

CONSTRANGIMENTO DISCURSIVO E ESTRATÉGIAS DE LEGITIMAÇÃO NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Regina DELCASTAGNE¹

RESUMO

O artigo discute procedimentos de legitimação de escritores de origem popular, cujo acesso ao campo literário é dificultado pelas barreiras simbólicas que fazem dele um campo quase exclusivo para indivíduos oriundos de posições sociais privilegiadas. São analisados dois casos emblemáticos – Carolina Maria de Jesus, nos anos 1960, e Paulo Lins, nos anos 1990.

PALAVRAS-CHAVE: Classes populares, legitimação, literatura brasileira, Carolina Maria de Jesus, Paulo Lins.

Num intervalo de quase quarenta anos, dois livros chamaram a atenção do público e da crítica brasileira por relatar a vida na favela vista pelo lado de dentro. *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus, e *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, são obras bastante diferentes entre si, como o são também seus autores. A primeira, uma mulher, negra, catadora de lixo com três filhos para criar sozinha e que escreve um diário para desafogar suas misérias. O segundo, um mulato pobre, mas com formação universitária, que, depois de colaborar numa pesquisa antropológica sobre a favela onde vivia, decide produzir um romance a partir dos dados que coletou e da experiência acumulada. Afora o fato dos escritores brasileiros praticamente não se ocuparem desse tipo de material – a não ser por vias muito transversas, às vezes até preconceituosas –, o que há de tão peculiar nessas duas obras que as aproxima apesar de todas as suas diferenças?

Seus autores receberam críticas positivas na imprensa durante os lançamentos, mereceram alguns estudos acadêmicos, foram até traduzidos para outras línguas, mas dificilmente se vai ouvir falar sobre seus livros sem que lhes estejam afixados o epíteto “testemunho”, ou mesmo “etnográfico”, como a alertar: “não se preocupem, não estamos querendo dizer que *isto* seja literatura”. E esta postura começa já pela produção editorial, que usa especialistas – um repórter, Audálio Dantas, e uma antropóloga, Alba Zaluar, em vez dos costumeiros escritores ou críticos literários – para referendar as obras, sempre reafirmando seu caráter documental e sociológico. Aqui cabe a pergunta: mas o que é, então, a literatura? Ou, o que é preciso fazer para que um texto possa ser considerado “literário”? Afinal, por que ninguém chamaria de “testemunho” os romances e contos de Bernardo Carvalho, ou Lygia Fagundes Telles, por exemplo, onde as elites e os intelectuais são expostos tão vivamente?

É muito comum, ao se falar de literatura, pensar num campo de liberdade, lugar freqüentado por qualquer um que tenha algo a expressar sobre o mundo e sua experiência nele. Das mais sofisticadas teorias – que afirmam a literatura como um espaço aberto à diversidade – às mais rasteiras argumentações, que a prescrevem como remédio para todas as mazelas sociais (da desinformação à ausência de cidadania), podemos acompanhar o processo de idealização de um meio expressivo que é tão contaminado ideologicamente quanto qualquer outro, pelo simples fato de ser construído, avaliado e legitimado em meio a disputas por reconhecimento e poder. Ao contrário do que apregoam os defensores da arte como algo acima e além de suas circunstâncias, o discurso literário não está livre das injunções de seu tempo e tampouco pode prescindir dele – o que não o faz pior nem melhor do que o resto.

¹ Universidade de Brasília.

O problema de se idealizar a literatura é o que essa idealização acaba escondendo.

Negar a literatura como prática humana, presa a uma complexa rede de interesses, é escamotear um processo em última instância autoritário: aquele que define o que pode ser considerado literatura em meio a tudo o que é escrito ou que se pensa escrever um dia. De um modo geral, se dissocia a idéia de produção da de controle, como se todos fossem livres para escrever o que bem entendessem, desde – é claro – que se sujeitem às regras “estéticas e universais” da Literatura (com L maiúsculo para diferenciá-la de outras atividades mais corriqueiras). Assim, não somos *nós*, com nossas convicções e preconceitos, a legitimarmos determinado romance ou poema, rejeitando outros, mas cada obra em particular, com suas “qualidades estéticas e universais”, a conquistar seu espaço no panteão literário, imortalizando autor e personagens. Em suma, a produção artística seria regida por leis transcendentais, o que a tornaria inacessível para alguns – uma vez que é bem mais fácil argumentar contra decisões humanas do que se impôr diante de regras eternas e imutáveis, tão mais castradoras quanto mais enraizadas parecem estar na realidade social que as circunscreve.

A idealização da literatura (que a desloca para o mais longe possível de qualquer outra atividade) não contribui em nada para a sua democratização, nem em termos de recepção, com o aumento do número de leitores em diferentes classes sociais, e muito menos em relação à sua produção – o que, curiosamente, não costuma sequer ser colocado em discussão, como se a finalidade última da literatura, especialmente entre as classes populares, fosse o seu simples consumo. Uma posição elitista, que muitas vezes vem combinada com a idéia da literatura como civilizadora dos povos, produzida por sábios com a intenção de arrancar das trevas a massa dos ignorantes. A acreditar em certos discursos que insistem em sobreviver, bastaria desligar todas as televisões e distribuir os clássicos entre as crianças que o mundo estaria às portas da libertação, com um futuro feito de homens e mulheres melhores e mais receptivos, prontos a estender a mão para o próximo.

Ao se falar no discurso literário como um meio de libertação é preciso, antes de mais nada, indagar: liberdade para quem? E em que circunstâncias? Restringindo a discussão ao Brasil de hoje, podemos entrar e sair da velha polêmica sobre as dificuldades enfrentadas pelos autores para conseguir publicar, ser lidos e, obviamente, sobreviver de seu trabalho. Mas quem são esses autores? Em sua quase totalidade, homens, brancos e de classe média. Reconhecer essas dificuldades do campo literário não pode equivaler a entendê-las como as únicas existentes, nem como as mais sérias. Afinal, apesar dos atropelos, muitos desses autores continuam publicando e recebendo a chancela de “literatura”, o que lhes garante que são dignos de serem lidos nas escolas e catalogados nas bibliotecas. Ou seja, lhes confere legitimidade para se dizerem escritores, herdeiros de um discurso já estabelecido, reconhecido como literário. Aos outros, cabe o silêncio – por que escrever se isso não lhes compete? Ou a execração pública, para os que, apesar de tudo, resolvem pôr no papel o que querem dizer.

É claro que os tempos mudaram, que algumas lutas por direitos civis desembocaram também na literatura, fazendo com que mulheres, negros, homossexuais, índios comesçassem, timidamente, a escrever. Mas ainda não foram incorporados de fato. Séculos de literatura em que as mulheres permaneciam nas margens nos condicionaram a pensar que a voz dos homens não tem gênero e por isso existiam duas categorias, a “literatura”, sem adjetivos, e a “literatura feminina”, presa a seu gueto. Da mesma forma, aliás, que por vezes parece que apenas os negros têm cor ou somente os *gays* carregam as marcas de sua orientação sexual. Romper com essa estrutura de pensamento é muito mais difícil quando não se percebe, ou não se assume, que nosso olhar é construído, que nossa relação com o mundo é intermediada pela história, pela política, pelas estruturas sociais. Que aquilo a que alguns chamam de “estética pura” não está menos comprometido ideologicamente do que a crítica feminista, ou marxista, por exemplo². E que, portanto, toda e qualquer apreciação literária é regida por interesses.

Negar isto é insistir na perpetuação de uma forma de opressão, que elimina da literatura tudo o que traz as marcas da diferença social e expulsa para os guetos tantas vozes criadoras.

² Sobre essa discussão, ver Eagleton (1994) e Bourdieu (s.d.)

A recepção às narrativas de Carolina Maria de Jesus é emblemática desta situação. Muito antes de escritora, ela nos é apresentada como fenômeno estranho, alguém que consegue erguer sua cabeça da miséria para nos oferecer “um documento sociológico importantíssimo”, como insiste Fernando Py (1983) nas orelhas de *Quarto de despejo*. Nada contra seus textos serem utilizados como objeto de estudo da Sociologia ou de outras áreas de conhecimento, mas isso não quer dizer que não sejam material, em sua essência, estético. A ser analisado, portanto, também esteticamente. O fato de ela ser negra, pobre, catadora de lixo não pode ser usado para transformá-la numa personagem exótica, apagando sua autoridade enquanto autora.

O que, aliás, foi feito das mais diferentes maneiras, inclusive pelo reconhecimento exclusivo de seus diários, editados e organizados por Audálio Dantas, e a desatenção a seus três outros livros: *Casa de alvenaria*, *Diário de Bitita* e *Provérbios e pedaços da fome*. Fora os poemas, contos, quatro romances e três peças de teatro que sequer chegaram a ser publicados³. É como se a sociedade brasileira estivesse disposta a ouvir as agruras de sua vida, e só. Ou como se a alguém como Carolina Maria de Jesus não coubesse mais do que escrever um diário, reservando-se o “fazer literatura” àqueles que possuem legitimidade social para tanto. Afinal, como dizia Bourdieu, “falar é apropriar-se de um ou outro dentre os *estilos expressivos* já constituídos no e pelo uso, objetivamente marcados por sua posição numa hierarquia de estilos que exprime através de sua ordem a hierarquia dos grupos correspondentes” (BOURDIEU, 1979, p. 41).

Por isso mesmo, Carolina Maria de Jesus (tanto quanto Paulo Lins, como veremos adiante) já começa a escrever seus textos se sabendo em desvantagem, consciente de que precisa se legitimar enquanto escritora para poder construir uma representação de si mesma e daqueles que a cercam que se dignifique como literária. Essa consciência a que me refiro não aparece, é óbvio, de forma explícita – vincula-se àquele sentimento cruel de “saber do seu devido lugar”, que subsiste mesmo entre os que se recusam a aceitar tais limites –, mas está presente em determinados constrangimentos impostos ao próprio discurso. Constrangimentos que não caberiam em obras de autores como Clarice Lispector ou Guimarães Rosa, por exemplo, que não têm porque justificar, ao menos não de forma imediata, sua escrita, e tampouco precisam recorrer a gêneros como os diários ou o testemunho para respaldar suas narrativas.

Com defasagens em termos de literariedade, Carolina Maria de Jesus busca empregar a seu favor a autenticidade de seu relato. Daí a afirmação, em *Quarto de despejo*, de que “é preciso conhecer a fome para saber descrevê-la” (JESUS, 1983, p. 27). O que não quer dizer que seus textos não sejam repletos de fabulação, ou que sua representação seja mesmo tão realista quanto ela defende diante de um vizinho. Em meio à sua contabilidade da fome, com um tempo que se estende e se emenda em dias iguais feitos de trabalho e angústia, a autora insere personagens, cria situações inusitadas, dá conta da movimentação na favela, com as intrigas, a falta de solidariedade, a feiúra que contamina os meninos que vão morar ali: “No início são educados, amáveis. Dias depois usam o calão, são soezes e repugnantes. São diamantes que se transformam em chumbo” (JESUS, 1983, p. 37)⁴. Constrói, enfim, uma narrativa, repleta de significados e de ambigüidades, onde a protagonista é, antes de tudo, mulher, mãe e escritora. A miséria não apaga nada disso.

É a partir do seu olhar, ora irritado, ora pesaroso, quase sempre dúbio, que teremos a representação do universo da favela paulistana. A Carolina que aparece ali está sempre dividida entre o desprezo que sente pela gente do lugar: “as mulheres da favela são horríveis numa briga. O que podem resolver com palavras elas transformam em conflito. Parecem corvos, numa disputa” (JESUS, 1983, p. 54), e a solidariedade superior da artista que acredita firmemente ser: “o poeta enfrenta a morte quando vê seu povo oprimido” (JESUS, 1983, p. 38). No entanto, talvez os

³ Para uma discussão sobre os silêncios impostos à autora, ver Meihy (s.d.)

⁴ Neste trecho, como em outros de Carolina Maria de Jesus, fiz uma revisão ortográfica e de concordância. A manutenção dos erros gramaticais nos livros da autora é uma demonstração de preconceito das editoras, que julgam que, de outra forma, a “autenticidade” do relato seria comprometida. Mas o texto dos escritores “normais” (isto é, de elite, o que nem sempre quer dizer que tenham pleno domínio da norma culta) é sempre cuidadosamente revisado.

momentos mais fortes de sua narrativa sejam justamente aqueles em que ela precisa assumir fazer parte desse mesmo mundo:

Às oito e meia da noite eu já estava na favela, respirando o odor dos excrementos que se mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão de que estou na sala de visitas com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludo, almofadas de cetim. E quando estou na favela tenho a impressão de que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (JESUS, 1983, p. 36).

Nesse olhar “de dentro” é possível notar uma grande variedade de perspectivas. Não há nada daquele tom chapado que aparece em tantas obras que focalizam a periferia com o olhar da classe média. O pobre, aqui, é visto como alcoólatra ou trabalhador, marginal ou vítima dos desmandos da polícia, violento com as mulheres ou traído por elas – muitas vezes é uma coisa e outra ao mesmo tempo. E esse modo de ver pode ser preconceituoso, apreensivo, respeitoso, dependendo da disposição da protagonista e narradora no momento em que fala (ou escreve). Tudo, é claro, ajustado por um viés feminino, que olha pela janela do barraco enquanto esquenta a mamadeira das crianças, que observa uma mulher apanhando e pensa que é melhor estar sem homem, que tem de parar de escrever para lavar roupa. O que não restringe o ângulo de visão, justamente porque cada mulher hoje “pode reivindicar uma multiplicidade de identidades, cada uma das quais podendo associá-la a diferentes tipos de experiência compartilhada” (PHILLIPS, 1995, p. 10).

Daí, talvez, uma das principais diferenças entre o livro de Carolina Maria de Jesus e o *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Embora quase quatro décadas separem os dois textos, tempo suficiente para a violência e o tráfico terem se tornado o centro das atenções sempre que se pensa em favelas, o enfoque de Paulo Lins – sobre os bandidos e as transformações na criminalidade no Rio de Janeiro – é bem mais limitado. A perspectiva feminina de Carolina Maria de Jesus abre espaço para abrigar uma pluralidade de existências: da mãe solteira que precisa sustentar os filhos em meio à miséria ao cigano bonito, com asas nos pés. Mas há ainda a menina pobre que usa seu charme para conquistar as pessoas, o garotinho acusado de tentar violentar um bebê, o advogado pulha, os políticos corruptos que só são gentis durante as eleições, o homem triste abandonado pela esposa, os “nortistas” festeiros e tocadores de viola.

É uma imensa galeria de personagens – algumas melhor caracterizadas, outras apenas esboços – que abrange especialmente os moradores da favela, mas que se estende ainda pelas vias que levam à cidade, incorporando mendigos, vendedores ambulantes, donos de lojas do comércio, mulheres de classe média em suas casas bem montadas, atendentes de hospitais e delegacias. De cada um deles temos um vislumbre de vida, no momento exato em que sua existência cruza com a da protagonista. E esses encontros são, evidentemente, literários, usados para preencher a necessidade de dizer alguma coisa sobre o outro e, talvez, esclarecer para si o mundo. Como escritora, a protagonista de *Quarto de despejo* se sabe diferente, alheia ao universo que narra. Nisso reside boa parte de sua ambigüidade. Se a autora Carolina Maria de Jesus não possui os instrumentos mais eficientes, e legítimos, para se afirmar no campo literário, a Carolina que nasce das páginas de seu livro é bastante eficaz em mostrar aos vizinhos a diferença que separa uma artista de um punhado de favelados sem eira nem beira.

Em termos de enredo, ela faz isto vociferando, brandindo seu livro, ameaçando incluir as pessoas, com nome e sobrenome, em suas histórias. Já no discurso, a distância é marcada pela utilização freqüente de palavras e expressões que não são de uso corriqueiro (como proletários, indolentes, soezes, companheiras de infortúnio, contingências da vida resoluta); o emprego equivocado, por excessivo, dos pronomes oblíquos (“Despedi-me e retornei-me”); JESUS, 1983, p. 15); a inversão de frases (“Duro é o pão que nós comemos. Dura é a cama em que dormimos. Dura é a vida do favelado”; JESUS, 1983, p. 42); e a clara intenção de fazer poesia (“A noite está tépida. O céu está salpicado de estrelas. Eu que sou exótica gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido”; JESUS, 1983, p. 31) ou até de refutá-la: “Toquei o carrinho e fui buscar mais

papéis. A Vera ia sorrindo. E eu pensei no Casemiro de Abreu, que disse: ‘Ri criança. A vida é bela’. Só se a vida era boa naquele tempo. Porque agora a época está apropriada para dizer: ‘Chora criança. A vida é amarga’ (JESUS, 1983, p. 34).

O vocabulário amplificado, a hipercorreção, a demonstração de leitura, tudo isso ajuda a separá-la da existência “mediocre” dos seus vizinhos, mas também serviria como passaporte para seu ingresso no campo literário: passaporte que traz bem marcada a origem social de sua portadora. Uma vez que “as trocas lingüísticas – relações de comunicação por excelência – são também relações de poder simbólico, onde se atualizam as relações de força entre os locutores e seus respectivos grupos” (BOURDIEU, 1996, p. 24), é interessante observar como um mesmo texto pode conferir status tão diferentes à sua autora. Vista de dentro da favela, Carolina Maria de Jesus ascende como escritora, vista do lado de fora, ela permanece como uma voz subalterna, como a favelada que escreveu um diário⁵. Portanto, ao lado da discussão sobre o *lugar da fala* seria preciso incluir o problema do *lugar de onde se ouve*. Afinal, é daí que a literatura recebe sua valoração.

Ciente disso, um autor como Paulo Lins, também proveniente da favela, mas tendo passado pelos bancos universitários, procura deixar marcada sua diferença em relação a Carolina Maria de Jesus. Antes de mais nada, seu *Cidade de Deus* é um extenso romance, com pretensões a painel do crime no Rio de Janeiro, não um diário onde se registra o pão não comido de cada dia. Mas, no interior do discurso de Paulo Lins encontramos a mesma necessidade de legitimação diante do campo literário, inclusive com utilização de estratégias semelhantes às da autora de *Quarto de despejo*.

Também ele tenta reverter a seu favor o que seriam suas desvantagens (pouco domínio das técnicas da “alta literatura”, nenhuma credencial para fazer parte dessa elite literária) a partir da afirmação de sua “autenticidade”. Ou seja, “como favelado, ele teria acesso a uma realidade mais real, vedada aos intelectuais do asfalto” (MIGUEL, 1997, p. 6)⁶, o que lhe confere autoridade para falar sobre esse universo. Mas isso não lhe basta, Paulo Lins quer mais do que dar seu depoimento a respeito da favela. Ele pretende inscrever seu texto no domínio literário. Daí uma certa ambigüidade de estilo, que pode ser observada com clareza no contraste entre narração e diálogo em seu romance. A fala das personagens é assinalada pelos desvios grosseiros em relação à sintaxe e à prosódia cultas – “Vamo lá na Barra panhar mais uns parceiro pra deitar esses bandidinho” (LINS, 1997, p. 113), “Aí, não quero pratéia, não!” (LINS, 1997, p. 122) etc. Mas o narrador respeita a norma culta e usa um vocabulário mais amplo, que mescla o jargão da favela com palavras de uso pouco corrente e imagens “poéticas”, além de possuir uma preocupação exagerada com a repetição de palavras. Como observa Miguel:

O relógio descrito numa cena de Flaubert, absolutamente desnecessário na trama, estava dizendo, segundo Barthes, “eu sou o real”. O palavreado de Paulo Lins diz o contrário: “eu sou o literário”. Através dele o autor completa sua estratégia. Pode entrar no campo literário, mesmo sem ter o “capital cultural” necessário, por ser porta-voz de uma realidade inacessível ao intelectual. E pode permanecer nele por transcender o mero depoimento (MIGUEL, 1996, p. 6).

Afora as injunções que cercam o autor e sua obra, a representação da favela efetuada por Paulo Lins sofre de um esquematismo bastante acentuado, com uma perspectiva “de dentro” (nem tão interna assim, uma vez que o escritor, obviamente, não é o bandido sobre o qual fala) que acaba por reforçar tudo aquilo que imaginamos saber sobre os traficantes dos morros cariocas. Com a

⁵ Poderíamos ainda discutir a repercussão diferenciada que a autora possui no exterior, especialmente nos Estados Unidos, onde sua obra continua sendo lida. Aliás, se quisermos uma edição integral de seus diários, teremos que lê-la em inglês. No Brasil, há apenas uma versão “menos editada”, mas ainda assim incompleta, organizada por José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine (JESUS, 1996).

⁶ O texto de Luis Felipe Miguel, que também se apóia na teoria dos campos de Pierre Bourdieu, adianta, no essencial, as observações que eu teria a fazer sobre o romance de Paulo Lins.

exibição exacerbada da violência, que inclui de assassinatos sangrentos a estupros, passando por cenas de tortura e culminando com a descrição detalhada do esquartejamento de um bebê, ele parece se vincular muito mais à tradição de um Rubem Fonseca do que de uma Carolina Maria de Jesus. E essa parece ser outra estratégia necessária para que seu livro possa figurar como literatura.

Os constrangimentos do discurso de grupos marginalizados não se esgotam, é claro, dentro do campo literário – trata-se de um problema mais amplo, próprio de uma sociedade marcada por desigualdades. No entanto, da mesma forma que é possível pensar na democratização da sociedade, incluindo novas vozes na política e na mídia, podemos imaginar a democratização da literatura. A inclusão, no campo literário talvez ainda mais do que nos outros, é uma questão de *legitimidade*. Neste sentido, a própria crítica e a pesquisa acadêmica não são desprovidas de relevância. Afinal, são espaços importantes de legitimação (ao lado dos criadores reconhecidos). Ler Carolina Maria de Jesus como literatura, colocá-la ao lado de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, em vez de relegá-la ao limbo do “testemunho” e do “documento”, significa aceitar como legítima sua dicção, que é capaz de criar envolvimento e beleza, por mais que se afaste do padrão estabelecido pelos escritores da elite.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, P. *A economia das trocas lingüísticas*. Trad. de Sergio Miceli *et al.* São Paulo: Edusp, 1996.
- . *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.
- . “Gênese histórica de uma estética pura”. In: _____. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, s.d.
- . *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- JESUS, C. M. *Meu estranho diário*. Organização de João Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine. São Paulo: Xamã, 1996.
- . *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LINS, P. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MEIHY, J. C. S. B. “Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio”. Texto constante da Biblioteca Virtual de Direitos Humanos da Universidade de São Paulo, no site <<
<http://www.direitoshumanos.usp.br/bibliografia/meihy.html> >>
- MIGUEL, L. F. “Um bicho-solto no campo literário”. *Literatura Brasileira Contemporânea/Boletim*, nº 11. Brasília, 1997, p. 6.
- PHILLIPS, A. *The politics of presence*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- PY, F. Apresentação a JESUS, Carolina Maria de – *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.