

Novas dicções no campo literário brasileiro: Patativa do Assaré e Carolina Maria de Jesus

Bruna Paiva de Lucena

Muitas letras, poucas vozes

De forma geral, os estudos tradicionais sobre o que hoje denominamos *intelectual* partiram da concepção de que este era o “único interprete autorizado das coisas do mundo”¹. Desde Sócrates, seguindo-se estudiosos como Fichte, Benda e Sartre, por exemplo, o intelectual assume diferentes compromissos. Porém, em todos os contextos, torna-se o guardião e o porta-voz do conhecimento de toda a sociedade. Buscando-se a origem desta classe-profissão-posição, remonta-se à Idade Média com a figura do clérigo, “na medida em que é praticamente a única personagem histórica que tem *acesso à cultura*”². Todavia, quando os intelectuais adquiriram certa autonomia dos poderes religiosos e estatais absolutistas e, sobretudo, quando começam a escrever aos seus pares, é que se configura o intelectual tal qual o concebemos atualmente.

Assim, a figura do intelectual se erige consoante à cultura essencialmente escrita, uma vez que somente a partir da acumulação e da leitura do conhecimento produzido ele (no masculino) é postulado. Esse dado permite observar que em nossa sociedade toda a tradição oral foi marginalizada e abandonada em detrimento à escrita, tomada como responsável pela fundação de nossa cultura maior e formadora de intelectuais. Essa concepção permanece até os dias atuais sob diversas formas, em especial nas concepções sobre culturas populares e eruditas.

Contando a história desde o princípio, nas sociedades europeias, o saber oral pertencia a todos os membros da comunidade: mulheres e homens, ricos e pobres. Todavia, uma elite “utilizou do latim e da tecnologia da escrita para impor suas visões de mundo e criar centros elitistas de cultura escrita (...). Estas tecnologias (da escrita e da imprensa) foram usadas, por uma pequena elite, como instrumento de poder para ampliar a distância entre o povo e a

¹ Mannheim, “O problema do intelectual”, p. 102.

² Silva, “O imperativo ético de Sartre”, p. 154.

elite”³, e, consequentemente, para distinguir quem tem o poder, o saber e a verdade nas letras e palavras.

A formação do que hoje se denomina *intelectual* está repleta de tomadas de posição que se escondem na ilusão de um transcurso sem jogos de força e poder. O que não se verifica na leitura atenta de nossa história, uma vez que no momento da construção da intelectualidade, “foram subestimadas as numerosas tradições orais das línguas vernaculares”⁴. Além de subestimadas, foram apropriadas. Um exemplo esclarecedor a este respeito é a figura do trovador. Na Idade Média europeia, com o surgimento da escrita, os trovadores começaram a ditar seus versos ao escriba a fim de que estes os entregassem a damas. Importantes documentos a este respeito são as 16 iluminuras do Cancioneiro da Ajuda que retratam como o fazer poético era produzido, fixado e divulgado. As iluminuras apresentam, de um lado, o trabalho do trovador, responsável por *compor* os versos, e de outro, o trabalho dos jograis, ou seja, de cantar, tocar instrumento e dançar.

Não obstante, recentes pesquisas apontam para o fato de que o trovador, homem nobre e de elite, como controlador da produção e da divulgação da palavra poética, apropriou-se da poesia feita pelos “mestres tradicionais da palavra”, os jograis, homens do povo, na medida em que dispunham dos meios para selecionar, ordenar e pagar os artistas para a execução da obra poética e, ademais, para registrarem na forma escrita. Dessa forma, como Slavoj Žižek afirma, “toda posição dentro do todo social é sobredeterminada, em última instância, pela luta de classes”⁵. Mais ainda, os antigos poetas eram, em quase maioria, cavaleiros pobres que, por estarem na presença da nobreza, eram alçados a nobres, visto que “o refinamento e a cultura começam a transformar-se em agente nivelador na medida em que príncipes e outros nobres se orgulham de contar-se entre os *trouvères*”⁶. Como o exemplo dos trovadores revela, há momento em que o povo é privado de seus instrumentos de produção (no caso a voz é substituída em certa medida pela escrita) e uma elite, que não fazia este trabalho, passa a organizá-lo. Assim, nascem os trovadores e são esquecidos os jograis. Como foi mostrado, na história

³ Lemaire, “Repensando a história literária”, p. 63.

⁴ *Id.*, p. 60.

⁵ Žižek, *Um mapa da ideologia*, p. 27.

⁶ Mannheim, *Sociologia da cultura*, p. 99.

literária, desde a fixação da cultura escrita, o que nos chega como autores de nossa nascente literatura são os nobres e ricos trovadores.

Por fim, a partir da fixação da escrita como pedra inicial para o desenvolvimento de intelectuais, começou-se a se delinear o papel que este homem de cultura desempenharia na sociedade. E como tudo que se desenvolveu em nossa sociedade, buscou-se preservar o esquema de nossa organização social “não só através de suas leis e instituições, mas também por uma distribuição apropriada das posições dominantes”⁷. Nesse sentido, muito se discutiu e se discute sobre o que é um intelectual. Nessas discussões uma atividade intelectual relaciona-se à produção, à reprodução e ao consumo de obras intelectuais. Como se abre a uma miríade de possibilidades, toma-se como fio condutor desses estudos a busca pela função e/ou papel do intelectual e o papel que ocupa no corpo social. Partindo de estudos clássicos, tem-se como papéis de um intelectual:

Segundo Fichte, o intelectual deve difundir princípios fundadores da moralidade de modo que eduquem o gênero humano e conduzam a comunidade⁸.

De acordo com Ortega y Gasset, a intelectualidade deve despertar, educar e dirigir as massas. Uma minoria intelectual deve encarregar-se da educação das massas⁹.

Sartre postula que cabe ao intelectual envolver-se com seu tempo. Ser protagonista do processo civil¹⁰.

Em todos esses postulados, a centralidade do intelectual na sociedade é axiomática. É ele o responsável pelo caminhar da humanidade. Pode falar por todos, já que é o protagonista em meio a coadjuvantes que apenas o acatam. Esta concepção de intelectual levou e leva a uma série de dicotomias que o alça a superior em detrimento de outras atividades humanas. A primeira distinção reside em aqueles que realizam *trabalhos manuais* e os que realizam *atividades intelectuais*, o que, conseqüentemente, desemboca na noção de *cultos* e *incultos*. Assim se abalizaram as hierarquias e apaziguaram o ímpeto à autonomia de qualquer um que tentasse pensar e falar com sua própria voz.

⁷ *Id.*, p. 102.

⁸ Bastos e Rego, “Moralidade do compromisso”, p. 13.

⁹ *Id.*, p. 22.

¹⁰ *Id.*, p. 28.

Como aponta Marilena Chauí, no Brasil,

os intelectuais tenderam a colocar-se como vanguarda esclarecida do proletariado, com a função de trazer a verdadeira consciência de classe às massas alienadas, desconsiderando a história dos movimentos operários e suas tradições anarquistas e socialistas, assim como as formas de ação e de organização dos trabalhadores brasileiros¹¹.

Desse modo, apesar da pluralidade de perspectivas, locais de fala, e visões de mundo, os intelectuais é que têm voz e vez. Mesmo quando os discursos da intelectualidade se voltam ao que o povo produz, esse olhar é, no mínimo, duvidoso. Um exemplo disso é quando, nos finais do século XIX, há uma reação contra o ideal humanista vigente e os românticos vão à procura do que dominavam “fontes autênticas de cultura”. Todavia, o que buscavam não era um diálogo ou troca com a cultura do povo, mas, ao contrário: através de um olhar distante, *de fora* e autoritário buscaram definir sua identidade nacional adequando essa nova visão a seus ideais¹².

As duas posições, tanto a que o intelectual está acima do povo quanto a que está falsamente abaixo, são autoritárias e unidirecionais, já que em ambas o ponto de vista central é sempre o de intelectuais. A presunção de suprema autoridade da voz e da perspectiva impossibilita o diálogo entre diferentes e desiguais. Diálogo cogitado apenas com as Teorias dinâmicas e assimétricas desenhadas por Robert Redfield e aprofundadas por Richard Burke em que a voz uníssona que possivelmente reuniria e subsumiria a pluralidade de expressões daria lugar a uma estrutura institucional que garantisse a todos a oportunidade de expressar seus próprios valores, opiniões; enfim, falar *com* e *por* sua própria voz¹³.

Poder falar, este é mote de discussão dos estudos subalternos, uma corrente teórica indiana liderada por Renajit Guha que já nos anos 1980 problematizava a questão da visibilidade dos discursos proferidos a partir de lugares de fala não hegemônicos. No contexto da pós-colonialidade, ao assumirem sua diferença em relação ao pensamento europeu definindo-se como subalternos, os pensadores indianos iniciaram a negociação de um espaço de fala para os sujeitos periféricos. Forneceram, assim, ferramentas para que outros

¹¹ Chauí, “Intelectual engajado: uma figura em extinção?”, p. 40.

¹² Ver Burke, *Cultura popular na Idade Moderna*.

¹³ Ver Brunner, “Políticas culturales y democracia”.

sujeitos, em outros contextos sócio-histórico-culturais, como a América Latina, pudessem reconhecer-se como subalternos e colocassem seus próprios problemas em questão dentro dessa linha de pensamento. Gayatri Spivak, outra pensadora indiana, em diálogo com os estudos subalternos, introduziu um importante impasse a partir da noção de subalternidade que está contida na pergunta: “Pode o subalterno falar?”.

Por meio do transcurso feito até o presente momento quanto à centralidade da *voz* de intelectuais, a resposta à problemática levantada por Spivak é *não*. O subalterno nunca pôde falar. Como Andrés Guerrero postula em relação aos índios do Equador, há um constante processo de ventriloquia em que os intelectuais dizem e falam *em* e *por* nome dos Outros¹⁴. Nesse contexto, a luta por *voz* está na ordem do dia dos grupos subalternos, uma vez que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta”¹⁵. Dessa forma, a cada dia o pensamento acadêmico se debruça mais sobre essa problemática a fim de pensar, entender e tomar partido.

Sob essa perspectiva, nas próximas linhas se empreenderá um estudo a respeito de narrativas-limites que, ao mesmo tempo em que são produzidas por *vozes subalternas*, ecoam, de alguma forma, no pequeno e estreito salão da Literatura. Assim, tentarei evidenciar as tensões do encontro entre escritoras e escritores do povo e o que se chama de campo literário, a partir das obras *Inspiração nordestina* (1956), de Patativa do Assaré, e *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus. A escolha destas obras se deu pela insurgência, em cada uma delas, de vozes subalternas, como uma forma de apresentar o grito dos que foram muitas vezes silenciados por intelectuais e pela estrutura social que muitos deles construíram e mantêm.

Orquestrando vozes

A primeira tarefa do intelectual deveria ser a de impedir que o monopólio da força torne-se também o monopólio da verdade.

Norberto Bobbio

¹⁴ Ver Guerrero, *La semántica de la dominación*.

¹⁵ Foucault, *A ordem do discurso*, p. 10.

Apesar de muitas vezes a definição de categorias ser dispensável, seja pela dificuldade de se traçar limites, seja pela inadequação desses limites, acredito que uma discussão sobre a categorização do que seja Literatura faz-se significativa, por consistir em um momento de se problematizar o rótulo que anuncia. De acordo com a abordagem de Terry Eagleton, em sua *Teoria da literatura: uma introdução*, o conceito de literatura é “funcional”, uma vez que não se refere a uma essência comum a todos os textos ditos literários. Portanto, o que define que um texto seja ou não considerado literário é a maneira como a sociedade em que ele é produzido ou lido entende por literário. Diante disso, conclui-se que literatura é, nas palavras de Eagleton, um tipo de escrita altamente valorizada, já que sua definição parte de um conjunto de valores vigente, e que podem se modificar ao longo da história¹⁶. Assim, ao contrário de muitos críticos que tentam definir o que é literatura por meio de questões estéticas e formais, Eagleton vai direto ao ponto: mais do que explicar a obra por ela mesma, ou seja, por sua qualidade formal, estilística e estética, as cercanias da obra a definem em sobremaneira, ou seja, o campo que a envolve diz mais sobre seu caráter literário do que propriamente o seu *em si*. Nesse sentido o conceito de *campo*, desenvolvido por Pierre Bourdieu, faz-se imprescindível.

Campo é o termo pelo qual o sociólogo Pierre Bourdieu define o espaço em que ocorre um conjunto de relações e práticas sociais relacionadas aos diversos agentes ligados à produção, consumo e reprodução da literatura. Aí estão envolvidos, entre outros, os escritores e seus livros; os leitores; os editores e suas casas editoriais; os livreiros e suas livrarias; o Estado e suas políticas para a educação; as bibliotecas e seus acervos; a academia e seus congressos, periódicos e atividades de ensino; a imprensa e suas revistas e cadernos culturais; enfim, a blogosfera literária. Esse campo é autônomo em relação a outros campos, como o político e econômico, mas, dentro da dinâmica da sociedade, está em relação com eles. Nesse sentido, o conceito de campo literário é uma importante ferramenta para se pensar a literatura como um fenômeno que não se dá apenas no nível da linguagem, ou na subjetividade de um escritor ou um leitor, mas nas práticas sociais.

Desta forma, mesmo quando uma obra literária consegue ser publicada, ou seja, participar do movimento do mercado editorial, não necessariamente

¹⁶ Ver Eagleton, *Teoria da literatura*.

estará fazendo parte do *campo literário*, já que para isso tem de responder a determinações de agentes, instituições literárias etc. Nesse entremeadado entre publicação e reconhecimento como Literatura há uma série de questões e quesitos que têm de ser respondidos, tanto pela obra quanto pela sua autora ou autor.

Nesse contexto, as obras *Inspiração nordestina*, de Patativa do Assaré, e *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, são centrais para o estudo das tensões ocasionadas pela inserção, mesmo que de forma enviesada, de escritores do *povo em locais* (livros e editoras) reservados a participantes do campo literário. Sob essa perspectiva buscar-se-á responder ao questionamento de Gayatri Spivak: “Pode o subalterno falar” em espaços hegemônicos como a Literatura?

A voz do sertão

*Pois você já tá ciente
nossa vida é diferente
e o nosso verso também*

Patativa do Assaré, *Cante lá que eu canto cá*

A literatura de cordel no Brasil, ao longo de sua trajetória, é muitas vezes estudada como gênero menor, folclore, e literatura popular de um dito “povo”, constituído por pessoas pobres e moradoras de regiões periféricas que cantam e escrevem suas alegrias e agruras por meio do cordel. Porém, apesar de a literatura de cordel ser conhecida na versão de pequenos livros feitos artesanalmente em papel jornal, que são lidos em voz alta por seus autores e cantadores, novas formas de publicação do cordel têm dado sua graça e inaugurado outra realidade de produção e divulgação.

Registra-se o aparecimento dos primeiros livretos de cordel no Brasil, mais precisamente em Recife, a partir da segunda metade do século XIX. O cordelista Leandro Gomes de Barros foi quem primeiro editou e comercializou o cordel¹⁷. Entretanto, o cordel significa apenas 1% da poesia realmente feita nestes moldes, que é em sua maioria somente cantada por violeiros, trovadores ou cantadores espalhados por toda parte.

O canto, que antes se movia somente junto com o corpo do poeta, hoje viaja independente dele, o que possibilita maior alcance de sua obra, não só

¹⁷Queiroz, “Mulheres cordelistas”, p. 682.

por meio dos folhetos de cordéis – que também têm um público de leitores específico – mas também pelas páginas de livros. Neste contexto, o cordel, que circulava por meios distintos dos mecanismos da indústria cultural hegemônica, brota como um produto também vendido por ela e que começa a atender aos moldes de um mercado diferente, até então, do seu, o que desencadeia até mesmo mudanças em sua aparência.

Desta forma, no transporte do cordel dos folhetos para os livros, como acontece em toda a obra de Patativa de Assaré, há uma tentativa de introdução do cordel no mercado editorial brasileiro. O que ocorre por meio de várias estratégias editoriais como a utilização de prefácios escritos por agentes do campo literário que apresentam e legitimam o texto.

O prefácio à primeira edição da obra *Inspiração nordestina*, de Patativa do Assaré, foi escrito pelo latinista José Arraes de Alencar que em visita à cidade do Crato, no Cariri cearense, conheceu Patativa. O prefaciador também foi o responsável por apresentar a obra de Patativa à editora Borsoi. Como José Arraes de Alencar diz no prefácio, ele entrega “uma preciosa obra que iria fatalmente desaparecer com seu autor”.

No prefácio, a todo o momento, é reforçado que o autor escreve por dom, força dos deuses, força da natureza. Enfim, apenas a inspiração o guia. Em nenhum momento é sublinhado que da mesma forma que os escritores e poetas que têm acesso à educação formal com ela apreendem e memorizam conhecimentos diversos, o escritor e poeta que apenas têm acesso ao conhecimento do mundo da oralidade com ele também apreende e memoriza o que mais lhes aprouver para a criação de sua obra. No momento da escrita desse prefácio ainda subsistiam estudos que lidavam com a literatura de cordel como folclore, e o prefaciador reitera essa caracterização. Todavia, com o passar do tempo, nas subseqüentes edições, o prefácio foi suprimido.

Nesse sentido, é mister observar que apesar da entrada do cordel no mercado editorial hegemônico, as pequenas tipografias funcionam incessantemente, mantendo viva a produção de folhetos. O folheto de cordel, com aparência de produto improvisado e feito com pouco recurso, ilustra a dificuldade de se editar e distribuir este gênero literário pelo mercado hegemônico e, ao mesmo tempo, a busca de formas e meios marginais de se expressar. De modo que o cordel sempre foi uma poética cuja existência independeu das vias hegemônicas de circulação e distribuição.

Do outro lado, a opção insurgente pela publicação do cordel em livros apresenta-se como estratégia expressiva para tornar o cordel “digerível”, tanto pelo campo literário brasileiro, que começa a ter uma nova perspectiva sobre o cordel, quanto pelo público leitor acadêmico. Contudo, é importante ressaltar que a entrada do cordel no mercado editorial hegemônico não significa, necessariamente, sua entrada no campo literário. Pois, cordel ter leitores não o alça a obra literária reconhecida e sim ter determinados leitores os quais o legitimem como bem literário.

Nessa perspectiva, a literatura de cordel, ao longo de sua trajetória, foi e é caracterizada ora como *folclórica*, ora como *popular*. A respeito de rótulos como *folclore* e *popular*, Pierre Bourdieu afirma:

a maior parte das noções que os artistas e os críticos empregam para se definirem ou para definirem os seus adversários são armas e objetivos de lutas e muitas das categorias que os historiadores da arte utilizam para pensar seu objeto são apenas categorias nativas mais ou menos sabiamente disfarçadas ou transfiguradas. Estes conceitos de combate (...) tornam-se pouco a pouco em categorias técnicas a que, graças à amnésia da gênese, as dessecações da crítica e as dissertações acadêmicas ou as teses acadêmicas conferem um ar de eternidade¹⁸.

Mais ainda, “desnaturalizar certo vocabulário, encarar a sua gênese, mostrar como operam as conotações adormecidas, porém ideologicamente eficazes”¹⁹ são formas de mostrar que o conceito de literatura de cordel ora como folclore, ora como popular é uma construção relativa e engendrada por critérios históricos de diferenciação e hierarquia.

A classificação da literatura de cordel como folclore foi feita partindo da premissa de que consiste em uma obra sem autor, que versa sobre o conhecimento do “povo” – entendido como um ser coletivo e sem existência concreta; por fazer parte de uma tradição; e por ser herdeira da tradição oral, um verdadeiro patrimônio imaterial. Este ponto de vista foi preponderante a partir do Romantismo, o que nos leva ao primeiro ponto que discrimina esta literatura da Literatura com *l* maiúsculo: a individualidade da produção literária dita “cultura” e a autoria coletiva da produção dita “popular”, sobretudo

¹⁸ Bourdieu, *O poder simbólico*, p. 293.

¹⁹ Stam e Shohat, *Crítica da imagem eurocentrica*, p. 18.

pela suposição de que “‘individualidade’ é um fenômeno existente apenas da ‘classe média para cima’. Para ‘baixo’ não há indivíduos, apenas ‘massa’”²⁰.

Hoje não se estuda mais o cordel como parte do folclore – uma vez que a autoria já é uma questão levada em conta – especialmente pelo fato de o autor tornar-se verificável no cordel a partir do final do século XIX, com Leandro Gomes de Barros, que deixa de compor o cordel com personagens do mundo fantástico e do reino do maravilhoso, para falar de seu cotidiano²¹. Mas, apesar de o poeta tratar de seu tempo e com sua voz autoral, a adjetivação de sua obra como literatura popular é preponderante²², nos apontando outro problema a ser discutido: o que é “popular”?

Todos nós entendemos intuitivamente a palavra “popular”, uma vez que não é um termo técnico, reservado apenas aos críticos literários e acadêmicos em geral; não obstante, o conceito de popular vai muito além de sua definição, pois para compreender o significado atribuído pelo campo literário a determinadas obras precisa-se constatar o que a palavra anuncia neste contexto, visto que não se pode resolver sobre o que é popular através do conhecimento intuitivo, tampouco através de verbetes de dicionário. Do mesmo modo que a escolha de termos pode servir para criticar, pode também promover a aceitação de certas posições.

O termo “popular”, quando se refere à literatura de cordel, carrega em si uma série de características, como, ser de autoria de pobres que veem de forma ingênua o mundo, ocupam profissões subalternas, possuem pouca ou nenhuma escolarização, escrevem/cantam por “dom” e não por “arte” – uma vez que esta é destinada apenas a escritores pertencentes a uma elite econômica e intelectual e que possuem “individualidade”. Enquanto um escritor de “Literatura” é visto como aquele que possui individualidade e, por isso, tem um olhar único e aguçado sobre a realidade, os escritores de cordel são representantes de uma coletividade e não dizem nada mais que o senso comum.

Também se pode perceber que o cordel é considerado literatura popular por um dado extraliterário: a origem do autor, o que “não se trata, falando

²⁰ Chauí, *Conformismo e resistência*, p. 130.

²¹ Carlo Ginzburg, em seu livro *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*, afirma que a noção de folclore foi superada devido à consciência pesada do colonialismo e a da opressão de classe, que passou a ver as produções das “classes subalternas” não mais como folclore e sim como cultura popular, pois a noção de folclore destituía o “povo” de cultura.

²² A editora Hedra, que publicou a maior parte da obra de Patativa, publicou-a como o título “Coleção de Literatura Popular”.

com propriedade, de um critério objetivo, de um elemento que faria parte da própria obra, mas, antes, de um postulado e até de um ato de fé pressuposto em relação a qualquer exame concreto da própria obra”²³. De alguma forma o adjetivo “popular” marginaliza o produtor literário que não é associado ao campo literário, mas é apenas uma flor que brota no asfalto, ou seja, pode até pertencer ao universo literário, porém sobre a força da exceção – popular²⁴.

O que se pode intuir é que, mesmo com o “enobrecimento” de produções excluídas do campo literário, como literatura, estas ainda são classificadas como uma literatura à parte e não dentro do contexto da Literatura com “L” maiúsculo. Um dos critérios apresentados como demarcador das fronteiras entre a literatura popular e a Literatura é o de que a literatura popular faz representações que ao povo “lhes são familiares o quadro de sua condição, as suas preocupações, as suas aspirações, numa palavra, a sua natureza profunda”²⁵ e por estas especificidades é que não é Literatura. Todavia, é importante observar que também a Literatura faz representações apenas das especificidades da classe média e elite nem por isso é cunhada como “literatura de elite”²⁶.

O problema consiste no fato de que é circunscrita uma fronteira sobre o que é literatura baseando-se em critérios discriminatórios, pois a literatura é expressão de uma dada realidade social, cultural e histórica, seja ela qual for e feita por quem for. O campo literário repete o processo de exclusão social (ou também é produtor deste) e apresenta-se como um espaço de discriminação no qual apenas os detentores de poder (agentes do campo) é que podem participar dele²⁷.

A escrita do “povo” até pode gozar do direito à Literatura, mas apenas na condição de literatura popular. Ao “artista popular” é vedado o acesso à

²³ Mouralis, *As contraliteraturas*, p. 147.

²⁴ Vale citar a fala de Bussuet no *Sermão sobre a eminente dignidade dos pobres*: “Que não se despreze mais a pobreza e que ninguém a trate mais de plebéia! É verdade que ela era originária do povo: mas tendo-a desposado o Rei da Glória, enobreceu-se por esta aliança”. Neste sentido, quando há produções literárias feitas por escritores fora do campo literário da Literatura brasileira, e fora de uma elite econômica, estas são consideradas importantes e “nobres” apenas a partir do momento em que as elites “desposam” tais produções, já que o campo literário é fechado e escolhe seus iguais para participantes.

²⁵ Mouralis, op. cit, p. 151.

²⁶ O artigo “Personagens no romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004” evidência que o romance contemporâneo privilegia representação de um espaço social restrito, em que a maior parte de suas personagens são brancas, do sexo masculino e das classes médias.

²⁷ De alguma forma, a divisão entre trabalho braçal e trabalho intelectual, sendo um incompatível com o outro, manifesta-se na configuração do sistema literário.

Literatura, pois, se isso ocorresse, colocaria em questão o que é Literatura, isto é, a divisão (que a todo custo se quer como inexistente) entre os que podem escrever Literatura e os que não podem²⁸.

Nesta perspectiva, é interessante observar a posição do poeta Patativa do Assaré. Ele, em seu poema “Aos poetas clássicos” fala ao “poeta niversitario, / Poetas de Cademia, / De rico vocabularo / Cheio de mitologia”²⁹ que cante as coisas da cidade, pois, como anuncia o título de seu cordel, que ele “Cante lá, que eu canto cá”. Em outros versos, o cordelista deixa clara sua posição sobre quem tem autoridade e legitimidade para narrar o sertão: “com o seu verso bem feito / Não canta o sertão direito / Porque você não conhece / Nossa vida aperreada / E a dô só é bem cantada / Cantada por quem padece (...) Nossa vida é deferente / E o nosso verso também”³⁰. Nestes trechos, o narrador postula o que entende por fazer poesia. Para ele, a literatura deve dar a ver a realidade e, esta, ainda, deve ser dita por quem realmente a conhece.

Deste modo, um jogo de legitimidade e autoridade é colocado em questão: somente os que compartilham das representações transpostas em forma literária têm autoridade e legitimidade para narrá-las, ou seja, cada um dos poetas – o da cidade ou o do sertão – deve se manter dentro de seu espaço autorizado. Mais que isso, o narrador reconhece o *locus* de que cada poeta pode tratar e, também, até onde a poesia do poeta da roça pode chegar: “Meu verso rastêro, singelo e sem graça, / Não entra na praça, no rico salão / Meu verso só entra no campo e na roça, / Nas pobre paioça, da serra ao sertão”³¹.

Mais ainda, na afirmação “Cante lá que eu canto cá”, o poeta anuncia que há voz para quem “canta cá” e para quem “canta lá”, e que “as coisas do sertão” não precisam ser narradas por intermediários de lá, pois o sertão já tem voz e tem vez. Porém, apesar de o rude poeta escrever/cantar/ ter voz para falar de si e do mundo que o cerca, ele sabe que seu canto não reverbera no rico salão da Literatura. Hoje, no entanto, podemos verificar que a poesia de Patativa entra na praça, na academia, como fonte de estudo, todavia, continua recebida com ressalvas, como literatura popular para distinguir que não está em seu devido lugar.

²⁸ É mister ressaltar que Antonio Candido, um dos maiores críticos literários brasileiros, em um ensaio intitulado “Direito à literatura”, relata apenas o direito que todos têm à fruição da literatura e não o de produzi-la.

²⁹ Assaré, *Inspiração nordestina*, p. 17.

³⁰ *Id.*, p. 26.

³¹ *Id.*, p. 14.

Desta forma, aos poucos o cordel ingressa no mercado editorial tradicional ocupando as prateleiras de livrarias. Entretanto, o mesmo não ocorre em relação ao campo literário brasileiro. Portanto, na arena de posições em que ocupantes, agentes ou instituições concorrem pela autoridade artística, o que está em jogo é a preservação ou a renovação do que o sociólogo denomina de “capital artístico”, à medida que no campo literário o valor simbólico e o valor mercantil são instâncias relativamente independentes. Em outras palavras, de um lado está a acumulação de capital simbólico, ou seja, o valor da arte no que concerne à “estética pura”, que até pode em longo prazo gerar lucros econômicos; e de outro lado, a acumulação dos lucros econômicos ligado primeiramente à difusão e ao sucesso editorial³². Como afirma Bourdieu,

dato que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por expectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para conhecer e reconhecer como tal, as ciências das obras têm por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra³³.

Neste contexto, a publicação do cordel vestido de livro é sintomática. Depois que Duchamp revelou o poder da instituição *museu*, é clara a tentativa de consagração de cordel através da instituição *livro* e do *feitiço do nome do mestre*, o qual Walter Benjamin teoriza.

Assim, a proposta de editar em livros o cordel não elimina ou substitui o antigo modo de publicá-lo, visando antes difundi-lo junto ao novo público, atual e ao mesmo tempo diferente. A literatura de cordel, a cada dia, alcança novos espaços, mostrando sua versatilidade a diferentes momentos e demandas. Todavia, para quem e para quê? Desta forma, se um dia se postulou a morte da literatura de cordel, hoje não há quem pronuncie sua ausência, mas, ao contrário, postula-se o seu reflorescimento. Contudo, como se pode perceber, apesar de o espaço no mercado editorial hegemônico, o cordel ainda caminha a passos lentos a uma nova posição no campo literário brasileiro, já que sua posição como literatura popular o marginaliza como gênero literário.

³² Bourdieu, *As regras da arte*, pp. 162-3.

³³ *Id.*, p. 259.

A voz dissonante

Hoje estou com frio. Frio interno e externo. Eu estava sentada ao sol escrevendo e supliquei, oh meu Deus! Preciso de voz.

Carolina Maria de Jesus, Meu estranho diário

No romance *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, o narrador, Rodrigo S. M., desconfortável com o silêncio da personagem Macabéa, que “lutava muda”³⁴, resolve gritar a história da pardacenta Macabéa, pois, como ele diz, “há direito ao grito”³⁵, e ele, então, grita. Porém, o grito do narrador ecoa sobre sua própria existência. Macabéa, nordestina, datilógrafa, que Rodrigo pegou “uma vez de relance o olhar”³⁶ é objeto em suas mãos. Tornando-se apenas subterfúgio para Rodrigo S.M. narrar a si mesmo. No romance, predomina os gritos do próprio Rodrigo, que se dispõe a falar do outro, mas que, esbarrando nas dificuldades de dizer sobre este, acaba falando, em canto uníssono, de si mesmo. Macabéa é apenas artefato para dizer de si.

Como Rodrigo S. M., grande parte dos que tem *voz*, no sentido de falar *por* e *em* nome de outros, acabam por falar mais de si mesmo. A parir dessa perspectiva, críticas e críticos como Spivak advertem sobre os perigos do trabalho intelectual que, em sua opinião, não pode falar *pelo* subalterno (entendido como todos e qualquer grupo marginalizado), já que essa ação implica, conscientemente ou não, em assegurar e/ou reforçar a subalternidade e a opressão.

Entretanto, enquanto a personagem Macabéa é massa sobre mãos e voz de Rodrigo S. M., outra mulher do “povo” desestabiliza a fronteira construída pelo narrador de *A hora da estrela*, na qual de um lado há massa e de outro há indivíduos e intelectuais. Esta mulher, negra e favelada, é Carolina Maria de Jesus, personagem protagonista de *Quarto de despejo* (1960), que ouve valsas vienenses, cata papel, pega comida no lixo, escreve peças de teatro, romances, provérbios e seu próprio diário. Carolina fala por si, ou melhor, grita sobre sua realidade em seu diário e quer ser escutada. Carolina Maria de Jesus é personagem de si mesma.

Antes de *O quarto de despejo* se iniciar, no prefácio e apresentação às suas primeiras edições, o jornalista Audálio Dantas, antes de dizer sobre a obra

³⁴ Lispector, *A hora da estrela*, p. 81.

³⁵ *Id.*, p. 13.

³⁶ *Id.*, p. 57.

em si, passeia pelos cômodos do quarto em que a autora habitava e percorre os seus arredores. Com várias fotos de Carolina e da favela, o prefácio, com um tom de crônica, revela ao leitor a experiência de um jornalista em busca de uma reportagem que descobre já feita – Carolina já contara tudo em seus cadernos. Ao jornalista coube apenas a seleção do material.

Junto ao *Diário* havia outras obras: poesia, teatro, contos. Mas a Audálio só interessou o *Diário*. Será por quê? Muito fácil de responder. O interesse era dos de fora para conhecer os de dentro. E não dos de dentro da favela em mostrar o que julgavam melhor aos de fora. É inegável a importância de Audálio neste momento. Como Foucault postula, fazer visível o nunca visto pode significar também uma mudança. Todavia, não se deve perder de vista que até o fim, para ele e para a enorme maioria da crítica, a obra de Carolina não passava de um grande registro, testemunho, memória e não fruto de um processo criativo ao qual se construiu uma obra literária.

Carolina, não obstante, acredita que a escrita a levará a se realizar no mundo. Rodrigo S.M. nem cogita a possibilidade de existência de Carolina, uma vez que os que vivem como Macabéa são percebidos sempre através do outro indivíduo e intelectual. Carolina, ao contrário, é mulher que tem fome e fala que tem fome. Carolina não luta muda. Carolina manifesta o que sofre e não precisa de um Rodrigo para dizer sobre si, mais ainda, ela crê que um como ele não poderia falar de sua realidade, visto que “as lágrimas dos pobres comovem os poetas. Não comovem os poetas de salão. Mas os poetas do lixo...”³⁷.

Nesse contexto, uma das estratégias de legitimação é a de firmar-se como parte do grupo social ao qual se apresenta como representante³⁸. Desse grupo Carolina extrai parte de sua legitimidade, por procedimentos que se baseiam na “autenticidade” da experiência ou na “visão de dentro” de uma realidade que costumeiramente está ausente das representações sociais. Diz respeito precisamente à postulação de verdade com que seus relatos se apresentam. A autenticidade deles é uma de suas principais armas nas lutas que trava para poder ser reconhecida; é a partir dela que extrai a autoridade de sua voz, com que pode dizer que deve ser escutada a respeito desse assunto, e não algum outro agente social que não viveu essa realidade; que, sobre determinados assuntos, é ela que detém uma fala com mais validade – e com mais valor.

Aqui se configura um impasse: se cabe ao subalterno falar por si, já que

³⁷ Jesus, *Quarto de despejo*, p. 47.

³⁸ Moraña, “Documentalismo y ficción”.

privá-lo de sua voz e representação é subalternizá-lo ainda mais, só os que viveram determinada realidade podem ela narrar? Esse pressuposto já vem sendo combatido pela crítica literária durante boa parte do século XX: o discurso realista já foi desmontado como um “efeito de real”³⁹, uma ilusão; e a possibilidade de narrar as experiências foi posta em dúvida pela modernidade⁴⁰, juntamente com a própria possibilidade de haver experiências. Há quem diga que um discurso “autêntico”, que contenha uma verdade em si, ainda mais uma verdade calcada na experiência subjetiva, portanto, é algo mais do que questionável na modernidade. Entretanto, esse posicionamento camufla um demasiado apego ao ofício de ser escritor, visto que este seria capaz de escrever sobre tudo e todos. Analisemos as palavras do escritor e crítico literário Ferreira Gullar:

a possibilidade editorial existente hoje nos países desenvolvidos, e que já alcança volume considerável no Brasil, tende a liquidar com os preconceitos oriundos de época em que a atividade literária era privilégio de uma elite. Benjamin observa que a especialidade de escrever vai sendo substituída pela especialização dos vários ramos de atividade que faz com que cada profissional seja autoridade naquele assunto. Tal fato revela como a literatura, seguindo o jornalismo, volta-se cada vez mais para o que diz o escritor em oposição ao formalismo do como diz. Eis porque se publicam hoje livros como o *Diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, e o público os aceita com avidez. Os intelectuais reagem, e naturalmente, porque livros como esse põe a mostra uma literatura sem “aura” e abrem a possibilidade de qualquer pessoa escrever livros⁴¹.

Nesse trecho, Gullar reforça a assertiva de muitos críticos conservadores que compreendem a obra de Carolina Maria de Jesus apenas por sua importância quanto ao que diz e desconsideram o trabalho formal. O crítico ainda reitera a postura falaciosa de que os preconceitos, desta forma, estão sendo liquidados. Ao contrário disso, quando uma obra como *Quarto de despejo* é publicada é que os preconceitos começam a aparecer, visto que

presa a uma imagem do “outro”, e, portanto, enxergando-o pela sua limitação, essa postura determina uma recusa (que é simultaneamente estética e política: nesse

³⁹ Barthes, “O efeito de real”.

⁴⁰ Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

⁴¹ Gullar, *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento*, p. 19.

nível essas coisas já não se separam) (...) Metaforicamente, poder-se-ia dizer que as manifestações culturais populares traem a expectativa desse intelectual, (...), basicamente porque elas não ficam *na moldura*. E esse intelectual tem a paixão da moldura. A sua visão é a do palco à italiana; o que está fora do recorte canônico da visualidade simplesmente *não é visível*⁴².

Assim, a noção de literatura como sendo uma atividade preponderantemente estética dificulta a compreensão de problemas concretos da literatura e da sociedade. Esta noção estatizante de literatura está arraigada nas origens dessa literatura, dita universal. Os intelectuais definem seus modelos e paradigmas. E são esses modelos que vão aplicar na avaliação das diversas manifestações literárias; é através desses modelos que acabam por julgá-las. Nesse sentido, não é de admirar que se decepcionem. Já que a escrita de Carolina não descende das universidades, mas de outros recônditos do mundo.

Considerações finais

Os impasses que ainda se apresentam às poéticas marginais são vários. Resultado de séculos de “de lutas, vitórias, ferimentos, dominações, servidões”⁴³, veiculam significados cujos pressupostos constituem a base e a legitimação da exclusão do outro marginal. Por meio de adjetivos que subalternizam (popular, testemunho) são erigidos cânones e destruídas outras formas de ver, pensar, falar o mundo. Vale ressaltar que não são as contribuições do cânone literário que estão sendo questionadas, mas os limites de sua abrangência.

As obras de Carolina Maria de Jesus e Patativa do Assaré “não são apenas contra-histórias ou histórias diferentes; são histórias esquecidas”⁴⁴, só lembradas por seus viventes, da forma de seus viventes. Nessa direção, todos os questionamentos de muitos críticos literários quanto ao valor destas obras são, no mínimo, parciais e tendenciosas. Como afirma Maria Cecília Londres Fonseca,

os bens culturais não valem por si mesmos, não têm um valor intrínseco. O valor lhes é sempre atribuído por sujeitos particulares e em função de determinados critérios e interesses historicamente condicionados⁴⁵.

⁴² Pasta Jr., “Cordel, intelectuais e o Divino Espírito Santo”, p. 71.

⁴³ Foucault, *Ordem do discurso*, p. 8.

⁴⁴ Mignolo, “Pensamento liminar e diferença colonial”, p. 83.

⁴⁵ Fonseca, “Referências culturais”, p. 112.

Dessa forma, os valores que os críticos postulam para a valoração da obra literária não seguem uma verdade ontológica, mas produzida pelos próprios críticos em um determinado tempo e espaço. A literatura de Patativa e Carolina desafiam os valores estéticos dominantes da tradição culta e letrada, bem como colocam em xeque os cânones literários dominantes.

Não obstante, para que estas poéticas possam se perpetuar, e formar sua própria tradição, é necessário que sejam obliterados obstáculos que impedem a participação de diferentes grupos e indivíduos marginalizados. Para isso faz-se essencial

a democratização das relações culturais entre os diversos grupos sociais, pois não só é necessário que mude a ordem social e a ordem da cultura, mas também que tudo isso ocorra de um modo em que se amplie permanentemente a autonomia das pessoas⁴⁶.

Assim, a superação das injustiças sociais deve ocorrer tanto em âmbito econômico quanto cultural. Não basta garantir a possibilidade de circulação e publicação de diferentes manifestações culturais e literárias, é necessário que haja uma transformação real nas bases organizadoras de toda nossa sociedade. Por hora, a cultura marginalizada apresenta-se como uma das únicas formas de se sair da posição de mero espectador e consumidor das produções alheias.

Referências bibliográficas

- ASSARÉ, Patativa. *Inspiração nordestina*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1956.
- _____. *Inspiração nordestina*. São Paulo: Hedra, 2003.
- BARTHES, Roland. “O efeito de real”, em _____. *O rumor da língua*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASTOS, Elide Rugai & REGO, Walquiria D. Leão. “Moralidade do compromisso”, em _____ (org.). *Intelectuais e políticas: a moralidade do compromisso*. São Paulo: Olho d’água, 1999.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. de Fernando Tomaz. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. de Maria Lúcia Machado. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁴⁶ Pajuelo Teves, “El lugar de la utopía”, p. 228.

- BRUNNER, José Joaquim. “Políticas culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades”, em _____. *Um espejo trizado: ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago de Chile: FLACSO, 1998.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”, em _____. *Vários escritos*. 4ª. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ouro sobre o Azul/ Duas Cidades, 2004.
- CHAUI, Marilena. “Intelectual engajado: uma figura em extinção?”, em NOVAES, Adauto (org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 6ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º. 26. Brasília, 2005.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra. 6ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. “Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio”, em *Inventário Nacional de Referências Culturais. Manual de aplicação IPHAN*. [S.l.: s.n.], 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Ordem do discurso*. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2005.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. de Federico Carotti. 3ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. Trad. de Maria Betânia Amoroso e José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GUERRERO, Andrés. *La semántica de la dominación: el concertaje de índios*. Quito: Ediciones Libri Mundi Enrique Grosse-Luemern, 1991.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 8ª. ed. São Paulo: Ática, 2004.
- LEMAIRE, Ria. “Repensando a História Literária”, em HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 24ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- MANNHEIM, Karl. “O problema do intelectual”. Trad. de Sylvio Uliana. *Essays on the sociology of culture*. London: Routledge and Kegan Paul, 1956.
- _____. *Sociologia da cultura*. Trad. de Roberto Gambini. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MIGNOLO, Walter D. “Pensamento liminar e diferença colonial”, em _____. *Histórias locais, saberes globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar*. Trad. de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MORAÑA, Mabel. “Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX”, em PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura, cultura*. v. 3. São Paulo / Campinas: Memorial / Editora da UNICAMP, 1995.
- MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Coimbra: Almedina, 1982.
- PAJUELO TEVES, Ramón “El lugar de la utopía: aportes de Aníbal Quijano sobre cultura y poder”, em MATO, Daniel (coord.). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002. pp. 225-34.
- PASTA JR., José Antônio. “Cordel, intelectuais e o Divino Espírito Santo: notas sobre artes do povo e estética da representação”, em BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática. 1987.
- QUEIROZ, Doralice Alves de. “Mulheres cordelistas: percepções do universo feminino no cordel”, em *Anais do XI Seminário Nacional Mulher e Literatura e II Seminário Internacional Mulher e Literatura ANPOLL*. Rio de Janeiro, ago. 2005. CD- ROM.
- SANTOS, Maria de Lourdes de Lima dos. “Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas)”. *Análise Social*, v. XXIV, nº. 101-102. Lisboa, 1988, pp. 689-702.
- SARLO, Beatriz. “Políticas culturales: democracia e innovación”. *Punto de Vista*, nº. 32, 1988.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. “O imperativo ético de Sartre”, em NOVAES, Adauto (org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista Colombiana de Antropología*, nº. 39. Bogotá, 2003.
- STAM, Robert e SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocentrica*. Trad. de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ŽIŽEK, Slavoj. *Um mapa da ideologia*. Trad. de César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

Recebido em agosto de 2009.

Aprovado para publicação em outubro de 2009.

resumo/abstract

Novas dicções no campo literário brasileiro: Patativa do Assaré e Carolina Maria de Jesus
Bruna Paiva de Lucena

A partir das obras *Inspiração nordestina* (1956), de Patativa do Assaré, e *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus, busca-se investigar os mecanismos de legitimação e deslegitimação que são empregados no jogo de quem pode e quem não pode *falar* no campo literário brasileiro. O artigo procura, nesse sentido, levantar uma agenda crítica inicial em relação ao caráter e à natureza de literaturas que são denominadas como popular, ou com caráter de testemunho, em virtude da origem e/ou da condição social de seus autores e os desafios que encontram em sua insurgência no campo literário.

Palavras-chave: literaturas não hegemônicas, subalternidade, intelectual, povo, campo literário, Patativa do Assaré, Carolina Maria de Jesus

New accents in Brazilian literary field: Patativa do Assaré and Carolina Maria de Jesus

Departing from the works *Inspiração nordestina* (1956), by Patativa do Assaré, and *Quarto de despejo* (1960), by Carolina Maria de Jesus, we try to investigate the mechanics of legitimation and delegitimation employed in the power play in Brazilian literary field. This article aims, so, to raise an initial critical agenda related to the nature of literatures that are called “popular”, or its character of testimony, due to their social origin and/or the social standpoint of their authors and the challenges they meet in their insurgency in the literary field.

Keywords: non-hegemonic literatures, subalternity, intellectuals, popular, campo literário, Patativa do Assaré, Carolina Maria de Jesus