 dia em casa e quinze dias na prisão. Já fui sentenciada em Santos.

[...]

O preto ficou quieto. Eu vim embora. Quando alguém nos insulta é só falar que é da favela e pronto. Nos deixa em paz. Percebi que nós da favela somos temido. (QD, p. 82).

Nesta cena, a personagem Carolina utiliza o preconceito aos favelados a seu favor, lutando contra a violência da sociedade através dos mecanismos que essa própria sociedade criou.

Outro tipo de violência com que a personagem Carolina defronta-se na cidade é a *violência institucional*, representada pela indiferença, e mesmo o sadismo, com que os dramas dos socialmente espoliados são tratados pelas autoridades constituídas.

No já mencionado episódio em que Carolina fica adoentada pelo peso do ferro que cata nas ruas, e tendo de procurar ajuda na cidade, a violência institucional não tem escrúpulos em dar mostras de seu autoritarismo boçal, enviando a personagem de um lado para outro sem resolver minimamente os problemas dela:

Fui no Palacio, o Palacio mandou-me para a sede na Av. Brigadeiro Luís Antonio. Avenida Brigadeiro me enviou para o Serviço Social da Santa Casa. Falei com a Dona Maria Aparecida que enviou-me e respondeu-me tantas coisas e não disse nada. Resolvi ir no Palacio e entrei na fila. Falei com o senhor Alcides. Um homem que não é nipônico, mas é amarelo como manteiga deteriorada. Falei com o senhor Alcides:

– Eu vim aqui pedir auxilio porque estou doente. O senhor mandou me ir na Avenida Brigadeiro Luis Antonio, eu fui. Avenida Brigadeiro mandou-me ir na Santa Casa. E eu gastei o unico dinheiro que eu tinha com as conduções.

– Prende Ela!

Não me deixaram sair. E um soldado pois a baioneta no meu peito. Olhei o soldado nos olhos e vi que ele estava com pena de mim. Disse-lhe:

– Eu sou pobre, porisso é que vim aqui. (QD, p. 42-43)

Carolina também enfrenta fora da favela formas de violência subliminares, não explícitas. Nesse sentido, mesmo o olhar dos moradores da cidade – de pena, de nojo, de ódio – consegue produzir os seus efeitos de agressão e exclusão aos de baixo: “Os vizinhos de alvenaria olha os favelados com repugnancia. Percebo seus olhares de odio porque eles não quer a favela aqui. Que a favela deturpou o bairro. Que tem nojo da pobresa. Eles esquecem que na morte todos ficam pobres” (QD, p. 56).

Uma discussão que também pode ser levantada em relação ao espaço em *Quarto de despejo* seria, além da dicotomia cidade/favela, a que envolve a oposição *casa/rua*, pois, diferente dessa discussão nas representações espaciais nas literaturas burguesas e hegemônicas, as categorias “casa” e “rua” no diário de Carolina Maria de Jesus ganham contornos bastante particulares, ligados à situação social de penúria da escritora.

A oposição *casa/rua* é, conforme definição de Roberto DaMatta (1997), um “instrumento poderoso na análise do mundo social brasileiro”. O autor defende que

as significações e as simbologias que nascem a partir das categorias em foco configuram muitos dos processos de “ritualização” do espaço no imaginário brasileiro.

Como defende DaMatta sobre o assunto, a categoria “rua” seria o lugar dos “imprevistos, acidentes e paixões” e também implicaria “movimento, novidade e ação”, ou seja, representaria por excelência o espaço da desordem; enquanto a categoria “casa” representaria o “universo controlado” em que “as coisas estão nos seus devidos lugares” e também subentenderia “harmonia e calma” (DAMATTA, 1997, p. 90).

Outro aspecto que diferenciaria essas duas categorias seria o fato de uma (a rua) representar o lugar em que se trabalha e a outra (a casa), o espaço do descanso.

Essas conceituações tenderiam a atribuir então um sinal mais positivo, de um modo geral, à casa, lugar que escaparia ao arbitrário, aos embustes e à violência das relações e ao caos que reinam na rua. Conforme explica DaMatta:

(...) na *rua* é preciso estar atento para não violar hierarquias não sabidas ou não percebidas. E para escapar do cerco daqueles que nos querem iludir e submeter, pois a regra básica do universo da *rua* é o engano, a decepção e a malandragem, essa arte brasileira de usar o ambíguo como instrumento de vida. (DAMATTA, 1997, p. 91)

O autor faz, porém, a ressalva de que não se deve entender essa oposição entre casa e rua de maneira muito inflexível, pois, na configuração concreta dos espaços, essas duas categorias aceitariam diversas graduações entre si (como as *varandas*, espaços que, apesar de pertencerem à casa estão voltadas de frente para a rua) ou as *janelas*, a partir das quais a rua pode ser observada em sua movimentação, rompendo assim com o universo imóvel da casa (DAMATTA, 1997, p. 91-92).

O que nos interessa nessa discussão toda sobre a oposição entre a rua e a casa – em que a primeira seria o lugar da desordem e do esfalfamento na luta pela sobrevivência, enquanto a segunda representaria o espaço da ordem, da segurança e do descanso – é a constatação de que essas representações do espaço não poderiam ser aplicadas para o entendimento do mundo social que figura em *Quarto*

de despejo, pois elas *dizem respeito por excelência à divisão do espaço das classes hegemônicas* e não das classes subalternas.

Ora, a própria ideia de ordem representada pela casa pressupõe, conforme o mesmo DaMatta admite, “um espaço rigidamente demarcado e dividido” e em que “uma maior ou menor intimidade é permitida, possível ou abolida” (DAMATTA, 1997, p. 91).

Esse tipo de divisão rígida do espaço e de diferentes “graus” de intimidade é impossível em um tipo de moradia como o da personagem Carolina – um barracão feito com material encontrado ao acaso no lixo – de um só e minúsculo cômodo, em que a intimidade de seus habitantes é, por assim dizer, *compulsória*.

O próprio DaMatta admite que suas conceituações sobre a categoria casa apenas são válidas e aplicáveis a determinados universos sociais, em casas que contam com possibilidades de divisão, o que de antemão exclui muitas das moradias das populações pobres brasileiras:

No Brasil, é um sinal de pobreza (e mesmo de indigência social) residir em um espaço indiferenciado interna ou externamente, pois quem reside assim está certamente sujeito a confusões e misturas, sinal de alta inferioridade social. Numa palavra, casas de um só cômodo podem levar ao que chamamos de ‘bagunça’ ou estado típico de ‘sujeira’ ou confusão social. Choca a muitos brasileiros, portanto, a falta de cercas divisórias entre as casas nas cidades americanas. (DAMATTA, 1997, p. 92).

Logo, ao falarmos das categorias de “rua” e “casa” em *Quarto de despejo*, precisamos ter em conta que *as duas podem representar – e, de fato, em muitas situações representam – o espaço da desordem, da insegurança e da luta pela sobrevivência*.

Um dos episódios que ilustram bem o funcionamento singular da categoria “casa” no diário de Carolina – deslocado das concepções hegemônicas e burguesas que geralmente revestem essa categoria na literatura de um modo geral – é o que mostra a matança de um porco que a personagem criava no quintal.

No episódio, depois que um vizinho ajuda Carolina a matar e abrir o porco, despertando a curiosidade e a esperança dos outros moradores da favela de tomarem parte no “banquete” que se anunciava, a “casa” da personagem – seu barraco – esvazia-se completamente das ideias de “segurança”, “descanso”,

“harmonia” e “calma” que acompanham de um modo geral essa categoria na literatura hegemônica, adquirindo, por outro lado, todas as noções de “imprevisto”, “acidente” e “desordem” que acompanham a categoria “rua”:

(...) quando abriram o porco eu fiquei contente. A criançada invadiu o quintal. As mulheres surgiram dizendo que queriam um pedaço. O Chiclé queria as tripas.

– Eu não vou vender nem dar. Eu engordei este porco para os meus filhos. Eles protestavam. Surgiu a Maria mãe da Analia, pediu se eu podia vender um pedaço de toucinho.

– Não vou vender. Quando você engordou e matou o teu porco, eu não fui aborrecer-te.

Ela começou dizer que queria só o toucinho. Perpassei o olhar do povo que fitava o toucinho igual a raposa quando fita uma galinha. Pensei: e se eles invadir o quintal? Resolvi levar o toucinho para dentro de casa o mais depressa possível. Fitei as tabuas do barraco, que já estão podres. *Se eles invadir, adeus barraco.*

Juro que fiquei com medo dos favelados. (QD, p. 156)

Ainda tratando das gradações que podem existir entre as categorias “casa” e “rua”, DaMatta explica que em determinados contextos sociais – como as favelas – é difícil estabelecer a diferença entre essas duas categorias:

Assim, a própria *rua* pode ser vista e manipulada como se fosse um prolongamento ou parte da *casa*, ao passo que zonas de uma *casa* podem ser percebidas em certas situações como parte da *rua*. Um exemplo significativo do primeiro caso são as casa de Nápoles ou as favelas cariocas, onde é difícil demarcar com nitidez os limites das casas e das ruas. (DAMATTA, 1997, p. 96)

Dessa forma, temos um exemplo claro do quanto a literatura vista de baixo do livro *Quarto de despejo* em muitos momentos distingue-se radicalmente, no tratamento de seus temas, das categorias utilizadas pela “literatura vista de cima”.

Para que a distinção fique mais evidente, comparemos a categoria “casa” no episódio da matança do porco no diário de Carolina com o funcionamento da mesma categoria no conto “Amor”, de Clarice Lispector (Cf. LISPECTOR, 1998, p. 19-29).

No conto em questão, a protagonista Ana, vivendo uma mediocridade confortável em seu lar, cuja preocupação principal era as tarefas de dona de casa, sente todas as tardes – período em que todas as suas obrigações tinham sido cumpridas – uma estranha inquietação. Inventava então atividades para não ficar desocupada nesse período do dia, como ir às compras, por exemplo. É quando certo dia, ao voltar de uma dessas idas ao mercado, vê do bonde um cego que mascava chicletes, imagem que a perturba totalmente. Desorientada, acaba passando do seu

ponto de descida e vai parar no Jardim Botânico, onde se sente maravilhada pela pulsão e a desordem da vida que cerca aquele lugar. Retorna depois de algumas horas, ainda vibrando com a experiência inusitada, mas paulatinamente vai se reacomodando à vida que levava, o que fica claro na cena final, em que é levada pela mão até o quarto pelo marido (figura paternal e provedora) que, agindo assim, estava “afastando-a do perigo de viver”.

Estamos aqui diante dos típicos personagens e cenários de classe média da ficção clariceana – com exceção de *A hora da estrela* – em que a representação da “casa”, por mais que no fim das contas seja mostrada de forma ambígua, ao mesmo tempo como espaço de conforto e de *alienação*, guarda em si todas as conotações de proteção e segurança que acompanha essa categoria na literatura burguesa e hegemônica – no que se distancia muito, conforme vimos, da mesma representação no diário de Carolina.

Em resumo, analisando a configuração do espaço em *Quarto de despejo* – que, basicamente, se desenrola entre os cenários da cidade e da favela – percebemos que essa é uma dimensão narrativa marcada no livro pelo signo da *violência*; violência que se infiltra mesmo nos locais que de um modo geral representariam a segurança, como a casa, o que demonstra a especificidade do funcionamento da divisão “casa/rua”, ou da dificuldade em estabelecer essa divisão, na literatura vista de baixo.

2.1.4 A temática da fome

Colocada tradicionalmente na esfera do *baixo*, a *fome*, em sentido fisiológico, não costuma figurar na chamada *alta literatura*, conforme vimos.

Seu desprestígio deve-se, em grande medida, à sua pouca presença na *vida* dos produtores de literatura que, pertencendo a classes sociais que resolveram os problemas de suprimento, não enxergam na comida, a não ser em seus aspectos sugestivos e plásticos, tema a que se deva atribuir importância, conforme defendido por Candido (1965).

Em um livro como *Quarto de despejo*, porém, cuja autora pertence a uma camada social que *não resolveu, nem em tese, nem na prática*, os problemas de nutrição, uma autora que vive em um contexto de miséria material e privação alimentar, o *valor* atribuído ao tema “comida” adquire um significado outro.

De fato, o diário de Carolina Maria de Jesus traz, como motivação central das ações da personagem, a *busca de alimento para ela e para seus filhos*. Em torno dessa preocupação, explicam-se suas idas à cidade, a catação de lixo, as críticas às autoridades, suas alegrias nos dias de “panela cheia” em seu barraco, e até os seus *sonhos*, como nessa entrada do dia 21 de maio de 1958:

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. (QD, p. 40. Grifos nossos)

A fome tem, assim, uma importância muito grande na configuração de *Quarto de despejo*, no significado das movimentações da personagem Carolina, conforme mostra Vogt (1982): “As significações podem variar, porque os incidentes registrados também se modificam. Mas essas variações convergem todas para uma estrutura narrativa, cujo ponto de sustentação principal é a presença obsedante da fome e da pobreza nas formas mais concretas de suas manifestações.” (VOGT, 1982, p. 207).

Se, nas literaturas primitivas, essa valorização do alimento é comum, como, mais uma vez, defende Candido (1965), na literatura civilizada encontramos escassos exemplos de obras que têm a fome como um elemento central da narrativa. Entre essas últimas, poderíamos destacar o livro *Fome*, do escritor norueguês Knut Hansum, publicado em 1890, que já a partir de seu título expõe a importância que esse tema ocupará em suas páginas.

Contudo, apesar do romance de Hansum apresentar descrições poderosas e extremamente realistas dos efeitos da desnutrição no corpo – “A fome começava a ficar terrível. Extenuado, vinham-me náuseas; e enquanto caminhava, ia vomitando de vez em quando, disfarçadamente” (HANSUM, 1985, p. 44) – uma das impressões

finais que podem ficar para o leitor de *Fome* é que a desnutrição e a penúria do protagonista deste livro é, em última instância, *causada por ele mesmo*, por seu desequilíbrio mental, como no episódio em que ele recebe um troco indevido de um comerciante e, sentindo-se culpado, em vez de devolver o dinheiro ou guardá-lo para minimizar as futuras privações, prefere dar toda a quantia para uma vendedora de doces.

É claro que poderíamos citar alguns livros da literatura brasileira em que a privação alimentar também aparece com aspecto dramático, como *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, *A hora da estrela*, de Clarice Lispector e o romance *Os ratos*, de Dyonélio Machado (neste último, aliás, é mais a *manutenção do alimento* que a busca dele o que está em jogo), mas em nenhuma dessas obras a “fome” adquire um caráter tão central, motivando tão decisivamente as ações de suas personagens, como em *Quarto de despejo*.

Aliás, a fome de que sofre a autora interfere em outros elementos da composição da obra, inclusive elementos estilísticos, como são muitas das *metáforas* que Carolina utiliza para dar expressão à realidade que a cerca.

Entre essas metáforas, poderíamos destacar, entre outras, as seguintes:

a) *a fome como mecanismo de aprendizado e solidariedade*: “O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora” (QD, p. 31);

b) *a fome como fator de animalização dos seres humanos*: “Os favelados aos poucos estão convencendo-se que para viver precisam imitar os corvos” (QD, p. 41-42);

c) *a fome como elemento sinestésico*: “Eu que antes de comer via o céu, as árvores, as aves tudo *amarelo*, depois que comi, tudo normalizou-se aos meus olhos” (QD, p. 45) – grifos nossos;

d) *a qualidade de certos alimentos como atributos morais*: “Dona Domingas é uma preta boa igual o pão. Calma e útil” (QD, p. 52);

e) *a comida como espetáculo*: “Fiz a comida. Achei bonito a gordura frigindo na panela. Que espetáculo deslumbrante!” (QD, p. 43).

A partir desses exemplos, torna-se claro para o analista o valor com que a comida e o alimento são vistos em *Quarto de despejo* e o quanto a situação de privação da escritora acaba interferindo e condicionando até mesmo seu estilo, o que, como procuramos mostrar, é extremamente raro de acontecer na literatura das classes hegemônicas.

3. A QUESTÃO DO VALOR ESTÉTICO EM *QUARTO DE DESPEJO*

Se o *valor estético* estivesse “incrustado” em um livro assim como uma pérola em uma concha – questão apenas de abriremos as páginas de tal livro para reconhecermos sua qualidade artística – nenhuma obra hoje canônica teria sido rejeitada por nenhum editor ou teria sofrido a indiferença, a incompreensão ou mesmo a franca hostilidade dos seus leitores. Mas sabemos que não é essa a história.

Os casos de processos envolvendo obras de Gustav Flaubert e Charles Baudelaire, para citar dois exemplos célebres de escritores hoje clássicos que demoraram a adquirir tal estatuto de grandeza, além de inúmeros outros escritores que tiveram de ver seus nomes serem resgatados por gerações de leitores posteriores às suas, mostram o quanto o caminho até o reconhecimento por parte do meio cultural pode ser tortuoso e sem garantias de êxito imediato.

Mas, se não é um dado evidente por si mesmo, se não repousa como uma “essência” *dentro* das páginas de um livro, fruto exclusivo de sua fatura em termos temáticos e formais, não nos resta outra alternativa a não ser lançar as inevitáveis e, por que não dizer, *perigosíssimas* perguntas – afinal, *o que é um bom livro? O que é o valor estético em literatura?*

Gostaríamos de analisar essas perguntas – tantas vezes respondidas e de maneiras tão diferentes – trazendo-as para o contexto brasileiro, mais especificamente para uma discussão que diz diretamente respeito ao nosso objeto de pesquisa, o livro *Quarto de despejo*, utilizando as interessantes reflexões de Roberto Schwarz, em seu ensaio “Nacional por subtração”, sobre a dependência da literatura brasileira em relação à estrangeira e a separação histórica que existe entre a produção de nossos intelectuais e as classes subalternas do país, o “povo” brasileiro.

Escolhemos esse ensaio de Roberto Schwarz porque ele traz à tona uma importante reflexão sobre o *valor* de nossa literatura, em forma de polêmica com outros teóricos brasileiros, conforme veremos.

Nosso objetivo é entender como essa discussão, localizada nas altas esferas de prestígio intelectual do país, tem – ou não – validade para a *literatura vista de baixo*, ou seja, como tal discussão ajuda-nos a compreender a relação da crítica literária brasileira e seus critérios de valor com a produção literária das camadas pobres e subalternas do país.

A pergunta-síntese que gostaríamos de fazer, por fim, é: em que medida o fato de terem sido produzidas por pessoas das camadas subalternas condiciona a *valoração* de obras literárias pelas instâncias de legitimação da arte no mundo letrado, levando em conta, sobretudo, o livro *Quarto de despejo* como parâmetro de discussão e contraponto às postulações críticas presentes na crítica literária considerada legítima em nossos meios culturais?

3.1 Algumas considerações sobre o *valor* em literatura

Gostaríamos de discutir a questão do *valor estético* neste capítulo a partir dos trabalhos de dois teóricos que, por caminhos diferentes, elaboraram discussões instigantes sobre o tema. São eles: Antoine Compagnon, no capítulo intitulado “O valor”, em seu livro *O demônio da teoria* (2010, p. 221-250), e Pierre Bourdieu, em seu ensaio “Gênese histórica de uma estética pura”, contido em seu livro *O poder simbólico* (2009, p. 281- 298).

Compagnon, em sua investigação sobre a natureza do valor literário, prefere seguir um ponto de vista mais histórico, demonstrando, a partir de uma ampla gama de exemplos, como a crítica literária tentou resolver a questão do fundamento do julgamento estético e dos *princípios* que embasam a *boa* literatura, citando nomes que vão de Sainte-Beuve, no século XIX, a Francis Haskell, em meados do século XX.

Bourdieu, também discorrendo sobre o assunto, parte de suas formulações sobre a *autonomia do campo artístico* como realidade indispensável para o pleno entendimento do valor estético em arte, seja esta arte literária ou não.

Entre esses dois teóricos – que, conforme colocamos, serão nossas duas principais referências na reflexão que nos propomos a fazer – traremos também a contribuição pontual de alguns outros autores que se detiveram na questão em suas obras, tais como René Wellek (1976) e Leyla Perrone-Moisés (1998).

Nossa intenção, nessa primeira abordagem, é tentar mostrar como, nas diversas discussões presentes sobre o valor estético no decorrer da história literária e na atualidade raramente foi colocado em questão o caráter *erudito* – e, portanto, limitado – do *corpus* de obras que os teóricos e historiadores da literatura tinham em mente, ocultando, desta forma, as *prerrogativas de classe* que presidiram, e presidem, tais discussões.

Acreditamos que, entre os teóricos que se detiveram sobre o tema, Bourdieu escapou a esse limite e trouxe subsídios teóricos importantes para o debate das relações entre valor estético e classe social, tema de alguma forma “tabu” nesse tipo de discussão.

Compagnon começa seu texto “O valor” trazendo uma interrogação sobre a possibilidade de um “fundamento objetivo” para o valor estético em literatura, escapando-se, assim, da arbitrariedade do gosto:

(...) as avaliações literárias, tanto a dos especialistas quanto a dos amadores, têm, ou poderiam ter, um fundamento objetivo? Ou mesmo sensato? Ou elas nunca são senão julgamentos subjetivos e arbitrários, do tipo “Eu gosto, eu não gosto”? Aliás, admitir que a apreciação crítica é inexoravelmente subjetiva nos condena fatalmente a um ceticismo total ou a um solipsismo trágico? (COMPAGNON, 2010, p. 221)

Com o desfecho do trecho apresentado já fica claro para nós, a partir da pergunta final do autor, que Compagnon tentará, conforme veremos, estabelecer uma “terceira via” dentro das discussões sobre o valor, admitindo a subjetividade do julgamento estético como um fenômeno inescapável, mas ao mesmo tempo defendendo que isso não nos leva necessariamente a uma total falta de crença na existência de valores em literatura.

Neste sentido, nem a história literária nem a teoria literária poderiam existir em suas formas “puras”, ou seja, pautando-se em critérios puramente “científicos” e excluindo, portanto, a valoração e a escolha de determinadas obras:

Toda teoria, pode-se dizer, envolve uma preferência, ainda que seja pelos textos que seus conceitos descrevem melhor, textos pelos quais ela foi provavelmente instigada (como ilustra a ligação entre os formalistas russos e as vanguardas poéticas, ou entre a estética da recepção e a tradição moderna). (COMPAGNON, 2010, p. 222)

Mesmo o crítico mais supostamente “formalista” ou “estruturalista” se enquadraria dentro dessa lógica – toda crítica possuiria, em algum grau, um temido elemento “impressionista”.

Junto com a questão da subjetividade do julgamento estético, Compagnon coloca outra, que segue em linha paralela quando tratamos do valor em literatura – a formação e a função dos chamados *clássicos* ou *cânones* literários, entendidos principalmente como “patrimônio” ou “memória coletiva”, a quem devemos prestar tributo ou, por outro lado, contestar e rever:

O tema “valor”, ao lado da questão da subjetividade do julgamento, comporta ainda a questão do *cânone*, ou dos *clássicos*, como se diz de preferência em francês, e da formação desse cânone, de sua autoridade – sobretudo escolar –, de sua contestação, de sua revisão. Em grego, o cânone era uma regra, um modelo, uma norma representada por uma obra a ser imitada. Na Igreja, o cânone foi a lista, mais ou menos longa, dos livros reconhecidos como inspirados e dignos de autoridade. O cânone importou o modelo teológico para a literatura no século XIX, época da ascensão dos nacionalismos, quando os grandes escritores se tornaram os heróis do espírito das nações. Um cânone é, pois, nacional (como uma história da literatura), ele promove os clássicos nacionais ao nível dos gregos e dos latinos, compõe um firmamento diante do qual a questão da admiração individual não se coloca mais: seus monumentos formam um patrimônio, uma memória coletiva. (COMPAGNON, 2010, p. 222-223)

Os cânones modernos, ligados à ascensão dos diversos nacionalismos, não fugiriam, deste modo, a certa relativização, uma vez que trazem em si a marca de suas diferentes origens nacionais – o cânone brasileiro não é o mesmo cânone holandês ou japonês etc. Assim, um cânone, qualquer que seja ele, não poderia ser mais aceito, em nossos tempos, como critério infalível de objetividade em termos de valor literário.

Aprofundando a discussão, a pergunta seguinte de Compagnon se volta para a própria *natureza* da literatura. Afinal, que critérios presidem a separação entre um texto literário e um texto não literário? Como decidir o que é ou o que não é

literatura, sendo que “na sua maioria, os poemas são ruins, mas são poemas”? Aqui também a relativização se faz presente, uma vez que definições diferentes de literatura envolvem critérios valorativos – e, portanto, relativos – de divisão entre o literário e o não-literário:

Um mesmo critério de valor (por exemplo, o estranhamento, ou a complexidade, ou a obscuridade, ou a pureza) preside, em geral, à distinção entre textos literários e textos não literários, e à classificação de textos literários entre si. (COMPAGNON, 2010, p. 223)

Desta forma, qualquer definição do que seja ou não um texto literário, se se preocupa em estar assentada em bases racionais, acaba envolvendo um princípio *normativo*, cujos diferentes textos realizarão de maneira mais ou menos plena:

A avaliação racional de um poema pressupõe uma norma, isto é, uma definição da natureza e da função da literatura – acentuando-se, por exemplo, seu conteúdo ou, então, sua forma –, que a obra considerada realiza de maneira mais ou menos apropriada. (COMPAGNON, 2010, p. 223)

Compagnon analisa também a questão da *hierarquia* entre as diferentes artes, longa discussão que se fez presente em vários momentos da reflexão filosófica e literária no decorrer da história e em que, também, não se pôde encontrar consenso possível:

Qual é a arte superior? Lembremo-nos da rivalidade entre a escala hegeliana, que coloca a inteligibilidade – logo a poesia – no mais alto patamar, e a classificação herdada de Schopenhauer, que coloca a música (a linguagem dos anjos, segundo Proust) acima de tudo: esse dilema é também, provavelmente, um avatar da alternativa entre o gosto clássico e o gosto romântico, entre o inteligível e o sensível como valor estético supremo. Lembremo-nos, além disso, da tradição kantiana, retomada, desde as Luzes, pela maior parte dos estetas, fazendo da arte uma “finalidade sem fim” e decretando, em consequência, a superioridade estética da arte “pura” sobre a arte “de idéias”, sobre a arte aplicada, sobre a arte prática. Mas que valor têm essas normas mesmas? São elas dogmáticas, como simples petição de princípio, ou propriamente estéticas? (COMPAGNON, 2010, p. 224)

De gustibus non est disputandum, a antiga fórmula criada pelos cétricos na Filosofia, definitivamente não vigora quando o tema em questão é o valor, pois, conforme Compagnon demonstra por todo o seu texto, as querelas envolvendo teóricos da literatura e escritores sobre a “correta” apreciação estética é uma constante da história literária.

De T. S. Eliot, preocupado em “revitalizar” a grande tradição ocidental, iniciada por Homero, aos modernistas e formalistas russos, que consideravam a *novidade* e a “desfamiliarização” o critério e o valor máximo da literatura; passando pela *complexidade e a multivalência* de George Boas e também defendida, como se sabe, por René Wellek; ou ainda o escritor inglês Mathew Arnold, que considerava o principal valor da literatura seu caráter pedagógico, no século XIX – ou Raymond Williams, no século XX, que também defende a literatura como instrumento de melhoria dos homens – muitas foram as visões em disputa sobre a função da literatura e seu valor.

Disputas e pontos de vista que levam Compagnon a assumir a relativização como única realidade aceitável quando tratamos do valor estético em literatura – mas sem que isso redunde em um negativismo absoluto, pois, para o autor de *O demônio da teoria*, a investigação que tem como pressuposto a relatividade dos juízos sobre a natureza e o valor da literatura ainda é melhor que a que tem somente a *intuição* como critério: “Logicamente, o relativismo absoluto é, por certo, a única posição coerente – as obras não têm valor em si mesmas – mas ele desafia a intuição: aí está a sua fecundidade, até certo ponto” (COMPAGNON, 2010, p. 226).

Compagnon, ciente do impasse entre objetivismo e subjetivismo em questões de julgamento estético, não deixa, porém, conforme já dissemos, de apontar uma “terceira via” para a discussão:

A linha divisória é, pois, das mais claras: de um lado, os defensores tradicionais do cânone, de outro, os teóricos que lhe contestam toda validade. Entre os dois, um certo número de posições medianas, logo frágeis, menos defensáveis, esforçam-se por manter uma certa legitimidade do valor. (COMPAGNON, 2010, p. 229)

Entre os nomes de pensadores que tentam manter “uma certa legitimidade do valor” citados por Compagnon estão os do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer, e sua teoria da “historicidade dos clássicos”, e Hans Robert Jauss com sua *Estética da recepção*. Sobre o primeiro, Compagnon explica que o caráter não-normativo e não-arbitrário do valor dos clássicos é verificável, seu caráter racional, portanto, poderia ser demonstrado por um “olhar retrospectivo” da crítica literária sobre eles, e não por algo desde sempre evidente nas obras dos autores clássicos:

A argumentação sutil de Gadamer acabou por fazer coincidir o sentido milenar de clássico, como norma imposta, e o conceito historicista de clássico, como estilo determinado. No primeiro sentido, o clássico parecia, sem dúvida, supra-histórico a priori, mas ele resulta, na verdade, de uma avaliação retrospectiva do passado histórico: o clássico é reconhecido após uma decadência ulterior. Os autores definidos como clássicos constituem, todos, a norma de um gênero, não arbitrariamente, mas porque o ideal que exemplificam é visível ao olhar retrospectivo do crítico literário. Portanto o clássico teria designado sempre uma fase, o apogeu de um estilo, entre um antes e um depois; o clássico teria sido sempre justificado, produzido por uma apreciação racional. (COMPAGNON, 2010, p. 240)

A “sutileza” das formulações de Gadamer consistiria em “conciliar” o valor estético atemporal dos autores e obras clássicos com o caráter inevitavelmente histórico da recepção dessas obras e autores. Nas palavras de Compagnon: “O clássico designa a preservação através da ruína do tempo” (COMPAGNON, 2010, p. 240).

Já para Jauss, segundo Compagnon, o valor estético poderia ser afirmado pela “ruptura” com o *horizonte de expectativa* do público leitor que determinados autores e obras promoveram em seu tempo, o que privilegiaria, pelo menos aparentemente, as obras e autores modernos, para quem o *novo* é um valor supremo. Contudo, esse aparente abandono do cânone pode ter como resultado final um resgate desse mesmo cânone. Como explica Compagnon,

(...) se Jauss se separa de Hegel e de Gadamer quanto à definição de clássico, e parece, portanto, colocar o clássico em perigo, o critério de valor alternativo que ele propõe também resgata o cânone. A própria negatividade, reivindicada pela obra-prima moderna, pode, retrospectivamente, ser lida nas obras que se tornaram clássicas como o motivo autêntico de seu valor. Toda obra clássica contém, na verdade, uma fissura, o mais das vezes imperceptível aos seus contemporâneos, mas que não deixa de estar na origem de sua sobrevivência. Não se nasce clássico, torna-se clássico, o que tem, portanto, como consequência, que não se permanece forçosamente como tal, degradação cuja possibilidade Gadamer procurava conjurar. (COMPAGNON, 2010, p. 242)

Na mesma linha de defesas da possibilidade de uma base racional para o julgamento estético, encontraremos a *Filosofia analítica*, vista como “a última defesa do objetivismo” por Compagnon (2010, p. 242), e cujo principal representante seria Monroe Beardsley e sua teoria do *instrumentalismo estético*.

A obra literária é vista aqui como *instrumento* ou *partitura*, preservando assim, nas palavras de Compagnon, uma “dialética entre o texto e o leitor, entre coerção e liberdade”:

(...) se o sentido não está integralmente na obra, se se tornava difícil sustentar o contrário, essa interpretação, ou essa solução de compromisso (a obra é um instrumento, programa, partitura), permite afirmar que o sentido tampouco é inteiramente da responsabilidade do leitor. Assim como é preciso admitir que os julgamentos estéticos são subjetivos, não será legítimo sustentar que a obra como instrumento ou programa, não seria indiferente a esse fato? Afinal, sem obra não haveria julgamento. (COMPAGNON, 2010, p. 243)

Os três princípios, porém, que fundamentam a teoria de Beardsley sobre o valor em literatura – a *unidade*, a *complexidade* e a *intensidade* – confundem-se, em uma observação realizada pelo crítico literário francês Gerard Genette com as três antigas condições da beleza postuladas por Tomás de Aquino (*integritas*, *consonantia et claritas*) e revelam, portanto, uma *permanência do gosto clássico* (COMPAGNON, 2010, p. 244).

O maior problema das teorias que tentam estabelecer uma “terceira via” entre a objetividade e a subjetividade no julgamento estético é justamente este identificado no instrumentalismo de Beardsley: a exclusão, por princípio, da arte moderna, que abandonou completamente as noções de norma e de modelos estéticos a serem seguidos, a não ser, talvez, um: o da *novidade* (“*make it new*”).

Como solução para este impasse, Compagnon propõe a sua própria terceira via, afirmando que, se o valor literário não pode ser fundamentado em termos teóricos, este é “um limite da teoria, não da literatura” (COMPAGNON, 2010, p. 250).

Citando como caminho possível para os estudos literários a “história do gosto”, de Francis Haskell, que estuda, entre outras coisas, “a formação das grandes coleções, a constituição dos museus, o mercado da arte”, o autor de *O demônio da teoria* sugere que a investigação literária, se não pode estabelecer, de uma vez por todas, um fundamento objetivo para a avaliação do valor estético nas obras literárias, nem por isso precisa defender a arbitrariedade absoluta de todo e qualquer cânone, afinal:

O cânone não é fixo, mas também não é aleatório e, sobretudo, não se move constantemente. É uma classificação relativamente estável, e, se os clássicos mudam, é à margem, **através de um jogo, analisável**, entre o centro e a periferia. Há entradas e saídas, mas elas não são tão numerosas assim, nem completamente imprevisíveis. (COMPAGNON, 2010, p. 249. Grifos nossos)

Qual a modalidade desse “jogo analisável” colocado por Compagnon, podemos deduzir de uma das últimas perguntas de seu ensaio: “como os grandes espíritos se encontram? Como se estabelecem consensos parciais entre as autoridades encarregadas de zelar pela literatura?” – o que, a nosso ver, aponta para a ideia de uma *sociologia do gosto*, que poderia fornecer subsídios para esclarecer como as preferências individuais atuam para estabelecer algumas normas que, no futuro, pautarão a atuação de instituições como “a escola, a publicação, o mercado”.

E aqui gostaríamos de colocar os limites que enxergamos na longa reflexão de Compagnon sobre o valor e na sua proposta de uma sociologia do gosto como uma terceira via para o impasse entre a subjetividade e a objetividade em termos de julgamento estético.

Apesar de exaustiva em relação às diversas propostas teóricas que atravessaram a história literária, a análise de Compagnon nunca coloca a questão – a não ser no final de seu ensaio e de forma bastante tímida – da fundamentação social e histórica não das discussões sobre o valor, mas do próprio *olhar* dos teóricos que ele põe em cena em seu texto. Em outras palavras, a discussão de Compagnon sobre o valor estético em literatura jamais se coloca a questão do *sentido* de todas essas disputas pela verdade sobre o que é ou o que não é literatura ou o que é ou o que não é *boa* literatura, ou seja, ele nunca abandona uma, por assim dizer, *dialética imanente* das diferentes teorias, com umas se contrapondo às outras ou umas e outras se fundindo em sínteses precárias.

Afinal, o que faz com que o *jogo* sobre os critérios que presidem a definição da qualidade literária seja tão importante de ser jogado? Quais são as regras para participar legitimamente desse jogo? E, sobretudo, *quem* tem o direito de participar desse jogo e por quê?

Para responder tais perguntas, Compagnon teria de abandonar as diversas teorias e pontos de vistas de críticos, filósofos e escritores e investigar o que faz com que a voz desses diferentes pensadores faça sentido e exerça seus poderes por assim dizer mágicos sobre a maneira como entendemos o que é ou não literatura ou o que é ou não boa literatura – era preciso que ele se detivesse no

campo literário como um todo e não, como ele faz, em uma categoria específica de seus agentes.

A direção das formulações sobre o valor literário de Compagnon se assemelha, nesse sentido, a de Leyla Perrone-Moisés, que também se debruça sobre o tema em seu texto “História literária e julgamento de valor”, presente em seu livro *Altas literaturas*. Tratando da história literária, ela nos diz:

Todos os balanços e propostas relativos à história literária ganhariam em partir da seguinte pergunta: *para que serve a história literária?* Se nós acreditamos que a literatura tem a alta utilidade de esclarecer, alargar e valorizar nossa experiência do mundo, admitiremos que a história do conjunto de suas realizações maximiza o proveito que podemos tirar do contato com cada realização particular. E se a fruição da literatura, no seu mais alto sentido de conhecimento e valorização da experiência humana, é o nosso objetivo, seremos levados a defender um certo tipo de história literária: aquele que otimiza a fruição das obras. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 21-22)

Reflexão formalmente “bem-intencionada”, enxergando na literatura e na história da literatura instrumentos civilizatórios. Mas poderíamos, no lugar da pergunta “para que serve a literatura?”, colocar a questão: “para *quem* ela tem servido?”, não com a intenção de defini-la como pura ideologia, mas procurando mostrar que o pleno acesso à literatura e à sua história tem historicamente sido destinado a um número extremamente reduzido de pessoas – pessoas privilegiadas, portanto.

Dessa forma, procuraremos aprofundar a discussão sobre o valor estético trazida por Compagnon através das formulações de Pierre Bourdieu sobre o que ele chama de *estética “pura”*.

3.2 A gênese histórica da estética “pura”, segundo Bourdieu: o campo literário visto de fora

Em seu texto “Gênese histórica de uma estética pura”, Pierre Bourdieu, de forma desafiadora, afirma que o fundamento da atitude estética e da obra de arte – seu *sentido* e seu *valor*, portanto – deve ser procurado não nas reflexões isoladas de

críticos ou artistas, mas na *história da instituição artística* (BOURDIEU, 2009, p. 282).

O autor de *O poder simbólico* adota essa postura por defender que os julgamentos estéticos do que ele chama de “pensador puro” – o pensador que ignora o fundamento social e a historicidade de seu próprio julgamento, voltando-se exclusivamente para os aspectos imanentes da obra – sempre correm o grande risco de se constituírem em generalizações de um ponto de vista particular:

O pensador puro de uma experiência pura da obra de arte – ao tomar como objeto de reflexão a sua própria experiência, que é a de um homem culto de uma determinada sociedade, sem tomar como objeto a historicidade de sua reflexão e a do objeto a que ela se aplica – constitui, sem saber, uma experiência particular em norma trans-histórica de qualquer percepção artística. (BOURDIEU, 2009, p. 283)

A experiência “pura” da obra de arte, voltada regularmente para a busca de *essências universais* (a “verdadeira” arte, o “verdadeiro” artista e o valor artístico “verdadeiro”, em qualquer lugar e em qualquer tempo) não conseguiria escapar, deste modo, a uma *ilusão do absoluto*, fruto da ignorância das suas “condições sociais de possibilidade”:

(...) essa experiência, no que ela tem aparentemente de mais singular (e esse sentimento de unicidade contribui, sem dúvida, em muito para lhe dar valor), é uma instituição que é produto da invenção histórica e cuja necessidade e razão de ser só podem ser realmente apreendidas mediante uma análise propriamente histórica, a única capaz de explicar ao mesmo tempo a sua natureza e a aparência de universalidade que ela dá àqueles que vivem ingenuamente, a começar pelos filósofos que a submetem à sua reflexão, ignorando as suas condições sociais de possibilidade. (BOURDIEU, 2009, p. 284)

Aqui Bourdieu dá o salto qualitativo que Compagnon não conseguiu realizar em suas reflexões sobre o valor, ao associar esse tipo de investigação a uma análise de tipo social, preocupada em mostrar que o próprio olhar que procura “essências” na arte – como o valor – apenas tem sentido dentro de um tipo extremamente restrito de experiência humana, impossível de ser entendida unicamente a partir de suas manifestações particulares:

(...) pelo lado da ontogênese, esse olhar [“puro”] está associado às condições de aquisição **extremamente particulares**, como a frequência desde cedo dos museus e a exposição aberta ao ensino escolar e à *skolé* que ela implica – o que significa, diga-se de passagem, que a análise de essência quando omite essas condições, universalizando dessa forma o caso particular, institui tacitamente em norma universal de qualquer prática que pretende ser estética as propriedades bem específicas de uma

experiência que é produto do **privilégio**, quer dizer, de condições de aquisição excepcionais. (BOURDIEU, 2009, p. 285. Grifos nossos)

Nesse sentido, para entendermos no que consistiria o valor em arte e em literatura, teríamos que sempre levar em consideração que esse valor só pode ser plenamente percebido se o encaramos como uma *instituição*, construída historicamente, à medida que construía, no mesmo movimento, um olhar que é, também, uma instituição:

Aquilo que a análise an-histórica da obra de arte e da experiência estética apreende na realidade é uma instituição que, como tal, existe por assim dizer duas vezes, nas coisas e nos cérebros. Nas coisas, em forma de um campo artístico, universo social relativamente autônomo que é produto de um lento processo de constituição; nos cérebros, em forma de atitudes que se foram inventando no próprio movimento pelo qual se inventou o campo a que elas imediatamente se ajustaram. Quando as coisas e os cérebros (ou as consciências) são concordantes, quer dizer, quando o olhar é produto do campo a que ele se refere, este, com todos os produtos que propõe, aparece-lhe de imediato dotado de *sentido* e de *valor*. (BOURDIEU, 2009, p. 285)

Qualquer tentativa de entender racionalmente o valor estético, seja ele em literatura ou em outra arte, apenas é possível se levarmos em conta não *apenas* as obras ou *apenas* os posicionamentos dos escritores e críticos, mas esses agentes e também outros, editores, academias, jornais – especialmente na atualidade, também as *mídias eletrônicas* – etc., atuando conjuntamente, em relações dinâmicas, em um *campo artístico* que dá sentido e valor à discussão sobre o valor, por exemplo.

Essa discussão interessa-nos diretamente, pois explicita que a participação no “jogo” artístico exige algumas prerrogativas que o meio social, qualquer que seja ele, em geral oferece apenas a uma pequena parcela de seus membros, sobretudo aqueles aos quais *necessidades materiais urgentes* não impediram de ter tempo livre e acesso abundante a obras artísticas – literárias ou não – sendo dotados, assim, de uma “atitude” e de uma “competência” estéticas específicas – de uma *disposição estética*, portanto:

A experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e de valor é um efeito da concordância entre as duas faces da mesma instituição histórica, o *habitus* culto e o campo artístico, que se fundem mutuamente: dado que a obra de arte só existe enquanto tal, quer dizer, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor, se for apreendida por espectadores dotados da **atitude** e da **competência estéticas** tacitamente exigidas, pode dizer-se que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito que só pode fazê-lo na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte. (BOURDIEU, 2009, p. 285-286. Grifos nossos)

Conforme observa com perspicácia Bourdieu: “Os museus poderiam escrever no seu frontão – mas não há que o fazer de tal forma isso é evidente: ‘Que ninguém entre aqui se não for amador de arte’” (BOURDIEU, 2009, p. 286).

Impossível não lembrar aqui do “leitor esteticamente competente” de que nos fala Wellek, justamente em seu ensaio “Valoração”, presente em seu livro *Teoria da literatura* (WELLEK, 1976, p. 316): “Os valores existem potencialmente nas estruturas literárias; são apreendidos e verdadeiramente apreciados e contemplados pelos *leitores que preenchem as condições necessárias*”.

Neste sentido, o texto de Bourdieu é muito mais enfático do que Compagnon a respeito do método a seguir na investigação sobre o valor estético, afirmando que, quando tratamos do sentido e do valor das obras de arte, assim como as outras questões relacionadas ao juízo estético de um modo geral, é preciso abandonar os agente e produtos da arte em sua individualidade e procurar soluções em uma “história **social** do campo associada a uma **sociologia** das condições da constituição da atitude estética especial que o campo exige em cada um dos seus estados” (BOURDIEU, 2009, p. 287. Grifos nossos.).

Apesar de aparentemente nos afastar do terreno especificamente da teoria literária, acreditamos que tal visada sociológica na verdade mostra-se como uma perspectiva bastante útil para darmos conta de certos aspectos envolvendo a produção e a recepção literárias, *inclusive em seus aspectos formais*, e gostaríamos de defender esse posicionamento com um exemplo retirado de nossa história literária.

No já citado *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, Antonio Candido divide a literatura brasileira em dois momentos principais: *manifestações literárias*, em que as obras literárias, apesar da eventual qualidade, ainda não estavam organicamente integradas à vida cultural do lugar, no caso a Colônia, dado seu caráter disperso; e *sistema literário*, em que três elementos interagem organicamente com a sociedade possibilitando uma *tradição* – “um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive;

um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem traduzida em estilos), que liga uns a outros” (CANDIDO, 2007, p. 25).

Essa divisão é por demais conhecida, mas vale destacar dela um aspecto que pode passar despercebido e é o fato de que, para Candido, a literatura só pode ser pensada em termos de uma *instituição social*, e não em termos de obras isoladas.

Enquanto instituição social, que possibilita uma tradição, a literatura no Brasil, porém – como não podia deixar de ser, dadas as condições históricas – ficou restrita a determinados grupos sociais privilegiados e, portanto, a defesa de uma determinada ideologia, que podemos classificar como *dominante*.

Nesse sentido, a literatura atendeu a algumas funções que extrapolavam o campo estético e se projetavam nos campos político e social, facilitando a solidificação do processo colonizador em nossas terras, tendo por principal efeito o *abafamento* das culturas nativas que aqui disputavam com a Metrópole a primazia das consciências. É o que nos diz Candido em outro dos seus ensaios sobre esse processo:

Vê-se que no Brasil a literatura foi a tal modo expressão da cultura do colonizador, e depois do colono europeizado, herdeiro dos seus valores e candidato à sua posição de domínio, que serviu às vezes violentamente para impor tais valores, contra as solicitações a princípio poderosas das culturas primitivas que os cercavam de todos os lados. Uma literatura, pois, que do ângulo político pode ser encarada como peça eficiente do processo colonizador. (CANDIDO, 2007, p. 99)

Um dos temas constantes da literatura desse período – já encontráveis em Anchieta e seus *autos* e intensificados nos séculos XVIII e XIX – é sintomaticamente o *encontro entre o colonizador e o nativo*, tema que irá encontrar a sua expressão mais simbolicamente poderosa em *Iracema*, de José de Alencar. Conforme Candido,

É bastante significativo que os livros extensos e autobiográficos no século XVIII, fora da poesia lírica, se apliquem à mesma celebração dos valores ideológicos dominantes. É o caso da curiosa ficção moral de Nuno Marques Pereira, *O peregrino da América* (1728), da *História da América Portuguesa* (1730), de Sebastião da Rocha Pita, dos poemas *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, *Vila Rica* (anterior a 1776), de Cláudio Manoel da Costa, *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão. Em todos eles predomina a ideia conformista que a empresa colonizadora foi justa e fecunda, devendo ser aceita, louvada como implantação dos valores morais, religiosos e políticos que reduziam a barbárie em benefício à civilização. Aliás, os três poemas têm como assunto o encontro entre ambas. (CANDIDO, 2007, p. 201)

Candido não se limita a apontar a recorrência desse tema como indício da função de defesa da ideologia dominante na literatura feita em nossas terras nesse período, mas demonstra a ligação institucional dos produtores de cultura com as instituições da Metrópole encarregadas de reger a vida social na Colônia, uma vez que “os cronistas, historiadores, oradores e poetas dos primeiros séculos eram quase todos sacerdotes, juristas, funcionários, militares, senhores de terras – obviamente identificados aos valores da civilização metropolitana” (CANDIDO, 2007, p. 200).

Chegamos aqui ao papel que a figura do “índio” desempenhou institucionalmente na literatura romântica após a Independência do Brasil, em 1822. A questão que se colocava para os intelectuais brasileiros do período era a seguinte: como criar uma “identidade nacional” para a nação que se tornara independente, se diferenciando o mais possível de Portugal, e ao mesmo tempo se adequar aos padrões das nações europeias, nossos principais modelos de “civilização”?

O caráter paradoxal dessa questão – desejo de diferenciação nacionalista e procura dos ideais europeus de civilização – foi muito bem apontada por Candido em seu já referido *literatura de dois gumes*, que demonstrou que uma das consequências desse processo foi a chamada *tendência genealógica*: a busca de uma *gênese* brasileira no passado histórico, que pudesse justificar inclusive a nossa “mestiçagem”, sem com isso nos diminuir perante às nações do velho mundo, mas demarcando nossa diferença em relação a elas. A solução encontrada pelos literatos românticos, dentro do projeto nacionalista posto em movimento, passava pela escolha de uma figura ou um tema que pudesse ressaltar as qualidades “nativas” de sua literatura sem perder de vista os padrões estéticos da literatura europeia de então – a figura escolhida foi a do índio. Nessa escolha pesaram muitos fatores, a *maioria deles sociais e históricos e não estéticos*. Nas palavras de Candido,

Àquela altura, nas zonas colonizadas, este [o índio] já estava neutralizado, repellido, destruído ou dissolvido em parte pela mestiçagem. Para formar uma imagem positiva a seu respeito contribuíram diversos fatores, entre os quais a condição de homem que os jesuítas lhe reconheceram; a abolição da sua escravização em meados do século XVIII; o costume dos reis portugueses de conferir categoria de nobreza a alguns chefes que, nos séculos XVI e XVII, ajudaram a conquista e defesa do país; e finalmente a moda do “homem natural”. Tudo isso ajudou a elaborar um conceito favorável, não sobre o índio de todo dia, com o qual ainda se tivesse contacto, mas sobre o índio das regiões pouco conhecidas e,

principalmente, o do passado, que se pôde plasmar com a imaginação até transformá-lo em modelo ideal. Note-se que esse índio eponímico, esse antepassado simbólico, justificador tanto da mestiçagem quanto do nativismo, podia ter curso livre no plano da ideologia porque a sua evocação não tocava no sistema social, que repousava sobre a exploração do escravo negro – e este só receberia um esboço de tratamento literário idealizador na segunda metade do século XIX, quando começou a crise do regime servil. (CANDIDO, 2007, p. 209)

Essa escolha deliberada dos escritores da primeira fase romântica, porém, não se explica apenas pela adesão conformista ao poder institucionalizado, mas também – e aqui iluminam a questão as formulações de Bourdieu – pela *ausência de um campo literário autônomo e atuante*, que desse *sentido e valor* à atividade do escritor brasileiro, *forçando-o* a procurar a importância do seu trabalho na atividade política e conseguindo, desse modo, atingir um público potencial que, de outra forma, não seria possível alcançar.

Essa é a tese de Antonio Candido em seu ensaio “O escritor e o público” (1997), ao afirmar que “Nativismo e civismo foram grandes *pretextos* funcionando como *justificativas* da atividade criadora; critérios de *dignidade* do escritor; recursos de atrair o leitor e, finalmente, *valores* a transmitir” (CANDIDO, 1997, p. 226. Grifos nossos).

O que se quer explicitar a partir dessas considerações sobre o Indianismo na literatura brasileira da primeira metade do século XIX é a constatação de que – neste caso – a escolha dos *temas*, com as consequências necessárias na *forma*, e, sobretudo, o *valor* das obras literárias *não podem ser satisfatoriamente compreendidos* sem a referência a *fatores externos*, extraliterários, sociais e culturais; fato que demonstra a importância para o pesquisador da literatura de não se deixar prender a uma *concepção imanentista* dos fenômenos literários, postura comum entre muitos teóricos da pós-modernidade, por exemplo.

Podemos estender nossas reflexões para além da literatura da primeira fase do Romantismo brasileiro e defender a ideia de que o “valor” em literatura é sempre algo *construído socialmente* – dentro de um campo ou sistema – e não pode ser estabelecido exclusivamente a partir das obras, como uma “essência” a que o olhar do especialista teria um acesso privilegiado.

Diante dessas colocações, resta-nos, porém, perguntar como atua praticamente o campo artístico na criação desse valor, ou seja, que elementos e ações atuantes nesse campo tornam possível a *crença* em seu sentido?

Das formulações de Bourdieu sobre a atuação do campo artístico, dois são os elementos que, a nosso ver, aparecem como fundamentais para a efetiva atuação desse campo na criação do valor: a) uma *linguagem artística* e; b) as *lutas pela legitimidade das visões sobre a arte* entre os agentes do campo.

Conforme nos diz o autor de *O poder simbólico*, referindo-se neste caso aos pintores, mas em um raciocínio que pode facilmente ser aplicado também às outras categorias de artistas, inclusive escritores:

(...) entre todas as invenções que acompanham a emergência do campo de produção, uma das mais importantes é, sem dúvida, a elaboração de uma **linguagem artística**: antes de mais, uma maneira de nomear o pintor, de falar dele, da natureza do seu trabalho e do modo de remuneração desse trabalho, através da qual se elabora uma definição autônoma do valor propriamente artístico, irreduzível, enquanto tal, ao valor estritamente econômico. (BOURDIEU, 2009, p. 290. Grifos nossos)

Um bom exemplo de como uma a criação de uma linguagem artística é importante para a criação do valor no campo literário é a atuação das chamadas “vanguardas históricas” (cubismo, futurismo, surrealismo etc.) que, nas suas tentativas iniciais de legitimação procuraram, cada uma à sua maneira, estabelecer para si um vocabulário próprio, cartas de intenções, manifestos – inclusive manifestos técnicos – e termos diretamente associados às suas poéticas (“escrita automática”, por exemplo) que mostrassem, de maneira inequívoca, as rupturas que esses movimentos promoveram em relação à arte do passado.

Em relação às lutas pela legitimidade como elemento decisivo do campo literário na criação do valor, Bourdieu diz o seguinte:

(...) à medida que o campo se vai constituindo como tal, o “sujeito” da produção da obra de arte, do seu **valor** e também do seu **sentido**, não é o produtor do objeto na sua materialidade, mas sim o **conjunto dos agentes**, produtores de obras classificadas como artísticas, grandes ou pequenos, célebres, quer dizer, celebrados, ou desconhecidos, críticos de todas as bandas, eles próprios organizados em campo, colecionadores, intermediários, conservadores, etc., que têm interesses na arte, que vivem para a arte e também da arte (em graus diferentes), que se opõem em lutas nas quais está em jogo a imposição de uma **visão do mundo**, e também do mundo da arte, e que colaboram por meio dessas **lutas** na produção do **valor da arte e do artista** (BOURDIEU, 2009, p. 290-291. Grifos nossos).

Simplificando as formulações acima, poderíamos dizer que o “jogo” entre os agentes do campo, ocupem eles um lugar de destaque ou não neste campo, cria a *illusio* da importância do jogo e a *crença* no valor das obras e autores. O valor estético, assim como um deus de uma religião qualquer, só pode existir enquanto há pessoas dispostas a acreditar nele, a dedicarem seu tempo e seu empenho em preservá-lo, em fazer a exegese de seus textos sagrados (canônicos) e em garantir que os objetos relacionados a ele não sejam profanados por “infiéis” (leitores “ingênuos”).

Sendo assim, é possível perceber que a criação do valor de um autor ou de uma obra é um trabalho coletivo, produto de uma verdadeira “alquimia simbólica”; que não se limita, portanto, à maneira como determinado autor organizou, em uma estrutura verbal, formas e temas num livro – *o valor não é imanente*.

Sobre isso também explica Bourdieu, em seu livro *As regras da arte*:

Como se vê, é ao mesmo tempo verdadeiro e falso dizer (com Marx, por exemplo) que o valor mercantil da obra de arte não tem relação com seu custo de produção: verdadeiro, se se leva em conta apenas a fabricação do objeto material, pelo qual o artista (ou pelo menos o pintor) é o único responsável; falso, se se entende a produção da obra de arte como objeto sagrado e consagrado, produto de uma imensa empresa de *alquimia simbólica* na qual colabora, com a mesma convicção e lucros muitos desiguais, o conjunto dos agentes lançados no campo de produção, isto é, os artistas e os escritores obscuros assim como os “mestres” consagrados, os críticos e os editores tanto quanto os autores, os clientes entusiastas não menos que os vendedores convictos. (BOURDIEU, 1996, p. 196)

Após chegarmos a uma definição do valor como um produto criado pela coletividade atuando dinamicamente dentro de um campo artístico, através da criação de uma linguagem artística e das lutas entre os agentes, podemos dar agora um passo seguinte em relação à discussão que interessa mais diretamente ao nosso trabalho.

Ora, se a luta entre os agentes é decisiva para a criação do valor, e se esses agentes *não estão distribuídos de forma homogênea no campo social*, é necessário investigar como a desigualdade social pode influenciar na definição desse valor estético.

Acreditamos – é o que estamos defendendo desde o início deste trabalho – que os agentes do campo literário responsáveis por legitimar e preservar o valor de

determinados autores e obras (críticos, editores etc.), por pertencerem, de um modo geral, às classes hegemônicas, tenderiam a não valorizar a produção literária das classes subalternas, não por uma ação deliberada – embora esse tipo de ação não esteja excluída de antemão das definições do que é boa ou má literatura – mas porque a formação que lhes permitiu participar do jogo artístico como jogadores avisados, suas categorias de percepção, seus instrumentos de análise e de apreciação artística estão condicionados pelo seu *ponto de vista de classe*, o que Bourdieu chama da *habitus*:

Contrariamente à representação dominante a qual pretende que a análise sociológica, relacionando cada forma de gosto com as suas condições sociais de produção, reduza e relativize as práticas e as representações a que diz respeito, podemos considerar que ela as subtrai ao arbitrário e as absolutiza, tornando-as ao mesmo tempo **necessárias** e **incomparáveis**, justificadas, pois, para existirem tal como existem. Com efeito, podemos admitir que duas pessoas dotadas de *habitus* diferentes que não estão expostas **à mesma situação nem aos mesmos estímulos**, porque os constroem de outra maneira, **não ouvem as mesmas músicas nem veem os mesmos quadros** e, por esse fato, **não podem formar o mesmo juízo de valor**. (BOURDIEU, 2009, p. 295. Grifos nossos)

No Brasil, país marcado por grandes dissimetrias entre as classes, esse fenômeno mostra-se de uma forma bastante evidente.

Se analisarmos a produção de nossos historiadores, críticos e teóricos da literatura *em bloco*, perceberemos o quanto a produção literária das classes subalternas ocupou pouco espaço nos seus escritos. Quando essa produção aparece nas reflexões de nossos eruditos, as lentes que a enfocam, como vimos, tendem a enquadrá-la no folclórico e de forma monolítica.

Sobre essa separação entre os intelectuais responsáveis pela literatura no Brasil e as classes subalternas, o “povão”, gostaríamos de nos deter um pouco mais no tópico seguinte, utilizando como centro de nossas reflexões o ensaio “Nacional por subtração”, de Roberto Schwarz.

3.3 Nacional por subtração (do povo)

O texto “Nacional por subtração”, de Roberto Schwarz, apresenta como pano de fundo uma polêmica envolvendo os ensaios “O entre-lugar do discurso latino

americano”, de Silviano Santiago, e “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, de Haroldo de Campos.

A polêmica gira em torno da originalidade – ou da falta dela – da literatura brasileira, que, em *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, é mostrada como “ramo” da europeia e incapaz de suprir as necessidades de um leitor culto (CANDIDO, 2007, p. 11). Cada um à sua maneira, Haroldo de Campos e Silviano Santiago procuram contradizer essas afirmações de Antonio Candido e mostrar que nossa literatura não se mostra rebaixada diante da europeia, porque atualmente as discussões teóricas não levam mais em consideração as categorias “originalidade” e “autenticidade” nas suas análises culturais (Haroldo) ou que, apesar de dependente de formas e matérias estrangeiras, a originalidade de nossa literatura se mostraria pelo *uso* diferenciado dessas formas e matérias estrangeiras em relação à realidade local, revelando nossa “universalidade” dentro da nossa dependência (Santiago). Estamos diante de uma polêmica em relação ao *valor* de nossa literatura, conforme podemos perceber.

Schwarz inicia seu texto constatando o fato de que, como brasileiros e latino-americanos, somos historicamente vítimas de um “mal-estar”, decorrente do “caráter *posticho, inautêntico, imitado* da vida que levamos” (SCHWARZ, 2012, p. 29).

Em seguida o autor de *Que horas são?* se detém sobre as constantes mudanças de correntes teóricas na crítica literária brasileira, que já passara, até o momento por ele analisado, por “impressionismo, historiografia positivista, *new criticism* americano, estilística, marxismo, fenomenologia, estruturalismo, pós-estruturalismo e teorias da recepção” (SCHWARZ, 2012, p. 30).

A ideia central do texto é analisar por que isso acontece, por que nosso pensamento cultural é tão devedor de culturas exógenas e tão tendente a não ter continuidade ante os problemas que coloca.

Em uma longa citação de um texto de Sílvio Romero, de 1897, em que este ataca Machado de Assis, Schwarz identifica uma resposta, apesar de enviesada e partindo de pressupostos equivocados, para esse dilema da cultura brasileira – a *segregação entre a elite cultural* e o “grosso da população”, o povo, o que levaria a

primeira a “imitar” a cultura estrangeira, uma vez que não tinha relações com o “ambiente” e a “temperatura” nacional.

Schwarz mostra o fundo de verdade da análise de Sílvio Romero, embora mostre o erro da sequência lógica do raciocínio utilizado pelo crítico romântico:

A cópia tem por consequência, segundo Sílvio, a falta de denominador comum entre a cultura do povo e da elite, bem como a pouca impregnação nacional desta última. Por que não fazer o raciocínio inverso? Neste caso, a feição “copiada” de nossa cultura resultaria de formas de desigualdades brutais a ponto de lhes faltarem mínimos de reciprocidade – o denominador comum ausente – sem os quais a sociedade moderna de fato só podia parecer artificiosa e “importada”. O descaso *impatriótico* (adotada a ideia de nação que era norma) da classe dominante pelas vidas que explorava a tornava estrangeira em seu próprio juízo. (SCHWARZ, 2012, p. 46)

O autor pretende mostrar que manter a discussão do valor e do caráter imitativo de nossa literatura restrita apenas ao terreno estético não dá conta dos fatores *sociais* e *econômicos*, a separação entre elite e povo, que explicariam o fenômeno, afinal: “A questão da cópia não é falsa, desde que tratada *pragmaticamente*, de um ponto de vista estético e político, e liberta da mitológica exigência da criação a partir do nada” (SCHWARZ, 2012, p. 48).

Partindo da análise de Schwarz, podemos compreender também o pouco prestígio que as produções literárias populares apresentaram historicamente entre os nossos intelectuais e críticos da literatura – desinteressada dos problemas das camadas pobres e, *por isso*, preferindo pautar seu pensamento pelas ideias advindas de realidades estrangeiras, a nossa intelectualidade dava mostras do quanto a *segregação social* entre as classes hegemônicas e as subalternas tinha consequências negativas para a literatura vista de baixo em termos de valoração.

3.4 O valor estético de *Quarto de despejo*

A partir das discussões apresentadas até aqui, podemos mais facilmente entender o lugar ambíguo que *Quarto de despejo* ocupa, em termos de valor, entre a crítica literária brasileira e as críticas e tentativas de rebaixamento que Carolina

Maria de Jesus sofreu por parte de intelectuais como Wilson Martins e Marilene Felinto.

Conforme explica Germana Henriques Pereira de Sousa,

(...) o poeta do lixo “infiltra” na literatura. Carolina arromba uma porta, ela não é a convidada. A infiltração corrói as paredes dos sistemas, tanto do social quanto do literário, pela figura da escritora vira-lata. A voz lírica do poema é a da escritora favelada, cujo nome circulou a nação. A alusão aqui é ao número de exemplares vendidos e à circulação de seu nome e de si mesma, como uma mercadoria na vida cultural brasileira. As obras que a escritora favelada “produz” deixam a humanidade “abismada” porque representam na confluência de “escritora” e “favelada” um conflito. (SOUSA, 2012, p. 102)

Não pertencendo nem à esfera erudita nem à “popular”, mas produzindo uma literatura vista de baixo, em que elementos orais convivem com descrições do tipo romântico de Casimiro de Abreu e tentativas às vezes ridículas de mimetizar a alta literatura, Carolina estabelece, dessa forma, um fato novo na literatura brasileira – uma obra que não podia ser julgada pelas categorias de valor comumente utilizadas por nossa crítica, como o forte diálogo com a tradição por um lado, ou pelo contexto específico que legitima as obras da “literatura popular” tradicional, como o cordel, por exemplo⁶. Como nunca, fica claro o quanto a exclusão social tem consequências na avaliação de um autor, pois, nas palavras de Germana Sousa: “A linguagem fraturada de Carolina deve ser entendida pelo que de fato é: a tentativa de uma pessoa das camadas subalternas de dominar os códigos da cidade letrada” (SOUSA, 2012, p. 21).

Em um primeiro momento, Carolina Maria de Jesus foi vista como um fato exótico que, por uma série de fatores relacionados à época – voga do jornalismo

⁶ Importa ressaltar que as obras populares têm como marca o fato de não precisarem das instituições oficiais (escolas, universidades, academias, igreja etc.) para serem legitimadas, uma vez que essa legitimação se dá pelo próprio povo, que irá determinar que obras merecem continuar sendo consumidas. É o que destaca o folclorista Câmara Cascudo em *Cinco livros do povo* (1953), explicando que a sobrevivência da literatura popular se deu independente “do ambiente letrado oficial e de todas as coerções do ensino ritual e administrativo” (CASCUDO, 1953, p. 9-10). Nesse pormenor, Eunice Durham (2004) chama atenção para o fato de que as obras populares são elaboradas de acordo com normas e valores estéticos específicos, partilhados pelo conjunto formado pelos autores populares e seu público. É nessa perspectiva, por exemplo, que autores como Patativa do Assaré já eram consagrados pelo povo mesmo antes de serem “descobertos” pelas universidades. A despeito disso, Marcos e Maria Ignez Ayala (1995) argumentam que essa autonomia da obra popular é relativa nos dias correntes, tendo em vista que cada vez mais têm se observado uma influência direta dos círculos eruditos e instituições “oficiais” sobre a produção popular, que vem se transformando.

literário, populismo, sedimentação da indústria cultural no país – possuía um enorme potencial mercadológico, o que efetivamente se concretizou.

O primeiro “valor” de *Quarto de despejo* foi construído, portanto, com o auxílio da mídia, como a revista *O Cruzeiro*, o jornal *Folha da Manhã*, o rádio, o programa de TV *J. Silvestre* (SOUSA, 2012, p. 15).

No entanto, passado o momento em que *Quarto de despejo* vem à luz, resta a questão: por que este “estranho diário” sobrevive como objeto de interesse, pelo menos entre parte da intelectualidade acadêmica?

Essa não é uma pergunta fácil e filiamo-nos à Germana de Sousa quando esta aponta motivos estéticos e sociais para tal interesse pelo livro mais famoso de Carolina – embora suas demais obras não tenham alcançado a mesma atenção.

A permanência de Carolina deve-se, pelo *lado estético*, ao “deslocamento do ponto de vista de classe que o seu texto opera e à linguagem fraturada” (SOUSA, 2012, p. 20).

Extrapolando, porém, o lado estético – mas diretamente ligado a ele – está o fato da escrita de Carolina ser um “problema” para a nossa crítica literária tradicional; pois considerar a sério a literatura de Carolina é indiretamente ter de problematizar o estatuto da literatura no Brasil, privilégio historicamente destinado a poucos, seus pontos de vista “de cima”, conforme vimos, e suas prerrogativas de classe. O valor de *Quarto de despejo* residiria, portanto, nessa série de *tensões* que a literatura de Carolina provoca: “a tensão entre o alto e o baixo, o lixo e o livro, a figura do escritor e a favelada” (SOUSA, 2012, p. 20).

Percebemos, assim, que a recepção da obra de Carolina de Jesus, enquanto escritora oriunda das classes subalternas, veio a ser profundamente afetada por fatores externos – sociais sobretudo. Nessa perspectiva, o reconhecimento, pela crítica literária, do valor de *Quarto de despejo* foi dificultado por sua condição de produto saído de fora dos setores eruditos e das camadas socialmente privilegiadas do país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Publicado em 1960, *Quarto de despejo* continua sendo um livro inquietante em nossos dias. A figura de sua autora, Carolina Maria de Jesus, não menos. Afinal, o que leva uma pessoa dos estratos mais baixos da estrutura social brasileira – semialfabetizada, negra e favelada – a depositar suas esperanças de uma vida melhor em um livro? Por mais enfoques, sociais ou literários, que se procure lançar sobre esse fato, é preciso admitir um grau de mistério.

Não obstante isso, podemos afirmar com bastante convicção que *Quarto de despejo* é um exemplo extremamente instigante do que chamamos de *literatura vista de baixo*, a literatura produzida por alguém oriundo das camadas subalternas enquanto *sujeito* e não enquanto objeto de sua própria representação literária, com as devidas consequências temáticas e formais que tal gesto encerra em termos literários.

Foi a inquietação e as possibilidades de uma abordagem por assim dizer nova da representação da pobreza na literatura brasileira que esse livro nos suscita que nos levou a produzir o presente trabalho.

No primeiro capítulo, procuramos mostrar os limites da representação da pobreza na literatura brasileira, através de um panorama que vai do Primeiro Modernismo brasileiro à publicação do primeiro livro de Carolina Maria de Jesus, sem entender por isso que *Quarto de despejo* inaugura a literatura vista de baixo no Brasil, mas que este livro constitui-se em exemplo de destaque desse tipo de produção literária, que não se confunde com o tradicional rótulo “literatura popular”.

No segundo capítulo, nos detivemos mais nas dinâmicas *internas* de *Quarto de despejo*, através, sobretudo, do que chamamos de *dialética da identificação e do distanciamento*, que dá conta das constantes oscilações da narradora Carolina Maria de Jesus entre a identificação e o distanciamento em relação aos excluídos que compõem o universo social de sua narrativa, sem prejuízo da *diferença* do tratamento formal que a autora Carolina Maria de Jesus opera em relação a

determinados temas – a comida, a moradia, por exemplo – em contraposição à literatura “vista de cima”.

No terceiro e último capítulo, investigamos as questões relacionadas aos fundamentos do juízo e do *valor estéticos* na arte, de um modo geral, e especialmente na literatura. A partir do confronto entre textos recentes de Antoine Compagnon e Pierre Bourdieu, respectivamente, procuramos mostrar a impossibilidade de abordar o valor em literatura a partir de uma perspectiva imanente, sem atentar para o trabalho coletivo dos vários agentes que atuam dinamicamente dentro de um campo artístico para produzir esse valor.

Em relação ao sistema – ou campo – literário brasileiro, defendemos, esteirados no ensaio “Nacional por subtração”, de Roberto Schwarz, o quanto a *segregação* histórica entre as classes hegemônicas e as subalternas, a elite e o “povão”, no Brasil, teve consequências para o caráter imitativo de nossa literatura em relação à literatura estrangeira e para o desprestígio da literatura de origem popular entre os setores intelectuais do país.

Esperamos ter feito jus à coragem de Carolina Maria de Jesus em desafiar as separações tradicionais, sociais e literárias, no Brasil, e produzir uma obra que ainda hoje toca pela contundência e pela gama de desafios que trouxe para as nossas letras e o nosso pensamento acadêmico.

Pensamento acadêmico que – se não quiser fechar-se no mundo restrito e mofado das “grandes obras” e “grandes autores” da literatura – pode, e deve, abrir-se para perspectivas menos elitistas sobre o fenômeno literário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ASSARÉ, Patativa do. “O agregado e o operário.” In: _____. *Patativa do Assaré: antologia poética*. Organização e prefácio de Gilmar de Carvalho. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2004. p. 225-227.

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

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995. (Princípios).

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

BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade*. Trad. Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 2002.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOURDIEU, Pierre. “Gênese histórica de uma estética pura.” In: _____. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 12ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

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

_____. *As regras da arte – gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lúcia Machado. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAMPOS, Augusto de. “Concretismo: mais do que um ismo, um sismo.” In: SIMON, lumna Maria; DANTAS, Vinicius de Ávila (Orgs.). *Poesia concreta*. São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 25-26.

_____; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. “Plano-piloto para poesia concreta.” In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 7ª ed. Petrópolis, Vozes, 1983. p. 403-405.

CANDIDO, Antonio. “A revolução de 1930 e a cultura.” In: _____. *A educação pela noite*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 219-240.

_____. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos: 1750-1880. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

_____. “O escritor e o público.” In: COUTINHO, Afrânio. COUTINHO, Carlos Eduardo (orgs.). *A literatura no Brasil*. v. 1, 4ª ed. São Paulo: Global Editora, 1997. pp. 281-297.

CARDOSO, Miriam Limoeiro. *Ideologia do desenvolvimento*: JK-JQ. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

CARRIL, Lourdes. *Quilombo, favela e periferia*: a longa busca da cidadania. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.

CASCUDO, Câmara. *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

CHIAMPI, Irlemar. Prefácio. In: BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 15-18.

COMPAGNON, Antoine. “O valor.” In: _____. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010. pp. 221-250.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DURHAM, Eunice. *A dinâmica da cultura*: ensaios de Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FOUCAULT, Michel. "Outros espaços." In: MOTTA, Manoel Barros (Org.). *Michel Foucault: estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. pp. 411-422. (Ditos & Escritos. v. III).

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*. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

HANSUM, Knut. *Fome*. Trad. Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Abril, 1985.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

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

LAFETÁ, João Luiz. "Traduzir-se." In: _____; ZILIO, Carlos; LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O nacional e o popular na cultura brasileira: artes plásticas/literatura*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. pp. 57-127.

LAJOLO, Marisa. "Poesia no quarto de despejo, ou um ramo de rosas para Carolina." In: MEIHY, José Carlos Sebe (Org.). *Antologia pessoal*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. p. 37- 61.

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

LINS, Álvaro. "Romances, novelas e contos: visão em bloco de uma obra de ficcionista." In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 31ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1973. pp. 8-53.

LISPECTOR, Clarice. "Amor." In: _____. *Laços de família: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. pp. 19-29.

MEIHY, José Carlos Sebe. "O inventário de uma certa poetisa." In: JESUS, Carolina Maria de. *Antologia pessoal*. José Carlos Sebe Meihy (Org.) Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. pp. 7- 36.

_____ & LEVINE, Robert. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

OLIVEIRA, Irenísia Torres de. "Tradição e crítica nos contos de Mário de Andrade: as agruras da ida ao povo." In: _____; SIMON, Iumna Maria (Orgs.). *Modernidade e tradição na literatura brasileira: diversidades regionais*. São Paulo: Nankin, 2010. pp. 29-50.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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. pp. 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.

SANT'ANNA, Affonso Romano de et al. *Violão de rua: poemas para a liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. (Cadernos do Povo Brasileiro – CPC/UNE).

SCHWARZ, Roberto (Org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. "As ideias fora do lugar." In: _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000. pp. 9-31.

_____. "Outra Capitu." In: _____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. pp. 45-144.

_____. Nacional por subtração. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2012. pp. 29-48.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (Org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992. pp. 39-62.

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

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

TOBIAS, José Antônio. "Filosofia da arte da poesia concreta." In: _____. *História das ideias estéticas no Brasil*. São Paulo: Grijalbo, 1967. pp. 133-151.

VAZ, Sérgio. Somos nós. (Versão eletrônica do poema disponível em: <http://www.geledes.org.br/em-debate/colunistas/20001-sergio-vaz-quem-grita-somos-nos>. Acesso em: 23 de julho de 2013).

VOGT, Carlos. "Trabalho, pobreza e trabalho intelectual." In: SCHWARZ, Roberto (Org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. pp. 204-213.

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

WELLEK, René; WARREN, Austin. Valoração. In: _____. *Teoria da literatura*. Tradução José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976. pp. 301-340.