

ESTUDOS E PESQUISAS SOBRE A

Literatura Brasileira

ROGER GOULART MELLO
Organizador



2021

ESTUDOS E PESQUISAS SOBRE A

Literatura Brasileira

ROGER GOULART MELLO
Organizador



2021

2021 by Editora e-Publicar
Copyright © Editora e-Publicar
Copyright do Texto © 2021 Os autores
Copyright da Edição © 2021 Editora e-Publicar
Direitos para esta edição cedidos à
Editora e-Publicar pelos autores

Editora Chefe
Patrícia Gonçalves de Freitas
Editor
Roger Goulart Mello
Diagramação
Roger Goulart Mello
Projeto Gráfico e Edição de Arte
Patrícia Gonçalves de Freitas
Revisão
Os Autores

ESTUDOS E PESQUISAS SOBRE A LITERATURA BRASILEIRA, VOL. 1

Todo o conteúdo dos capítulos, dados, informações e correções são de responsabilidade exclusiva dos autores. O download e compartilhamento da obra são permitidos desde que os créditos sejam devidamente atribuídos aos autores. É vedada a realização de alterações na obra, assim como sua utilização para fins comerciais.

A Editora e-Publicar não se responsabiliza por eventuais mudanças ocorridas nos endereços convencionais ou eletrônicos citados nesta obra.

Conselho Editorial

Alessandra Dale Giacomini Terra – Universidade Federal Fluminense
Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa
Andrelize Schabo Ferreira de Assis – Universidade Federal de Rondônia
Bianca Gabriely Ferreira Silva – Universidade Federal de Pernambuco
Cristiana Barcelos da Silva – Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro
Cristiane Elisa Ribas Batista – Universidade Federal de Santa Catarina
Daniel Ordane da Costa Vale – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
Danyelle Andrade Mota – Universidade Tiradentes
Dayanne Tomaz Casimiro da Silva - Universidade Federal de Pernambuco
Diogo Luiz Lima Augusto – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Elis Regina Barbosa Angelo – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Ernane Rosa Martins - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
Ezequiel Martins Ferreira – Universidade Federal de Goiás
Fábio Pereira Cerdera – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Francisco Oricelio da Silva Brindeiro – Universidade Estadual do Ceará
Glaucio Martins da Silva Bandeira – Universidade Federal Fluminense
Helio Fernando Lobo Nogueira da Gama - Universidade Estadual De Santa Cruz
Inaldo Kley do Nascimento Moraes – Universidade CEUMA
João Paulo Hergesel - Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Jose Henrique de Lacerda Furtado – Instituto Federal do Rio de Janeiro
Jordany Gomes da Silva – Universidade Federal de Pernambuco
Jucilene Oliveira de Sousa – Universidade Estadual de Campinas



2021

Luana Lima Guimarães – Universidade Federal do Ceará
Luma Mirely de Souza Brandão – Universidade Tiradentes
Mateus Dias Antunes – Universidade de São Paulo
Milson dos Santos Barbosa – Universidade Tiradentes
Naiola Paiva de Miranda - Universidade Federal do Ceará
Rafael Leal da Silva – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Rita Rodrigues de Souza - Universidade Estadual Paulista
Willian Douglas Guilherme - Universidade Federal do Tocantins

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

E82 Estudos e pesquisas sobre a Literatura Brasileira [livro eletrônico] :
Volume 1 / Organizador Roger Goulart Mello. – Rio de Janeiro,
RJ: e-Publicar, 2021.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-89340-93-5

1. Literatura brasileira – Crítica e interpretação. 2. Literatura
brasileira – Estudo e ensino. I. Mello, Roger Goulart, 1992-.
CDD B869

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Editora e-Publicar

Rio de Janeiro – RJ – Brasil
contato@editorapublicar.com.br
www.editorapublicar.com.br



2021

Apresentação

É com grande satisfação que a **Editora e-Publicar** vem apresentar a obra intitulada “**Estudos e pesquisas sobre a Literatura Brasileira, volume 1**”. Neste livro, engajados pesquisadores das áreas de literatura contribuíram com suas pesquisas. A obra é composta por 16 capítulos que abordam múltiplos temas.

Desejamos a todos uma excelente leitura!

Editora e-Publicar

Roger Goulart Mello

Patrícia Gonçalves de Freitas

Sumário

CAPÍTULO 1	11
------------------	----

REPRESENTAÇÃO DA LITERATURA INFANTIL NO DISCURSO DO PROGRAMA “ <i>CONTA PRA MIM</i> ”	11
------------------------------------------------------------------------------------------------	----

DOI: 10.47402/ed.ep.c20216331935

Aldenora Resende dos Santos Neta

CAPÍTULO 2	22
------------------	----

ROMANCE E TRAGÉDIA NA “ <i>PAIXÃO DE AJURICABA</i> ”	22
------------------------------------------------------------	----

Alexsandro Melo Medeiros
Luana Pantoja Medeiros

CAPÍTULO 3	33
------------------	----

AS DIFERENÇAS ESTÉTICAS ENTRE O CONTO E A NOVELA BASEADO EM UMA GALINHA E A HORA DA ESTRELA, OBRAS DA ESCRITORA CLARICE LISPECTOR	33
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Dyêgo Ferreira da Silva
Wamberto Nunes Soares Mouzinho
João Batista de Souza
Christian Raphael Delfino Mouzinho Soares
Ermania Gomes Camilo
Amélia Carmem Hamad Gomes
Débora Medeiros Dantas da Silva
Roberto Aires Cavalcante

CAPÍTULO 4	42
------------------	----

O ESPAÇO COMO DEMARCADOR DA IDENTIDADE CULTURA AMAZÔNICA EM DALCÍDIO JURANDIR	42
----------------------------------------------------------------------------------------	----

Fernando do Nascimento Moller
Izabela do Nascimento Bernardo
Luís Felipe Mafra Moller
Walmira de Nazaré Ferreira Paschoal

CAPÍTULO 5	62
LITERATURA E ORALIDADE: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SOBRE O QUE É PRIVILEGIADO NA ESCOLA (2010-2020).....	62

Geniana dos Santos
Maria Gabriela Ferreira
Liliane Gomes de Oliveira
Marlene Neris de Almeida
Sueli de Oliveira Britto Ribeiro

CAPÍTULO 6	74
A LEITURA DE POESIA INFANTIL SOBRE A TEMÁTICA DA DIVERSIDADE	74

Maria Ribeiro de Sousa
Guilherme Moés

CAPÍTULO 7	83
ALTERIDADE, DIÁLOGO E PAISAGEM: A GEOGRAFICIDADE NO GRANDE SERTÃO VEREDAS	83

DOI: 10.47402/ed.ep.c202119427935

Ludmila Pereira Alves
Herivelton Pereira Pires

CAPÍTULO 8	92
A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA SOB O JULGO DO PATRIARCADO EM LUCÍOLA, DE JOSÉ DE ALENCAR	92

Ana Carolina Carneiro de Sousa
Cleidiane Silva Pereira
Francisco Almeida de Sousa Neto
Jancen Sérgio Lima de Oliveira
Jaqueline Salviano de Sousa
Maria das Graças de Sousa Alves

CAPÍTULO 9	101
A LITERATURA (NEO) FANTÁSTICA DE MURILO RUBIÃO	101

Livia Henrique de Oliveira

CAPÍTULO 10 120
REGIONALISMO E RELIGIOSIDADE COMO MARCAS DA TRADIÇÃO ORAL NO
CONTO “A MENINA DE LÁ” DE GUIMARÃES ROSA..... 120

Livia Henrique de Oliveira
Vanessa Santos da Silva

CAPÍTULO 11 127
MODERNIZAÇÃO, VIOLÊNCIA E RESISTÊNCIA EM *PARQUE INDUSTRIAL*, DE
PATRÍCIA GALVÃO 127

DOI: 10.47402/ed.ep.c202166011935

Lizandro Carlos Calegari

CAPÍTULO 12 145
NOS INFERNOS CAÍ DE BOLÉU: POR TRÁS DA LINGUAGEM SATÂNICA NA
POESIA DE MINAS 145

Mauricio Alves de Souza Pereira

CAPÍTULO 13 153
INGLÊS DE SOUSA NAS PÁGINAS DOS COMPÊNDIOS DE HISTÓRIA DA
LITERATURA BRASILEIRA..... 153

Messias Lisboa Gonçalves
Antônio Máximo Ferraz

CAPÍTULO 14 162
WILSON RODRIGUES, *PAI JOÃO MENINO* E A REINVENÇÃO DA IDENTIDADE
AFRO-BRASILEIRA NA LITERATURA BAIANA 162

Vércio Gonçalves Conceição

CAPÍTULO 15 171
A POESIA VULGAR DE ANTÔNIO DA FONSECA SOARES: PROPOSTA DE
REEXAME DE UM CONCEITO 171

DOI: 10.47402/ed.ep.c202159915935

Luís Fernando Campos D’Arcadia
Carlos Eduardo Mendes de Moraes

CAPÍTULO 16 190
CAIO FERNANDO ABREU E A BRASILIENSE: RELAÇÃO AUTOR-EDITORA
DURANTE O PERÍODO PÓS-DITATORIAL 190

DOI: 10.47402/ed.ep.c202148216935

João Paulo Massotti



CAPÍTULO 1

REPRESENTAÇÃO DA LITERATURA INFANTIL NO DISCURSO DO PROGRAMA “*CONTA PRA MIM*”

DOI: 10.47402/ed.ep.c20216331935

[Aldenora Resende dos Santos Neta](#), Mestra em Educação, UFMA e Professora Substituta do curso de Pedagogia, do Departamento de Educação I, da Universidade Federal do Maranhão

RESUMO


O presente artigo busca analisar as representações da literatura infantil contidas no discurso do Programa *Conta pra Mim*. O Programa foi lançado em dezembro de 2019, constituído como uma Política Nacional de Alfabetização (PNA), tendo como público-alvo todas as famílias, prioritariamente, aquelas em condições de vulnerabilidade socioeconômica. O Programa apresenta como principal objetivo a ampla promoção da *Literacia Familiar*. Por isso, esse trabalho de pesquisa tomou como foco de investigação o Guia de *Literacia Familiar*, vídeos de orientações, além da leitura e análise da Portaria nº 421, de 23 de Abril de 2020, que instituiu o Programa *Conta pra Mim*. Utilizou-se como metodologia da pesquisa a análise do discurso (AD) da vertente francesa, que oferece instrumentos teóricos e metodológicos que permitem identificar as condições históricas e ideológicas implícitas nos detalhes do discurso. Neste sentido, foi possível identificar elementos na natureza do texto/discurso, os quais permitem refletir sobre o conteúdo e as funções persuasivas da retórica. Os resultados da pesquisa indicam que a representação da literatura infantil no discurso do Programa distancia-se da concepção da literatura como arte e da formação estética e do letramento literário. O discurso do Programa *Conta pra Mim* apresenta uma visão da literatura como instrumento pragmático, utilitarista, tendo a finalidade de ensinar a ler, com fins extremamente moralistas, além de responsabilização das famílias pela alfabetização das crianças.

PALAVRAS-CHAVE: Representação Social. Literatura Infantil. Literacia família. Letramento literário.

INTRODUÇÃO

A representação é um instrumento de socialização, de comunicação e de linguagem. Desse modo, a representação é um mecanismo de cognição, articulados com os aspectos afetivos, mentais e sociais (JODELET, 2001), que permite à criança interpretar as descobertas e experiências, atribuindo-lhe sentidos e valores fornecidos pelo meio, principalmente em suas interações, trocas com os adultos, relações com as outras crianças e nas suas construções/produções culturais.

A literatura infantil faz parte da produção e circulação das representações e do imaginário simbólico infantil. A literatura através das palavras, imagens, gestos, artes visuais e gráficas contribuem para a *bildung* (formação cultural) como pessoa humana, na formação estética, na criticidade, na socialização e na individualização da criança. Isto é, a forma com



que a representação social da literatura é formada pelas crianças repercute diretamente nas suas atitudes com a literatura e influencia as suas percepções, os seus sentidos, as suas relações afetivas e cognitivas com os livros literários e a sua formação leitora.

Nesta perspectiva, pensa-se a literatura como linguagem artística, e, portanto, o texto literário dialoga com a subjetividade dos/as leitores/as, com a sensibilidade estética, com a beleza e a emoção. A leitura literária amplia a experiência de mundo, conecta com a nossa humanidade e desenvolve o pensamento crítico. É uma arte que favorece a liberdade, a sensibilidade com o outro, de compreender o mundo, de se relacionar no mundo e de se educar para a diversidade cultural. Proença Filho (2007, p. 8) explica que “o texto da literatura é um objeto de linguagem ao qual se associa uma representação de realidades físicas, sociais e emocionais mediatizadas pelas palavras da língua na configuração de um objeto estético”.


Em dezembro de 2019, foi lançado o Programa *Conta Pra Mim*, do Governo Federal, que integra a Política Nacional de Alfabetização (PNA), tendo como público-alvo todas as famílias, com prioridade para aquelas em condições de vulnerabilidade socioeconômica. O principal objetivo é a ampla promoção da “*Literacia Familiar*”, em que, segundo o site do Ministério de Educação (MEC), as famílias são orientadas a “interagir, conversar e ler em voz alta com seus filhos”.

Dessa forma, o Programa defende que a família utilizará os materiais compostos por 01 Guia de *Literacia familiar*, 40 vídeos de orientações e a coleção com 40 livros produzidos para ler *online*, imprimir ou colorir, sendo 25 livros de ficção, 6 de poesias, 3 somente de imagens, 3 para bebês e 3 informativos, a fim de “estimular a desenvolver, por meio de estratégias simples e divertidas, quatro habilidades: ouvir, falar, ler e escrever!”.

Contudo, podemos nos questionar: como as famílias irão desenvolver essas estratégias de leitura com os/as filhos/as, considerando que a realidade brasileira tem 88% da população com algum nível de analfabetismo funcional (VALENTE, 2020)? A coleção do Programa *Conta pra Mim* pode ser considerada literatura? Qual é visão de literatura infantil representada no Programa?

Nessa perspectiva, buscou-se analisar a representação da literatura infantil tomando-se como referência o Programa *Conta pra Mim*, situando-os, dessa forma, no contexto que estão inseridos.

A análise tem o propósito de refletir sobre a linguagem para além do texto, trazendo, a partir da situação histórico-social-ideológica do discurso, as ideias, pensamentos e visões de



mundo derivados da posição social, cultural e política, que são vinculados a grupos sociais específicos, e, com isso, apresentam conflitos de diferentes interesses na sociedade.

A Representação Social da Literatura Infantil


As representações da literatura infantil (imagens simbólicas oriundas do senso comum, do cotidiano, da comunicação, da linguagem, da ciência) foram criadas e recriadas ao longo do tempo, variando conforme o período, o lugar, os grupos sociais e seus valores, pois, como observa Corsino (2017, p. 208), “a literatura adjetivada como infantil é produzida no seio de uma cultura que define o que é ou não literatura e também o que é ou não infantil ou próprio das/para as crianças”. Assim, alguns defendem que a literatura infantil é uma arte literária, outros que é uma arte pedagógica e para outros só se percebe a sua necessidade para o mercado editorial e para a escola.

Tradicionalmente, a educação tem se apropriado da literatura infantil distanciando-a da imagem e representação da literatura como arte. Muitas vezes a literatura é representada no alcance dos objetivos pedagógicos e didatizantes; na instrumentalização do ensino da língua; no ensino da alfabetização; na decodificação dos sons e das letras; no domínio verbal e escrita das crianças; no argumento muito difundido no senso comum de “quem lê, sabe escrever”¹; no recurso discursivo de padronização das interpretações do texto e na manutenção de ideais, costumes e crenças morais transmitidas, que devem ser consumidas e operacionalizadas pelo público específico, que são as crianças.

Essas imagens construídas sobre a função discursiva da literatura infantil na educação têm sido motivo de críticas, intensos debates e ausência de consensos. Especialistas como Cademartori (2010), Candido (2004, 2008), Colasanti (2005), Cosson (2006), Lajolo (1982), Loyola (2013), Soares (2011), dentre outros, defendem que a literatura não tem o ensino de conteúdos didáticos como destinação.

Há algumas décadas, sobretudo a partir de 1980, intensificaram-se os estudos e debates, como em Azevedo (1998), Cademartori (2010) e Cosson (2006), que questionam esses dois aspectos polarizantes da literatura infantil: por um lado, se a literatura está a serviço de uma perspectiva pedagógica para ensinar conteúdos, valores, princípios éticos e morais, de forma

¹Assim, compreende-se na mesma perspectiva do senso comum que uma criança que gosta de livros de histórias ou de poesia, geralmente, escreve melhor e dispõe de um repertório mais amplo de informações. Mas, advoga-se que esse não é o principal sentido que a literatura cumpre junto a seu leitor (CADEMARTORI, 2010).



pragmática; ou, por outro lado, se a literatura é vista como arte, que promove a ampliação das experiências estéticas, enquanto linguagem artística, uma obra de imaginação criadora, poética, estética, ficcional ou dramática sem pretensões didáticas, um direito humano, um bem incompressível.²

Essas perspectivas têm orientado projetos, programas e ações de fomento à leitura nas instituições escolares e na sociedade. Realidade percebida na sinalização de políticas públicas, documentos e orientações, no que se refere ao investimento, nesse campo, junto às instituições de ensino: Parâmetros de Qualidade para a Educação Infantil; Referencial Curricular da Educação Infantil (RCNEI); Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Infantil (DCNEI); Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Dessa maneira, o incentivo à leitura e à formação de leitores, em todas as etapas da educação, tem sido amplamente discutido, em diferentes espaços formativos. Contudo, mesmo considerando alguns avanços, ainda se percebe alguns equívocos na circulação, função, imagem da literatura infantil na sociedade.

As representações sociais da literatura infantil foram/são construídas no seio da circulação de ideias, comunicações, crenças, tradições, do cotidiano e do senso comum, produzidas na educação escolar, nas comunidades, nas famílias, na mídia etc.

Moscovici, criador da Teoria de Representações Sociais (TRS), compreende as representações como:

um conjunto de conceitos, proposições e explicações originado na vida cotidiana no curso de comunicações interpessoais. Elas são o equivalente, em nossa sociedade, aos mitos e sistemas de crença das sociedades tradicionais; podem também ser vistas como a versão contemporânea do senso comum. (Moscovici, 1981, p. 181 apud Oliveira e Werba, 2003, p. 106).

Desse modo, as representações são, essencialmente, fenômenos sociais que, mesmo acessados a partir do seu conteúdo cognitivo, têm de ser entendidos a partir do seu contexto de produção. Portanto, os estudos das representações possibilitam analisar as visões, percepções, concepções, explicando o porquê e como foram construídas, no intuito de buscar compreender como a literatura é representada nesse Programa “*Conta pra Mim*”, e, conseqüentemente, de que maneira isso repercute nas atitudes que contribuem com maior ou menor intensidade na formação e no comportamento de leitores.

²Antonio Candido (2011) concebe a literatura como direito de todos e um bem incompressível, ou seja, indispensável ao ser humano.



Representação da literatura infantil no discurso do Programa *Conta pra Mim*

Na busca de entender como a literatura é representada no discurso do Programa, utilizou-se como estratégia metodológica a Análise de Discurso (AD). Considerando que AD trabalha “refletindo sobre a maneira como a linguagem está materializada na ideologia e como a ideologia se manifesta na língua” (ORLANDI, 2009, p. 16),

(...) os analistas de discurso veem todo o discurso como prática social. A linguagem, então, não é vista como mero epifenômeno, mas como uma prática em si mesma. As pessoas empregam um discurso para fazer coisas (...) realçar isto é sublinhar o fato que o discurso não ocorre em um vácuo social. (GILL, 2014, p. 248)

Por isso, selecionou-se alguns Enunciados (E) e imagens contidos no texto do Programa *Conta pra Mim*, a fim de fazer uma análise interpretativa do discurso sobre a representação da literatura, dessa forma, analisando o dito e não dito no teor do discurso.


A princípio, é importante destacar que durante todo o texto do Programa não é mencionado a palavra literatura ou letramento literário. O Programa apresenta, em tese, como principal objetivo a ampla promoção da *Literacia Familiar*. Assim, identificou-se que a sua principal ideia é levar as famílias a recorrerem à “literatura”, por meio da coleção *Conta pra Mim*, enquanto um instrumento para ensinar conteúdos escolares, alfabetizar e transmitir valores.

E: Literacia familiar é o reconhecimento de que os pais são os primeiros professores de seus filhos.

No lugar de letramento, a Política Nacional de Alfabetização (PNA) e a coleção substituem-na pela palavra “Literacia”, no intuito de silenciar toda uma tradição de estudos, pesquisas sobre o letramento literário.

Graça Paulino (2010) compreende por letramento literário e defende o valor estético da literatura, de seu poder formador e de seu conteúdo filosófico afirmando que:

a evidência de que, para romper-se um ciclo de submissão, repetição, padronização, contrário ao letramento literário, é preciso manter viva a discussão sobre valores estéticos e suas funções, restabelecendo, ao mesmo tempo, a consciência do professor, ou do orientador, mediadores escolares da leitura, e, afinal, dois dos principais responsáveis pelas disfunções do livro para crianças. Basta de textos fracos e previsíveis, que, em nome da Ecologia, da Moral, da História, ou da Ciência, estão enchendo de banalidades e de narrativas idiotas as bibliotecas das escolas públicas e privadas do país. Vamos ao que interessa: à formação de leitores verdadeiramente conscientes, porque instalados na fortaleza literária, na formação filosófica, para as possibilidades de um mundo que não está pronto ainda, está apenas se formando para as diferenças, para as pluralidades, para a democracia verdadeira”. (PAULINO, 2010, p.118).



Dessa forma, ao invisibilizar o termo letramento e impor o termo *Literacia Familiar*, que segundo o site do MEC é reconhecida internacionalmente, apresenta um discurso marcadamente eurocêntrico e colonialista.

E: A Secretaria de Alfabetização, mais uma vez, leva aos brasileiros experiências educacionais de sucesso, fundamentadas em evidências científicas.


De tal forma, que ao buscar as referências bibliográficas no final do texto do Programa *Conta pra Mim* e do Guia de *Literacia familiar*, identificou-se, que todas as referências são apresentadas na língua estrangeira (inglês), exceto uma, encontra-se traduzida na língua portuguesa, mas a autora é norte-americana. Neste sentido, o Programa baseou-se na pesquisa educacional americana realizada pelo famoso Relatório *Coleman* (1966), que aponta a importância determinante das características familiares, em detrimento dos recursos físicos e financeiros escolares, para a explicação do aproveitamento e rendimento escolar. Pode-se perceber que as “evidências científicas” do Programa estão longe da nossa realidade, pois não considera aspectos importantes do contexto brasileiro, distancia-se das famílias nestes tempos de crescentes índices de pobreza econômica, desemprego, estresse familiar, divórcio, trabalho doméstico e de mulheres que são chefes de família.

Ademais, delega-se às famílias a terceirização do currículo escolar. Em vez de suas próprias opções educacionais, de suas necessidades de lazer e de descanso, a *Literacia familiar* apaga a distinção entre educação formal e informal, reduz a educação à escolarização e confunde o papel paterno/materno com o papel docente. Portanto, o papel acadêmico atribuído à família nega a especificidade da educação escolar e afeta o papel profissional docente, contra toda uma história de diferenciação institucional, especialização funcional e profissionalização do magistério, além de responsabilizar as famílias, demonstrando consequências antidemocráticas, omitindo as diferenças de capital econômico, social e cultural. Tal política poderá acentuar as desigualdades de aprendizagem e resultados escolares, culpando perversamente as famílias pelo fracasso escolar.

E: As práticas de Literacia Familiar contribuem para que os seus filhos se tornem leitores hábeis.

E: Aprender a ler e depois ler para aprender.

Pode-se refletir pelo discurso que o parâmetro de “leitores hábeis” baseia-se na escola norte-americana, relacionado à velocidade de leitura, isto é, habilidade de ler o maior número de palavras por minuto. Por outro lado, pesquisadores como Colasanti (2005), Cosson (2006), Lajolo (1982), Loyola (2013), Soares (2011) e Souza (2004) defendem a concepção de formação leitora que significa compreender o que se leu; construir sentidos; circular com



autonomia pelas leituras dos textos, entendendo-os e formando uma opinião a partir daquilo que se lê; pensar sobre o que lemos; localizar informações sobre o autor e o ilustrador; saber o que dizer sobre a leitura; conversar; trocar informações sobre o que lemos; ouvir sugestões; saber encontrar um livro etc. Portanto, habilidades leitoras que não são medidas pela quantidade de palavras, mas toda a ação daqueles que leem.

Dessa forma, pelo conteúdo do Programa, a leitura está a serviço de uma alfabetização baseada na decodificação, destituída de sentidos, como já foi mencionado. Nesta imagem abaixo, retirada dos vídeos de orientações do Programa *Conta pra Mim*, percebe-se que a leitura e uso da “literatura” estão a serviço de uma alfabetização baseada apenas na decodificação.




Podemos inferir que na concepção do Programa, para ser alfabetizado, basta justar letras, sílabas, palavras. A Literatura é vista de forma pragmática, utilitarista e didatizante. Marisa Lajolo escreveu, na década de 80, o artigo “O texto não é pretexto”, no qual crítica as práticas de leitura literária maçantes e distantes das práticas sociais. Diferentes pesquisadores produziram um intenso movimento para tratar a leitura atrelada aos seus usos sociais, sem pretextos pedagógicos que esvaziassem a linguagem estética e as especificidades do texto.

E: Familiaridade com as estruturas semânticas da língua; Familiaridade com as estruturas gramaticais; Aquisição de conhecimentos variados sobre o mundo; Consciência fonológica e consciência fonêmica; Conhecimento alfabético; Conhecimento da escrita; Coordenação motora fina; Funções executivas.

Assim, pensa-se na leitura como decodificação e na escrita como cópia repetitiva de sinais gráficos. Ignoram-se as complexidades presentes no ingresso da cultura escrita e da leitura, reduzindo a escrita a um sistema de traços ou uma correspondência idealizada com os sons da fala.

Orlandi (2001) desenvolve uma reflexão crítica sobre a leitura, discutindo a polissemia da noção de leitura. Vejamos alguns sentidos possíveis que a autora nos apresenta:

No sentido mais restrito, acadêmico, “leitura” pode significar a construção de um aparato teórico e metodológico de aproximação de um texto: são várias leituras de Saussure, as possíveis leituras de um texto de Platão, etc. Em um sentido ainda mais restrito, em termos agora de escolaridade, pode-se vincular leitura à alfabetização



(aprender a ler e escrever) e leitura pode adquirir então o caráter de estrita aprendizagem formal (Orlandi, 2001, p. 7).

No Programa *Conta pra Mim* e em alguns âmbitos escolares, são esses sentidos restritos que perpassam a prática da leitura.

Outro elemento importante para ser analisado na representação da literatura infantil no Programa é que os textos literários são apresentados para fins moralizantes, “formar a consciência” dos leitores, obrigando a uma interpretação única. Como podemos observar no enunciado abaixo:


E: Compreensão da mensagem da história – as histórias infantis tendem a transmitir uma mensagem positiva, apresentando o valor das virtudes, dando conselhos ou ensinando regras de condutas.

Em vez de conversar sobre como o texto nos toca, de forma subjetiva, individual, o foco é que o texto deve supostamente ensinar valores e regras de condutas, preconizando uma única interpretação, quando sabemos que o sentido atribuído não está apenas no texto, mas na relação que cada leitor estabelece com ele, com base na sua história de vida e de mundo e de leituras do leitor (CARVALHO; BAROUKH, 2018).

Quando se pensa na literatura como arte, experiência estética e formação leitora, advoga-se que ler e ouvir histórias é envolver-se nas tramas, nas conquistas dos personagens, nos conflitos, ficar com raiva, chorar, surpreender-se, apoiar, discordar, se emocionar. É um encontro estético e poético entre texto, autor, ilustrador e leitor. Segundo Ricardo Azevedo (p. 2004), existem diferentes propósitos leitores: ler para estudar, para se divertir, para dramatizar, para se informar etc. As aproximações com as obras literárias devem ser, principalmente, um ato prazeroso e de encanto com a leitura. Por isso, não há necessidade de ler para identificar as motivações dos personagens ou os elementos narrativos da história.

Antonio Candido (2004) defende que a literatura tem a função formadora, a qual não deve ser confundida com a função pedagógica ou moralizante, porque a literatura, a arte das palavras, não é inofensiva. Ao transfigurar o real, ela acena tanto para o bem como para o mal.

Outro ponto curioso na análise do Programa Conta Pra Mim é que o mascote da coleção é um ursinho, denominado de Tito, um animal que não é encontrado na fauna brasileira, mas que faz parte dos filmes e desenhos estadunidense. Observamos que a escolha pela imagem do mascote representa simbolicamente o colonialismo e a visão servil de ter os Estados Unidos como principal referência em suas políticas, nos aspectos ideológicos e culturais.



É importante destacar que existem outras correntes de literatura nos Programas educacionais brasileiros, de maneira diferente ao Programa atual. Pode-se citar algumas dessas ações de políticas públicas, tais como: o Programa Salas de Leitura, iniciado nos anos 1980; a criação do Programa Nacional de incentivo à leitura (Proler), em 1992; o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), em 1997; o Plano Nacional do Livro e Leitura (PNLL), em 2006; o Pacto Nacional pela Alfabetização na Idade Certa (PNAIC), em 2012 (CARVALHO; BAROUKH, 2018) e a Política Nacional da Leitura e Escrita – PNLE (2018) conhecida por Lei Castilho.

O Programa Conta Pra Mim tem sido alvo de diversas críticas³ devido às representações, sentidos, concepções ideológicas e culturais contidas na visão de literatura infantil, que inclusive já estavam ultrapassadas. Assim, como já mencionado, a representação da literatura no Programa é de cunho utilitarista, com a finalidade de ensinar a ler, destituído de sentido estético, com fins extremamente moralistas, além de responsabilização das famílias pela alfabetização das crianças, numa tentativa de superdimensionar o papel das famílias, secundarizando o papel da escola e perdendo de vista que se trata de instituições complementares, com funções e atribuições diferenciadas dentro de um processo educativo.

Considerações finais

A representação social é um mecanismo de capital importância para educação, literatura e infância, por ser um instrumento de socialização e comunicação. Neste sentido, é preciso um olhar cuidadoso de como as representações estão circulando no seio da sociedade e formando leitores em menor ou maior grau.

Pesquisadores da literatura infantil ressaltam que incluir os livros e a literatura no cotidiano da criança não se trata de uma alfabetização precoce ou facilitar da alfabetização, mas da inserção de uma prática sociocultural, que constitui subjetividades contemporâneas letradas e possibilidade criativa da vida. O desafio é a formação leitora, comportamento leitor. Por isso, precisamos nos preocupar menos com o ensino das letras, sílabas e palavras e centrar mais na experiência literária, na participação crítica da cultura escrita e nas diferentes possibilidades de pensar sobre a leitura e a escrita. (DEBUS; GONÇALVES, 2020, p. 73)

³Para mais informações sobre essas críticas, indica-se os seguintes artigos: “Conta outra”, do jornalista Rubens Valente (2020); “Não conta pra mim”, da escritora e pesquisadora Marina Colasanti; “O que há por trás da onda de cancelamento dos contos de fadas”, da jornalista Heloisa Noronha, entre outros.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Ricardo. **Como o ar não tem cor, se o céu é azul? Vestígios dos Contos Populares na Literatura Infantil**. 1997. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 1997.

BRASIL. Ministério da Educação. **Decreto nº 421, de 23 de abril de 2020**. Institui o Conta pra Mim, programa de literacia familiar do Governo Federal. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/portaria-n-421-de-23-de-abril-de-2020-253758595>.

CADEMARTORI, Ligia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense, 2010.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura in Vários Escritos**. 4. ed., reorganizada pelo autor. Duas Cidades. São Paulo/Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CARVALHO, Ana C; BAROUKH, J.A. **Ler antes de saber ler: oito mitos escolares sobre leitura literária**. São Paulo: Panda books, 2018.

COLASANTI, Marina. O que você entende por qualidade em literatura infantil e juvenil? In: **O que é qualidade em literatura infantil e juvenil? Com a palavra o escritor**. Ieda de Oliveira (Org.) São Paulo: DCL, 2005.

_____. Não conta pra mim. **Revista Emília**. Disponível em: < <https://revistaemilia.com.br/nao-conta-para-mim/>.

CORSINO, P. Infância e literatura: entre conceitos, palavras e imagens. In: SILVA, M.C., and BERTOLETTI, E.N.M., orgs. **Literatura, leitura e educação (online)**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2017, pp. 207-230. Pesquisa em educação/ Práticas de leitura e escrita series. ISBN 978-85-7511-497-1. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/5gg44/epub/silva-9788575114971.epub>. Acesso em: 05 fev. 2020.

COSSON, Rildo. **Letramento Literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2006.

GILL, Rosalind. Análise de Discurso. In: BAUER, Martin, W., GASKELL, G. (Orgs); **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Tradução de Pedrinho A. Guarechi. 12 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

JODELET, Denise. La representación social: fenómenos, concepto y teoría. In: MOSCOVICI, S. (org.). **Psicología Social**. Barcelona: Paidós, 1986.

_____. (Org). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

OLIVEIRA, F. O. e Werba, G. C. (2003). Representações sociais. In M. N. Strey (org.), **Psicologia Social Contemporânea**. Petrópolis: Vozes.

ORLANDI, Eni. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 2009.



_____. **Discurso e leitura**. 6 ed. São Paulo, Cortez; Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 2001a.

PAULINO, Graça. **Funções e disfunções do livro para crianças**. In: Das leituras ao Letramento Literário. Belo Horizonte: Fae/UFMG, 2010. p.107.

VALENTE, Rubens. Conta outra. **Revista Quatro cinco um**, São Paulo, ano 4, n.38, p. 12 e 13, out. 2020.



CAPÍTULO 2

ROMANCE E TRAGÉDIA NA “PAIXÃO DE AJURICABA”

Alexsandro Melo Medeiros, professor, UFAM
Luana Pantoja Medeiros, mestranda, UEA

RESUMO

A Paixão de Ajuricaba é uma peça teatral de grande sucesso, da década de 1970, e uma obra literária cuja segunda edição foi lançada em 2005, escrita pelo dramaturgo manauara Márcio Souza. A obra/peça retrata os conflitos históricos entre portugueses e indígenas, com destaque para a luta e resistência da tribo dos Manau e o seu chefe Ajuricaba, no território do vale do Rio Negro na Amazônia. Ajuricaba liderou uma confederação de povos do Rio Negro resistindo, por oito anos, contra a ameaça de ocupação colonizadora portuguesa, sendo derrotado em 1728, quando Ajuricaba é preso. Em meio ao conflito com os portugueses, temos o romance entre Ajuricaba e Inhambu. Mas Inhambu é a princesa dos Xirianá, filha de Poararé, chefe rival dos Manau. Ao mesmo tempo em que Ajuricaba luta contra a ofensiva portuguesa, precisará lutar pelo seu amor com Inhambu. O enredo da obra pode ser entendido, então, a partir destes dois eventos principais: o conflito entre indígenas e colonizadores e o romance conflituoso entre Ajuricaba e sua amada Inhambu. O destino, no entanto, reserva um final trágico para ambos. Preso, Ajuricaba é enviado para Belém, mas o guerreiro indígena não chegará ao seu destino final, já que Ajuricaba se lança nas águas do Rio Negro após um embate no barco que o conduzia a Belém e sua amada, Inhambu, é assassinada pelo comandante português em uma tentativa de salvar sua própria honra.


Palavras-chave: Literatura Indígena, Tragédia, Resistência, Luta.

INTRODUÇÃO

A Paixão de Ajuricaba é uma obra cênico-literária do escritor e dramaturgo manauara Márcio Souza. A obra representa os conflitos históricos entre portugueses e indígenas ocorridos nos territórios do vale do Rio Negro na Amazônia brasileira, no período de colonização. “*A paixão de Ajuricaba* [...] indica importantes manifestações de inconformidade com a violência, tratando nesse caso do holocausto dos índios, realizado pelos portugueses” (SILVA, 2019, p. 135).

A peça teatral foi lançada no ano de 1974, com grande sucesso e repercussão local e nacional. Já a obra literária teve sua segunda edição lançada em 2005. O espetáculo dramático

trata de lutas, amor e resistência. É uma releitura da vida do indígena Ajuricaba que, segundo documentos constantes nos livros *História da Amazônia*, de Márcio Souza (2009), e *A Presença Indígena na Formação do Brasil*, de Nádia Farage (2006), viveu e lutou pelos povos nativos do rio Negro, na região Norte do Brasil, no período de 1722 e 1728 (FERNANDES, 2016, p. 18).



Ajuricaba era um líder da nação indígena dos Manau no início do século XVIII considerado pelos portugueses como um líder ofensivo à soberania da coroa portuguesa na região. A ocupação lusa na Amazônia tinha como uma de suas estratégias deslocar populações indígenas para determinadas localidades onde tornava-se mais fácil aos padres catequizá-los e aos colonos utilizar sua mão-de-obra.

Através da sua liderança, Ajuricaba mobilizou uma confederação de povos do Rio Negro e resistiu por oito anos contra a ocupação lusitana. Os Manau foram derrotados em 1728 por uma poderosa força militar. Ajuricaba foi preso e quando era transportado para Belém, onde seria vendido como escravo, atirou-se no Rio Negro, preferindo suicidar-se (pois estava acorrentado) do que sofrer assassinio pelo invasor colonizador.

O cronista Mauricio de Heriarte (*apud* Souza, 2005, p. 25) escreveu em 1665 que aquela região do Rio Negro era

Habitada por inumeráveis pagãos. Eles possuem um chefe (...), que chamam de rei, (...) e ele dirige várias tribos subjugadas ao seu domínio e é por elas obedecido com grande respeito. (...) As aldeias e gentes desse rio são grandes e suas casas circulares e fortificadas por cercas. Se esse território for colonizado pelos portugueses, nós poderemos fazer dali um império e poderemos dominar todo o Amazonas.

A PAIXÃO DE AJURICABA DE MÁRCIO SOUZA

No ano de 1974, surge em Manaus um grande sucesso, uma peça teatral que entraria para a história da literatura Amazonense e que levaria o grupo de teatro TESC (Teatro Experimental do SESC) a um verdadeiro sucesso de público e bilheteria esgotada: *A Paixão de Ajuricaba* de Márcio Souza⁴. “Márcio Souza, em conjunto com os integrantes do Tesc, escreve um conjunto de textos dramáticos que revisa criticamente a história social e política da Amazônia, desde o período colonial até a sua contemporaneidade” (LIMA; LUNA, 2010, p. 180). Mas foi *A Paixão de Ajuricaba*, a primeira peça que Márcio Souza escreveu para o Tesc, que deu notoriedade ao mesmo, com “grande receptividade e repercussão por onde passou, desde a primeira encenação em 1974 até sua última temporada em janeiro de 2012, no teatrinho

⁴ O Grupo de Teatro Experimental do SESC – TESC foi fundado em 1968 e em 1972 Márcio Souza passou a atuar como autor e diretor. O grupo “investigava acontecimentos históricos e sociais da Amazônia, e tais informações serviam de subsídios para os textos das suas produções. Os trabalhos eram divididos entre os membros do grupo após a decisão do tema a ser desenvolvido. Em seguida alguns componentes do grupo realizavam o levantamento de dados, ficando a cargo de Márcio Souza a produção do texto/roteiro da peça” (COSTA, 2012a, p. 29).



do Tesc, e em posterior turnê pela França” (COSTA, 2012b, p. 12). Sobre o sucesso da peça, assim se refere Fernandes (2016, p. 53): “foi tão arrebatador que as apresentações ocorreram tanto na capital, Manaus, como em pequenas cidades do interior, como Coari, Codajás, Anori, Manacapuru, Silves, Parintins, etc.”. O sucesso da peça foi além das fronteiras da capital Manaus, do Estado do Amazonas e até do Brasil: “circulou pelas principais capitais e cidades do país, como Belém, Rio Branco, Campina Grande, São Luís, Salvador, Brasília, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo [...] ultrapassou, inclusive, as cortinas do teatro nacional e foi encenada também na França” (FERNANDES, 2016, p. 53).



O Tesc era um movimento cultural com expressão política discutindo de modo crítico a problemática política e social na Amazônia, seguindo uma tendência presente em outras regiões brasileiras, conforme afirmam Lima e Luna (2010, p. 180):

As propostas teatrais procuravam tematizar a realidade nacional na produção dramática enquanto instrumento dinamizador do conjunto das forças populares, de modo a fomentar a organização das classes marginalizadas que, atingidas ideologicamente, tomariam a iniciativa de se afirmarem como força histórica real.

A criação do Tesc teve como um de seus objetivos a defesa da cultura amazônica e da identidade das culturas indígenas. “Mergulhar nas culturas indígenas e na história da Amazônia, devolvendo ao público, no palco, de uma maneira crítica e liberta o que havia sido silenciado” (COSTA, 2012b, p. 14).

Em pleno regime da ditadura militar, o TESC foi “um dos primeiros grupos de teatro de Manaus a apresentar, como proposta principal, a encenação de peças teatrais cuja temática trouxesse fatos e acontecimentos da formação histórica, cultural e política da região amazônica” (FERNANDES, 2016, p. 47). Sendo a luta política e de resistência uma marca da criação do teatro, cuja memória dos povos indígenas, relegada ao abandono, corria o risco de ser exterminada pela ação exploratória colonialista, refletindo criticamente sobre o processo histórico-social da região amazônica e resgatando sua História. No momento em que

o teatro amazônico busca alternativas de resistência e apela à afirmação de uma identidade própria como princípio norteador de sua produção cultural, assomam com gravidade extrema os projetos megalômanos de ocupação da Amazônia em 1970, consubstanciados em empreendimentos tais como a Rodovia Transamazônica e a Belém-Brasília. Há, ainda nesse cenário, a ameaça crescente do capital internacional, expressa, por exemplo, no Projeto da Hiléia Amazônica, ou mesmo da Zona Franca de Manaus, tudo isso provocando na região uma desvalorização crescente das culturas étnicas nativas, da população ribeirinha e dos chamados povos da floresta, além da intensificação dos conflitos em torno da ocupação de terras, com garimpeiros, fazendeiros, posseiros, etc. Sem deixarmos de mencionar no conturbado período o movimento de guerrilhas na região do Araguaia-Tocantins (LIMA; LUNA, 2010, p. 185).



Nesse processo, a cultura indígena se torna um dos elementos centrais no processo identitário da Amazônia e *A paixão de Ajuricaba* é uma peça teatral essencial para compreender essa produção da dramaturgia amazonense, “já que se apropria da história de resistência indígena, focalizando Ajuricaba, importante líder *manau* do Alto Rio Negro, em sua luta contra a bárbara invasão colonizadora dos portugueses no Grão Pará do séc. XVIII” (LIMA; LUNA, 2010, p. 189). A peça, conforme relata Carvalho (2001, p. 152) foi “construída na forma de tragédia grega” e apresenta Ajuricaba como “um grande herói da resistência nativa da região [...] que retarda a expansão colonialista e resgata o olhar do índio sobre o invasor”. Opinião que é reforçada por Silva (2019, p. 135) ao considerar a peça

como uma tragédia moderna, na qual transgredir a ideia da utilização de falas do teatro tradicional, adicionando em sua composição descrições cenográficas que também dialogam com o leitor. Além disso, o sentimento de luta na peça é muito presente; a luta entre a civilidade versus a barbárie, a qual estaria mais apta ao poder e ao que se é possível fazer para adquirir tal domínio.

Para além da tragédia, a obra de Márcio Souza pode ser vista também como uma obra de denúncia, uma obra *descolonizadora*, de resgate da memória dos povos indígenas, a partir de um reencontro com o passado, propondo ao leitor/espectador um redescobrimto dos fatos “a partir do olhar dos indígenas, os quais sofreram com o processo de colonização” (FERNANDES, 2016, p. 18).

Na abordagem de Márcio Souza percebemos claramente a ênfase nas relações de poder que predominavam no período colonial, onde vemos os portugueses “no patamar de domínio enquanto os índios estariam no patamar de povos subalternos. Esse entendimento, porém, é combatido com a presença de Ajuricaba, que vai contra a subalternidade e prefere a morte a se render” (SILVA, 2019, p. 137). Em outras palavras, temos: “a) o colonizador, representado pelos soldados e comandantes do exército português e b) o colonizado, retratado pelos indígenas, em especial, Ajuricaba, Inhambu e Dieroá” (FERNANDES, 2016, p. 15).

ROMANCE E TRAGÉDIA: AJURICABA E INHAMBU

A Paixão de Ajuricaba descreve hábitos, crenças e a vida indígena amazônica. Vida que é afetada com a chegada do colonizador branco “que mata indiscriminadamente para impor e demarcar território” (FERNANDES, 2016, p. 26-27).

Desde o século XVI, com as primeiras tentativas europeias de explorar a região amazônica, que ela tem sido motivo de cobiça pelos portugueses. Se inicialmente, espanhóis, holandeses e franceses foram os primeiros a se aventurar pela Amazônia em busca de riqueza, não tardou para que os portugueses se fizessem presentes. Como ressalta Resende (2006), a




presença do homem branco colonizador europeu se faz sentir desde as primeiras incursões no Rio Amazonas, por Vicente Pizón, e a viagem de Francisco de Orellana pelo Rio Amazonas que provocou grande repercussão no continente europeu, fazendo com que holandeses, ingleses, franceses, se aventurassem em suas águas em busca de riquezas naturais.

No livro *Formação do Brasil Contemporâneo*, Prado Júnior (1961), ao falar das produções extrativas, ressalta os esforços da coroa portuguesa para ampliar e delimitar o seu território na região da Amazônia. “Encontraram os colonos na floresta amazônica um grande número de gêneros naturais aproveitáveis e utilizáveis no comércio” (PRADO JÚNIOR, 1961, p. 210). As possibilidades territoriais, econômicas e comerciais eram inúmeras: extração de frutas, legumes, raízes, peixes. Gêneros naturais bastante valorizados no mercado europeu como o cravo, a canela, a castanha, o cacau. E a floresta amazônica dispunha de toda essa riqueza. Sem falar na madeira e na exploração de animais como a tartaruga e o peixe-boi, apenas para citar alguns exemplos. “No vale amazônico, as formas de atividade se reduzem praticamente a duas: penetrar a floresta ou os rios para colher os produtos e capturar o peixe [...] Para ambas estava o indígena admiravelmente preparado” (PRADO JÚNIOR, 1961, p. 211). Para a exploração de tais riquezas naturais, a mão de obra era naturalmente o índio. “Os caracteres gerais da colonização brasileira, esta empresa exploradora dos trópicos, se revelam aí em toda sua cruza e brutalidade” (PRADO JÚNIOR, 1961, p. 213).

Para que os portugueses obtivessem êxito no processo de exploração das riquezas da Amazônia eram necessários trabalhadores conhecedores da região, precisavam de mão de obra nativa para desenvolver a região como atividade econômica. Esse interesse mercantil do colonizador só poderia gerar conflitos com os habitantes nativos. De um lado, o colonizador interessado em mão de obra barata (e até escrava). Do outro lado, os povos indígenas com seus costumes, modos de vida e, como no caso de Ajuricaba, como veremos, dispostos a defender bravamente o seu povo.

É aqui que entra a figura de Ajuricaba, que representa o herói amazonense, que lutou pela liberdade de seu povo e da sua amada até o fim de seus dias e entrou para a história fazendo o gesto que lhe concedeu a imortalidade dentro da literatura amazonense. Quando em um ato de puro amor pela sua raça e dominado pelo desejo de justiça, se joga nas águas escuras do rio Amazonas e seu corpo jamais é encontrado. Ajuricaba, rei da tribo dos Manau, o maior tuxaua daquela região. “Ajuricaba aparece nesse contexto histórico como um legítimo representante de liberdade e resistência, que preferia seguir a cultura e a tradição de seu povo, não concordando com as imposições e os valores dos colonizadores” (FERNANDES, 2016, p. 68).



O enredo da obra pode ser entendido a partir de dois eventos principais o qual daremos destaque: o primeiro é o conflito que envolve o romance entre Ajuricaba e sua amada Inhambu, sendo que os dois pertencem a tribos inimigas, respectivamente os Manau e os Xirianá. “Ajuricaba é o guerreiro principal de sua tribo e a protege; o pai de Inhambu, Poararé, é o chefe da tribo dos Xirianá. Após um conflito entre as duas tribos, o índio Ajuricaba mata Poararé, pai de Inhambu” (SILVA, 2019, p. 143). Inhambu é levada como prisioneira para a tribo Manau e, se inicialmente, irá resistir a qualquer aproximação com Ajuricaba, com o tempo os dois acabam se enamorando e se casando.

No entre texto, há o genocídio dos índios, no qual os portugueses invadem a tribo dos Xirianá e querem invadir também as do Manau, porém a tribo Manau tem à frente Ajuricaba que recorre até os últimos recursos para não deixar que isso aconteça e ao mesmo tempo paga caro pelo preço de sua afronta (SILVA, 2019, p. 143).


O encontro entre o indígena e o homem branco é cheio de conflitos e embates em torno do qual vemos a necessidade do colonizado se rebelar contra o colonizador. “Márcio Souza [...] traz uma representação da violência de parte do massacre indígena e a transformação de Ajuricaba em mártir (mito) de seu povo, restabelecendo de uma forma moderna o sentido do trágico antigo” (SILVA, 2019, p. 143).

No romance os colonizadores são representados pelo Comandante Português e seus soldados e o Irmão Carmelita. Já os colonizados são “representados pelo líder indígena Ajuricaba; por Inhambu, sua amada e lutadora esposa; e por Teodósio, o indígena aculturado que foi carcereiro na prisão dos portugueses” (FERNANDES, 2016, p. 25). O mártir, Ajuricaba, afirma veementemente, que não quer o seu povo súdito de Portugal: “Não conheço este rei de Portugal tão poderoso e nem dele pedimos proteção contra o herege. Meu povo quer a terra que sempre lhe pertenceu e quer continuar vivendo com Jurupari e seus antepassados” (SOUZA, 2005, p. 49-50).

Vejamos como o conflito entre colonizado e colonizador se desenvolve após o enlace entre Ajuricaba e Inhambu.

Ajuricaba, como vimos, matou Poararé, rei dos Xirianá e roubou Inhambu, sua filha, sem, no entanto, conhecer sua verdadeira identidade.

Antes mesmo deste episódio, Ajuricaba já estava enamorado por Inhambu, mas ele não conhecia a identidade de princesa). Para levar adiante o seu romance, Ajuricaba ataca a tribo dos Xirianá e mata o chefe da tribo, pai de Inhambu. Após muita resistência em respeito ao seu pai Poararé e todos os seus irmãos da tribo derrotada, Inhambu tentou resistir, mas enfim, também se apaixona pelo bravo guerreiro. Ajuricaba fala:



Eu fui seu primeiro amante, eu tive diversos encontros com ela, e de tal maneira nos engraçamos que não atentei para o fato dela ser filha do nosso maior inimigo (...) eu resolvi que tinha de me deitar com ela, eu não descansaria enquanto não a visse em minha rede (...) ela já havia notado os meus olhos que traíam o desejo e se preparara para se defender. E ela escapou rápida como uma cutia e veio à guerra, submeti seu povo e a sequestrei (SOUZA, 2005, p. 22).

Nesta fala de Ajuricaba, o guerreiro revela o desejo de ter Inhambu para si. A índia resiste e o guerreiro então planeja um ataque a sua tribo, os Xirianá, e depois a sequestra. Inhambu fala:

E ele me pareceu senhor de si, colocou sua língua como um cunabi entre meus lábios e ficou assim, esperando, até mover aquela língua com ritmo, apertando-me e sufocando-me com o abraço. E eu me senti afetada pelos cuidados dele. Mas as cinzas ainda dançavam no ar e eu tinha de esperar que descansassem (SOUZA, 2005, p. 23).

Ao mesmo tempo em que o jovem casal se casa em uma cerimônia onde reúne os Manau e os Xirianá, os portugueses estavam impacientes e não podiam tolerar a resistência de Ajuricaba que impedia bravamente o avanço das tropas portuguesas. Um processo foi organizado em Belém para promover a guerra a Ajuricaba que deveria ser preso e imediatamente julgado. O rio Negro deveria pertencer somente ao rei de Portugal.

Vemos assim, na obra, a ameaça de Ajuricaba, como líder indígena, contra as pretensões do império português. Para evitar uma insurreição contra Portugal, era necessário prender e humilhar Ajuricaba de modo a servir de exemplo aos demais índios. O discurso do colonizador está presente na obra, como no trecho a seguir:

os portugueses não podiam tolerar por muito tempo a resistência de Ajuricaba. Eles precisam fincar suas tropas na área do rio Negro, sob pena de perderem o domínio para os outros europeus. Ajuricaba impedia o avanço de qualquer tropa lusitana e guerreava os índios traidores. O nome Ajuricaba logo foi conhecido na capital da província. Era preciso destruir o caudilho da selva (SOUZA, 2005, p. 41-42).

Para acabar com a resistência e depois de sofrer vários ataques, Portugal enviou tropas armadas ao Brasil e, em 1728, Ajuricaba foi capturado e deveria ser enviado para Belém. Antes da viagem, vale ressaltar o encontro na prisão entre Ajuricaba e o carcereiro Teodósio, um índio tukano, nascido Dieroá, aculturado, catequizado e batizado pelos irmãos carmelitas. Ajuricaba tenta convencer que Teodósio não tinha identidade, pois não era branco e nem mais índio, se vestia como branco, mas de fato, não era. No entanto, o aculturado índio não dava ouvidos as palavras de Ajuricaba, ele acreditava que estava agindo corretamente e que as palavras do guerreiro não passavam de teimosia. Após um diálogo onde Teodósio pergunta para Ajuricaba o que é mais importante entre ficar ao lado dos estrangeiros ou ser morto por eles, vemos o guerreiro responder com voz enfurecida que o povo é mais importante. O aculturado percebe que ficar ao lado dos portugueses era negar sua própria natureza. Nesse momento da peça entra o coro:



O domesticado Teodósio sentiu-se tocado pelo mistério que era olhar a natureza em sua glória, e daquela hora em diante começou a surgir um novo homem. Ô fúrias selvagens, por que lamentar a dor que sofre o prisioneiro impotente? (SOUZA, 2005, p. 55.).

No dia seguinte Ajuricaba é acorrentado por Dieroá que leva ele e outros prisioneiros para descer o rio Negro em direção a Belém onde iriam ser julgados pelos crimes de desobediência ao rei de Portugal. O guerreiro pergunta sobre sua amada Inhambu, que não recebe nenhuma resposta, ele já sabia que ela havia sido assassinada. O comandante português assassinou Inhambu que após uma luta na tentativa de salvar sua honra dos assédios dele é mortalmente ferida pelo seu próprio punhal, desferido pelo comandante. Antes de sua morte assim se expressou Inhambu:

Chorai amantes, pois que chora ouvindo qual razão o faz chorar. Amor ouve mulheres a clamar, pelos olhos mostrando amarga dor. Pois a morte vilã causando horror (...). Tão profunda de amor foi a amargura que lamentar-se o vi de forma verá sobre minha pálida imagem atraente. E olhava para o Céu constantemente, onde aquela alma abrigo já tivera que dona foi de tanta formosura (SOUZA, 2005, p. 58).

Quando Ajuricaba estava indo como prisioneiro para a cidade de Belém, e já estavam em suas águas, ele e seus homens se levantaram da canoa onde se encontravam acorrentados, e tentaram matar os soldados portugueses. Esses fortemente armados bateram em alguns e mataram outros. Ajuricaba então pulou no mar e não reapareceu mais, nem vivo nem morto.

Ajuricaba pulou da canoa de seus opressores para as águas da memória popular, libertando-se dos grilhões e ressuscitando como um símbolo de coragem, liberdade e inspiração. O querido herói amazonense tinha 27 anos de idade quando foi retirado da prisão e levado para Belém onde assumiu seu gesto de extremo amor à liberdade. Assim, se expressou Teodósio após saber da morte do guerreiro.

Ele tinha 27 anos quando o retiraram da cela. Foi levado a ferro para embarcação fundeada na baía do rio Negro. Era uma manhã de sol forte, fazia calor e o rio estava calmo e sem banzeiro (...) Eu fui carcereiro do meu próprio rei. Que cegueira era essa que me impedia de enxergar a realeza? (...) olhei para mim mesmo vi a miséria que era. Um homem sem família e sem tradição (...) Pinteí meu rosto com as tintas de guerra. Meu nome é Dieroá, antigo assimilado de nome Teodósio, guerreiro e flagelado dos portugueses (SOUZA, 2005, p. 73).

Ajuricaba inspirou Dieroá e vários outros líderes indígenas e a resistência continuou até 1759, quando os portugueses conseguem, finalmente, dominar a região do Rio Negro.

Em 1729, os índios do rio Negro novamente se rebelam, sob o comando do Manau Teodósio. Depois de alguns combates, Teodósio é preso e enviado para Lisboa. Novamente, em 1757, outro líder Manau forma uma federação de tribos no rio Negro, ataca as vilas de Lamalonga e Mamoeira e ocupa a ilha de Timoni. A rebelião é sufocada violentamente, mas a lição de Ajuricaba não é jamais esquecida (SOUZA, 2005, p.87).



O trágico destino do herói amazonense Ajuricaba reforça as influências da tragédia grega retratada na peça, assim como também, o coro, a figura do Corifeu, a musicalidade e a poesia na fala dos personagens e mais peculiarmente, é que ele traz dois heróis na tragédia, como se fosse uma continuação, pois não só Ajuricaba que morre no final como nas tragédias gregas, o guerreiro Dieroá sofre com o sentimento de culpa por ter aprisionado sua verdadeira realeza, se enche com o desejo de fazer justiça, pinta o rosto tomando seus objetos de guerra nas mãos como se fosse invencível e assume o papel de herói para também ser morto em batalha não só para vingar a morte de seu rei Ajuricaba, como também lutar pela liberdade de seu povo.

A bravura e a coragem do herói Ajuricaba foi igualmente retratada na música do Boi Bumbá Garantido, em uma das maiores expressões da cultura Amazonense: o Festival Folclórico de Parintins⁵.

Herói Ajuricaba

Ah, Ah, Ah, Ah
Ajuricaba, líder da taba
Da tribo dos Manaó
Ajuricaba, morubixaba
Da tribo dos Manaó
He, he, he, he
Bravura e coragem sobrevivem
Nas veias do povo baré
Valentes de grandes conquistas
Exemplo de raça e de fé
Ô, ô, ô, ô
E a vida do nosso guerreiro
Repousa no encontro dos rios
Rio negro e rio mar, ah, ah

⁵ Parintins é uma cidade do interior no Estado do Amazonas, conhecida nacional e internacionalmente por causa do Festival Folclórico de Parintins. “O Festival é uma festa a céu aberto, realizado no Bumbódromo, com três noites de apresentação, onde o Boi Caprichoso (identificado pela cor azul e uma estrela na testa) e o Boi Garantido (identificado pela cor vermelha e um coração na testa) exploram temáticas regionais como lendas, rituais indígenas e costumes dos povos amazônidas através de alegorias, indumentárias, toadas e encenações” (MEDEIROS, 2019, p. 3). O Festival deu tamanha projeção à cidade que a mesma já recebeu os títulos de: Capital da Cultura e do Folclore Amazonense em 2012; e em 2017, foi declarada como a Capital Nacional do Boi Bumbá.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, João Carlos de. **Amazônia Revisitada**: de Carvajal e Márcio de Souza. Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual Paulista – UNESP, campus de São José do Rio Preto, São José do Rio Preto-SP, 2001.

COSTA, Izabelly Cruz da. **A Realidade Fragmentada**: A relação entre cinema e literatura nas obras de Márcio Souza e Milton Hatoum. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2012a.

COSTA, Mariana Balduino. **Personagens e Identidades em A Paixão de Ajuricaba, de Márcio Souza**. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia. Universidade Federal do Amazonas, 2012b.

FERNANDES, Taianni Rocha de Santana. **A peça A Paixão de Ajuricaba e o protagonismo do pensamento descolonizador na Amazônia da década de 1970**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários, Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2016.

LIMA, Rainério; LUNA, Sandra. Paixão na Zona Franca: Márcio Souza e a Dramaturgia na Amazônia. **Graphos**, João Pessoa, vol. 12, n. 1, p. 179-197, junho/2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/9862/5391>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

MEDEIROS, Alexsandro Melo. Filosofia da arte indígena: uma análise crítica do Festival Folclórico de Parintins/AM sob a ótica da Indústria Cultural. **Anais do 3º Congresso Internacional dos Povos Indígenas da América Latina – CIPIAL**: Trajetórias, narrativas, e epistemologias plurais, desafios comuns. Brasília-DF, 2019.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.

RESENDE, Tadeu Valdir Freitas de. **A conquista e a ocupação da Amazônia no período colonial**: a definição das fronteiras. Tese (Doutorado em História), Departamento de História Econômica, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.



SILVA, Erlândia Ribeiro da. A representação e crítica da violência nas obras de Márcio Souza e Salomão Larêdo. **RE-UNIR**, v. 6, nº 2, p. 134-147, 2019. Disponível em: <<https://www.periodicos.unir.br/index.php/RE-UNIR/article/download/4216/3169>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

SOUZA, Márcio. **A paixão de Ajuricaba**. São Paulo: Valer Editora, 2005.



CAPÍTULO 3

AS DIFERENÇAS ESTÉTICAS ENTRE O CONTO E A NOVELA BASEADO EM UMA GALINHA E A HORA DA ESTRELA, OBRAS DA ESCRITORA CLARICE LISPECTOR

- Dyêgo Ferreira da Silva, Especialista em ciências da religião, FATIN e Tutor, IFPB
- Wamberto Nunes Soares Mouzinho, Doutor em educação, UNISC e Professor de língua inglesa, Prefeitura Municipal de Serra Redonda-PB
- João Batista de Souza, Mestre em Educação, UNISC e Coordenador da Educação Especial, Prefeitura Municipal de São Vicente do Seridó-PB
- Christian Raphael Delfino Mouzinho Soares, Graduando em Pedagogia, UNINTA
- Ermania Gomes Camilo, Especialista em educação infantil, FECR e Professora da educação infantil, Prefeitura Municipal de Remígio PB
- Amélia Carmem Hamad Gomes, Psicopedagoga, FIP e Psicopedagoga, Prefeitura Municipal de São Sebastião de Lagoa de Roça – PB
- Débora Medeiros Dantas da Silva, Especialista em supervisão escolar, FAVENI e Professora de educação infantil, Prefeitura Municipal de Campina Grande-PB
- Roberto Aires Cavalcante, Graduando em Letras Inglês, UFPB

RESUMO


A literatura infantil é uma importante ferramenta didática para a inicialização das crianças no mundo literário. O presente artigo traz uma reflexão sobre o conto “Uma galinha” e a novela “A hora da estrela” de autoria de Clarice Lispector, assim como também uma pequena biografia da autora, na qual se realizou uma análise destas obras e observou as diferenças estéticas entre o conto e a novela, questão está que se deve ter bem claro para poder fazer esta diferenciação, a autora faz estas diferenciações de forma bem clara nestas suas duas obras. Nestas obras também se observou a visão sobre os problemas sociais e a constituição de identidade da mulher.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; conto; novela, diferenças estéticas.

INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade ainda é comum encontrar profissionais da educação que não conhecem a fundo a diferença entre conto e novela, o que pode se tornar um problema para repassar o conhecimento adequado aos seus educandos, desta forma, buscou-se analisar estas diferenças nas obras de Clarice Lispector, mais precisamente no conto “Uma galinha” e na novela “A hora da estrela.”

Segundo Eikhenbaum (1971, p.161-162), nos mostra as características da novela como sendo uma maneira fundamental, uma obra oriunda do romance, partindo dos relatos de viagens. O autor associa-se aos pensamentos baktinianos sobre o romance, o qual diz que o romance é a junção de outros gêneros literários e a novela advém dos contos e das anedotas.



Após esta declaração, o presente trabalho procura informar o caminho teórico em torno das diferenças estéticas entre o conto e a novela, dirigindo-se pelas obras de Clarice Lispector.


CLARICE LISPECTOR: BREVE HISTÓRICO

Clarice não nasceu no Brasil, mas na Ucrânia (Europa), veio ainda criança para o nosso país trazendo consigo algo pouco visto no mundo, uma visão de mundo e uma sensibilidade mística, exótica, espiritualizada. Começou a descrever-se em seus escritos ainda jovem. Ela traduzia muito bem sua vida nas suas letras. Quem olha para os seus livros encontra a alma de Clarice Lispector, e quem olha para Clarice, vê todo o miolo dos seus livros. Ela mostra angústia, mas entendimento. Aceitação, mas não conformação. Ela é uma escritora incrível, densa e tensa, com uma alma denunciadora da realidade que a cercava aqui no Brasil. Sua psique parece caótica e inquieta. Apesar de tantos conflitos, ela é muito dona de si, muito segura, enxuta e ousada. Tinha em si, muito uma peculiaridade, pois seus textos não são puramente para crianças ou adultos, embora cada qual mantenha seus perfis. Os textos de Clarice Lispector, mesmo os adultos, possuem um olhar, em algum momento, de criança.

Seus textos destaques são: “Perto de um coração selvagem”, “Laços de família”, “Um sopro de vida”, “A paixão segundo G.H.”, “Uma galinha” e “A hora da estrela”. Clarice faleceu em 1977, mas se eternizou nas suas letras. Quem lê Clarice, dialoga com sua alma eterna, aprende dela e de si mesmo.

Lembrando que, parece-me que os textos de Clarice Lispector, mesmo os curtos, como contos, são de grande profundidade de análise do ser humano e seu universo, mas importante também aqui conjecturar das ações escritas de Clarice Lispector, que ela não trata como foco, apenas da psique humana e nem apenas de sua relação externa com a sociedade em que vive, mas como também desse espaço interseccório entre o externo e o interno, onde ocorrem os conflitos principais da alma humana, em que o conflito concreto e o abstrato se confundem.

Clarice concedeu várias entrevistas, dentre elas, destacamos a que foi realizada na TV Cultura Panorama em 01/02/1977, onde ela responde sobre a sua vida como autora, e não se considerava como uma profissional, buscando evitar o “cargo”, a responsabilidade de ser vista como tal, “tudo o que eu fizer, irão me ver comparando como autora”, ela se considerou como morta, é o tempo de espaço entre uma obra e outra, e diz que se revigora quando assim produz outra obra. Comentando sobre a obra dela “A hora da estrela”, Suzana Amaral, cineasta, afirma: “a Macabeia é a imagem do Brasil, pelo menos naquela época”, pela sua história heroica e pelo



seu vislumbre em suas ações e pela sua morte, faz dessa narrativa, uma novela, uma obra inspiradora e que faz com que muitos brasileiros se identifiquem.

DIFERENÇAS ENTRE CONTO E NOVELA

A princípio entendo que é importante lembrar que o texto, seja qual for, deve ser entendido em seu contexto, como o tempo em que foi escrito, por quem foi escrito (consciência da vida e obra do autor até aquele momento), o espaço em que foi escrito, entre outros fatores aqui não citados. Entre esses fatores não citados, faço aqui distinção ou destaque para o leitor e seu mundo externo e interno como pontos marcantes para uma análise mais ou menos objetiva.

Importante também ressaltar que essa intensidade objetiva pode significar que uma interpretação seja mais verdadeira, ou melhor, entendida que outra do ponto de vista geral e acadêmico, mas não necessariamente do ponto de vista particular, pois o leitor não pode oferecer a si e nem exigir de si o que não tem. Ele interpreta o texto conforme suas experiências, desejos e necessidades. Daí a interpretação de um texto ser um denunciador do leitor/interpretador dele. Ou seja, a interpretação fala mais do seu interpretador do que do texto em si, que se torna nessa análise psicológica, marca de Clarice Lispector, uma metalinguagem.


Assim colocado, as interpretações são diversas porque os olhares sobre os textos são diversos, o mundo, o tempo, a vida, são diversos. O próprio sujeito único é diverso em si, interpretando o mesmo texto de diversas maneiras, conforme se altera seu currículo de vida.

Antes de qualquer análise, é preciso aqui tentar perceber a diferença estrutural entre os gêneros “Conto” e “Novela” para que se siga a apreciação dos textos propostos.

Vamos lá! Apesar de grande similaridade, o conto e a novela têm suas particularidades que os distinguem. Vamos buscar entender essas diferenças. Os três elementos constituintes tanto do conto como da novela são: os personagens, o conflito e o clímax do enredo.

O conto é breve, portanto não se é detalhista, assim, por exemplo, ele não dedicará muito espaço determinante do perfil de personagem, de espaço ou acontecimento. Entenda. Ele será profundo, mas conciso. Há aqui a habilidade do escritor em dizer profundamente algo, porém com poucas palavras.

O conto é utilizado para manifestar nas entre linhas algo que se quer dizer de modo que se construa uma ação fictícia, sendo assim, faço uso das palavras de Ricardo Piglia quando afirma: “conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a



busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta”(2004,p.94).

Ainda sobre o conto, em suma é formado por uma estrutura dita da seguinte forma:

A estrutura do conto deve ser simples, a narrativa em sequência lógica e linear se apoia no encadeamento de ações e peripécias vividas pelo protagonista. A intriga se constitui sempre pelo mesmo esquema narrativo: um mundo ordenado que é abalado por um elemento perturbador. Dessa forma, o texto é motivado pela busca do equilíbrio inicial, que mantém o herói em constante confronto com seus obstáculos. (SANTOS & GABRIEL, 2014, P.23)

O conto pode ter vários personagens, mas está focado em apenas um, seu protagonista. Também se caracteriza por possuir apenas um clímax e espaço reduzido, onde ocorrem os feitos narrados no enredo.

Etimologicamente falando a palavra novela tem o seu surgimento na forma latina novella, de novellus, a, um, adjetivo diminutivo originário de novus, a, um. Substantivada(...) acabou significando “enredo”, “entrecho”, e daí “narrativa em ovelada”, trançada” (MOISÉS, 1971, p.137).

No que diz respeito à novela, ela possui esses mesmos itens do conto, conforme dito anteriormente, mas com caráter mais extenso e explicativo, ou seja, com poucos personagens, apenas um clímax, mas que são extensões do principal, sem perder o foco da novela, podendo ocorrer em mais de um espaço, portanto.

Como a novela é de estrutura mais ampla que o conto, então ela é mais competente ou específica para detalhar personagens, espaços, acontecimentos, entre outros constituintes desse gênero literário. Enfim, em sua leitura, você perceberá uma maior caracterização dos elementos do texto. Contos de Machado de Assis e de Clarice Lispector se aproximam bastante do gênero novela.

RESUMO DO CONTO “UMA GALINHA”

Percebe-se que há uma simplicidade na estruturação do conto, algo de modo direto que envolve o leitor com uma linha de pensamento e um encadeamento textual de ações realizadas pelo personagem central.

Essas características são detectadas de modo claro no conto de Clarice Lispector chamado de “Uma galinha”, é um conto que tem como personagem central, ou seja, protagonista, uma galinha, marcado pelo enredo breve por se tratar de um conto, onde a galinha outrora na cozinha tenta fugir da morte, pois seria a refeição do almoço daquele dia, mas surpreende a todos com a sua tentativa de fuga, ao subir no telhado, e dessa feita o que ficou



responsável pela sua captura, o dono da casa, passou a olhar para tudo aquilo como uma oportunidade de praticar exercício físico e ao tempo capturar o que será o almoço, “o dono da casa, lembrando-se da dupla necessidade de fazer esporadicamente algum esporte e de almoçar.”, depois de muita perseguição a galinha foi capturada, porém o drama do conto se realiza nesse momento, após a captura, aparece um novo personagem que muda, pelo menos por um momento, o tempo de vida da galinha, foi o fato de levada pelo susto a galinha colocou um ovo, “de pura afobação a galinha pôs um ovo.” E a menina afirma: “Mamãe, mamãe, não mate mais a galinha, ela pôs um ovo! Ela quer o nosso bem!”, isso serviu de mais uns dias de vida para essa galinha, e por fim o desfecho final, “Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos”. Percebemos claramente a estruturação do conto, narrativa breve, personagem central (a galinha), enredomarcado por uma família preste a comer uma galinha, ainda iriam matá-la e que resolve fugir e por conta disso ela põe um ovo e isso faz com que perdue mais alguns dias sua vida, mas finda com sua morte.

RESUMO DA NOVELA “A HORA DA ESTRELA”

No livro, “A hora da estrela”, que devido ao seu sucesso tornou-se uma novela, temos um narrador-personagem, aquele que participa da história, o sr. Rodrigo, que vive doente. Ele não é o protagonista, mas é um personagem importante no enredo. O livro vai tratar e conflitar os sentimentos do narrador e da personagem protagonista, chamada de Macabéa, nome tão feio quanto sua aparência.

A novela o drama de uma jovem que veio do nordeste, a qual não tem pai nem mãe, muito magra, feia, tímida, ignorante, virgem e solitária. A jovem abandona o nordeste e vai morar no Rio de Janeiro e lá conseguiu um trabalho de datilógrafa. Seu Patrão não a despediu em determinado momento por pena.

Morava juntamente com três irmãs, que eram apelidadas de “as três Marias”, por causa das iniciais dos seus nomes. Ela não tinha muito o que fazer e passava horas ouvindo programação em um rádio emprestado. Mesmo diante de tanta dificuldade, ela consegue um namorado, cujo nome era Olímpio de Jesus, que depois de algum tempo a abandona por Glória, uma menina bonita que roubara Olímpio de Macabéa.

Macabéa procura uma suposta cartomante conhecida por Madame Carlota, que lhe traz falsas notícias de boa sorte através das cartas, porém ao sair contente é atropelada por uma Mercedes Benz. Podemos perceber que tanto o romance como a novela “A hora da estrela” se dá em meio a uma diversidade de enredos e cenários, trazendo assim um contexto mais longo.



ANÁLISE CRÍTICA DO CONTO “UMA GALINHA”

No conto “Uma galinha”, Clarice dá voz a uma criança, menina, como o fez em tantos outros trabalhos seus. Parece ser uma referência à menina que foi. Um texto com personagens masculinos, secundários, predominando as manifestações femininas (na galinha, na mãe de família e na menina) como crítica social leve, mas contundente.

Em termos de estética e de estrutura do texto, podemos perceber um texto em linguagem irônica, metafórica e simples, com poucos personagens, com uma galinha como protagonista (demonstrado no próprio título “Uma galinha”, assim como em todo o decorrer do texto), com espaço reduzido (a casa), embora ampliado pela fuga da protagonista, apenas um clímax. Perceba que contém apenas três personagens mais a galinha. Texto bem consiso, mas bem informativo e compreensivo.

Clarice é uma pessoa calada de corpo, com alma falante demais. Porém, no caso desse conto, ela conteve-se e foi direto ao ponto. É um conto extremamente simples e bem curto, mas que tem uma história marcante. É narrado em terceira pessoa e tem muita introspecção, pois a autora é conhecida por ser intimista, o que faz com que o leitor busque não só o todo como também o individual em suas obras.

O ato aqui retratado de se alimentar de uma galinha se apresenta como algo bem mais simples e corriqueiro, mas o conto nos leva para o que seria o “lado pessoal” da galinha e passa a nos mostrar pontos que são primordiais para a nossa vida em vários segmentos pessoais e emocionais, de forma súbita ele faz com que o leitor se coloque na posição da galinha que está prestes a ser abatida e busca um desfecho diferente para seu fim.

De forma irônica, o que já é uma característica da autora, nas entrelinhas ela trás à tona a problemática da luta feminina contra o machismo e a falta de igualdade de direitos entre homens e mulheres presentes em nossa sociedade patriarcal independente da época.

O conto traz a realidade de um núcleo familiar, trabalhando a submissão feminina que é retratada a partir do momento que a galinha deixa de tomar atitude, de ter uma reação, evidenciando sua submissão. Aí está a problemática exposta pela autora onde a mulher, independente de época ou lugar, precisa tomar uma atitude durante sua vida, seu momento e lugar na sociedade para que não seja “abatida”.

Por fim, Clarisse Lispector nos expõe, que da mesma forma melancólica que a galinha encontra seu fim, o machismo sempre vai existir e que algumas coisas podem nunca mudar, mas devem ser combatidas.



ANÁLISE CRÍTICA DA NOVELA “A HORA DA ESTRELA”

É a obra mais famosa de Clarisse Lispector, sendo o último publicado em vida pela autora. Com um humor ácido e um título irônico que nos trás a ideia de que só se brilha quando se morre, “A hora da estrela” é considerada pela imprensa crítica, a obra prima da autora em questão.

Aqui temos a história de Macabéia, uma migrante nordestina de 19 anos, moça simples nascida no sertão de Alagoas, que vem para o Rio de Janeiro e passa a trabalhar num subemprego de datilógrafa, dividindo um quarto com outras quatro mulheres em uma pensão na zona portuária do Rio de Janeiro, ela torna-se uma figura mais uma figura invisível e anônima na sociedade. Uma coisa que chama atenção é que paralelamente temos uma segunda história que também transcorre, a do narrador.

O narrador de “A hora da estrela” se mostra quase tão importante quanto a personagem principal, Macabéia, estamos falando de um homem chamado Rodrigo, que se mostra até parecido com a própria escritora Clarice Lispector, dando impressão que ela criou para si uma versão masculina sem nenhum tipo de sentimento provido apenas de dureza e objetividade.


Clarisse Lispector traz mais uma vez algumas de suas principais características: a crítica e a irônia contra a desigualdade de gêneros. Na obra, personificada como o narrador, ela descreve que Macabéia é conformada, não reage, não tem fibra, é dócil e obediente; usando as palavras duras e machistas do narrador Rodrigo: Macabéia é tola, rosto que pedia tapa. E assim Clarisse mostra nesta obra a desigualdade social, dentre outros fatores que cercam a mulher.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após analisarmos os textos “Uma galinha” e “A hora da estrela”, ambos da escritora Clarice Lispector, podemos perceber as diferenças entre conto e novela, nesse caso, o conto e o romance.

Sempre foi de natureza humana contar histórias, por isso o conto possivelmente pode ser a forma literária mais antiga da história. O conto é uma história breve que deve ser lida de uma vez só, de forma ininterrupta; se apresenta como uma poderosa narrativa, porém é sempre muito curta e densa, trazendo quase sempre uma contemporaneidade sem se ater muito aos detalhes onde só se escreve o que é essencial.

No conto a essência é a narratividade, a sequência de fatos que está sendo contada com um ou mais personagens envolvidos em um evento problemático a ser resolvido, sempre



conflituoso o conto traz um desfecho rápido. É uma história única, um evento com espaço e ambiente limitado, sem muita variação de cenário e que ocorre também num espaço limitado de tempo, indo sempre direto a ação, buscando estar próximo ao desfecho.

É um gênero textual que abarca vários tipos de assuntos, já existem contos para todos os tipos de gosto, temos os fantásticos, os populares, os contos de fadas, contos contemporâneos e clássicos, enfim, para todos os tipos de leitores.

Já a novela, apresenta-se sempre como uma narrativa extensa que conta uma história baseada em fatos reais ou imaginários, onde se cruzam várias outras histórias secundárias. Bem mais extensa e detalhada que um conto, na novela a história é contada por um só narrador ou vários narradores com as mais diferentes perspectivas, sempre existe uma história central da qual dependem as outras histórias. Aqui se apresentam de maneira mais detalhada lugares, personagens, épocas e os ambientes onde se desenvolvem as ações e tramas.

Na novela, o maior propósito do autor é criar uma história onde a ficção possa se apresentar como verdadeira, um reflexo da realidade. Apresenta uma variedade de textos podendo ser predominantemente narrada com a inclusão de discursos, diálogos, citações e situações históricas e contemporâneas entre outros exemplos.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. Teoria do romance I: a estilística [Theory of the Novel I: Stylistics]. Translation, afterword, notes and glossary by Paulo Beserra; Russian edition organizers Serguei Botcharov and Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: _____. Questões de literatura e estética: a teoria do romance. Tradução Aurora F. Bernardini et al. 6. Ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

EIKHENBAUM, Boris. Sobre a teoria da prosa. In: EIKHENBAUM< Boris; TOLEDO, Dionísio de Oliveira. (org.). Teoria da literatura: formalistas russos. Porto Alegre, 1971.

GOTLIB, Nádya Battella. Clarice – Fotobiografia. São Paulo: Edusp; Inesp, 2008.

MOISÈS, Massaud. A Criação Literária. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

PIGLIA, Ricardo. Formas breves. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

SANTOS, Luciene Alves; GABRIEL, Maria Alice Ribeiro. Teoria de Literatura II – Curso EaD – Letras – Espanhol. João Pessoa: UFPB, 2014.

NETGRAFIAS

<https://contobrasileiro.com.br/uma-galinha-conto-de-clarice-lispector/> Acesso em: 20 de jun. 2020



<https://guiadoestudante.abril.com.br/estudo/a-hora-da-estrela-resumo-da-obra-de-clarice-lispector/> Acesso em: 20 de jun. 2020

uab.uead.ufpb.br/mod/url/view.php?id=20245. Entrevista à TV 2 Cultura. Panorama Clarice Lispector em 01/02/1977. Acesso em: 20 de jun. 2020



CAPÍTULO 4

O ESPAÇO COMO DEMARCADOR DA IDENTIDADE CULTURA AMAZÔNICA EM DALCÍDIO JURANDIR

Fernando do Nascimento Moller, Mestre em Letras, IFPA, Professor
Izabela do Nascimento Bernardo, Especialista, UFPA-PPGEAA, Professora
Luís Felipe Mafra Moller, Graduando, FIBRA, Estudante
Walmira de Nazaré Ferreira Paschoal, Especialista, Professora

RESUMO

A literatura produzida pelo escritor Dalcídio Jurandir (1909-1979) representa a manifestação literária da identidade cultural amazônica. Com isso, este estudo tem como objetivo observar como o hibridismo cultural é determinante para a formação dessa identidade. Considera-se que os espaços amazônicos são divididos em dois: o espaço cultural rural-ribeirinho e o espaço cultural urbano. Esses espaços são de fundamental importância para a ideia de identidade. O homem amazônico coabita esses espaços que são decisivos para a sua construção identitária. Para analisar como esses espaços e o indivíduo amazônico relacionam-se dialeticamente. Para isso, utilizou a leitura de dois romances do escritor marajoara Dalcídio Jurandir: *Três Casas e um rio* (1958) e *Belém do Grão-Pará* (1960). Nesse sentido, a proposta metodológica do trabalho é de caráter bibliográfico e teve como aporte teórico as pesquisas desenvolvidas por BAUMAN (1998), HALL (1996; 2001; 2003), BHABHA (1998), CANCLINI (2006), PAES LOUREIRO (2015), FURTADO (2002), NUNES (2004) e PRESSLER (2016). Assim, observou-se como o homem da região amazônica, que transita entre o espaço rural-ribeirinho e o espaço urbano, por meio do processo de hibridização cultural, que é resultado do contato do homem amazônico com esses espaços, lida com a ideia de coexistência identitária.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade cultural. Hibridismo. Espaço. Cultura amazônica. Dalcídio Jurandir.

INTRODUÇÃO

O espaço amazônico é caracterizado pela sua grande diversidade de fauna e flora, além de apresentar também uma rica cultura que flutua entre o tradicional e o moderno. Tal diversidade contribui incisivamente para uma vasta representação de valores identitários que caracterizam o homem da região como um ser social peculiar. Essa peculiaridade estabelece, figurativamente, uma espécie de amálgama do sujeito amazônico, ou seja, existe uma mistura de identidades heterogêneas que forma um todo.

Nesse sentido, esse processo de heterogeneidade justifica-se pelo fato do homem amazônico, dentro do seu grupo social, entrar em contato com uma série de costumes, de hábitos, de comportamentos, de tabus que foram recebidos como herança de gerações anteriores e recriados pelos contemporâneos, isto é, tem-se uma configuração que norteia uma evolução




continua acerca das relações sociais. Tal situação permite que haja uma identidade cultural amazônica amalgamada capaz de proporcionar uma coexistência identitária.

Indubitavelmente, a identidade cultural é em muitos sentidos a fonte de significados e experiências de um povo, dentro da cultura de um mesmo povo pode coexistir mais de uma identidade que se harmonizam e conflitam entre si. Apenas por intermédio de uma noção que perceba essa pluralidade de significados e experiências é que podemos compreender a complexidade do real sociocultural. Do mesmo modo, inegavelmente a identidade cultural é um sentimento de pertencimento que, de acordo com Benjamin Abdala Junior, encontra na obra de arte o processo de (re) conhecimento sociocultural (ABDALA JR., 2007)

Nesse contexto, Loureiro (2015, p. 51-52) nos diz que “o homem amazônico, caboclo, busca desvendar os segredos de seu mundo”. Assim, ainda segundo Loureiro (2005, p. 79), “é preciso entender que a cultura do mundo ribeirinho se espalha pelo mundo urbano, assim como aquela é receptora das contribuições da cultura urbana”. Dessa forma, percebemos que intrinsecamente para o homem amazônico os espaços rural-ribeirinho e urbano se fundem e se agregam a identidade cultural dos habitantes dessa região.

Dessa forma, partindo das perspectivas mencionadas, o objetivo desse trabalho será o de (re) conhecer a(s) identidade(s) do homem amazônico rural-ribeirinho e do homem amazônico urbano e observar como a travessia desse homem do espaço rural para o urbano impacta diretamente em sua identidade. Nesse caso, pretende-se, a partir da leitura das obras: *Três casas e um rio* (1958) e *Belém do Grão-Pará* (1960), de Dalcídio Jurandir (1909-1979), analisar a relação do homem com seu meio, evidenciando nesta perspectiva a formação do indivíduo quanto à busca por sua identidade além de tentar perceber como a transição do espaço rural-ribeirinho para o espaço urbano amazônico é capaz de resignificar o sujeito amazônico.

Assim, com o intuito de embasar teoricamente todo esse vasto campo de conhecimento se utiliza de BAUMAN (1998) e HALL (1996; 2001; 2003) acerca concepção de identidade cultural. Já para conceituar o processo de hibridização cultural, tem-se os estudos epistemológicos de BHABHA (1998) e CANCLINI (2006). O professor PAES LOUREIRO (2015) colaborou com suas teorias voltadas para os dois tipos de espaços existente na região amazônica: o rural-ribeirinho e o urbano, além de se considera os conceitos identidade cultural amazônica desenvolvidos por ele. Embasa-se também nas perspectivas teóricas de FURTADO (2002), NUNES (2004), PRESSLER (2016) bem como outros autores pertinentes para analisar as obras dalcidianas.



A partir desse viés, pretende-se observar como o personagem Alfredo lida com a coexistência de identidades que se torna evidente na região amazônica pelo fato de que o indivíduo desse local pode coabitar e sofrer influências culturais ora do espaço rural-ribeirinho, onde é nítida a influência da natureza na Literatura Amazônica, ora do espaço urbano, onde “a cultura se expressa na vida das cidades, as trocas simbólicas com outras culturas são mais intensas, existe um maior dinamismo. Há maior velocidade nas mudanças, o sistema de ensino é mais estruturado, os equipamentos culturais são em maior número” (Loureiro, 2015, p. 78).



DALCÍDIO JURANDIR E O CICLO EXTREMO NORTE

Dalcídio Jurandir Ramos Pereira nasceu em 10 de janeiro de 1909 na Vila de Ponte de Pedras, Ilha de Marajó, Pará e faleceu no Rio de Janeiro em 16 de junho de 1979, aos 70 anos de idade. Filho de Alfredo Pereira e Margarida Ramos, passou sua infância na Vila de Cachoeira onde aprendeu a ler com sua mãe. De 1916 a 1921 estudou na Escola Mista Estadual e frequentou o curso primário. No ano seguinte morou em casa de parentes em Belém do Pará e estudou no Grupo Escolar Barão do Rio Branco, obtendo a certificação em 1924.

Vindo de família muito pobre, não consegue fundos para cursar no Ginásio Paes de Carvalho e tem a matrícula cancelada no 2º ano (1927). Nessas circunstâncias decide viajar para tentar a sorte no Rio de Janeiro, no entanto, a crise financeira não passa levando-o a trabalhar como lavador de pratos no Café e Restaurante São Silvestre, na Rua Conselheiro Zacarias. Mesmo assim, decide aceitar um trabalho sem remuneração na revista Fon-Fon como revisor de textos.

Em 1929 consegue emprego como secretário tesoureiro da Intendência Municipal de Gurupá, no Baixo Amazonas, e escreve a primeira versão de seu primeiro romance *Chove nos Campos de Cachoeira*. A partir de 1931 passa a se ocupar mais com a escrita: escreve um livro de contos e colabora nos jornais *O Imparcial*, *Crítica* e *Estado do Pará*. Trabalha na Secretaria da Polícia Civil como 1º Oficial (1932), como secretário da revista *Escola* (1934) e colabora nas revistas *Guajarina*, *A Semana* e no jornal *Estado do Pará* (1935). Assume-se como esquerdista ao filiar-se no Partido Comunista do Brasil e luta diretamente contra o fascismo no movimento da ANL (Aliança Nacional Libertadora), contudo sofre as consequências e é preso cinco vezes (duas vezes em 1935 e três em 1937). Trabalhou ainda em outros jornais como o *Diário de Notícias* e o *Correio da Manhã* no Rio de Janeiro.

A partir de 1941 começa sua produção literária com o romance *Chove nos Campos de Cachoeira* pela Editora Vecchi; em 1947, *Marajó*, pela Livraria José Olympio; em 1958, *Três*




casas e um rio, pela Livraria Martins Editora; em 1960, *Belém do Grão-Pará*, pela Livraria Martins Editora; em 1963, *Passagem dos inocentes*, pela Livraria Martins; em 1968, *Primeira manhã*, pela Livraria Martins; em 1971, *Ponte do galo*, pela Livraria Martins; em 1976, *Os habitantes* pela Editora Artenova e *Chão de lobos* pela Distribuidora Record; em 1978, *Ribanceira*, pela Editora Cátedra/MEC. Assim, inicia-se a concretização de lançar um projeto literário, em dez romances, acerca da vida paraense-amazônica intitulada de **Ciclo Extremo Norte**. Houve, ainda, uma publicação em 1959, que não pertence ao Extremo Norte, denominada *Linha do parque*, pela Editorial Vitória, com o objetivo de registrar historicamente o movimento operário no Estado do Rio Grande do Sul.

Segundo Furtado (2002), a partir do personagem Alfredo, pode-se dividir *Extremo Norte* em três núcleos. O primeiro deles detém atenção aos três primeiros romances: *Chove nos campos de Cachoeira*, *Marajó*, *Três casas e um rio*. Eles apresentam como espaço principal a localidade do Marajó, neles Belém aparece de maneira mística. Belém é para alguns personagens o espaço das realizações; e, em especial, para Alfredo é o local que permitirá a ele se tornar uma pessoa distinta daquilo que poderá ser se permanecer em Cachoeira. O primeiro e o terceiro romances marcam o desejo menino Alfredo, entendido e auxiliado por dona Amélia, sua mãe, para ir estudar em Belém. Assim, o enredo do terceiro livro se encerra com a chegada dos dois à cidade de Belém.

O segundo núcleo faz referência à *Belém do Grão Pará*, *Passagem dos Inocentes*, *Primeira manhã*, *Ponte do galo*, *Os habitantes*, *Chão dos Lobos*. Os romances têm na capital paraense, Belém, o principal espaço da narrativa dalcidiana desse núcleo. Salienta-se que existe uma divisão entre os espaços marajoaras e os espaços belenenses. Não obstante, neste núcleo, destaca-se o encontro do personagem Alfredo com a cidade de Belém e com o que ela representava para ele de possibilidades, assim como é o encontro definitivo do personagem com sua raça (o pai é branco, a mãe, negra) e com sua realidade.

Ribanceira, o último romance do ciclo, representa o terceiro núcleo. Ele nos apresenta Alfredo já como homem maduro e com responsabilidades. Alfredo acaba exercendo a função de secretário tesoureiro de uma cidade do baixo Amazonas, igualmente a atividade profissional do pai. Foi enviado para gerenciar ruínas em um local insólito com quase nada para ser administrado. Após um período fora, Alfredo retorna, desiludido, para os braços de Belém.

Durante sua vida como escritor, Dalcídio Jurandir recebeu quatro prêmios: o primeiro, em 1940, lança o escritor no cenário nacional após vencer o concurso de romances promovido



pelo jornal literário *Dom Casmurro*, em parceria com a Vecchi-Editora; o segundo prêmio, o prêmio *Paulo Brito*, da Biblioteca do Estado da Guanabara, por meio da Livraria Martins Editora e o prêmio *Luíza Claudio de Souza*, organizado pelo Pen Clube do Brasil, ambos no ano de 1960, pela obra *Belém do Grão-Pará*. Em 1972 alcança o reconhecimento por toda sua obra recebendo, da Academia Brasileira de Letras, o prêmio Machado de Assis. Já em 2007, o escritor foi homenageado com a criação do prêmio Dalcídio Jurandir de Literatura, pela Fundação Cultural Tancredo Neves em colaboração com a Secretaria de Cultura do Pará.

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE A PARTIR DO HIBRIDISMO CULTURAL

Considera-se hibridismo cultural o fato histórico e social resultante do deslocamento humano. Tal deslocamento pode surtir contato inalterável entre grupos distintos. Esse hibridismo cultural é gerado devido o processo de imigração e migração. Assim, todo sujeito migrante é considerado híbrido, pois ao deixar seu local de origem e entrar em contato com outros sujeitos incorpora marcas que ficaram registradas na identidade cultural desse migrante. Assim, o processo de hibridização surgiu a partir das mais diversas interações comerciais, de dominação e exploração.

Assim, híbridos são os arranjos para que convivam num mesmo espaço elementos simbólicos tradicionais e outros, próprios da modernidade. É o encontro, a mistura de práticas dos diferentes grupos sociais nunca completados, uma heterogeneidade multitemporal que leva a novas modalidades de organização da cultura e de identificação. Trata-se de um processo constante de encontros e negociações, fundamental na abordagem dos fenômenos sócio-culturais. Tal conceito é destacado para a busca de compreensão dos mecanismos através dos quais se dão as negociações no campo da cultura na Amazônia e na relação de migração feita por Alfredo, personagem principal que se encontra nos dois romances analisados.

Trata-se de um processo que afeta profundamente as maneiras de enxergar as próprias práticas e a si mesmo, mas também uma mudança na maneira de enxergar e se relacionar com o outro, uma vez que este passa a ser tanto influenciado como fonte de influência, elemento fundamental no processo de hibridação, que pode culminar com um novo complexo cultural.

Nesse sentido, os romances dalcidianos abordados encontram um refúgio discursivo literário, pois o jovem Alfredo realiza esse processo de migração – de Cachoeira para Belém – com o intuito de estudar. Em Belém, ele necessita se adequar à nova realidade, aos novos costumes. Compreende-se, assim, que o homem amazônico é dotado de relações sociais distintas que são marcadas por um certo grau de hibridismo. Desse modo, ao se falar sobre



Amazônia, enquanto região dotadas de similitudes e diferenças, acaba por se abordar um espaço marcado por um pluralismo, enfim, de uma hibridização.

Assim, salienta-se que tal mistura cultural, o hibridismo, é formada precisamente pela existência de uma zona de contato, nos termos de Mary Louise Pratt (1999), que permite uma relação de fusão entre elementos culturais de todos os tipos especialmente por aqueles responsáveis pela formação do *ethos* amazônico. Nesse sentido Pratt (1999) diz que:


(...) aquilo que chamamos zonas de contato, espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, frequentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação – como o colonialismo, o escravagismo, ou seus sucedâneos praticados em todo o mundo (PRATT, 1999, p. 27).

Esse hibridismo tratado pela autora não está livre de tensão. Ao contrário, está inserido em relações de poder que proporcionam o entrelaçamento entre os valores culturais, sociais, ideológicos, políticos entre outros. Tal mistura gera combinações que estão sempre em processo de negação, assimilação, revisão e reapropriação e é nesse contexto que a ideia de identidade cultural se renova e se amplia.

Na definição de hibridismo a característica limítrofe não é uma divisão, no entanto pode ser considerado o espaço onde as diferenças se encontram. A unificação entre as culturas, o sincretismo, a mestiçagem, é uma “poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de culturas, mais apropriada à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades do passado” (HALL, 2001, p.91) que surge das mais variadas partes e deve ser encarada como processo social: a ideia de cultura e seus elementos não podem ser compreendidos como sendo princípios estáveis e imutáveis, mas como um procedimento da sociedade à mercê de novas e imprevisíveis articulações.

Nessa perspectiva, o termo hibridismo sugere a ideia de identidade como sendo algo que se constrói a partir das diferenças culturais o que acaba por enfatizar a importância do heterogêneo no processo de hibridação. Com isso, destaca-se o pensamento de Homi Bhabha (1998) que busca exemplificar que mesmo após o exílio as pessoas são capazes de reconstituir a sua nação fazendo isso a partir de encontros casuais com sujeitos de mesma nacionalidade através de narrativas como é possível perceber a seguir:

Minha ênfase na dimensão temporal na inscrição dessas entidades políticas [...] serve para deslocar o historicismo que tem dominado as discussões da nação como uma força cultural. A equivalência linear entre evento e ideia, que o historicismo propõe, geralmente da significado a um povo, uma nação ou uma cultura nacional enquanto categoria sociológica empírica ou entidade cultural holística. No entanto, a força narrativa e psicológica que a nacionalidade apresenta na produção cultural e na



projeção política é o efeito da ambivalência da nação como estratégia narrativa. (BHABHA, 1998, pp. 199-200).

Percebe-se que no nível da narrativa são moldadas, pela força das interrelações sociais, características próprias de um povo a partir de elementos do seu interior que comportam coesão, resistência, consonância e dissonância. Seria a nacionalidade um conjunto de representações, características da cultura de um povo que permite reconhecê-lo, diferenciá-lo dos demais. Ou ainda, como nos diz Hall (2005, p. 59): “Não importa quão diferentes seus membros possam ser [...] uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional”.

Destaca-se que o hibridismo, para Bhabha, é uma forma de se ler as relações entre dominantes e dominados que se alicerçam na relação de dominação por hora considerado como regra. Não obstante, será levando em consideração esse entendimento com o propósito de se observar as subjetividades amazônicas a partir da leituras das duas obras dalcidianas não com a intencionalidade de se perceber relações identitárias de maior ou menor prestígio, mas com a intenção de analisar como elas são capazes de formar os valores sócio-culturais do sujeito que entra em contato com essas novas identidades culturais. Ademais, convém salientar que não pretende-se acreditar que essas relações entre identidades acontece de maneira harmoniosa e pacífica, pelo contrário compreende-se que o personagem Alfredo perpassa em Belém por um processo de adaptação conflituoso e tenso.

Acerca disso, tem-se as ideias de Néstor García Canclini, um dos precursores dos estudos acerca do hibridismo cultural. Canclini em sua obra *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (2006) recomenda que haja uma reflexão sobre o que ele denomina hibridação cultural nos países latino-americanos. Ele observa as maneiras de hibridismo na América Latina que foram gerados através de contradições resultantes da coexistência do convívio social urbano e do contexto internacional, paralelamente, com a tradição e com a modernidade.

Assim, a definição de Canclini para hibridação pode ser: “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2006, p.19). Salienta-se que o movimento de hibridação, que agrega práticas discretas e novas estruturas e práticas, realiza-se de maneira não planejada, resultante dos processos migratórios, turísticos e de intercâmbios ou também da criatividade individual e coletiva.



Ainda sobre hibridação, Canclini diz que “todas as relações se entrelaçam umas com as outras, cada uma consegue uma eficácia que sozinha nunca alcançaria” (CANCLINI, 2006, p. 346). Apreende-se, a partir disso, que tal como Bhabha, as relações sociais necessitam de uma compreensão que tenha como característica principal uma visão dicotômicas; com isso, necessita-se refletir acerca do relacionamento existente entre o local e o global, o culto e o popular, o hegemônico e o subalterno, pois os modelos tradicionais que explicaram os métodos de dominação não são eficazes visto que não conseguem dar conta da multipolaridade das iniciativas sociais, da pluralidade de referências tomadas de diversos territórios.


Partindo dessa premissa, observa-se que a identidade amazônica assume uma espécie de indeterminação devido ser uma região que apresenta uma diversidade de culturas, tanto do ribeirinho, do índio, do caboclo, quanto do colonizado europeu. Em uma sociedade globalizada, esse imbricamento cultural não permite que haja a constituição de uma identidade pura, original e autêntica. Esse pensamento serve para toda e qualquer outra cultura, visto que a identidade é sempre um processo e um devir constante.

Por esse viés, considera-se esse imbricamento cultural como um certa forma de resistência cultural, pois compreende-se que existe uma vontade de ouvir o Outro, seja ele rechaçado ou reprimido. Sendo assim, essa possibilidade de reversão do olhar está atrelada a uma perspectiva pós-colonial. Sobre essa concepção pós-colonial, Homi Bhabha ressalta:

A crítica pós-colonial é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno. As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das “minorias” (...) elas intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma “normalidade” hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidade, povos. (BHABHA, 1998, p.275)

Seria, então, as produções culturais por meio do processo de hibridização e da compreensão de uma identidade heterogênea os elementos necessários para a desconstrução das representações eurocêntricas a respeito das terras colonizadas e seus habitantes. Para isso, Bauman (1998) destaca que as identidades não são mais estáveis e não se formam mais a partir de grupos específicos e também deixam de ser o foco da estabilidade do mundo social.

Tomemos como exemplo a ideia que o personagem Alfredo na obra *Três casas e um rio* se metamorfoseia entre identidades plurais, ora representada pela forte influência africana que se encontra presente em D. Amélia, ora se encontra marcada pelo traços europeus do Major Alberto. Desse modo, reitera-se a ideologia de uma identidade cultural amazônica enquanto



formadora de uma identidade brasileira que se encontra dotada dos mais variáveis processos culturais.

A partir disso, Bauman (1998) considera a expressão modernidade líquida como oposição a solidez que estava impregnada nas mais variadas instituições sociais e políticas. Hoje em dia a identidade é considerada algo transitório. Tal transitoriedade se justifica pelo processo de globalização que é capaz de aproximar o local ao global. E, assim, as relações locais são influenciadas pelas relações globais e vice-versa.

O mundo construído de objetos duráveis foi substituído pelo de objetos duráveis foi substituído pelo de produtos disponíveis projetados para imediata obsolescência. Num mundo como esse, as identidades podem ser adotadas e descartadas como uma troca de roupa. O horror da nova situação é que todo diligente trabalho de construção pode mostrar-se inútil; e o fascínio da nova situação, por outro lado, se acha no fato de não estar comprometida por experiências passadas, de nunca ser irrevogavelmente anulada, sempre mantendo as opções abertas. (Bauman, 1998, pp. 112-113)

Nesse sentido, considera-se que os indivíduos modernos precisam se adaptar rapidamente as novas tendências. Para isso, considera-se necessário que se mantenha as opções abertas, ou seja, o indivíduo que vivência e modernidade líquida necessita estar preparado para lidar com as mais diferentes situações. Para tal compreensão com o objeto de estudo, veja-se o fragmento a seguir da obra *Belém do Grão-Pará* (2004):

O andar é outro. Também na cidade saberiam logo descobrir os que vinham do sítio, tios-bimbas no caminhar e no admirar de tudo? Os meninos, sobretudo, por certo bem vestidos e donos de Belém, com a curiosidade afiada, gostariam de olhá-lo, ouvi-lo pasmar diante do automóvel, imitar-lhe o andar, descido o beijo da matutice. (BGP, 2004, p. 81).

Nesse viés, considerando a adaptação sugerido por Bauman (1998), tem-se Alfredo que ao chegar em Belém sente a necessidade de se parecer com um cidadão da capital. Ele se preocupa com as suas ações frente aos meninos de Belém; não quer que a sua matutice, faça ele parecer com os garotos que vinham do sítio: tios-bimbas. A partir daqui, compreende-se que se faz necessário analisar a ideia de identidade cultural na região amazônica. Para tal, inicia-se agora uma nova seção.

A IDENTIDADE CULTURAL AMAZÔNICA

O indivíduo amazônico é resultado da convergência de sujeitos sociais distintos. Suas matrizes geracionais são diferenciadas sendo representadas por dinamismos e sincretismos singulares. Logo, ao se falar dos povos da Amazônia se faz necessário que haja (re)conhecimento da grande diversidade ambiental e social da região, ou seja, é preciso, inicialmente, compreender os processos de desenvolvimento histórico da região.



Nas interpretações da Amazônia, em que convivem em harmonia o caráter científico, o tom impressionista e as observações sobre o cotidiano, com muita frequência transparece, sob a ótica de quem contempla, uma espécie de maravilhamento em face do que é, ou parece ser, desmedidamente grande, ou belo, ou forte. [...] A Amazônia é percebida por quem a contempla, como uma grandeza pura: é grande, é enorme, é terra-do-sem-fim. Sua concepção está associada geralmente a outros qualificativos: rica, incomparável, bela, misteriosa, inferno, paraíso. (PAES LOUREIRO, 2015, p. 114).

Destaca-se, primeiramente, o fato de a região amazônica ser (re)conhecida por possuir, internacionalmente, uma paisagem exuberante, com isso, o homem se caracteriza como parte indissociável. Neste processo, o percurso histórico do homem na Amazônia é representado por silêncios e ausências que evidenciam a sua relativa invisibilidade e velam os traços formativos da sua identidade.


Assim, é preciso compreender que os povos da Amazônia não vivem isolados no tempo e no espaço. Eles são capazes de estabelecer relações de trocas materiais e simbólicas entre si, com as comunidades vizinhas e com os agentes mediadores da cultura, entre o mundo rural e o urbano e a vida em escala global. Suas manifestações culturais e sociais se estendem pelo mundo, buscando algumas práticas, mas também rejeitando outras.

A Amazônia parece ser um grande signo modulado pelo tempo. Preocupação permanente, o tempo parece ocupar o lugar do próprio espaço. Traduz uma forma de existência profunda ligada ao sentido de origem perene das coisas. Para viajar, para plantar, para pescar e coletar, para nascer e morrer, o tempo serve de referência, enquanto o espaço se torna difuso. (PAES LOUREIRO, 2015, p. 113)

Para entender esses grupos sociais é preciso primeiramente descobrir a realidade de seu cotidiano e para isso é necessário considerar o contexto contraditório no qual estão inseridas suas manifestações e práticas culturais visto que é de suma importância apreender sobre essas expressões. E assim entender o modo de vida dessas comunidades que habitam a Amazônia, pois não significa apenas conhecer e descrever a riqueza dos seus recursos naturais, mas compreender mais sua ampla extensão. É fundamental perceber que além da paisagem natural, harmônica, romântica e misteriosa, há paisagens erguidas repletas de diferenças e contradições.

A visibilidade que se proporciona aos povos amazônicos leva em consideração a sua inserção em um contexto de mudanças históricas, encontram-se envoltos em uma perspectiva socioeconômico e político-cultural contemporâneo. Salienta-se que tais perspectivas não se encontram congelados no tempo e são passíveis de receber influências de sociedades distintas.

Pontua-se que a originalidade amazônica está atrelada ao seu espaço que acaba por gerar uma certa sobreposição, porém nunca um apagamento cultural. Assim, Paes Loureiro (2015) destaca a existência de dois espaços nitidamente presentes na Amazônia: o espaço da cultura rural e o espaço da cultura urbana. Convém enfatizar que esses espaços possuem características



próprias e que mesmo se falando de sobreposição não são tratados com distinção. Não existe um espaço superior. Cada um desses espaços apresenta suas características e suas peculiaridades e o homem amazônico é capaz de se adequar a esses espaços.

Na Amazônia pode-se reconhecer ainda nitidamente dois grandes espaços sociais tradicionais da cultura, cada qual assinalado por características bem definidas, mas também marcados por uma forte articulação mútua, que se processa em decorrência de procedimentos próprios ao desenvolvimento regional: o espaço da cultura urbana e o espaço da cultura rural. (PAES LOUREIRO, 2015, p. 78).


Acerca do espaço da cultura rural, Paes Loureiro (2015) afirma que a: “[...] predominância ribeirinha constitui-se na expressão aceita como a mais representativa da cultura amazônica, seja quanto aos seus traços de originalidade, seja como produto da acumulação de experiências sociais e da criatividade de seus habitantes. (PAES LOUREIRO, 2015, p. 78). Já o espaço cultural urbano: “[...] se expressa na vida das cidades, principalmente naquelas de porte médio e nas capitais dos Estados da região.

Outro elemento a ser levando em consideração acerca da identidade amazônica, faz referência a constituição étnica dos indivíduos. Existe, segundo Paes Loureiro (2015, p. 49), uma certa predominância do índio sobre o negro e o branco. Dando-se uma certa evidência para o caboclo, isto é, mestiços descendentes de índios e brancos. Assim, pode-se considerar que a região amazônica passa por uma mescla que acaba por gerar o desaparecimento de uma identidade pura e homogênea.

É dessa miscigenação que surge a identidade regional amazônica sendo representada por negros, índios, caboclos, mulatos, tapuios, mestiços, portugueses, paraoaras, amazônidas, brasileiros, católicos, protestantes, umbandistas, cearenses e uma infinidade de outras raças.

Outro ponto importante, faz menção a construção do imaginário amazônico que encontra-se impregnado de mistério e predispõe uma construção simbólica que irá ser norteadada pela função fantástica que acabará por proporcionar o surgimento de vários mitos: cobra-grande, boto, Curupira, matinta perera. Acerca disso, Paes Loureiro (2015) diz: “Para compreender-se a Amazônia e a experiência humana nela acumulada, seu humanismo, deve-se, portanto, levar em conta seu imaginário social”. (PAES LOUREIRO, 2015, p. 106).

No mundo amazônico, essa experiência oriunda de um imaginário formador veio historicamente sendo impregnada no sentido de magia, da crença, do caráter do belo, da epifania. Todos participam de uma espécie de convivência partilhada: ocupam lugar privilegiado na produção cultural, especialmente artística o evidencia, seja no caráter dito popular, seja na de caráter considerado erudito, na realidade ribeirinha ou rural, e mesmo na cidade. (PAES LOUREIRO, 2015, p. 109)



Assim, de maneira subjetiva, o homem amazônico encontra em seu imaginário legitimações. Os seres encantados tem papel primordial nas relações culturais existente na Amazônia. O Curupira guarda a natureza contra os invasores. A Boiuna ou cobra-grande surpreende ou espanta os navegantes em noites tormentosas. O boto representa o poder mágico da sedução. Nesse sentido, real e surreal constroem uma poética do imaginário.


Em síntese, ao se pensar em identidade cultural amazônica, é preciso leva em consideração que o indivíduo da região amazônica se torna resultado da convergência de sujeitos sociais que se encontram marcados pela diferença. Destaca-se também que essa identidade leva em consideração a inserção dos indivíduos em um contexto de mudanças históricas como, por exemplo, as revoltas cabanas, o período da borracha, o governo do intendente Antônio Lemos. Isso proporciona a identidade cultural amazônica uma caracterização de heterogeneidade. Além de, ser preciso levar em consideração os espaços de cultura rural, e os espaços de cultura urbana que apresentam características próprias.

A IDENTIDADE CULTURAL AMAZÔNICA EM DALCÍDIO JURANDIR

Os romances publicados por Dalcídio Jurandir, sob o título geral de *Ciclo Extremo Norte*, cristalizam aspectos técnicos e estéticos que cintilam o brilho de grandes romances. Com isso, o autor consegue um brilho excepcional mais claro quando romantiza acentuadamente as particularidades regionais, o espaço regional torna-se importante na medida em que nele desenvolvem-se ações e os dramas familiares dos homens da Amazônia, pois, como ficcionista, a usurpação do elemento regional com o humano obriga-o à uma disciplina ainda maior que acabam por objetivar a atingir a universalidade.

Nesse sentido, uma das mais belas incorporações da paisagem amazônica na cultura, por via da expressão simbólica de uma obra literária, é realizada por Dalcídio Jurandir, romancista que entroniza a paisagem amazônica das cidades emolduradas pela paisagem, na literatura brasileira moderna, por meio de um conjunto de romances telúricos que constituem o ciclo do romance do Extremo Norte.

Alfredo, nosso personagem da narrativa dalcidiana, experiencia seu território como elemento interno – inerente – à paisagem de caráter amazônica que como observado oscilará ora em uma paisagem retratada pelo espaço rural-ribeirinho que será observada na obra *Três casas e um rio*; ora será analisada a partir do viés do espaço urbano que se encontra contemplado em *Belém do Grão-Pará*. Destaca-se que Alfredo é capaz de vislumbrar seus arredores a partir de uma visão peculiar.



Acerca disso Benedito Nunes (2004), no texto intitulado: *Dalcídio Jurandir: as oscilações de um ciclo romanesco* diz que

A primeira oscilação do ciclo é a que vai, acompanhando o seu percurso, do rural ao urbano, de Cachoeira focalizada em Chove nos campos de Cachoeira e Três casas e um rio à metrópole paraense, Belém do Grão-Pará, que dá título ao quarto romance da série e que será ainda em Passagem dos Inocentes, Primeira manhã, Ponte do Galo, Os habitantes, Chão dos Lobos, o horizonte da ficção do nosso autor, antes de retornar, em Ribanceira, a uma urbe rural da Amazônia. (NUNES, 2004, p. 16).

Ao se falar em oscilação, Nunes (2004) enfatiza a trajetória do menino Alfredo de Cachoeira para Belém e, por fim, do volta para Cachoeira. Não obstante, antes de realizar o retorno a Cachoeira, ele precisa se apropriar de experiências que o conduzirão até o seu amadurecimento de adulto. Dalcídio Jurandir nos apresenta uma Amazônia rica pela sua fauna e flora, mas também nos apresenta uma Amazônia, na fala de Furtado (2002), derruída, ambas as visões do espaço amazônico são fundamentais para a formação identitária de Alfredo.

Neste sentido, a obra literária, e particularmente a obra dalcidiana, representa um acervo inestimável e um modo de acesso privilegiado. Mesmo levando-se em conta sua natureza ficcional, é inegável abastecer-se da rememoração e dessa forma estabelece um intenso e duplo diálogo: por um lado refletindo a realidade do dia a dia dos caboclos que residem em uma Amazônia rural, e por outro elucubrando o cotidiano dos povos que habitam o espaço urbano.

Dessa forma, tendo como fonte os romances de Dalcídio Jurandir: *Três casas e um rio e Belém do Grão-Pará*, refletidos dentro de quatro funções do espaço, segundo Borges Filho (2007), cujos elementos se encontram na obra: a primeira, faz menção à caracterização do personagem de acordo com a indicação do contexto espacial à que é submetido. A segunda, o espaço é a influência exercida no personagem. A terceira função relaciona-se às ações dos personagens a partir do momento em que o espaço é propício ao cumprimento dessa ação. E a quarta e última função refere-se à representação dos sentimentos vividos pelos personagens. Perceber esse elementos é primordial para compreender-se a formação identitária do indivíduo amazônico.

Obviamente não temos a pretensão de esgotar as possibilidades de reflexão acerca da identidade cultural amazônica sobre a obra de Dalcídio Jurandir, visto que inúmeras outras temáticas facilmente vêm à tona, como o problema da terra, o êxodo rural, os modos de sobrevivência, a vida comunitária, e mesmo a questão da ecologia.

Antes de adentrar-se na análise propriamente dita, convém chamar atenção que ao compreender-se os espaço rural-ribeirinho, não entende-se aqui que o rural é visto como algo inferior ao urbano. Percebe-se no trabalho que os dois espaços possuem características distintas



e que acabam por complementar a formação do sujeito amazônico por meio de um processo de hibridização justificado pelo contato existente do personagem Alfredo com esses dois espaços que se cruzam e formam a identidade cultural amazônica.

Não obstante, para chegar a vivenciar esses dois espaços se faz necessário que Alfredo acompanhado de sua mãe realize experimente o deslocamento de sua terra para terras desconhecidas. Salienta-se o desconhecimento de Alfredo em relação a Belém se dá devido o menino ainda não ter ido até capital paraense. Acerca disso, sente-se a necessidade de se perceber a ida de Alfredo, saindo de Cachoeira e chegando até Belém.

O barco se arrastava como numa solidão. Até que a uma volta do rio, se pudesse ver, lá no fundo, qualquer coisa espessa e parda, logo o desenho da caixa d'água, torres, chaminés de gaiolas, a primeira boia do canal, as alvarengas. Como Alfredo invejava os passageiros daquele navio que tão velozmente se aproximava do porto. Por que estava tão inquieto e confusas recordações lhe assaltavam o coração? Talvez fosse o peso da alegria e do orgulho de chegar, tão bom que lhe doía. Prometera manter-se calmo, achando que era a coisa mais natural do mundo chegar a Belém, não passar nunca por matuto, fazendo crer, isto sim, que era habituado à cidade. Feliz, cheio de temores, doendo-lhe o desejo de chegar logo e ao mesmo de retardar a chegada, assobiava não para chamar o vento, como faziam os tripulantes, mas para enxotá-lo. (TCR, 2018, pp. 472-474).

A mãe lhe sorria, quieta como a fidelidade, Alfredo tocou-lhe o ombro e nele inclinou o rosto. Ah, se a sua querida mãe voltasse a sorrir como agora sorria, tranquila como estava naquela manhã da chegada de Belém. (TCR, 2018, p. 474).

Os fragmentos acima fazem menção a chegada de Alfredo em Belém. Neles são percebidos, inicialmente, uma descrição da cidade, a ansiedade de Alfredo por chegar em Belém. Esse processo de chegada a Belém inicia o seu processo de hibridização, considera-se que o não querer ser matuto já conduz a percepção de Alfredo reconhece a necessidade de adaptação e aceitação ao novo espaço que irá proporcionar as suas novas aventuras.

Sobre Alfredo, Nunes (2004) observa que o

Personagem central do ciclo, alter ego do narrador, Alfredo só não está presente em Marajó. É ele, ainda criança transferido para Belém a fim de prosseguir os estudos, que faz do conjunto um ciclo biográfico e geográfico, da Ilha do Marajó à capital do Estado do Pará. (NUNES, 2004, p. 16).

Por esse motivo, a análise da obra se centraliza no personagem Alfredo, pois compreende-se que ele é representante dessa transformação identitária gerada pelo processo de mudança de espaços.

Observando os dois romances: *Três casas e um rio* e *Belém do Grão-Pará*, destaca-se a vila de Cachoeira e a cidade de Belém, respectivamente. Pontuando na vila de Cachoeira o chalé e, em Belém, a casa da família Alcântara.



Três casas e um rio inicia descrevendo a vila de Cachoeira que se encontra situada na ilha do Marajó.

Situada num teso entre os campos e o rio, a vila de Cachoeira, na ilha de Marajó, vivia de primitiva criação de gado e da pesca, alguma caça, roçadinhos aqui e ali, porcos magros no manival miúdo e cobras no oco dos paus sabrecados. O rio, estreito e raso de verão, transbordando nas grandes chuvas, levava canoas cheias de peixe no gelos e barcos de gado que as lanchas rebocavam até a foz ou em plena baía marajoara. (TCR, 2018, p. 15)

A relação entre homem e natureza é forte e é regida pela oposição evidenciada pelos campos e pelo rio, pode-se notar também, no fragmento, os costumes das pessoas que habitam a vila de Cachoeira. É nesse espaço que se encontra a casa-morada de Alfredo.

Na obra, o chalé, a casa da família, destaca-se como sendo um dos espaços de maior relevância. Fato que se percebe devido em grande parte do romance os personagens aparecem nesse lugar, é como se estes estivessem interligados.

Outro espaço significativo para Alfredo, faz alusão a casa que ele passa a habitar quando se munda para Belém: a casa da família Alcântara, retratada no romance *Belém do Grão-Pará*:

Com a queda do velho Lemos, no Pará, os Alcântaras se mudaram da 22 de junho para uma das três casas iguais, a do meio, de porta e duas janelas, nº 160, na Gentil Bittencourt. [...] Ali morando, com uma e outra mão de oca na parede da frente, a família contava já os seus dez anos.” (BGP, 2004, p. 45).


Pensando esses espaços, diz Bachelard (1996): “a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela”. (BACHELARD, 1996, p.200).

Não obstante, Alfredo, em *Belém do Grão-Pará*, se deixa atravessar entre outras coisas por uma lógica, e uma logística calcadas na exclusão. As idealizações do menino acerca de Belém convergem a um exílio que emerge a partir da frustração diante da degradação familiar sofrida pela família Alcântara, com quem o protagonista irá habitar.

Ainda em *Três casas e um rio*, faz-se as seguintes considerações a respeito do personagem Alfredo e de suas relações com o espaço na formação de sua identidade como sujeito amazônico

Era pelas enchentes de março que ilhavam o chalé e as palhoças naquela rua da beirada, subindo a água um metro e pouco ao pé a casa do Major, de alto soalho de madeira.

Antes de enfiar a linha por uma fenda do soalho, no meio da varanda, o menino colava o olho para espiar, lá embaixo, o que havia e imaginava na enchente escura. Por ali, a princípio, quando chegavam as grandes chuvas, via os sapos saltando na lama, esta e aquela borboleta de misteriosa cor e procedência, o bico esquivo da derradeira galinha aproveitando os últimos minutos do chão há pouco poeirento onde ciscava; depois,



peixes na água transparente. Agora, à noite, mais na sua imaginação que na água, passavam ilhas de vaga-lumes e saúvas, restos de ninhos de peixe tamuatá, a cabeça de um jacaré adormecido e um poraquê, o peixe elétrico, que daria o choque, como tanto desejaria o menino, para iluminar por um instante, talvez no rumo do galinheiro ou das palhoças vizinhas, a passagem da cobra sucuriçu. (TCR, 2018, p. 17).

Nesse sentido, o romance *Três casas e um rio* representa a realidade dos moradores ribeirinhos da região da Amazônia paraense e a impregnação do imaginário local em seu convívio, além de retratar sua cultura, costumes e tradições.

Já em *Belém do Grão-Pará*, nosso personagem se torna morador da casa dos Alcântaras, Alfredo, o protagonista, estabelece com a cidade uma relação simultânea alicerçada ora no encanto, ora no conflito. Alfredo passa pelo processo de adaptação a uma nova realidade que o confunde e o conduz a tentar compreender porque, sendo tão bom conhecedor de rios, não consegue ser um típico menino da cidade visto que Belém é uma cidade que parece ondular como um deles.

Pode-se então perceber que o contexto espacial vivenciado por Alfredo sugere que ele seja capaz de acompanhar os modelos sociais que são impostos aos meninos que chegam em Belém. Isso se deve, pois Alfredo ainda apresenta os traços de uma interiorização que ele vivencia no espaço de Cachoeira: “[...] e o coração se fechava em uns quantos sentimentos novos, na sensação de que o chalé ia dentro [...]” (TCR, 2018, p. 459).

Nota-se que mesmo sendo o desejo de Alfredo de ir estudar em Belém ainda é demonstrado pelo menino o saudosismo referente ao chalé transparecendo que ele levá-lo-ia para qualquer lugar.

Acerca disso, Furtado (2002) destaca que: “Do espaço, o grande ícone do derruído é a casa: ou ela se transforma em um espaço opressor, como o chalé dos pais de Alfredo, ou ela rui literalmente, como a casa da família Alcântara”. (FURTADO, 2002, p. 14).

É importante destacar que é exatamente no espaço das casas que se concentra um dos processos de hibridização cultural: o paterno-materno. É no chalé que o menino acaba por receber a cultura letrada dada pelo Major Alberto e por D. Amélia, o menino recebe os saberes da cultura popular. Assim, Furtado (2002) questiona a qual dos polos o menino deve seguir.

Afinal, a qual dos pólos seguir? Ao pólo do pai branco, de cultura erudita, mas desajeitado para a vida prática, incapacitado para acumular riquezas materiais, reservado no que diz respeito a carinhos com os filhos; ou ao pólo da mãe negra, de linhagem analfabeta, exalando natureza e sabedoria popular essencialmente intuitiva, com melhor capacidade para demonstrar afetividade, e também essencialmente crítica? (FURTADO, 2002, pp. 67-68)



O menino não pode excluir nenhum desses polos: o polo da mãe negra e nem tão pouco desprestigiar a cultura letrada do pai. Ele precisa conviver com essa ambiguidade.

Sendo assim, o conflito existente entre Cachoeira e Belém se materializa na luta entre o rio e a cidade, a água e a terra. Assim, o rio e a casa são os referentes mais imediatos dos subterrâneos do tempo e do território que o alimenta. O caboclo busca desvendar os segredos do seu mundo, recorrendo aos mitos, lendas, plantas medicinais, rezadeiras, tanto no trabalho como no lazer. Com isso, em algumas descrições, a água é sugerida tanto como elemento positivo quanto negativo, dependendo somente de como ela se revela ao mundo íntimo das personagens.

Nesse sentido, o diálogo entre o espaço rural-ribeirinho e o espaço urbano, respectivamente, entre Cachoeira e Belém, visa a compreensão das relações identitárias que levam nosso personagem a buscar uma tentativa de conciliação.


Alfredo é consciente da fratura identitária que lhe traz não apenas a solidão, mas igualmente uma sensação de um viver intermediário:

A migração de Alfredo impõe-lhe desilusões, expectativas, consciência de classe e certo distanciamento das suas origens, suficiente para reexaminá-las lucidamente, mas, ao mesmo tempo, saudades dos afetos e valores que aprendera em Cachoeira (FIGUEIREDO, 2005, p. 4).

Nota-se que tal migração é primordial para a aceitação de sua nova identidade que agora irá oscilar entre o espaço que antes ele habitou, o rural-ribeirinho, e o espaço que agora ela habita. Tal situação faz com que Alfredo desloque para a linguagem as suas estupefações e descobertas: os perfumes, os sabores, a menina Libânia compõem a gramática dessa nova experiência.

Desse modo, em *Três casas e um rio*, os lugares não representam apenas localizações no espaço, mas também são pontos para expressar sentimentos, apresentam em sua configuração os anseios, as amarguras, as dores e solidões dos habitantes, tendo a capacidade de proteger ou oprimir, de amedrontar ou encorajar. Assim, ao se falar do chalé que Alfredo reside com a família, da casa de Lucíola e da fazenda de Marinatambalo, percebe-se que essas três casas são pequenos mundos, ilhas de significados para seus habitantes.

O amadurecimento de Alfredo serve como preparativo para o seu rito de passagem da infância para a adolescência. O reino Marinatambalo serve como um espaço onde ele irá lidar com os seus conflitos de forma mais adequada.



A ida a fazenda de Marinatambalo é crucial para Alfredo. Os momentos vivenciados na fazenda servem como uma espécie de autocompreensão de todos os seus dilemas pessoais. Pode-se dizer que a passagem por Marinatambalo serve como um momento de esclarecimento para Alfredo mediante as suas inquietudes juvenis.

Por assim dizer, a passagem do interior para a capital, conduz Alfredo a transposição de fronteiras. Isso é primordial para o desenrolar da narrativa. Alfredo conseguiu realizar a travessia física que é retratada pela chega em Belém.


O fato de no romance, *Belém do Grão-Pará*, ser enfocada uma cidade em suas diversas faces, com uma multiplicidade de vozes e personagens, possibilita mostrar ao leitor um variado painel urbano. Vale lembrar que os Alcântara, que ocupam mais extensivamente o enredo do livro, sintetizam todo o drama da classe média decadente de Belém na primeira metade do século XX, período em que a borracha entra em declínio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse sentido, considerando os conceitos supracitados, compreende-se que estudar as questões inerentes ao espaço como demarcador da identidade cultural amazônica na literatura permitiu elaborar um esboço panorâmico da realidade sócio-histórica forjada no âmbito do mundo ficcional, que, de todo modo, não deixa de apresentar nexos com o mundo externo à ela. Por essa razão, compreendeu-se que a identidade cultural precisa ser vislumbrada dentro do espaço de cada narrativa que, nesse caso, é o espaço amazônico.

Assim, procuramos relatar a evidência de marcas de identidade que ora se apresentam na obra *Três casas e um rio* e na obra *Belém do Grão-Pará*, escrita pelo paraense Dalcídio Jurandir. Com a descrição dos hábitos e costumes do povo amazônida, o autor procura mostrar o cotidiano simples de um povo que oscila entre o tradicional e o moderno, num contraponto entre o rural e o urbano, característica tão fortemente enraizada na cultura popular do Norte. Assim, o regionalismo de Dalcídio Jurandir, é uma composição estética-literária que dirige-se para universalização das experiências humanas, pois, em uma precisa escala de valores, este, torna-se portador de convivências, superposição de experiências e condição cósmica para traçar o perfil expressivo na construção e legitimação universal.

A heterogeneidade humana da Amazônia é uma de suas características marcantes, pois a mesma é constituída por pessoas que vivem no espaço urbano e rural – caboclos, quilombolas, povos indígenas, pescadores, coletores, camponeses, ribeirinhos, povos das florestas, trabalhadores sem terras, assentados, pequenos agricultores, colonos, imigrantes, entre outros.



Abriga diferentes povos, que apesar dos conflitos, constitui um espaço de encontro entre diversas culturas, que formam e enriquecem a cultura amazônica, que ao mesmo tempo é plural e singular.

Nesse sentido, o jovem Alfredo realiza um processo de migração – de Cachoeira para Belém – com o intuito de estudar. Em Belém, ele necessita se adequar à nova realidade, aos novos costumes. Compreende-se, assim, que o homem amazônico é dotado de relações sociais distintas que são marcadas por um certo grau de hibridização. Desse modo, ao se falar sobre Amazônia, enquanto região dotadas de similitudes e diferenças, acaba por se abordar um espaço marcado por um pluralismo.

O hibridismo é formado pela existência de uma zona de contato que são compreendidas como espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra. Destaca-se que essas zonas de contato que colaboram para o surgimento do processo de hibridização se sintetiza na ideia de deslocamento humano que é gerado pelo processo de imigração e migração. Nesse caso, Alfredo, ao sair de Cachoeira com destino a Belém, passa por um processo de migração, pois ao deixar seu local de origem e entrar em contato com outros sujeitos incorporaram marcas que ficaram registradas na identidade cultural desse migrante.


Pontua-se que a identidade cultural amazônica está atrelada aos seus espaços: Cachoeira do Arari (espaço rural-ribeirinho) e Belém (espaço urbano). Pensando isso, observou-se que Alfredo lida com a transição não só entre os espaços, mas também nota-se que esses espaços são determinantes para caracterizar o menino e o adolescente. Essa transição é perceptível no olhar do menino que habita Cachoeira e também perceptível no olhar do adolescente que passa a habitar Belém. Essa ambiguidade existente entre os espaços é essencial para que Alfredo possa agrega-las e faze-las parte da sua identidade cultural amazônica. O ser da Amazônia se encontra dotado dessa mescla cultural que forma os habitantes que residem tanto nos espaço rural-ribeirinho quanto no espaço urbano.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, história e política**. São Paulo: Ateliê editorial, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Àvila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.



BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura:** introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª ed. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: USP, 2006.

FURTADO, Marli Tereza. **Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir.** Campinas (SP): UNICAMP, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Editora DP&A: São Paulo, 2001.

INOSTROZA, Elias Tomas Hernandez. **Marajoando nas águas do fogo.** Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas; Instituto de Estudos da Linguagem, 2005.

JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão-Pará.** Belém/Rio de Janeiro: EDUFPA/Casa Rui Barbosa, 2004.

JURANDIR, Dalcídio. **Três casas e um rio.** 4ª ed. Bragança: Pará.grafo Editora, 2018.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica:** uma poética do imaginário. Belém: Cultura Brasil, 2005.

NUNES, Benedito. **Dalcídio Jurandir:** as oscilações de um ciclo romanesco. In: Asas da Palavra-Revista de Letras, v. 9, n. 1. Belém: UNAMA, 2004. p. 14-21.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império:** relatos de viagem e transculturação. Trad. Jézio Hernani Bonfim Gutierre. São Paulo: EDUSC, 1999.

PRESSLER, Gunter. **Belém de Dalcídio ou História e experiência literária da paisagem urbana da Amazônia.** Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0BwCIcth2qyvMUWdtQmtrcTlvSTg/view>>. Acesso em: 02/12/2020.



CAPÍTULO 5

LITERATURA E ORALIDADE: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SOBRE O QUE É PRIVILEGIADO NA ESCOLA (2010-2020)

Geniana dos Santos, Doutora em Educação, UFMT,
Maria Gabriela Ferreira, graduanda em Pedagogia, UFMT
Liliane Gomes de Oliveira, graduanda em Pedagogia, UFMT
Marlene Neris de Almeida, graduanda em Pedagogia, UFMT
Sueli de Oliveira Britto Ribeiro, graduanda em Pedagogia, UFMT

RESUMO

Este estudo aborda a relação entre literatura e oralidade nas pesquisas desenvolvidas nos últimos dez anos (2010-2020) acerca do ensino da Língua Portuguesa (LP) para crianças. Buscamos evidenciar o lugar da literatura no currículo dos anos iniciais do Ensino Fundamental (EF), situando o contexto discursivo da Base Nacional Comum Curricular (BNCC) que pulveriza a literatura no bojo das práticas de linguagem. Esta pesquisa foi desenvolvida mediante os pressupostos da pesquisa qualitativa e bibliográfica (GÜNTHER, 2006), está fundamentada em Zilberman (1987, 1988, 2008, 2012), Abramovich (1997) e em Candido (2011). Como resultados, destacamos que embora os estudos abordem os anos iniciais do EF (1º ao 5º ano), a centralidade dada à alfabetização é evidenciada. Além disso, no tocante ao trabalho com a literatura, alguns estudos abordam diferentes textos (crônicas, lendas, folclore, biografia) sempre utilizados como meio para consolidação das aprendizagens. Conforme registrado por um dos estudos, as queixas das crianças destacam o desejo de ouvir histórias lidas/contadas pela professora. Tal desejo indica uma diminuição dessa prática no contexto dos anos iniciais se comparado ao que é proposto para a Educação Infantil (EI), tendo em vista uma mudança na significação sobre a criança, que passa a ser vista como estudante/aluno.

Palavras-Chave: Literatura Infantil. Oralidade. Anos Iniciais.

INTRODUÇÃO

Este trabalho está relacionado a um projeto mais amplo acerca das práticas de linguagem no ensino de LP nos Anos Iniciais⁶. Nesta escrita, mais especificamente, buscamos apresentar as pesquisas publicadas sobre a oralidade nos últimos dez anos (2010-2020), disponibilizadas em formato de artigos científicos, de modo a contribuir à compreensão acerca de como a

⁶ Projeto aprovado pela Pró-reitora de Pesquisa da UFMT – envolve atualmente quatro estudantes de graduação em Pedagogia e uma Professora do Curso de Pedagogia. O projeto está articulado às ações do Grupo de Pesquisa em Políticas Contemporâneas de Currículo e Formação Docente GPLIC-For (UFMT).



literatura tem sido pensada no contexto do ensino para crianças, após as últimas reformas curriculares.

O estudo articula os campos do currículo e linguagem e delinea as tensões e negociações em torno da produção do componente curricular LP pelo Pedagogo nos anos iniciais, evidenciando a presença/ausência da literatura nas pesquisas sobre a oralidade e, de certo modo, nas práticas pedagógicas focalizadas em tais estudos.

A pesquisa se justifica, tendo em vista as mudanças de organização curricular no contexto do componente Língua Portuguesa, via Base Nacional Comum Curricular (BNCC), que se estrutura na centralidade da alfabetização e na pulverização da literatura no interior das práticas de linguagem. Evidenciamos que a literatura, nesse contexto, deixa de ter um espaço visível no currículo organizado por competências e habilidades⁷.


Entendemos que o ensino da Língua Portuguesa envolve diferentes aspectos e conhecimentos teórico-práticos referentes à própria natureza da língua, sua origem, sua estrutura, seu uso e expressão por meio da Literatura. Para seu ensino é preciso considerar os processos dialógicos de produção cultural por meio das expressões: oral e escrita, mas também elementos referentes às políticas educacionais vigentes que reorganizam o currículo. Desse modo, suspeitamos que uma organização curricular com viés pragmatista e voltado às competências possa dificultar o trabalho do professor com a literatura, contação de histórias, fruição literária, de modo a viabilizar o direito à literatura.

LITERATURA NA ESCOLA E NO CURRÍCULO

Conforme Zilberman (1988⁸) existe um reconhecimento social de que o ensino da leitura e da escrita são aprendizagens que caracterizam as funções da escola. Nesse sentido, ao professor que leciona a LP cabe a responsabilidade também de construir estratégias de

⁷ Reforçamos que os sentidos apresentados para Literatura Infantil na BNCC dos Anos Iniciais se distanciam dos sentidos apresentados no texto referente à Ed. Infantil, conf. (BRASIL, 2017, p. 44).

⁸ Embora as obras utilizadas tenham sido publicadas em nova edição (2012), optamos por apresentar o ano da primeira publicação a fim de situar há quanto tempo essa temática vem sendo problematizada pela autora.



introdução à literatura⁹ e de trabalho com todas as dimensões de produção da oralidade e escrita de modo articulado.

Com o passar dos anos e com novas formas de pensar o ensino da LP, a prática de ensino desse componente curricular foi se tornando ainda mais complexa, agregando outras interfaces como exemplo, a oralidade¹⁰ e a análise semiótica.

Zilbeman (1988), ao abordar a especificidade dos anos iniciais, salienta que a Literatura Infantil mediada pelo texto (disposto geralmente em livros didáticos) distancia a criança da obra de ficção completa. Tal compreensão possibilita entender que o texto, de modo fragmentado, aloca a literatura na mera condição de meio para um objetivo pedagógico, uma forma de se alcançar aprendizagens. O texto, em suas considerações, já representa uma retirada da literatura do seu lugar sacralizado, algo que pode tanto representar maior possibilidade de acesso à literatura (massificada pelo ensino) quanto distanciamento da obra em si.

Ao problematizar tais aspectos, a autora destaca que a entrada da literatura na sala de aula se dá muitas vezes de forma fragmentada ou como mero instrumento pedagógico, tendo em vista o pressuposto pragmático de texto literário como pretexto para criação/recriação cuja funcionalidade é ensinar algo (ZILBERMAN, 1988).

As colocações de Zilberman, ao final de 1980, salientava vários problemas relacionados ao ensino ainda bastante tradicional e que dificultava a fruição do texto literário pelas crianças. Essas pontuações ainda se mostram pertinentes e atuais, tendo em vista o contexto vivenciado no âmbito do ensino, marcado pelas tentativas de organização curricular por competências, de normatividade e controle sobre o que é importante ensinar na escola (ZILBERMAN, 1988).

⁹ No que tange à Literatura, a autora explica que: “O termo *Literatura* provém de *littera* “letra”, em latim, o que assinala sua relação com a escrita. Contudo, as manifestações verbais às quais se relaciona a Literatura não se apresentam necessariamente por escrito [...]”. (ZILBERMAN, 2008, p. 7).

¹⁰ Registramos que a partir dos Documentos Oficiais endereçados à escola, oralidade e escrita são geralmente enunciadas como: 1. Modalidades; 2. Eixos; 3. Práticas de linguagem. Os conceitos que abarcam contribuem para a compreensão da língua na sua relação com o ensino e estão, às vezes, mais enfatizadas em alguns documentos curriculares que outros.



No que tange à problematização acerca da relação entre Literatura e Escola, Zilberman (2012) salienta que ambas possuem função formativa que as aproxima. Além disso, a autora destaca que converter a criança em aluno é uma das problemáticas que permeiam o trabalho da literatura na escola. Assim, a escola e a literatura, mesmo possuindo a mesma função formativa, não se identificam, não se alinham (ZILBERMAN, 1987).

Nesse sentido, salientamos que a experiência com a literatura, muitas vezes, é iniciada pela escuta por parte das crianças em uma interação que privilegia a troca, a partilha de sentidos. Elas, às vezes com a família, responsáveis ou nos ambientes educativos, demonstram o interesse pela contação de histórias, pela narrativa.


Esse aspecto foi evidenciado por Abramovich (1997), que apresenta elementos para a construção da experiência com a literatura atravessada pela oralidade e escuta em sala de aula. “Ah, como é importante para a formação de qualquer criança ouvir muitas, muitas histórias... Escutá-las é o início da aprendizagem para ser um leitor, e ser leitor é ter um caminho absolutamente infinito de descoberta e de compreensão do mundo.” (p. 16)

Embora a prática da contação de história seja mais comum no contexto da Educação Infantil, as crianças no Ensino fundamental também sentem falta e necessitam dessa prática. Alguns estudos que se dedicam à transição entre as etapas da Educação Infantil e do Ensino Fundamental têm alertado para o rompimento abrupto da ludicidade nas práticas de ensino nos anos iniciais, algo que opera de modo a pressionar a criança a assumir uma identidade de estudante/aluno.¹¹

Abramovich (1997) salienta que as crianças em geral gostam da prática da contação de histórias, mesmo as que já leem e possuem maior autonomia com relação aos modos de acessar o texto literário, o livro/obra completa, sentem prazer com a escuta de histórias em sala de aula, especialmente quando as professoras leem para elas.

Candido (2011), problematizando o direito à literatura, destaca que ela é ampla, enquanto criação poética, abrange as mais variadas formas de expressão como lendas, chistes e folclore, possibilitando o confronto dialógico e produtivo, pois condensa os principais dilemas, conflitos, emoções e valores vivenciados em sociedade. Além disso, o autor situa a literatura

¹¹ Citamos, por exemplo, o trabalho de Mota (2006), intitulado *De Crianças a Alunos: Transformações Sociais na Passagem da Educação Infantil para o Ensino Fundamental*.



como um “instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo”. (p. 177)

Com esse enfoque teórico, procuramos compreender as pesquisas sobre oralidade e como tais estudos consideraram a literatura no âmbito das práticas pedagógicas. Entendemos que a oralidade, assim como a literatura é ampla, trata-se de um objeto próprio e independente de outras temáticas no contexto do ensino de LP. Trabalhar a oralidade não pode ser confundido com práticas de narrar textos, realizar leitura em voz alta em sala de aula com ou para as crianças. Contudo, esse trabalho de certo modo, pode contribuir para que o acesso a literatura ocorra em sala de aula.

A relação entre a oralidade e a literatura provoca a reflexão sobre alguns temas normatizados, oficiais e previstos no currículo, algo que geralmente cria uma artificialidade centrada em repertórios culturais normatizados. Isso orienta em muito o que ocorre em uma sala de aula e na organização curricular de uma escola.

Tendo em vista as considerações de Silva (2011, p.15), “O currículo é sempre o resultado de uma seleção: de universo mais amplo de conhecimentos e saberes seleciona-se aquela parte que vai constituir, precisamente, o currículo.

O currículo, entendido a partir de uma perspectiva de repertório normativo, define o que estudamos e o que deixamos de estudar nas escolas, o que ofertamos ou não para as crianças, aquilo que estamos ou não abertos a negociar com eles. Currículo foi e é formado a partir dos interesses da própria sociedade, mas podemos afirmar que nem todos os cidadãos participam das decisões acerca de quais interesses devem ou não ser considerados pelos componentes curriculares escolares.

LITERATURA NAS PRÁTICAS DE ORALIDADE REGISTRADAS NAS PESQUISAS (2010-2020)

Para estruturação da pesquisa foram realizados exercícios de levantamento bibliográfico a partir de um conjunto de palavras-chave. Para o recorte desta investigação, foram consideradas as palavras-chave: oralidade, escrita, práticas de linguagem e anos iniciais.


A plataforma inicial de levantamento utilizada foi o Google acadêmico, e para uma melhor compilação dos dados foi usada uma filtragem com os seguintes critérios de busca: 1.

somente artigos; 2. formato Pdf; 3. idioma em português; 4. publicação entre os anos de 2010 até 2020.

A partir disso realizamos a leitura prévia dos títulos e resumos e selecionamos 18 artigos, que após lidos e fichados foram alocados em um quadro por ordem crescente de publicação. Desse material, houve exclusão de textos mediante os seguintes critérios: 1. Não se referir à oralidade; 2. Não se referia à escrita ou ao contexto investigado; 3. Não se referia aos anos iniciais do ensino fundamental.

Autores	Título	Ano de publicação
Belintane	Oralidade, alfabetização e leitura: enfrentando diferenças e complexidades na escola pública.	2010
Chaer e Guimarães	A importância da oralidade: educação infantil e séries iniciais do ensino fundamental.	2012
Tassoni	A leitura e a escrita nos anos iniciais do ensino fundamental: a prática docente a partir da voz dos alunos.	2012
Ferreira e Luquetti	A oralidade e a escrita no ensino de língua materna: uma reflexão.	2014
Azevedo e Galvão	A oralidade em sala de aula de língua portuguesa: o que dizem os professores do ensino básico.	2015
Silva	Análise da conversação e oralidade em textos escritos.	2015
Freitas et al.	Desafios no ensino da oralidade.	2016
Fonseca et al.	Atividades com o oral nos anos iniciais do ensino fundamental.	2020

Tabela 1: Literatura nas práticas de oralidade registradas nas pesquisas (2010-2020)



Ao final desses procedimentos de exclusão, restaram oito (8)¹² artigos, devido estes estarem alinhados à proposta do trabalho e atenderem aos objetivos do levantamento. A seguir é apresentada a tabela com a descrição dos trabalhos selecionados para análise neste estudo.

No tocante aos trabalhos, foi sistematizada uma apresentação das pesquisas a partir de uma ordem temporal que busca evidenciar como algumas formas de pensar a oralidade foram mudando ao longo dos últimos dez anos. Além disso, são apresentados os enfoques dos estudos e de que modo identificam/abordam a literatura nas práticas pedagógicas levantadas.

Belintane (2010) expõe a partir do relato de experiência, uma pesquisa referente ao processo de ensino aprendizagem. O estudo focaliza 2 turmas de alunos do 1º ano do ensino fundamental de uma escola pública, buscando apresentar a resolução aos problemas de aprendizagem frente às heterogeneidades existentes no ambiente escolar.

O estudo focaliza a sala de aula, levando em consideração as dificuldades identificadas por meio de diagnósticos de aprendizagem. Tais diagnósticos subsidiam a compreensão de que existe uma passagem entre a oralidade e escrita. Com isso, o estudo evidencia informações que ancoram programas de ensino, de modo a propor outras práticas construtivas sobre a escrita.

No tocante ao trabalho com a literatura, a pesquisa se utiliza da declamação e dos jogos lúdicos com a ideia de que seja possível brincar com as palavras. Enquanto textos literários, menciona "O pequeno polegar" de C. Perrault e "O Saci", personagem do folclore brasileiro, retomado oralmente e por meio de leitura do livro O Saci de Monteiro Lobato".

Chaer e Guimarães (2012) visam destacar a relevância do ensino da oralidade nos anos iniciais do ensino fundamental, mostrando como esta abordagem pode se tornar significativa para o desenvolvimento e socialização dos alunos. Conforme o estudo, no processo de comunicação, a criança precisa formular ideias e ter uma linguagem oral desenvolvida. Os resultados da pesquisa evidenciam que os professores compreendem a importância de se trabalhar esta modalidade em sala de aula, visando um melhor aprendizado de seus alunos, promovendo o seu desenvolvimento, sua autonomia.

O estudo privilegia no trabalho com a oralidade, os contos europeus e brasileiros por

¹² Consideramos um número pequeno de publicações para um intervalo de dez anos, atribuímos a isso um desinteresse pela temática oralidade nos últimos anos, embora ela seja enfatizada nos documentos oficiais. Para continuidade do estudo, combinaremos outros termos de busca e utilizaremos da pesquisa documental.



meio das memórias infantis. Destaca o conhecimento das crianças acerca desses contos mediante o que está presente na mídia. A partir desse reconhecimento, o trabalho dos pesquisadores buscou ampliar repertórios brasileiros destacando a intertextualidade.

As narrativas abordadas com as crianças foram João e o pé de feijão, João e Maria e o Pequeno polegar, além de textos menos conhecidos como A árvore de Tamorumu, O macaco Simão, O macaco e o pé de milho, A história da coca, A árvore da montanha e a velha a fiar. Conforme sinalizam as autoras, o trabalho dialógico com as crianças buscou viabilizar o conhecimento sobre os contos a partir dos livros ou dos filmes para que se transformasse em motivadores dinâmicos para o uso da escrita (p. 695).

Chaer e Guimarães (2012, p. 76) enfatizam que,


[...] o professor deverá criar situações, promover atividades apropriadas e incentivar a participação das crianças por meio de atividades como conversas, discussões, poesia, dramatizações, fantoches, leitura de histórias, entrevistas, músicas, reconto de histórias, trava-língua, debates, exposições orais, de forma a possibilitar que a criança se torne mais comunicativa e tenha uma interação maior com o grupo. Um ambiente rico em atividades expressivas incentivará o desenvolvimento da fala da criança.

Tassoni (2012) apresenta breve discussão sobre as atividades escolares do ensino de alfabetização por meio de observações de alunos do 1º ao 5º ano do ensino fundamental, tendo como enfoque suas narrativas. Com base nos dados apresentados, foi possível analisar que as atividades de escrita e leitura ainda são trabalhadas de forma mecanizada, estando sempre presentes a repetição e a divisão dos conteúdos sem haver uma conexão de ideias. Outro aspecto abordado na pesquisa é o fato de os textos serem trabalhados somente quando os alunos já estão alfabetizados. Para a autora, o ensino da leitura e da escrita devem ser trabalhados em conjunto, bem como a oralidade, sem haver limitações ou fragmentação dessas práticas de linguagem.

No bojo dessa pesquisa, o trabalho com o livro didático possui centralidade, sendo o trabalho com textos literários realizado com baixa frequência, especialmente quando à finalidade é a fruição. Nesse sentido, o estudo ainda retrata a fala das crianças sinalizando o desejo que a professora lesse mais para elas.

Ferreira e Luquetti (2014) realizaram um estudo sobre a presença da oralidade em textos escritos em uma turma do 5º ano de escolas públicas. Segundo as autoras, a oralidade em vista da língua escrita não é muito abordada indo totalmente de encontro os documentos curriculares brasileiros.

A exemplo, as pesquisadoras citam os PCNs, que abordam o ensino da língua materna a partir das duas *modalidades*. Com base nos resultados apresentados, foi possível constatar



que os alunos apresentaram dificuldades na criação de um texto adequado às normas e padrões da escrita, o que ressalta que o ensino baseado em apenas “decorar” não é suficiente, pois o professor deve considerar o que o aluno já traz consigo.

De modo semelhante, Azevedo e Galvão (2015) apresentam uma pesquisa que buscou refletir sobre a modalidade¹³ oral e o ensino de Língua Portuguesa no ensino fundamental, bem como entender o que os docentes do ensino básico pensavam sobre tais questões.

A partir das análises foi possível verificar que muitos docentes ainda não detêm de clareza sobre esta modalidade de ensino, o que comprova que se deve haver um maior estudo com relação a noções teóricas, para se evitar um ensino vazio e sem fundamentação, visando que tanto a escrita quanto a oralidade merecem colocações semelhantes na sociedade.

Embora esses trabalhos apresentem uma demanda pela articulação da oralidade e escrita, destacando a importância da não fragmentação no ensino da LP, especialmente no contexto da infância, deixam de evidenciar um investimento na literatura no contexto da oralidade ou da escrita, ambas pensadas como modalidades e não como práticas de linguagem.

Silva (2015) analisou as marcas de oralidade em textos escritos, tendo como enfoque os diálogos literários produzidos em livros didáticos utilizados nas escolas. O estudo apresenta uma breve discussão de como a oralidade é vista sem relevância nos âmbitos da escola em comparação da escrita, tendo ainda uma forte convicção de que na escola é “lugar para escrever”.

Mesmo havendo muitas pesquisas sobre a importância de se valorizar o ensino dessa prática de linguagem, percebe-se que os professores mesmo tendo conhecimento da teoria, possuem dificuldade de trabalhar a oralidade em sala. No que tange o trabalho com a literatura, o estudo destaca o papel das crônicas, salientando os diálogos entre personagens como elemento que contribui para o reconhecimento das marcas orais no texto literário.

Freitas et al (2016) destaca a importância de se trabalhar a oralidade em sala de aula

¹³ O termo *modalidade* na Base Nacional Comum Curricular é utilizado tanto para tratar das modalidades de ensino na educação básica, quanto para se referir à oralidade. “Grande parte das habilidades descritas nos eixos Leitura e Produção de texto também se relaciona com o eixo Oralidade. Foram incluídas no quadro a seguir somente habilidades que se relacionam com gêneros e aspectos mais específicos da modalidade oral.” (BRASIL, 2017, p. 79).



(ensino fundamental), pois mesmo havendo documentos que regularizem a proposta deste ensino, a oralidade ainda é vista sem pertinência com relação à atividade didática. Segundo as autoras, oralidade não é uma disciplina e sim uma modalidade, desta forma não se deve abordá-la de forma isolada e sim de forma articulada a escrita. Na compreensão das autoras, cabe ao professor apresentar uma variedade de estratégias a fim de desenvolver a competência linguística dos alunos. Para isso, é necessária uma formação de qualidade aos docentes bem como uma união entre as políticas públicas e a realidade da escola.


Fonseca et al (2020) abordam o perfil das atividades trabalhadas em sala de aula, salientando o ensino da oralidade nos iniciais do Ensino Fundamental. O intuito dos autores é promover uma reflexão a partir deste objeto de estudo, de modo a ampliar o campo de pesquisa sobre ele. Os autores destacam que o ensino de oralidade se apresenta em dois modelos: a leitura em voz alta e a apresentação de trabalho. Esse registro se mostra importante para compreendermos qual o sentido de oralidade está sendo privilegiado nas práticas pedagógicas docentes.

Ao acompanhar o trabalho docente, evidenciaram uma atenção voltada a auxiliar alunos em alguns pontos para uma melhor compreensão e desenvolvimento. Os autores também evidenciam que com base nos dados informados se deve pensar mais sobre qual papel a oralidade exerce nos processos de formação, construção de materiais didáticos e documentos orientadores. No tocante ao trabalho com a literatura, o texto aborda as lendas e cantigas do folclore brasileiro. A leitura deleite é apresentada como estratégia formativa, sendo citado, no bojo das práticas pedagógicas, a leitura de trechos do Diário de Anne Frank.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou evidenciar a literatura, considerada nas práticas discursivas sobre oralidade em sala de aula. Para tal, levantamos estudos sobre a temática oralidade, práticas de linguagem e anos iniciais dos últimos dez anos (2010-2020). A partir da leitura e análise dos textos, foi possível perceber que, no tocante a oralidade, existe um trabalho com a literatura, desempenhado por professores nos anos iniciais ainda que motivado pela compreensão da literatura como instrumento pedagógico.

Nesse sentido, em muitos dos casos evidenciados, a literatura é meio para desenvolver a oralidade (leitura oralizada), potencializar a alfabetização ou aprendizagens previstas para as crianças nos anos iniciais do EF. Dentre as práticas registradas pelos pesquisadores, podemos



destacar o trabalho com os contos, as crônicas, as lendas, a biografia, dentre outros textos que mostram a preocupação em inserir a literatura nas práticas de (leitura) oralidade desenvolvidas, seja ela caracterizada ou não como leitura deleite.

Entendemos que a oralidade sendo trabalhada como leitura em voz alta merece novas problematizações ao campo de estudos sobre a temática, entretanto, de certo modo, essa prática viabiliza a leitura do texto literário e o acesso à literatura. Os estudos evidenciaram ainda a compreensão de que, com a saída das crianças da EI para o EF, parece existir uma diminuição da contação de história e de um trabalho com a Literatura que focalize a fruição, o prazer e a experiência com o texto literário. Nesse sentido, chama a atenção o fato de as próprias crianças relatarem sobre a falta que sentem de que a professora leia para elas, indicando o uso excessivo da repetição e do livro didático.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. Literatura Infantil: Gostosuras e Bobices. São Paulo: Editora Scipione, 2008.

AZEVEDO, Josilete Alves Moreira de e GALVÃO, Marise Adriana Mamede. **A Oralidade Em Sala De Aula De Língua Portuguesa: O Que Dizem Os Professores Do Ensino Básico** (2015).. Filol. Linguíst. Port., São Paulo, v. 17, n. 1, p. 249-272, jan./jun. 2015 ISSN 1517-4530 <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2176-9419.v17i1p249-272> Acessado em 25 de abril de 2021.


BELINTANE, Claudemir. **Oralidade, alfabetização e leitura: enfrentando diferenças e complexidades na escola pública.** Educação e Pesquisa, São Paulo, v.36, n.3, p. 685-703, set./dez. 2010. Disponível: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-97022010000300003&script=sci_arttext&tlng=pt Acessado em 22 de abril de 2021.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários Escritos.** 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.

CHAER, Mirella Ribeiro e GUIMARÃES, Edite da Glória Amorim. **A importância da oralidade: educação infantil e séries iniciais do ensino fundamental.** Pergaminho, (3):71-88, nov. 2012. Disponível em: <https://www.ufjf.br/projetodeoralidade/files/2018/06/PP-A-import%C3%A2ncia-da-oralidade-EI-e-S%C3%A9ries-Iniciais-do-EF-CHAER-Mirella-Ribeiro.1.pdf> Acessado em 25 de abril de 2021.

FREITAS, Sara Helena da Costa; MACHADO Miriam Raquel Piazzzi e TEIXEIRA, Josina Augusta Tavares. **Desafios no ensino da oralidade.** Revista Cadernos de Estudos e Pesquisas na Educação Básica, Recife, v.2,n.1,p.197-215, 2016. CAP- UFPE. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/cadernoscap/article/viewFile/14977/17812> Acessado em 25 de abril de 2021.

FERREIRA, Dhienes Charla e LUQUETTI, Eliana Crispim França. **A ORALIDADE E A ESCRITA NO ENSINO DE LÍNGUA MATERNA: UMA REFLEXÃO.** CADERNOS DO



CNLF, VOL. XVIII, Nº 11 – REDAÇÃO OU PRODUÇÃO TEXTUAL. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xviii_cnlf/cnlf/11/012.pdf Acessado em 25 de abril de 2021.

FONSECA Aline Lopes da; LIMA, Gustavo Henrique da Silva; VILELA, Sara Talita Cordeiro. **Atividades com o oral nos anos iniciais do ensino fundamental**. Letras, Santa Maria, Especial 2020, n. 01, p. 485-501. Disponível: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/38835/pdf> Acessado em 25 de abril de 2021.

GÜNTHER, H. Pesquisa qualitativa versus pesquisa quantitativa: esta é a questão? **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v. 22, p. 201-209, 2006.

SILVA, Luiz Antônio da. **Análise da Conversação e oralidade em textos escritos**. Filol. Linguíst. Port., São Paulo, v. 17, n. 1, p. 131-155, jan./jun. 2015 ISSN 1517-4530 <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2176-9419.v17i1p131-155> 24 de abril de 2021.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de Identidade: Uma Introdução às Teorias de Currículo**. 3ª Edição. 2. reimp – Belo Horizonte; Autêntica. 2011.

TASSONI, Elvira Cristina Martins. **A leitura e a escrita nos anos iniciais do Ensino Fundamental: a prática docente a partir da voz dos alunos**. EccoS – Rev. Cient., São Paulo, n. 27, p. 191-209, jan./abr. 2012. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/eccos/article/view/3383/2262> Acessado em 25 de abril de 2021.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. São Paulo: Global, 1987.

ZILBERMAN, Regina. **A leitura e o ensino da literatura**. São Paulo: Contexto, 1988.

ZILBERMAN, Regina. **Teoria da Literatura I**. Curitiba: IESDE BRASIL, 2008.



CAPÍTULO 6

A LEITURA DE POESIA INFANTIL SOBRE A TEMÁTICA DA DIVERSIDADE

Maria Ribeiro de Sousa, Mestre em Letras, UFCG, professora da Educação Básica da SEECT/PB

Guilherme Moés, Graduado em Letras/Português, UEPB, professor da Educação Básica da SEECT/PB

RESUMO

Antes marcada por um caráter estritamente pedagógico, escolar e formativo (CADEMARTORI, 2010), a literatura infantil se ressignificou com o passar do tempo, permitindo à criança o desenvolvimento do senso crítico e o exercício da fruição por meio da linguagem. Na verdade, esse caráter pedagógico da literatura infantil era associado à imagem da criança como um ser imbecil, bestializado e inocente (BORDINI, 1986), o que tem sido desconstruído por diversos autores que sucederam Olavo Bilac, cuja obra fora encomendada para ser trabalhada em sala de aula com a finalidade de ser ferramenta de ensino/instrução. Dado o exposto, considerando a realidade da sociedade deste milênio, marcada pelo intenso debate em torno de questões relacionadas à diversidade, seja ela de gênero, etária, seja de raça, a poesia infantil coloca-se como materialidade discursiva capaz de permitir a reflexão das crianças acerca dessa temática, com vistas ao exercício pleno da cidadania por esses sujeitos. Nessa perspectiva, o presente estudo objetiva apresentar uma proposta para abordagem da temática da diversidade na poesia infantil; para tanto, o *corpus* utilizado é composto por dois poemas: “Pessoas são diferentes”, de Ruth Rocha, e “Diversidade”, de Tatiana Belinky. Assim, será apresentada uma proposta de transposição didática desses poemas para a promoção da leitura literária para crianças, com vistas a favorecer o trabalho com a poesia infantil em sala de aula de forma dinâmica, pragmática e crítica, com foco na abordagem da diversidade. Como alicerce teórico, esta pesquisa tomou como base os estudos de: Cadermartori (2010), que problematiza a noção de literatura infantil em dois vieses, o pedagógico e o literário; Bordini (1986), cujas reflexões permeia a poesia infantil em torno das concepções de criança; Candau (2012), Hall (2003, 2006) e Larrosa e Skilar (2001), os quais discutem acerca de identidade, (inter)cultura(lidade), diversidade e poéticas da diferença; Pinheiro (1995), que discute sobre a poesia e seu papel em sala de aula; e Cosson (2014a, 2014b), o qual apresenta sugestões metodológicas para o trabalho com a literatura em sala de aula. Logo, percebe-se a relevância de se contemplar a temática da diversidade em sala de aula para crianças, especialmente por meio de um instrumento tão encantador, lúdico e reflexivo como é a poesia. Destarte, a proposta de intervenção didática aqui posta mostra-se ao mesmo tempo simples e ousada, pois embora se utilize de recursos existentes no cotidiano, traz consigo a possibilidade de novas abordagens para o professor desenvolver em sala de aula, bem como propicia o aperfeiçoamento do senso estético e crítico da criança.

Palavras-chave: poesia infantil, diversidade, leitura literária, ensino.




1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS E UM POUCO DA TEORIA

Um dos principais expoentes da literatura infantil brasileira, Olavo Bilac, no início do século XX, dentro de uma perspectiva parnasiana, produzia poemas para crianças com um caráter muito pedagógico, com um objetivo moralizante, de ensino, a ser utilizados pelos professores nas escolas, sem haver, em muito, uma preocupação com a linguagem literária propriamente dita, desconsiderando a reflexão sobre a arte da palavra. A sua literatura infantil, na condição de encomendada pela escola, caracterizou-se, na verdade, como instrumentos utilitários escolares, sob uma educação moral e didática (LAJOLO, 1982), transmissora de ideologias dominantes através do currículo educacional (ALTHUSSER, 2001).

Não obstante, sob influência da Semana de Arte Moderna, houve movimentos em busca da modificação dessa literatura pedagogizante, de vinculação “moral e cívica”. Nesse sentido, Cademartori (2010) discute muito bem a aplicação e formação da literatura infantil em duas perspectivas principais sobre as quais ela se desenvolveu: a pedagógica e a literária. Na pedagógica, tem-se o que se observa em Olavo Bilac; na literária, por sua vez, corroborando com Bordini (1986), preza-se pela não-bestialização do ser criança, considerando-a capaz de refletir sobre a linguagem, por meio dos mais diversos temas, muitas vezes desatribuídos à criança, como o suicídio, as perdas, dentre outros. Assim, deve-se priorizar, na produção literária para crianças, a criticidade e a fruição como novas perspectivas da literatura infantil, bem como a representação de aspectos pertinentes às realidades dos sujeitos, como é a abordagem da temática da diversidade, foco deste trabalho, a qual focaliza a literatura na escola para além do aspecto formativo-pedagógico.

Assim, com base em autores como Cademartori (2010), Bordini (1986), Candau (2012), Hall (2003, 2006), Larrosa e Skilar (2001), Pinheiro (1995), Cosson (2014a, 2014b), sobretudo nas concepções de Hall (2006), o qual aponta para um deslocamento identitário na pós-modernidade, de Larrosa e Skliar (2011), que trazem (re)interpretações sobre o mito bíblico de Babel, apontando a diversidade enquanto surgida desse mito, mas que também é criticada por muitos, e de Candau (2012), que versa sobre a reinvenção da escola a partir da interculturalidade, dentre outros, objetiva-se apresentar uma proposta didática para o trabalho da poesia infantil da escola sob a ótica da diversidade. Para tanto, partiu-se da seguinte problemática:

De todos os gêneros literários, provavelmente, é a poesia o menos prestigiado no fazer pedagógico da sala de aula. Mesmo depois da massificação da literatura infantil, não tivemos nem produção, nem trabalho efetivo com a poesia [...] normalmente os



professores dão prioridade ao trabalho com textos em prosa, deixando sempre a poesia em segundo plano. (PINHEIRO, 1995, p. 13)

Dessa maneira, como é evidente, além da poesia estar em segundo plano no tocante à abordagem da literatura na escola, temáticas como a da diversidade também, até mesmo por ser vista como difícil pelos próprios professores, os quais, muitas vezes, apresentam dificuldades em lidar com a própria diversidade intrínseca ao espaço da sala de aula. Nesse sentido, desenvolveu-se este estudo a partir de uma revisão bibliográfica para a proposição de uma transposição didática do *corpus* composto por dois poemas: “Pessoas são diferentes”, de Ruth Rocha, e “Diversidade”, de Tatiana Belinky, segundo o que propõe Cosson (2014a, 2014b). Então, apresenta-se uma proposta de transposição didática desses poemas para a promoção da leitura literária para crianças, com vistas a favorecer o trabalho com a poesia infantil em sala de aula de forma dinâmica, pragmática e crítica, com foco na abordagem da diversidade.

2 A PROPOSTA DIDÁTICA

Turma: 4º ou 5º ano do Ensino Fundamental.

Tema: Diversidade.

Duração: 5 encontros, sendo um encontro equivalente a duas aulas de 45 minutos cada.

Objetivos:

- ✓ Inserir o aluno em situações interativas e significativas de leitura literária, (re)escrita e oralidade;
- ✓ Realizar uma abordagem do gênero poema, bem como de sinonímia e antonímia;
- ✓ Impulsionar o trabalho em equipe;
- ✓ Desenvolver potencialidades intelectuais de raciocínio, percepção, criatividade;
- ✓ Orientar atividades artísticas também no sentido do lazer, tentando responder às necessidades da criança nesse sentido;
- ✓ Discutir acerca da importância do reconhecimento do outro enquanto diferente, assumindo uma postura em favor da diversidade na diferença;
- ✓ Realizar um “Sarau da Diversidade” com vistas a retomar tudo o que foi discutido nos encontros desta proposta.

RECURSOS NECESSÁRIOS: papéis ofício, papéis TNT, lápis de cores, cartolinas, notebook, *datashow*, retroprojetor, internet, tintas guache de cores variadas.



1º ENCONTRO:

- ✓ Inicialmente, organizar as carteiras em círculo, e, em seguida, solicitar que os alunos, individualmente, desenhem em uma folha de papel branca um animal que tenha as seguintes características: orelhas grandes, olhos pequenos, pelos grandes, unhas grandes, nariz grande e pernas curtas. Após desenharem, solicitar que coloquem, no meio do círculo, os seus desenhos para que todos possam ver o que cada um desenhou. Posteriormente a esse momento, o professor provocará, por meio de questionamentos, os conhecimentos prévios do aluno acerca da diversidade, fazendo-o refletir em torno do fato de que embora tenha sido solicitado de cada um o desenho de um animal com as mesmas características, cada um desenhou de uma forma diferente.
- ✓ Assim, feita essa discussão inicial, o professor entregará a cada aluno uma folha impressa com o poema “Pessoas são diferentes”, de Ruth Rocha, e, inicialmente, solicitará que cada aluno faça uma leitura silenciosa do mesmo. Adiante, o professor toma a voz e a realiza uma leitura em voz alta para que toda a turma escute. Depois, provoca-se a turma acerca das questões referentes às diferenças abordadas no poema: a de penteado, a de gostos, etc.

Pessoas são diferentes¹⁴

São duas crianças lindas
Mas são muito diferentes!
Uma é toda desdentada,
A outra é cheia de dentes...

Uma anda descabelada,
A outra é cheia de pentes!

Uma delas usa óculos,
E a outra só usa lentes.

Uma gosta de gelados,
A outra gosta de quentes.

Uma tem cabelos longos,
A outra corta eles rentes.


Não queira que sejam iguais,
Aliás, nem mesmo tentes!
São duas crianças lindas,
Mas são muito diferentes!

¹⁴ Disponível em: <http://poesiaparacrianca.blogspot.com/2010/02/pessoas-sao-diferentes-sao-duas.html>. Acesso em 15 de agosto de 2018.

- ✓ Feitas essas reflexões, propõe-se uma pequena dramatização do poema. Na verdade, o professor irá solicitar aos alunos que, em uma folha de papel branca, desenhem dentes, óculos e todos os adereços que acharem por bem desenhar e que tenham relação com as características das pessoas expressas no poema “Pessoas são diferentes”, de Ruth Rocha. Após isso, pergunta-se quem gostaria de fazer uma pequena dramatização do poema naquele momento. Dessa maneira, os alunos que quiserem, respeitando a individualidade de cada um, irão se deslocar ao centro do círculo e, sob a leitura de toda a turma, inclusive da professora, os alunos participantes da dramatização e representantes das pessoas diferentes do poema em questão, irão expor suas diferenças;
- ✓ Para finalizar o primeiro encontro, o professor apresentará o curta-metragem “Ninguém é igual a ninguém” (<https://www.youtube.com/watch?v=cL95t8TiZlc>), com vistas fechar a discussão em torno da temática da diversidade. Ainda, solicita-se para casa que cada aluno observe, no seu dia-a-dia, quais diferenças entre as pessoas eles percebem, pode ser desde uma pequena diferença de cor de cabelo a uma diferença física de uma pessoa não ter uma determinada parte externa do corpo, como uma perna. Além disso, também se solicita que eles anotem palavras que eles consideram ser sinônimo de diversidade.

2º ENCONTRO:

- ✓ Primeiramente, organizar a sala em círculo e iniciar a aula retomando a discussão sobre a temática central do poema tratado na aula passada (a diversidade), a partir da exposição das diferenças encontradas pelos alunos no dia-a-dia de cada um. Nesse sentido, os alunos serão levados a produzir o “Coração da diversidade” com as palavras que eles acharam como sinônimos de diversidade; sendo assim, com o auxílio do professor, os alunos terão a oportunidade de fazer uso da criatividade para cortar a cartolina em formato de coração com o uso tesoura sem ponta e dispor as palavras nela. Esse “Coração da diversidade” será utilizado para exposição no “Sarau da Diversidade”, a ser esclarecido adiante.
- ✓ Em seguida, o professor retomará o poema “Pessoas são diferentes” e, a partir dele, discutirá com os alunos sobre as rimas presentes no texto e sobre a importância delas para a criação do humor à medida que elas são construídas em palavras que carregam significados opostos.

- 
- ✓ Depois, apresenta-se aos alunos o poema “Diversidade”, de Tatiana Belinky, em folha de papel impressa, para a realização de, inicialmente, leitura silenciosa, em seguida leitura da turma em voz alta. Após isso, reforçar a discussão em torno do respeito às diferenças e, ademais, debater com a turma acerca da repetição de elementos no início de cada verso do texto como recurso poético, bem como sobre as rimas, as quais não se comportarão igualmente ao que ocorre no poema “Pessoas são diferentes”, pois neste outro poema, a rima não ocorre com palavras antônimas.

Diversidade¹⁵

Um é feioso,
Outro é bonito
Um é certinho
Outro, esquisito

Um é magrelo
Outro é e gordinho
Um é castanho
Outro é ruivinho

Um é tranquilo
Outro é nervoso
Um é birrento
Outro dengoso

Um é ligeiro
Outro é mais lento
Um é branquelo
Outro sardento

Um é preguiçoso
Outro, animado
Um é falante
Outro é calado

Um é molenga
Outro forçudo
Um é gaiato
Outro é sisudo

Um é moroso
Outro esperto
Um é fechado
Outro é aberto

Um carrancudo
Outro, tristonho
Um divertido
Outro, enfadonho

¹⁵ Disponível em: <https://poesiaspreferidas.wordpress.com/2013/06/24/diversidade-tatiana-belinky/>. Acesso em 15 de agosto de 2018.



Um é enfezado
Outro é pacato
Um é briguento
Outro é cordato

De pele clara
De pele escura
Um, fala branda
O outro, dura

Olho redondo
Olho puxado
Nariz pontudo
Ou arrebicado

Cabelo crespo
Cabelo liso
Dente de leite
Dente de siso

Um é menino
Outro é menina
(Pode ser grande ou pequenina)

Um é bem jovem
Outro, de idade
Nada é defeito
Nem qualidade

Tudo é humano,
Bem diferente
Assim, assado todos são gente

Cada um na sua
E não faz mal
Di-ver-si-da-de
É que é legal

Vamos, venhamos
Isto é um fato:
Tudo igualzinho
Ai, como é chato!

Tatiana Belinky

- ✓ Logo após essa discussão, apresenta-se à turma sobre o evento “Sarau da Diversidade”, a ser realizado ao fim desta proposta, o qual contemplará as seguintes atividades:
- “Coração da diversidade”, com palavras sinônimas de diversidade pesquisadas pelos alunos;
 - Exposição de vídeo sobre diversidade, seguida de exposição oral dos alunos, explicando sobre a importância de se respeitar as diferenças;



- “Passarela da Diversidade”, a partir da leitura do poema “Diversidade”, de Tatiana Belinky, em que haverá um desfile dos alunos caracterizados conforme o que se apresenta no poema, com vistas a realizar uma discussão sobre a importância do respeito à diversidade para a promoção de uma sociedade de paz.
- ✓ Para casa, solicita-se que cada um escreva sobre a importância do respeito à diversidade para a promoção de uma sociedade de paz.

3º ENCONTRO:

- ✓ Neste encontro, haverá o planejamento geral do “Sarau da Diversidade” com a turma. Assim, para a “Passarela da diversidade”, serão divididas as personagens com os alunos que se dispuserem a participar, além da confecção das vestimentas das personagens e do cenário a partir de papéis TNT, bem como a construção dos adereços e outros acessórios com cartolinas e tintas guache;
- ✓ O professor irá realizar uma orientação em torno da reescrita do que os alunos escreveram na atividade para casa da última aula, solicitando a participação daqueles que tiverem interesse em expor oralmente seus textos no “Sarau da Diversidade”.

4º ENCONTRO:

- ✓ Realização de ensaios para o evento; Encenação prévia da “Passarela da Diversidade”; Demonstração prévia das exposições orais dos alunos.

5º ENCONTRO:

- ✓ Realização do “Sarau da Diversidade”.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, percebe-se a relevância de se contemplar a temática da diversidade em sala de aula para crianças, especialmente por meio de um instrumento tão encantador, lúdico e reflexivo como é a poesia. Destarte, a proposta de intervenção didática aqui posta mostra-se ao mesmo tempo simples e ousada, pois embora se utilize de recursos existentes no cotidiano, traz consigo a possibilidade de novas abordagens para o professor desenvolver em sala de aula, bem como propicia o aperfeiçoamento do senso estético e crítico da criança.



REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**. Rio de Janeiro: Graal Editora, 2001.

BORDINI, Maria da Glória. **Poesia infantil**. São Paulo: Ática, 1986.

CADEMARTORI, L. **O que é literatura infantil**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.

CANDAU, Vera Maria (Org.). Didática crítica intercultural: aproximações. Petrópolis: Vozes, 2012.

COSSON, Rildo. **Círculos de leitura e letramento literário**. São Paulo: Contexto, 2014b.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. 2. ed., 5ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2014a.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11.ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

LAJOLO, M. **Usos e abusos da literatura na escola: Bilac e a literatura escolar na República Velha**. Rio de Janeiro: Globo, 1982.

LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (Orgs.). **Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

PINHEIRO, Hélder. **Poesia na sala de aula**. João Pessoa, Idéia, 1995.



CAPÍTULO 7

ALTERIDADE, DIÁLOGO E PAISAGEM: A GEOGRAFICIDADE NO GRANDE SERTÃO VEREDAS

DOI: 10.47402/ed.ep.c202119427935

Ludmila Pereira Alves, Mestranda em Geografia, Universidade Federal de Uberlândia
Herivelton Pereira Pires, Doutorando em Geografia, Universidade Federal de Uberlândia

RESUMO

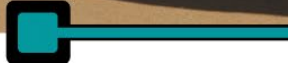

Este artigo tem como objetivo refletir sobre o diálogo interdisciplinar entre a geografia e a obra de João Guimarães Rosa (1976), Grande Sertão: Veredas. A intenção é de conferir que a literatura pode ser um importante aliado para exemplificar o conceito de paisagem e lugar. Esta aproximação visa verificar os elementos convergentes entre geografia e literatura e como eles se articulam. A fundamentação teórica centra-se na perspectiva das abordagens culturais em geografia. Assim, esta discussão une cultura, valores e subjetividade humana para compreender a relação humana com o seu meio. Aqui a literatura é vista no processo de compreensão do real. **Palavras-chave:** Literatura. Paisagem. Grande Sertão Veredas.

INTRODUÇÃO

O presente artigo defende a ideia de que a literatura pode ser um dos importantes apoiadores da ciência geográfica, visto que, é possível analisar as obras literárias pelas perspectivas das categorias que buscam sistematizar o conhecimento geográfico. A Literatura pode abrir vários caminhos para os geógrafos conseguirem entender o espaço transformado. Acredita-se que a Literatura pode auxiliar na forma de entender a relação da humanidade com seus semelhantes e o meio ambiente e sua influência na organização espacial.

É indiscutível que a humanidade vive sob a égide de algumas incertezas intituladas por muitos intelectuais como crise dos saberes, crise da modernidade, crise das ciências, crise da geografia, passagem da modernidade à pós-modernidade. Quando Adorno e Horkheimer (1985) descrevem que o objetivo dos mitos era o desencantamento do mundo, são identificados fortes indícios da constituição de uma ciência cujos pilares seriam a razão, o método, a utilidade. De um modo profundamente radical e crítico os autores dissertam sobre a natureza desse saber que encontrou na ciência moderna o ápice de sua legitimação.

O saber que é poder não conhece nenhuma barreira, nem na escravização da criatura, nem na complacência em face dos senhores do mundo. Do mesmo modo que está a serviço de todos os fins da economia burguesa na fábrica e no campo de batalha, assim também está à disposição dos empresários, não importa sua origem. (...) A técnica é a essência desse saber, que não visa conceitos e imagens, nem o prazer do



discernimento, mas o método, a utilização do trabalho de outros, o capital. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985. p. 20.)

A Geografia, como parte do quadro das disciplinas científicas, insere-se nesse mesmo paradigma cujo cerne é a razão, chamada por Adorno e Horkheimer de razão instrumental. O que importa à ciência geográfica é ser útil ao Capital. Ocorre que a mesma, ao adquirir o status de ciência, estabeleceu limites e traçou fronteiras que a tornou precisa e objetiva sob o ponto de vista científico, contudo, limitante e limitadora sob o ponto de vista criativo, fecundo, imaginativo e libertário. O geógrafo Milton Santos chama a atenção a esse fato.

[...] a poesia e a filosofia, acopladas à geografia antiga. Nos tempos de Heródoto, os viajantes faziam geografia sem o intuito de fazê-la. A meu ver, o maior erro que a geografia cometeu foi o de querer ser ciência, em vez de ciência e arte. Ela abandonou a literatura, mudou sua forma de escrever e sucumbiu ao método de pensar científico. (SANTOS, 1994, p.7)

Ao concretizar o que Milton Santos chama de abandono, a Geografia inserida no movimento da ciência moderna, movimento de ruptura epistemológica, movimento que visa autonomia, liberdade e independência, acaba por perder o potencial imaginativo e, sobretudo, a capacidade de uma leitura crítica da realidade, reproduzindo por outro lado, uma falsa noção do real:

A procura esquizofrênica da verdade transforma os guardiões profissionais do rigor em quixotescos construtores de mundos inúteis, em falseadores de realidades. O que há de mais ingênuo na aventura supostamente sem riscos da ciência moderna, caricaturada por Borges, reside no fato de que, acreditando dispor de tecnologia suficiente, pretenda reproduzir o mundo tal como ele é. Nessa perspectiva, haveria dois mundos: um reproduzido “ponto por ponto”, e ainda assim incompleto, artificial e destituído de vida; e outro, real, sempre colocando em ruínas o que está a reproduzi-lo. (HISSA, 2002, p.27)¹⁶

Sendo essa caracterização nos dada por Hissa, a realidade predominante dentro do meio acadêmico, o que dizer de suas características dentro do contexto da Geografia escolar? Como a disciplina é abordada nos ensinamentos fundamental e médio? A forma de ensinar Geografia nas salas de aula reflete/reproduz, obviamente, uma parte da realidade acadêmica da disciplina. Que parte seria essa? “...a geografia ministrada nas escolas da educação básica possui um caráter descritivo e fragmentado, não acompanhando a evolução e a complexidade dos acontecimentos” (MARTINS, 2011, p. 68). A Geografia escolar do modo como é ensinada não

¹⁶ A caricatura de Borges, citada por Hissa, conta a estória de um mapa criado em um dado império, cujo rigor científico era extremo, sendo esse mapa criado em uma escala 1:1 e cada ponto do mapa coincidia com seu respectivo ponto no império. A ironia é que apesar de todo rigor e precisão conferiram ao mapa o simples status de inútil, já que não podia sequer ser manuseado.



desperta curiosidade, interesse e às vezes é objeto de repugnância por parte dos alunos. Além do caráter fragmentado e enciclopédico, a Geografia escolar também herdou da Geografia acadêmica o sentimento de inutilidade.

No entanto, após décadas buscando objetividade e status por meio da geografia quantitativa e um lugar no mercado, a Geografia, indo além do Homo economicus, tem feito o exercício de dialogar com outros saberes, como a Filosofia, a Música, o Cinema e a Literatura, dentre outros. Enfim, novas leituras foram (re)encontrando espaço, sobretudo a partir da década de 1970 do século XX por meio da Geografia Humanista, Crítica e fenomenológica. Essas leituras buscam restabelecer laços das humanidades no escopo dessa ciência, ou seja, colocam a subjetividade, questionam as verdades, estimam o método e não superdimensionam a técnica. Este diálogo com outros saberes é um movimento relativamente recente para os geógrafos. Recente, mas que acompanham uma tendência que se processa em todas as disciplinas científicas entre o final do século XX e início do XXI: a interdisciplinaridade como busca/possibilidade de ensinar Geografia. Não se trata, porém, de fazer uma junção entre Literatura e Geografia e encontrar os conteúdos geográficos nas obras literárias, extrair a Geografia de dentro da literatura. O exercício interdisciplinar aqui proposto, refere-se muito mais ao encontro do sujeito/aluno com o objeto/Geografia naquilo que realmente importa para ele. Ele próprio, por meio da alteridade, se identificando e fazendo descobertas. Para isso, o professor precisa estar ciente e ter clareza da interpenetração entre os saberes proposta. A interdisciplinaridade não é uma junção que se consiga fazer com um grampeador, como o autor sugere:

Se definirmos interdisciplinaridade como junção de disciplinas, cabe pensar currículo apenas na formatação de sua grade. Porém se definirmos interdisciplinaridade como atitude de ousadia e busca frente ao conhecimento, cabe pensar aspectos que envolvem a cultura do lugar onde se formam professores. Assim, na medida em que ampliamos a análise do campo conceitual da interdisciplinaridade, surge a possibilidade de explicitação de seu espectro epistemológico e praxeológico. (FAZENDA, 2008, p.17-18)

Apesar do objetivo deste artigo não ser discutir conceitualmente o que é interdisciplinaridade é importante enfatizar o que Fazenda chama de atitude de ousadia para que o professor reflita/produza, entre outras coisas, novas possibilidades de cognição em seus alunos e nele próprio.



NOTAS SOBRE DIÁLOGO, ALTERIDADE E PAISAGEM: UM CAMINHO POSSÍVEL EM PAULO FREIRE.

A etimologia da palavra crítica remete a um verbo de origem grega *krinein*, termo que possui múltiplos sentidos e um dos principais significa “desmembrar para distinguir” chegar aos fundamentos ou à origem. (LEÃO, 1977) Dito de outro modo, significa não ficar na superfície ou na aparência das coisas, fato que nos obscurece e funciona como mecanismo ideológico, função política clara do ensino básico tradicional. Para desenvolver a criticidade é necessário o estabelecimento de relações dialógicas. O diálogo é uma categoria central à emancipação do Ser:

“existir humanamente é pronunciar o mundo, é modificá-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos pronunciantes, a exigir deles novo pronunciar. Não é no silêncio que os temas se fazem, mas na palavra, no trabalho, na ação-reflexão” (FREIRE, 1984, p.92).

Freire nos incita a refletir que o Ser, sujeito que se pronuncia e modifica o mundo, não é pleno apenas porque participa das relações sociais, ou seja, ainda que exista seres humanos se relacionando, isso não implica necessariamente que essa relação seja mediada pelo diálogo. O diálogo pressupõe o compromisso com o outro, respeito, consentimento, desejo de sair de si através de um movimento em direção ao próximo. Tais características requerem uma grande boa vontade e são elas que Paulo Freire designa como construtoras de emancipação, tidas aqui como absolutamente necessárias não só como parte do processo de ensino-aprendizagem da Geografia, como à todas as relações humanas. (GUEDES, 2007) Um currículo escolar que considere eticamente todas essas dimensões inerentes ao diálogo será um currículo verdadeiramente com potencial de formar cidadãos, educandos emancipados e emancipadores, preparados para lutar por uma vida menos injusta. Freire não admite uma concepção de diálogo que não seja essa de comprometimento de uns com os outros em vista da promoção da vida.

Ser dialógico é não invadir, é não manipular, é não sloganizar. Ser dialógico é empenhar-se na transformação constante da realidade. [...] O diálogo é o encontro amoroso dos homens que, mediatizados pelo mundo, o ‘pronunciam’, isto é, o transformam, e, transformando-o, o humanizam para a humanização de todos (FREIRE, 1977, p. 43).

Não adotar uma postura invasiva, manipuladora e não ser taxativo, sloganizando¹⁷, requer um diálogo amoroso, onde um sujeito é capaz de se colocar no lugar do outro, por esse

¹⁷ O termo slogan tem sua etimologia no gaélico e significa grito ou mesmo grito de guerra, atualmente é utilizado pela publicidade na guerra entre empresas. (MESQUITA, 2002).



motivo falamos da alteridade na construção sempre contínua e inacabada do currículo. O diálogo em Paulo Freire propõe ir à raiz dos problemas, sem sloganizar, ou seja, sem construir rótulos superficiais. Esse “mesmo diálogo deve existir com base uma ética da alteridade, sobre a mesma, o autor esclarece “... encontra-se um caminho profícuo para a Ética da Alteridade, ou seja, uma forma de pensar a realidade desde a justiça: “justiça em todos os sentidos, justiça para com o que não é nós, justiça para nós como justiça para com o outro que nós” (SOUZA, 2004, p. 51 apud LOVISON, CAMARA, 2008, p.16).” Uma relação dialógica baseada na justiça. As contribuições de Paulo Freire para o processo de ensino-aprendizagem da Geografia são inúmeras, mas por hora, essa breve reflexão ressalta a importância dessas categorias: diálogo, alteridade e justiça. Através da prática/teoria desses conceitos não há como o ensino de Geografia não ser enriquecido, ampliado e se tornar motor de promoção para a construção de um mundo mais justo.

Uma questão fundamental a ser inserida nesse debate é o lugar ocupado pelo conteúdo no ensino de Geografia. Para um grande número de professores o conteúdo possui um fim em si mesmo (SANTOS, 2012) o que importa é conseguir ensiná-lo porque ele é importante. Daí que entra a questão: por que a hidrografia é importante em si mesma? Por que estudar o espaço geográfico é importante? O pressuposto aqui adotado é que nenhum conteúdo possui qualquer importância em si mesmo. Os conteúdos podem adquirir importância na medida em que possibilita criar uma experiência cognitiva no aluno, algo que no processo inter-relacione sua própria experiência construindo uma experiência de hidrografia que possua sentido para ele. Por isso, o diálogo e alteridade são tão enfatizados nesse caminho de construção do conhecimento. Ensinar os conteúdos geográficos por meio do diálogo e alteridade é ensinar a formular perguntas e respostas. Quando o professor ensina sobre os rios, no conteúdo hidrografia, o conceito de rios e hidrografia é o menos importante e talvez deva ser o último a ser colocado, outro sim, o que importa é quais perguntas serão emuladas e quais respostas serão desenvolvidas em discurso que não é colocado pronto pelo professor e sim, construído pelo próprio aluno.

Desse modo pode-se utilizar uma infinidade de recursos pedagógicos e metodologias para chegar ao aluno. A escolha pela literatura, através da obra de Rosa é uma, no meio de inúmeras possibilidades. O Grande Sertão Veredas possui uma importância central na literatura brasileira, além do fato de trazer em sua narrativa aspectos regionais e “paisagens” com uma riqueza para a construção de um diálogo para o ensino de Geografia. A autora nos diz:



No que diz respeito à produção literária de João Guimarães Rosa, pode-se dizer que a natureza não se apresenta como um palco, cenário ou moldura onde se desenrola a ação, mas está dentro de cada personagem e cada um faz sua natureza. A narrativa é construída de modo que a realidade humana se entrelace com o mundo natural de tal forma que a identidade de cada um seja o resultado de uma relação de reciprocidade. (MEYER, 2008, p.25)

Sendo assim, a proposta aqui apresentada é a de se utilizar esse entrelaçamento e reciprocidade, entre homem e natureza, construído por Guimarães Rosa para os seus personagens, mais especificamente Riobaldo (ex-jagunço) para introduzir no ensino da Geografia, novas possibilidades de se apreender a paisagem.

A PAISAGEM NO SERTÃO DE ROSA: ENTRELAÇAMENTOS POSSÍVEIS PARA O ENSINO DA GEOGRAFIA.

“O senhor vê, nos Gerais longe: nuns lugares, encostando o ouvido no chão, se escuta barulho de fortes águas, que vão rolando debaixo da terra”. (ROSA, 1986, p. 412).

É possível perceber na citação/epígrafe em Riobaldo (ex-jagunço, personagem central e narrador) uma relação muito própria e que se utiliza de sua experiência, sobretudo sensorial (visão, audição, paladar, olfato e tato), para falar das paisagens do sertão. Isso é encontrado com frequência nas mais de 800 páginas da obra, cada qual com sua riqueza e entrelaçamento com elementos da paisagem muito particular, próprio do mundo do personagem e de como ele a percebe. Tal característica é enriquecida ainda mais devido aos recursos linguísticos que Guimarães Rosa utiliza para escrever como: neologismos, vocábulos coloquiais e eruditos, expressões regionais, entre outros. Apesar de tantos recursos e a ausência de capítulos trazerem mais dificuldade ao leitor e requerer uma leitura bastante atenta, são também exatamente esses elementos que possibilitam uma riqueza na profusão de imagens e subjetividades a serem construídas. Riobaldo sinaliza vários percursos no sertão, nos mostrando as paisagens em seus aspectos físicos, sociais e regionais e possibilitando ao leitor experimentar a paisagem por meio do narrador.

[...] senhor ri certas risadas... Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente – depois, então, se vai ver se deu mortos. O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade (ROSA, 1976, p. 04).

Além disso, possibilitar o que Cavalcanti sugere como heterogeneidade da paisagem:

Cada tipo de paisagem é a reprodução de níveis diferentes de forças produtivas; a paisagem atende a funções sociais diferentes, por isso ela é sempre heterogênea; uma paisagem é uma escrita sobre a outra, é um conjunto de objetos que têm idades



diferentes, é uma herança de muitos momentos; ela não é dada para sempre, é objeto de mudança, é resultado de adições e subtrações sucessivas, é uma espécie de marca da história do trabalho, das técnicas; ela não mostra todos os dados, que nem sempre são visíveis, a paisagem é um palimpsesto, um mosaico. (Cavalcanti, 2004: 99).

O professor de Geografia pode utilizar esses termos e o exercício da interdisciplinaridade para encontrar na obra de Guimarães possibilidades de interpretações e leituras que escapam ao ensino na Geografia tradicional. Encontrar “as paisagens” do sertão. "Enfim. Cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O Sertão está em toda parte" (Rosa, 1976, p.9) Contribuir para a superação de uma imagem corriqueira da Geografia, vista por muitos como uma disciplina enfadonha, através da aproximação da Geografia, mais especificamente a paisagem, com as obras literárias. A Literatura é aqui referenciada como uma das mais fecundas formas de leitura da realidade sócio espacial, que de fato constitui uma infundável gama de possibilidades de diálogo com a Geografia. Encontrar representações sócio espaciais, que não sejam meras reproduções, mas sim interpretações de leituras.


As representações não são compreendidas como mimese do que se diz ser a realidade (como se houvesse uma realidade alheia a representação), mas como múltiplas possibilidades de construção de imagens, leituras do mundo denominado real, sistemas de significações produzidos pelos homens e suas formas de olhar, ver, imaginar e grafar o espaço em que vivem. (MELO, 2006:26)

Não é tarefa fácil, visto que a geografia construiu grande parte de seu conhecimento através de uma representação descritiva do real. Tarefa difícil mais necessária, se levarmos em conta o que Edgar Morin (2003) considera como necessário à ciência: produções menos compartimentadas e um pensamento mais complexo, contextualizado e reintegrado.

Um dos caminhos possíveis para que a Geografia possa ganhar novos sentidos na sala de aula é com a mesma adquirindo novos sentidos no meio acadêmico. Utilizando a obra de Guimarães e suas nuances não dicotômicas a partir do que é expresso como sertão para (re)inovar o pensar/fazer geográfico e enfim que as leituras produzidas por esse movimento cheguem às nossas salas de aula e revigorem o ensinar e aprender geográfico. Observemos mais um trecho de uma fala de Riobaldo:

Lá era, como ainda hoje é, mata alta. Mas, por entre as árvores, se podia ver um carro-de-bois parado, os bois mastigavam com escassa baba indicando vinda de grandes distâncias. Daí, o senhor veja: tanto trabalho, ainda, por causa de uns metros de água mansinha, só por falta duma ponte. Ao que, mais, no carro-de-bois, levam muitos dias, para vencer o que em horas o senhor em seu jipe resolve. Até hoje é assim, por barco. (ROSA, 1976, p.85).

Em breves linhas podemos alçar vôo e refletir sobre cultura, sobreposição de temporalidades/espacialidades, expressões vocabulares do interior sertanejo, economia pecuária, construir/perceber paisagens e tantos outros elementos que podem servir como ponto



de partida em um diálogo professor-aluno. Ainda mais quando se leva em conta, por exemplo, que o modo como cada ser humano percebe uma paisagem é único (TUAN, 1979), as experiências são subjetivas (COSGROVE, 1984) e elaboradas pela mente através dos sentidos (TUAN, 1979).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse artigo ratifica as capacidades dadas à literatura como um instrumento de conhecimento geográfico ou de literatura geográfica auxiliar na explicação da realidade ontológica presente na geografia. Comunicar o enredo literário requer uma projeção num dado espaço e tempo e a Geografia por essência consegue interpretar e comprar o espaço imaginário e descritivo das obras literárias com o espaço real. Enfim, apesar da cisão da Geografia com outros saberes em sua edificação como Ciência Moderna, o retorno à esses saberes, através da Geografia Cultural, particularmente a Literatura, mostra-se promissor, na medida em que permite redimensionar o processo de ensino-aprendizagem dessa disciplina. Quanto à obra de Rosa (1976), Grande Sertão: Veredas, os breves apontamentos aqui apresentados, representam uma parte muito pequena de um universo de possibilidades disponíveis como material ao professor para serem utilizados com seus alunos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max, 1985. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 254 p.


CAVALCANTI, Lana de Souza. **Geografia, escola e construção de conhecimentos**. Campinas: Papirus, 2004. 192 p.

COSGROVE, Denis. **Social Formation and Symbolic Landscape**. Croom Helm, Londres, 1984.

FAZENDA, Ivani Catarina Arantes. Interdisciplinaridade-transdisciplinaridade: Visões culturais e epistemológicas In: FAZENDA, Ivani Catarina Arantes (Org.) **O que é interdisciplinaridade?** São Paulo: Cortez Editora, 2008, p. 113-124, p. 17-28.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou Comunicação?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 13ª Edição. Editora Paz e Terra. Rio de Janeiro: 1984.



GUEDES, E.C. **Alteridade e Diálogo: uma meta-arqueologia da educação a partir de Emmanuel Lévinas e Paulo Freire.** Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2007.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002

LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Aprendendo a pensar.** Petrópolis: Vozes, 1977, p. 164.

Lovison, A. M., & Camara, G. D. (2008). Outramente que ser: revolvendo questões à luz da pedagogia do oprimido. *Veritas (Porto Alegre)*, 53(2). <https://doi.org/10.15448/1984-6746.2008.2.4454>

MARTINS, Rosa Elisabeth Militz Wypczynki. A trajetória da geografia e seu ensino no século XXI. In: TONINI, Ivaine Maria. **O ensino de geografia e suas composições curriculares.** Porto Alegre: UFRGS, 2011, p. 61-75.

MELO, Adriana Ferreira de. **O lugar-Sertão: grafias e rasuras.** 2006. Dissertação (Mestrado em geografia) - Programa de Pós-Graduação em geografia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <http://dspace.lcc.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/MPBB6VRHHG/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o+Adriana+Melo.pdf>. Acesso em: 28 de setembro de 2018.

MEYER, Mônica. **Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa.** Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MESQUITA, Roberto Melo. Gramática da Língua Portuguesa. 8 ed. São Paulo: Saraiva, 2002.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem feita: repensar a reforma, repensar o pensamento.** 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003 b.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas.** 11. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

SANTOS, Douglas. **Geografias e a AGB.** Entrevista concedida a Claudinei Lourenço. Terra Livre, São Paulo, v.1, n.38, 2012

SANTOS, Milton. **O mundo não existe.** Veja, Rio de Janeiro, Editora Abril, ano 27, n.46, 16 nov. 1994. Entrevista concedida a Dorrit Harazim.

TUAN, Yi-fu (1979) – Thought and Landscape. **The Eye and the Mind's Eye.** In D.W.MEINIG (ed.), *ob. cit.*: 89-102, 1979.



CAPÍTULO 8

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA SOB O JULGO DO PATRIARCADO EM LUCÍOLA, DE JOSÉ DE ALENCAR

Ana Carolina Carneiro de Sousa, Mestranda em Letras, UFPI
Cleidiane Silva Pereira, Graduada em Letras, UFPI
Francisco Almeida de Sousa Neto, Graduado em Letras, UFPI
Jancen Sérgio Lima de Oliveira, Mestrando em Letras, UFPI
Jaqueline Salviano de Sousa, Mestranda em Letras, UFPI
Maria das Graças de Sousa Alves, Graduada em Letras, UFPI


RESUMO

Tendo em vista a influência da sociedade na apreciação da mulher tradicional e conservadora, e de um homem machista e dominador, este capítulo tem por objetivo analisar a construção da personagem feminina na obra *Lucíola*, de José de Alencar, a partir da influência do patriarcalismo vivenciado no século XIX. Para fundamentar a pesquisa baseamo-nos, principalmente, em Candido (1996), Saffioti (2011) e Barreto (2004). Nossa abordagem metodológica se deu através da leitura integral da obra de Alencar, em seguida, realizamos uma análise aprofundada da construção de Lúcia sob o olhar de Paulo; destacamos alguns aspectos como, o social versus natural; como a sociedade atua para o desfecho de Lúcia na trama; e o olhar sob a crítica de gênero. Diante disso, a análise leva a concluir o modelo que a sociedade padroniza como digna de se casar, enquanto a figura masculina é tida como o centro da família. Por fim, este trabalho contribuirá para a comunidade literária porque dará um melhor entendimento sobre as influências do patriarcalismo na escrita literária, mostrando que elas possuem reflexos de comportamentos sociais.

PALAVRAS-CHAVE: Lucíola. Patriarcalismo. Sociedade.

INTRODUÇÃO

Neste capítulo, objetivamos analisar a construção da personagem feminina na obra *Lucíola*, a partir da influência do patriarcalismo vivenciado no século XIX. O romance foi escrito em 1862, por José Martiniano de Alencar, sendo o quinto romance escrito pelo autor, e é, segundo Candido (1997, p. 200), “um dos livros realmente excelentes que escreveu”. Segundo o teórico, personagens são construídos de três formas: os inteiriços, que são bons ou maus durante toda a obra; os rotativos, que são os que mudam do bem para o mal ou vice-versa e os simultâneos, em que o bem e o mal perdem essa conotação simples que tem nos demais. No último, as pessoas são mais humanas, pois há uma complexidade humanística, este é o caso de Lúcia e Paulo, personagens de *Lucíola*.



A obra *Lucíola* foi publicada, pela primeira vez, em forma de folhetins, por isso encontramos no romance algumas características de folhetinescos, como o fato de o autor utilizar de ganchos para prender a atenção do leitor, fazendo com que este retome a leitura no próximo capítulo (ALVES E COSTA, 2017). Dessa forma, os capítulos são desenvolvidos de forma que a atenção do leitor seja despertada para a trama.

A história é narrada em primeira pessoa. O narrador é o personagem Paulo – moço de boa família, jovem de vinte anos, bacharel em direito, recém-chegado ao Rio de Janeiro, que quando vê Lúcia – uma garota de companhia, logo sente interesse por ela.

José de Alencar, antes de escrever *Lucíola* em 1862, se dedicou por três anos ao teatro – de 1857 a 1860, e com isso, nota-se a marca da experiência teatral na firmeza do diálogo entre os personagens, o senso das situações reais nas cenas e o gosto pelo conflito psicológico durante os capítulos de *Lucíola* (CANDIDO, 1997).

Apesar do nome do livro ser *Lucíola*, a protagonista da história é chamada durante a obra de outros nomes – Lúcia e Maria da Glória – mas ninguém a chama de *Lucíola*. A escolha do título é explicada no prefácio do livro, *Lucíola* é o nome de um inseto que tem um brilho muito forte e, por isso, o pseudônimo de Alencar usou este nome como título. Podemos fazer uma comparação do inseto à personalidade de Lúcia, pois o inseto brilha em meio à lama enquanto Lúcia brilha em meio à perdição que se encontra.

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM LÚCIA SOB O OLHAR DE PAULO

Na obra de Alencar, Lúcia tem sua descrição feita sob o olhar de Paulo Silva, narrador dos fatos. Paulo se constitui como um homem jovem possuidor de valores patriarcais, que estão refletidos na descrição de Lúcia. Na descrição, Paulo adota quatro condutas. Inicialmente, ele a observa de uma perspectiva na qual se apresenta encantado pela imagem; no segundo momento, mostra-se perturbado com a dualidade daquela mulher; revela-se também um dominador e manipulador; e mais, age como um idealizador e salvador de Lúcia.

Primeiramente, Paulo caracteriza a personagem feminina com o olhar de um homem encantado, que logo atribui a ela feições de uma mulher ideal segundo as normas da sociedade patriarcal, cândida e casta. Ele a descreve da seguinte maneira:

Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. O vestido que o moldava era cinzento com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos, que parecem vão desfazer-se ao menor sopro, como os tênues vapores da alvorada. Ressumbrava na sua muda contemplação doce



melancolia e não sei que laivos de tão ingênua castidade, que o meu olhar repousou calmo e sereno na mimosa aparição. (ALENCAR, 1988, p. 8).

Tal descrição muda quando o rapaz se dá conta de não se tratar de uma senhora. Após as insinuações do amigo Sá, acaba revelando uma visão machista da época, atribuindo o fato de Lúcia não estar acompanhada à indecência, deixando claro que a mulher para ser respeitada precisava ter um homem ao seu lado. Neste sentido, entende que por estar desacompanhada, aquela mulher se trataria de um prostituta.

Após ter a certeza de Lúcia ser uma prostituta, com as insinuações de Sá, Paulo a olha de uma nova maneira, passou a descrever com uma passagem constante de uma postura virginal para uma sedutora. Essa dualidade gerou uma confusão psicológica para Paulo, havendo uma visão preconceituosa da posição ocupada por ela, contrastada com o seu eu interior, de mulher cândida. Este trecho mostra bem os nuances da personalidade de Lúcia:

O rosto cândido e diáfano, que tanto me impressionou à doce claridade da lua, se transformara completamente: tinha agora uns toques ardentes e um fulgor estranho que o iluminava. Os lábios finos e delicados pareciam túmidos dos desejos que incubavam. Havia um abismo de sensualidade nas asas transparentes da narina que tremiam com o anélito do respiro curto e sibilante, e também nos fogos surdos que incendiavam a pupila negra. (ALENCAR, 1988, p. 18)


É notória também uma postura dominadora e manipuladora, na qual em suas descrições, destina àquela mulher um papel de alguém que tem como dever servir os seus desejos:

— Acabemos com isso, Lúcia. Sabes o que me traz à tua casa: se te desagradar por qualquer motivo, dize francamente, que eu tomo o meu chapéu e não te aborrecerei mais. Se pensas que valho tanto como os outros, não percas o tempo a fingir o que não és. Esta comédia de amor pode divertir os mocinhos de 18 anos e os velhos de 50; mas afianço-te que não lhe acho a menor graça. (ALENCAR, 1988, p. 17)

Na referida fala, há uma manipulação de Paulo para que a cortesã cumpra sua obrigação, devendo ela apenas satisfazer os desejos, assim, demonstra que ele não está ali para cortejá-la e sim para possuí-la. Conseguindo o que desejava, tem-se, então, prevalência de uma postura dominadora intensificada após a orgia na casa de Sá, pois Paulo adota com mais frequência uma postura de possuidor de Lúcia, notória no modo com o qual a descreve.

Compreenda agora por que a bacante ficou fria e gelada para mim, na sua ardente lascívia. A mulher que com seus encantos cevava outros olhos que não os meus, a estátua animada de desejos que eu não havia excitado, em vez de provocar em mim a admiração, indignou-me. Tive vergonha e asco, eu, que na véspera apertara com delírio nos meus braços essa mesma cortesã, menos bela ainda e menos deslumbrante, do que agora na sua fulgurante impudência. (ALENCAR, 1988, p. 34)

Em uma terceira perspectiva, o protagonista faz sobressair às condutas de boa mulher, conforme o desejado pela sociedade, tenta esconder o que fazia de Lúcia, uma mulher incapaz de estar no centro da sociedade, por outro lado, evidencia em suas descrições as percepções do



eu interior de Lúcia. No trecho abaixo, é possível observar que Paulo tenta levar Lúcia novamente à sua vida casta:

Nessa época se revelavam francamente em Lúcia as aspirações ingênuas para uma juventude perdida, os sonhos vivos do passado, que desde muito tempo espontavam por vezes através do luxo e agitação de uma vida elegante. Com a timidez de seu olhar velado pelos longos cílios, com o modesto recato de sua graça e o seu vestido de cassa branca, Lúcia parecia-me agora uma menina de quinze anos, pura e cândida. (ALENCAR, 1988, p. 83)

As condutas adotadas por Paulo revelam a influência de pensamentos patriarcais. Mostram, por exemplo, o prestígio e a valorização que possuíam as mulheres que seguiam as regras patriarcais em relação àquelas que por diversas razões optaram em quebrar alguns paradigmas e, portanto, contrariar as regras impostas a elas.


A INFLUÊNCIA DO PATRIARCALISMO NA VISÃO DE LUCÍOLA SOBRE SI MESMA

Diante da leitura da obra, é possível perceber que a sociedade era movida, principalmente, pelo dinheiro e estava preocupada com a posição social que o poder aquisitivo trazia, o que caracterizava a sociedade burguesa da época. Vê-se que o poder patriarcal teve grande influência no comportamento da mulher e de como ela deveria ser. Poder este herdado dos europeus. Para tanto, é importante saber o que é patriarcalismo na perspectiva de alguns autores.

Nesse sentido, Barreto (2004) postula que o referido sistema ideológico é uma estrutura das quais se assentam as sociedades contemporâneas. Ainda de acordo com a autora, uma sociedade patriarcal se caracteriza “por autoridade imposta institucionalmente do homem sobre mulheres e filhos no ambiente familiar, permeando toda a organização da sociedade da produção e do consumo, da política, à legislação e à cultura” (BARRETO, 2004, p. 64).

Na obra *Lucíola*, de José de Alencar, a personagem Lúcia depois que conhece Paulo vai deixando as suas características como cortesã e se transformando em uma mulher dentro dos moldes do patriarcalismo e isso é perceptível no seguinte trecho: — É indiferente para ti que eu veja aquela francesa! — Tenho acaso o direito de me queixar? Disse com melancolia. O prazer que ela lhe promete, sinto que já não posso dá-lo. (ALENCAR, 1988, p. 73).

Com esse trecho, percebemos que Lúcia se comporta como uma mulher do século XIX, pois as mulheres desse período sabiam que eram traídas por seus maridos, mas, mesmo assim, continuavam casadas. Nessa época, os casamentos eram arranjados, então, os homens que não



se satisfaziem com suas esposas procuravam outras mulheres em busca de prazer, e Lúcia, nesse fragmento se mostra na mesma situação, pois como não pode dar o prazer que Paulo quer, diz que não tem o direito de se queixar caso Paulo encontre o prazer em outra mulher.

Lúcia, depois de já se sentir atraída por Paulo, acaba cedendo e seguindo as ordens do personagem. Na passagem a seguir, ele deixa bem claro que ela o obedece.

O constrangimento de Lúcia tinha ido sempre de aumento; mas nunca, até ali, o meu desejo encontrara uma resistência; nunca uma desculpa, um pretexto, o encontraria. Ainda pronta para sair, no momento de entrar no carro, já no teatro ou passeio, bastava uma palavra minha para fazê-la voltar, muda e fria, é verdade, mas obediente e resignada. Em qualquer ocasião, a qualquer hora do dia ou da noite, se meu lábio procurava o seu, achava-o seco e áspero, mas dócil à carícia. (ALENCAR, 1988, p. 75).


Nesse trecho, percebemos que há subordinação da personagem em relação a Paulo, pois mesmo pronta para sair, basta o personagem dar uma ordem para que ela deixe o que está fazendo somente para atender a um pedido dele. Em vista disso, podemos destacar uma postura dominadora de Paulo, assim como uma dependência emocional de Lúcia, a qual não consegue desenvolver uma postura negativa, quando se trata de satisfazer as vontades do parceiro.

O SOCIAL X NATURAL

No romance, o autor procura registrar padrões de comportamentos e valores da sociedade que se encontrava em transformação no século XIX. Nesse período, a sociedade estava preocupada com o status social que o poder aquisitivo lhe proporcionava. O Rio de Janeiro tentava se aproximar da sociedade europeia seguindo um padrão social conservador.

A sociedade dessa época era patriarcalista, ou seja, o homem estava no centro da representação familiar, participava da vida pública, continha posses. Enquanto que a mulher era destinada à maternidade, à administração do lar e à educação dos filhos. Na obra de José de Alencar, *Lucíola*, esse patriarcalismo é ao mesmo tempo explícito e implícito. Lúcia, ora se mostra uma pessoa evoluída em relação ao seu tempo, ora demonstra está inconformada com seu estilo de vida.

Lúcia foge às regras da época porque ela se mostra uma personagem com atitude e dona de bens, algo inédito para a época, pois as mulheres desse período não podiam se configurar nos moldes de Lúcia. Ela era totalmente independente, tinha sua casa, sua fortuna e frequentava livremente os lugares boêmios da sociedade carioca, pois ela era uma cortesã.



Ao longo da narrativa, Lúcia, vai se transformando de mulher demoníaca em mulher angelical, insegura e apaixonada. Ela também se mostra ser uma pessoa sonhadora e infeliz com a sua condição de vida. Depois de deixar a vida de cortesã, a personagem precisa do grande amor de Paulo para superar os obstáculos da vida. Lúcia, para esquecer o seu passado, pede a Paulo que não a chame de Lúcia, pois esse nome se refere a uma pessoa sem escrúpulo, e sim, de Maria da Glória porque faz referência a Nossa Senhora, uma mulher pura.


No romantismo, a mulher era idealizada e a alegria do personagem masculino era de apenas falar com a moça e enchê-la de elogios. Na obra de Alencar, em *Lucíola*, isso acontece quando a moça deixa a cidade e vai morar no campo em casa simples onde Paulo vai visitá-la frequentemente e os dois passeiam de mãos dadas pelo campo. Nesse momento, há conotação de um amor puro, sincero e virginal, mostrando, com isso, que o amor transforma as pessoas. Porém, essa transformação não seria bem vista pela sociedade, logo, Lúcia, teria que sofrer uma punição por sua ousadia, por isso, ela morre nos braços de seu amado sussurrando-lhe “vou te amar enfim por toda a eternidade” (ALENCAR, 1988, p. 113), assim, eles vivem não um amor físico, e sim, espiritual.

COMO A SOCIEDADE ATUA PARA O DESFECHO DE LÚCIA NA TRAMA

Lucíola foi produzida sob uma visão marcada por uma crítica social a respeito da figura feminina do século XIX, visto que apresenta a mulher do período Romântico. Dessa forma, retrata questões dos valores burgueses, de uma mulher fora dos padrões desejados pela população, de uma temática voltada para preconceitos tanto da parte da sociedade como do próprio amado da personagem Lúcia. Diante disso, busca-se analisar a forma como a sociedade atua no desfecho de Lúcia.

Lúcia é uma mulher educada, branca, bonita, com traços de uma dama respeitável, que é pura. Porém, o olhar que a torna uma mulher não casável é o seu passado, pois diante do que a família estava passando, doente por conta da febre amarela, e sem recursos financeiros para o tratamento, teve que se submeter à prostituição a fim de obter dinheiro para tratá-los. E nisso, seu pai ficou muito envergonhado pela atitude da filha e a expulsou de casa, já que haveria julgamentos a ela por não ser mais uma mulher digna de um casamento.

A personagem é vista pelas pessoas ao seu redor apenas como uma mulher bonita, não sendo uma senhora, a qual para ser considerada esta última precisa ser pura, cândida, estar sob o domínio do pai para em seguida ser submissa ao marido. Lúcia é totalmente o oposto das



características impostas pela sociedade sobre a visão do que seria uma mulher, pois ela não era mais pura, já que frequentava salões de festas desacompanhada, e tinha sua liberdade, diferente das mulheres da época que não tinham.

Nesse sentido, a mulher devia seguir regras de conduta e comportamento aceitável pela sociedade, em que o perfil da mulher como modelo é ter uma educação, ter posses de bens, emprego de repercussão, para quando casar apresentar-se como uma mãe educadora, presente para a maternidade, e cuidar do marido, dos filhos e do lar. Em contrapartida, Lúcia é uma personagem que tinha bens obtidos de forma impura, através do seu trabalho nos salões, gerando uma repulsa por parte da sociedade


Por conta disso, a personagem Lúcia não pôde ter um final feliz com o seu amado Paulo, justamente porque ela já não era mais digna de se casar, tinha a consciência de que não poderia formar uma família com Paulo, o que é retratado no momento da sua morte, quando não aceita ter a criança, até mesmo quando pede a ele para que se case com sua irmã, pois ela, sim, era digna do casamento. Mesmo diante de toda a situação pelo qual estava passando, Lúcia ainda sonhava em ter uma vida feliz, romântica, onde não poderia julgá-la.

Portanto, em decorrência da personagem feminina ser uma pecadora, apresenta-se um final trágico, ao qual a sociedade impõe comportamentos que se espera ser seguidos pelas mulheres da época, e Lúcia é livre, com atitudes, desejos, seguindo, assim, preceitos contrários ao padrão. E seu final é consequência disso, pois segundo a visão da sociedade, ela não era mais uma senhora, não era uma pretendente para a oficialização matrimonial.

OLHAR SOB O VIÉS DA CRÍTICA DE GÊNERO

Nesta seção, será exposto um olhar sob o viés da crítica de gênero, realizadas à obra *Lucíola*, de José de Alencar, através da análise mais aprofundada do discurso proferido pelo personagem-narrador, Paulo Silva, no que diz respeito, à figura feminina representada por Lúcia/ Maria da Glória.

Como a história representa a sociedade do final do século XIX e início do século XX, sabe-se que predominavam na época rígidas regras de condutas de comportamentos à mulher, e que esta, sofria diversos tipos de privações e preconceitos perante a sociedade. A fim de evitar maiores constrangimentos e/ou exclusão social, as mulheres eram obrigadas a aceitar as imposições feitas em relação a elas.



Nesse contexto, eram impostos alguns estereótipos do papel da mulher, como, por exemplo, o fato de ser destinada à maternidade, ou seja, era a responsável pela continuidade da família, e, conseqüentemente, ter que possuir um perfil de “mãe burguesa” (dedicando-se intensamente à educação dos filhos); a figura feminina era tida como a “administradora do lar” (responsável pelos afazeres domésticos). E tinha, ainda, que andar acompanhada do marido (se fosse casada), do pai, ou irmão (caso ainda fosse solteira). Além do mais, não podia se posicionar ou questionar as atitudes masculinas.

No entanto, José de Alencar, escreveu alguns romances urbanos, como as obras “Lucíola”, “Diva” e “Senhora”, em que as mulheres protagonistas, romperam com os padrões da época, e por conta disso, sofreram duras conseqüências. Quando uma mulher não concordava e agia com atitudes opostas aos parâmetros estabelecidos a ela, “eram tidas como desvirtuadas ou psicologicamente perturbadas” (DEL, PRIORI, 2004, p. 61).

Paulo Silva durante toda a narrativa descreve suas impressões e sentimentos com relação à Lucíola, sob a ótica masculina e baseado no contexto social em que ele estava inserido, ou seja, numa sociedade altamente patriarcal/ machista, moldada por preceitos cristãos e poderes econômicos favoráveis.

A partir da análise do romance, é possível perceber que a personagem Lúcia apresentava-se com atitudes e vida, contrárias ao padrão exigido para a mulher burguesa do século XIX, pois, ela não estava inserida num seio familiar (porque o próprio pai a expulsou, por conta da prostituição), tem envolvimento sexual com vários homens, possui casa própria (conquistada com seu trabalho) e andava sempre desacompanhada (do pai ou do irmão), dentre outros fatores.

Para Sant’Anna (1984), existem duas terminologias que definem a mulher que corresponde às expectativas esperadas naquela época: a “mulher-flor” e/ou “mulher-esposável”, que significa aptas para o matrimônio, bem vistas e quase idealizadas. Porém, Lúcia, em conseqüência de suas escolhas, é colocada à margem da sociedade, e, portanto, considerada: “mulher comível” ou “mulher fruto” (SANT’ANNA, 1984, p. 22).

Assim, fica evidente o grande sofrimento e constrangimento vivenciados pelas mulheres, no século XIX, que não concordavam ou se rebelavam contra os padrões de comportamentos estipulados e pressionados que fossem seguidos por elas. Suas escolhas “incorretas” resultariam em graves conseqüências.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Objetivamos realizar um estudo da obra *Lucíola*, de José de Alencar, observando a construção feminina da personagem Lúcia, sob a ótica de valores patriarcalistas. Com isso foi possível perceber, por meio dos tópicos destacados no artigo, que na obra há uma forte influência do patriarcalismo na construção da personagem feminina. Lúcia, mesmo demonstrando ser uma mulher evoluída ao seu tempo, não está satisfeita com a sua condição de vida, por isso, ela vive essa dualidade. Ora ela é uma moça que foge às regras da sociedade, ora ela é uma moça que vive dentro dos padrões da época.

Com isso, percebe-se que a sociedade da época exerce um papel importante para o comportamento da personagem dentro da trama e para o desfecho do romance. Além disso, toda a percepção sobre a personagem se constrói diante da narrativa masculina feita por Paulo, o qual reflete em seus posicionamentos e colocações relacionadas à Lúcia de acordo com as suas vivências e valores patriarcalistas. Por fim, entende-se que o desfecho dado à Lúcia pode ser compreendido como uma forma de punição social, por ela ter vivido fora dos padrões, de todo modo seria punida, apesar de ter se refugiado no campo, teve como fim a morte.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Lucíola**. São Paulo, 1998.

ALVES, Lidiane Cossetin. COSTA, José Carlos da. *Lucíola e a figura feminina na narrativa de José de Alencar*. In: **Anais do SLHM**. 2017.

BARRETO, M. P. S. Patriarcalismo e o feminismo: uma retrospectiva histórica. **Revista Artemis**, v.18, n 1, p.64-73, 2004.

CANDIDO, A. Os três Alencares. In: **Formação da literatura brasileira**. (200- 211). 1997.

DEL PRIORI, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

REIS, Roberto. **A permanência do círculo: hierarquia no romance brasileiro**. Niteroi, EDUFF; Brasília: INL, 1987.

SANT' Anna, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.



CAPÍTULO 9

A LITERATURA (NEO) FANTÁSTICA DE MURILO RUBIÃO

Lívia Henrique de Oliveira, Graduanda em Letras- Língua Portuguesa, Universidade Federal da Paraíba

RESUMO

A literatura fantástica se consolidou na Europa no século XIX e desde então tem sido objeto de estudo para diversas pesquisas literárias. Ao longo do século XX, como resultado das mudanças na sociedade moderna, o gênero evoluiu e adquiriu novas formas, sendo o (neo)fantástico uma delas. No Brasil, Murilo Rubião é o principal representante do gênero. Desse modo, este trabalho tem como objetivo apresentar os resultados obtidos através da análise de sua obra. Esta pesquisa é de natureza bibliográfica e foi embasada nas reflexões teóricas sobre a literatura fantástica a partir dos estudos de Tzvetan Todorov (1997), Jaime Alazraki (2001) e David Roas (2014); nos fundamentos sobre a alegoria, utilizamos os pressupostos teóricos de Walter Benjamin (1984) e Flávio Kothe (1986); além de outras referências sobre Murilo Rubião, como os estudos de Jorge Schwartz (1981), Aldemaro Taranto (1995), Maria Cristina Batalha (2011), entre outros. Por meio do estudo da produção literária de Rubião, constatou-se que, em sua obra, o insólito se configura de forma alegórica de modo que os personagens e as situações que eles vivenciam são representações simbólicas da vida moderna. Temáticas como o trabalho alienado, a objetificação do ser humano, o pessimismo etc., aparecem em seus contos como críticas intermediadas e comunicadas através da alegoria e mostram o absurdo da realidade. Também observamos que o espaço urbano é um elemento essencial para composição de suas narrativas, uma vez que retrata o indivíduo perdido em meio ao caos do cotidiano, no qual mesmo estando cercado de pessoas se sente sozinho.

Palavras-chave: Literatura. (Neo) fantástico. Murilo Rubião. Alegoria.

INTRODUÇÃO

A obra do contista mineiro Murilo Rubião já foi analisada por diversos estudiosos, e uma premissa em comum é a dificuldade de classificar o tipo de conto do autor. Como afirmou a pesquisadora Manuela Ribeiro Barbosa, os pesquisadores sublinham a simplicidade e naturalidade com que Rubião relata os fatos sobrenaturais, no entanto, fadigam-se em tentar classificar o corpus do contista como ““realismo mágico”, “maravilhoso”, “estranho”, “fantástico”, “insólito”, irreal”, “su(pra)rreal”, “alegórico”, “simbólico”, “nonsense” ou “absurdo””. (BARBOSA, 2014, p. 77).

Essa condição se deve ao fato de Rubião fazer parte de uma nova modalidade da literatura fantástica instaurada no século XX, que tem o escritor Franz Kafka como o precursor




e maior representante. Os contos de ambos autores fogem aos padrões estruturais instituídos por Tzvetan Todorov, teórico búlgaro responsável pelo estudo que firmou o nascimento do fantástico enquanto gênero literário.

O fantástico trata da união de elementos naturais e sobrenaturais, ele se caracteriza por apresentar o mundo tal como conhecemos e, nesse cenário, introduzir um elemento que contrarie o que conhecemos com realidade, pondo o leitor em confronto com esse fenômeno. O ponto principal da teoria de Todorov se encontra na hesitação do leitor frente ao acontecimento sobrenatural, no momento em que nos perguntamos se tudo realmente aconteceu ou se não passou de um sonho ou ilusão do protagonista. Para tanto, outro ponto fundamental na teoria é a impossibilidade da leitura alegórica e poética do texto fantástico, uma vez que, segundo o pesquisador, resgatar elementos extratextuais restringiria o efeito da vacilação requisitado do fantástico.

Todavia, a teoria todoroviana parte da análise de um corpus de textos publicados entre os séculos XVIII e XIX, escritos por E. T. A Hoffmann, Jean Potocki, Cazzote, Guy de Maupassant, entre outros, além de citar pesquisadores que também concentraram seus estudos em obras do século XIX, como Castex, Vax e Caillois. Aliado a isso, Todorov, como bom estruturalista, estabeleceu condições fechadas e precisas em sua análise crítica sobre o fantástico, contudo, a literatura fantástica está em constante mudança, escapando aos moldes definidos pelo crítico. Assim, a teoria não abarca grande parte das produções contemporâneas.

O fantástico rubiano é fruto de uma adaptação do gênero às transformações sociais, culturais, histórias e políticas que deram saltos consideráveis a partir do século XX, com os avanços científicos e tecnológicos. Logo, os elementos sobrenaturais que permeavam o imaginário do homem e as narrativas fantásticas tradicionais se adaptaram ao mundo moderno e, apesar de apresentar o predicado comum à literatura fantástica, ou seja, inserção do insólito em um cenário mimético, os contos de Murilo Rubião não provocam vacilação, uma vez que o elemento sobrenatural é representado naturalmente, de modo que o leitor não se choque com os fenômenos narrados.

Sendo o cenário urbano e moderno um fator determinante na construção ficcional de Murilo Rubião, nossa pesquisa tem por objetivo fazer um estudo de cunho bibliográfico acerca das alegorias modernas presentes em seus textos. Para tanto, nosso estudo perpassa por algumas teorias responsáveis pela estruturação da literatura fantástica, desde suas primeiras definições, até o século XX, em que o fantástico toma um novo rumo, tanto temático quanto estrutural. Por



fim, aplicamos nossos estudos à análise do conto “O edifício”, de Murilo Rubião, publicado em 1965 no livro *Os dragões e outros contos*, em que abordaremos como a construção alegórica infere uma criticidade acerca do homem e do rápido processo de modernização.

O FANTÁSTICO PÓS KAFKA OU NEOFANTÁSTICO

Ao escrever Introdução à literatura fantástica e discorrer sobre os elementos sistemáticos que configuram as produções do gênero entre os séculos XVIII e XIX, Tzevitan Todorov observou na obra “A Metamorfose” (1915) de Franz Kafka (1883-1924) o surgimento de uma nova vertente do fantástico que difere das narrativas tradicionais.

O fato de Gregor Samsa, personagem principal da obra kafkiana, acordar em uma manhã transformado em um inseto gigante e viver dessa forma ao longo de toda a narrativa sem despertar medo ou se quer espanto, por parte tanto dele quanto de sua família, mostra que não é possível enquadrá-la nos esquemas todorovianos, como afirma o próprio crítico “o relato kafkiano abandona o que tínhamos considerado como segunda condição do fantástico: a vacilação representada dentro do texto, e que caracteriza mais particularmente os exemplos do século XIX” (TODOROV, 2004, p.90).

Dessa forma, a metamorfose do personagem é encarada com naturalidade, e o sobrenatural passa a conviver paralelamente com o real dentro da narrativa sem que haja algum tipo de choque ou inquietação provocada pela natureza desses elementos opostos. Vale ressaltar ainda que essa narrativa também não poderia pertencer ao maravilhoso, pois o enredo se passa em um mundo que, embora seja uma construção fictícia do autor, é a representação de nosso mundo tal como conhecemos.

Desse modo a partir do século XX, surge um novo fantástico. David Roas e Jaime Alazraki são dois estudiosos que se debruçam sobre essas novas produções e apresentam uma perspectiva analítica que não desconsidera suas origens no fantástico tradicional, mas enfatiza suas características e elementos próprios. Segundo Roas (2014, p.67) “o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade”, ou seja, é a inversão do que é apresentado no fantástico tradicional, no qual a realidade apresenta uma construção estável e passa a ser posta em dúvida após o surgimento do fenômeno sobrenatural, nessas novas narrativas primeiro temos o sobrenatural e a partir dele é que a realidade e os acontecimentos vão se configurando.



Essa evolução no fantástico é fruto das mudanças na sociedade pós-moderna e de acontecimentos como a Primeira Guerra Mundial, os movimentos de vanguarda, a psicanálise de Freud, o surrealismo, o existencialismo, dentre outros fatores (ALAZRAKI, 2001, p.280). São narrativas que refletem a nova condição de pensamento humano, o cotidiano, a vida do homem pós-moderno, os conflitos internos, o leva a questionar a organização da sociedade na qual está inserido, as bases que constrói a sua realidade, o mundo que julga conhecer tão bem. Por isso, esse tipo de literatura estabelece um forte diálogo com outras áreas além do campo literário, uma vez que apresenta discussões profundamente psicológicas e filosóficas.

Ainda sobre o diálogo que a literatura fantástica contemporânea estabelece com a filosofia no que se refere aos questionamentos sobre a realidade, é pertinente enfatizar aqui uma das afirmações de David Roas que atestam essa relação. Ao analisar essas produções, Roas afirma:


[...] a literatura fantástica contemporânea está inserida na visão pós-moderna da realidade, segundo a qual o mundo é uma entidade indecifrável. Vivemos em um universo totalmente incerto, em que não há verdades gerais, pontos fixos a partir dos quais enfrentar o real: o “universo descentrado” a que se refere Derrida. Não existe, por tanto, uma realidade imutável porque não há maneira de compreender, de captar o que é a realidade (ROAS, 2014, p. 66).

Ou seja, nessas produções a realidade entra em crise, o mundo aparentemente normal e cientificamente explicável, esconde anormalidades perturbadoras, revelando uma segunda realidade humana e desconhecida, oculta pela monotonia do cotidiano. No fantástico contemporâneo, os fantasmas e os monstros são íntimos, e a linguagem metafórica desempenha um papel fundamental nessas novas narrativas.

Segundo Jaime Alazraki, é através da metáfora “linguagem segunda” que o acesso a segunda realidade é possível. Em seu ensaio “¿Qué es lo Neofantástico?” que faz parte da antologia Teorias de lo Fantástico (2001) organizada por David Roas, o crítico argentino discorre sobre o fantástico contemporâneo, o qual propõe chamá-lo de neofantástico.

De acordo com sua análise, essas novas produções são diferentes do fantástico tradicional, porque causa “una perplejidad o inquietud sí, por lo insólito de las situaciones narradas.” (ALAZRAKI, 2001, p.227). Porém, isso é construído de forma muito sutil no texto neofantástico por meio de três elementos: a visão, a intenção e o modus operandi. No que se refere a visão, trata-se da característica responsável por apresentar a ideia de que no neofantástico temos duas realidades. Sobre a qual Alazraki (2001, p. 276) afirma:

Por su visión, porque si lo fantástico assume la solidez del mundo real – aunque para “poder mejor devastralo”, como decía Caillois –, lo neofantástico asume el mundo



real como uma máscara, como um tapujo que oculta uma segunda realidade que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica (ALAZRAKI, 2001, p. 276).

Somado a ela, temos a intenção que está relacionada ao sentimento de inquietude e perplexidade gerados pela narrativa neofantástica mediante a construção da linguagem metafórica, a qual não nos deixa as informações explícitas, mas vai tecendo silenciosamente os acontecimentos no decorrer do texto.

Por último, o *modus operandi*. Essa característica diz respeito ao fato de que no neofantástico o fenômeno sobrenatural é apresentado de início para, em seguida, o texto ir sendo construído a partir dele, à medida em que vai tornando-o em algo socialmente aceitável. Isso porque, diferente das narrativas tradicionais, o sobrenatural não surge como uma ruptura abrupta da realidade, mas é incorporada a ela, existe paralelamente como parte dela.

Esse aspecto da literatura fantástica contemporânea que já havia sido observado também por Tzevtan Todorov, vejamos:

O relato fantástico partia de uma situação perfeitamente natural para desembocar no sobrenatural; a metamorfose parte do acontecimento sobrenatural para ir lhe dando, com o passar do relato, um ar cada vez mais natural; e o final da história se afasta por inteiro do sobrenatural. (TODOROV, 2004, p.89).

Dessa maneira, o neofantástico possui características próprias que lhe conferem uma identidade literária peculiar, construída por novos objetivos e formas de representação sem, contudo, se afastar do fantástico tradicional, uma vez que mesmo havendo distinções “se baseiam em uma mesma ideia: produzir a incerteza diante do real” (ROAS, 2014, p.73).

Portanto, o neofantástico é a evolução do fantástico tradicional e, em ambos, é necessário a existência do mundo real em contraposição ao sobrenatural, embora os meios para que isso aconteça na narrativa se dê por caminhos diferentes.

MURILO RUBIÃO E A NARRATIVA FANTÁSTICA BRASILEIRA


Tratando especificamente da produção fantástica no Brasil, diferentemente da Europa, que no século XIX já tinha uma tradição literária consolidada, em solo nacional o gênero foi pouco difundido. Isso se deve, dentre outros fatores, ao fato de que, na época, o Brasil estava em um período literário voltado para as tendências realistas e naturalistas, de modo que temas como o sobrenatural e a suprarrealidade pouco despertava o interesse da crítica. (BATALHA, 2011).



Ainda assim, na literatura brasileira, é possível observar bons exemplos de narrativas que manifestam traços do fantástico e atestam a influência do insólito em produções de escritores consolidados da época. Dessa forma, é válido mencionarmos algumas obras, bem como seus respectivos autores, que enveredaram pelos caminhos do fantástico. O primeiro deles é Machado de Assis, com o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), o autor apresenta o insólito na figura do “defunto autor” que surge para contar sua história, rompendo, assim, com os paradigmas da realidade e com o panorama da literatura brasileira da época. No entanto, essa não é a produção machadiana mais rica em elementos fantásticos, antes dessa obra o autor havia publicado em 1862, no jornal *O Futuro*, o conto intitulado “O país das quimeras”, o qual, segundo afirma Fabiana Tibério, recebe a classificação de “conto fantástico” pelo próprio Machado de Assis (MIRANDA & CÉZAR, 2014).

Em linhas gerais, o conto é sobre um jovem de 20 anos apaixonado que escreve e vende seus poemas para sobreviver, até que um dia tem uma experiência sobrenatural ao ser levado para O País da Quimera, mundo no qual ele observa o apego às fantasias como um viés para fuga da dura realidade. Somado a esse, outros contos machadianos também podem ser classificados como fantásticos tais como “O anjo Rafael” (1869), “Os óculos de Pedro Antão” (1874) e “A mulher pálida” (1881). Ao analisar essa característica na escrita machadiana, Miranda & Cézár afirmam que o fantástico em Machado de Assis é “um fantástico mitigado e, na maioria das vezes, explicável a partir da retomada de consciência da personagem”. (2014, p. 633)

Além do escritor carioca, Álvares de Azevedo com *Noite na Taverna* (1855), sob influência do clima romântico bayroniano, apresenta narrativas nas quais o insólito é um elemento essencial. Ao longo de toda a obra somos apresentados a personagens ébrios, orgias, assassinatos, mas é em especial no episódio em que Solfieri se apaixona e mantém relações sexuais com um cadáver que o absurdo se torna explícito. Na verdade, esse arquétipo da noiva/amante cadáver é bastante recorrente na literatura, em alguns casos como no poema “Lenore” (1774) de Gottfried August Bürger, o amante volta do mundo dos mortos para buscar sua amada, enquanto “A morta amorosa” (1836), de Théophile Gautier é uma bela dama de natureza diabólica que seduz um jovem padre. Dessa forma, observamos que Álvares de Azevedo em sua obra retoma o insólito e traços do fantástico através de topos literários que já eram universais e se alimenta da matéria mítica, das histórias mal-assombradas e da tradição oral.



Porém, segundo Candido (1989), é no século XX, com a publicação do livro de contos *O ex-mágico* (1947) que o escritor mineiro Murilo Rubião inaugura o “insólito do absurdo” no Brasil, tornando-se o maior representante do gênero na literatura brasileira. Em concordância, Taranto afirma que “foi Murilo Rubião quem inaugurou o fantástico na literatura brasileira. Embora outros, antes dele, tivessem feito coisas no gênero (...) coube a Murilo cultivar o fantástico como princípio sistematizador da narrativa”. (TARANTO, 2002, p.15).


Nascido em 1º de julho de 1926, em Carmo de Minas – MG, Murilo Eugênio Rubião além de escritor, também era jornalista e advogado, por ter em sua família escritores como seu avô Francisco Álvares de Barros Rubião e seu pai Eugênio Álvares Rubião, que inclusive foi membro da Academia Mineira de Letras, teve contato com a literatura desde cedo. Sua obra, no entanto, permaneceu por muito tempo desconhecida pelo grande público, isso porque no período em que produziu, o fantástico não tinha tanta visibilidade.

Os contos de Rubião passaram por várias reedições, a maioria delas realizadas pelo próprio escritor, que tinha uma preocupação excessiva com a linguagem e a clareza. Esse fato, segundo Taranto, já é uma marca do caráter insólito de sua escrita “não resta dúvida de que nesse processo de fazer/refazer, já está instalado o insólito, marca registrada da obra muriliana, caracterizado no fato de o escritor jamais se satisfazer com o que seriam os limites de sua escrita” (TARANTO, 2002, p.15). Ainda sobre essa relação angustiante com a escrita, o próprio Murilo Rubião afirmou:

Sempre aceitei a literatura como uma maldição. Poucos momentos de real satisfação ela me deu. Somente quando estou criando uma história sinto prazer. Depois é essa tremenda luta com a palavra, é revirar o texto, elaborar e reelaborar, ir para frente, voltar. Rasgar. (RUBIÃO, 1992 apud ALEIXO, 2008, p. 191).

Ou seja, escrever era um processo doloroso, pois exigia muito de seus esforços e obviamente lhe causava bloqueios, não de criatividade como o autor mesmo afirma ter facilidade para criar as histórias, mas de estruturação de seus contos, a significação deles, e por isso a troca incessante de palavras. Ao todo, o escritor deixou um total de 32 contos publicados em sete livros. São eles: *O ex-mágico* (1947), *A estrela vermelha* (1953), *Os dragões e outros contos* (1965), *O convidado* (1974), *O pirotécnico Zacarias* (1974), *A casa do Girassol Vermelho* (1978) e *O homem do boné cinzento* publicado em 1990, um ano antes de sua morte.

Assim como a obra kafkiana, a literatura fantástica produzida por Murilo Rubião não se enquadra nos moldes todorovianos, pois uma das características dos contos rubianos é a aceitação do insólito, não há sensação de hesitação, ou mesmo choque entre o real e o irreal. Nos contos de Murilo Rubião, o sobrenatural se apresenta por diversas formas que, mesmo



sendo as mais absurdas, põe o sobrenatural e o real em harmonia, embora sejam mundos com construções diferentes.

Além disso, a essência de seus contos é a crítica à modernidade, por isso, em sua maioria, os espaços das narrativas são ambientes urbanos que tematizam o trabalho alienado, a objetificação do ser humano, o consumismo exacerbado, os valores corrompidos, o sistema, o pessimismo, etc. São críticas que aparecem intermediadas e comunicadas através de alegorias e nos mostram o absurdo da realidade.


AS ALEGORIAS NOS CONTOS DE MURILO RUBIÃO

No que concerne a presença da alegoria na narrativa fantástica primeiro é necessário tratarmos do conceito. De acordo com Flávio Kothe, “cada um dos elementos alegóricos quer dizer alguma coisa além dele próprio, e não aquilo que à primeira vista parece [...] a alegoria significa literalmente “dizer o outro.” (KOTHE, 1986, p.7). Ou seja, assim como a metáfora, a alegoria é uma linguagem figurada que expressa uma mensagem com sentido além do literal. Dessa maneira, possui um caráter oculto e vai sempre dizer algo além do que está de fato expresso no texto.

Ainda segundo Kothe, o que a difere da metáfora é a sua extensão “a alegoria é comumente distinguida da metáfora por ser mais extensa e detalhada.” (KOTHE, 1986, p.7). Na verdade, as palavras do teórico reafirmam o que Quintiliano, orador romano, já havia dito em seus estudos sobre a retórica “uma metáfora contínua se desenvolve em alegoria” (QUINTILIANO *apud* TODOROV, 2004, p.35). Desse modo, embora sejam próximas, é possível identificar qual está sendo empregada no texto de acordo com a extensão que ela possui. Se a figura se apresenta isolada e não se desenvolve ao longo do corpus textual é apenas uma metáfora, mas se, ao contrário, ela se estende estamos diante de uma alegoria.

Além desses dois, Todorov é outro teórico que se debruçou sobre a alegoria em seus estudos, especificamente sobre a sua presença na narrativa fantástica:

Em primeiro lugar, a alegoria implica a existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras; nos diz às vezes que o primeiro sentido deve desaparecer, e outras que ambos devem estar juntos. Em segundo lugar, este duplo sentido está indicado na obra de maneira explícita: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer [...] Se o que lemos descreve um elemento sobrenatural e, entretanto, é necessário tomar as palavras não em sentido literal a não ser em outro sentido que não remete a nada sobrenatural, já não há capacidade para o fantástico.” (TODOROV, 2004, p.35).



Segundo ele, o texto fantástico deve ser lido em seu sentido literal. Por isso, a alegoria, assim como a poesia, apresenta uma ameaça ao fantástico, uma vez que implica em interpretações e regaste de elementos que estão fora do texto. Vale ressaltar que as narrativas a partir das quais Todorov postula essa condição tem como foco as produções fantásticas tradicionais dos séculos XVIII e XIX e, por tanto, o que ele considerou como perigo é a essência do fantástico contemporâneo.

Contrária ao crítico búlgaro, a argentina Ana María Barrenechea apresenta uma perspectiva diferente. No ensaio intitulado *Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica*, ela defende que a alegoria reforça o fantástico:

Asi se explica tambien que - contra la opinion de Todorov - se vea el caso de que lo alegórico nos refuerce el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo, porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal. (BARRENECHEA, 1972, p.295)

Isso porque na literatura fantástica contemporânea existe um forte teor crítico social, e a alegoria é o recurso perfeito para expressar a mensagem crítica de forma simbólica, pois apresenta a realidade em diálogo com uma nova configuração de mundo que torna estranho o que até então era normal, levando o leitor a enxergar o conhecido por outras formas, com um olhar mais aguçado, menos automático.

No que se refere ao caráter alegórico presente nos contos de Murilo Rubião, Schwartz (1981, p.77) afirma que:

São raros os momentos na obra do autor em que o elemento insólito, ou mesmo o sobrenatural, não se converte em trampolim metafórico de uma crítica social. O fantástico como transfiguração lúdica da realidade é escasso nos contos, e a possibilidade de conotação social enriquece o signo narrativo, permitindo que ele se projete além do fenômeno meramente ficcional.

Sendo assim, na obra muriliana o insólito se configura de forma alegórica de modo que os personagens e as situações que eles vivenciam são representações simbólicas da vida moderna. Temáticas como o trabalho alienado, a objetificação do ser humano, o consumismo exacerbado, os valores corrompidos, o sistema, o pessimismo, etc., aparecem em seus contos como críticas intermediadas e comunicadas através da alegoria e nos mostram o absurdo da realidade.

No livro intitulado *Murilo Rubião: A poética do Uroboro* (1981), Jorge Schwartz faz uma análise de toda a obra do escritor mineiro. O crítico identifica duas características muito recorrentes nos contos rubianos: a tendência ao infinito e a circularidade. Essas alegorias possuem seu sentido exposto já no título da análise, uma vez que o Uroboro aparece em várias



culturas como uma serpente ou dragão que morde a própria cauda simbolizando o infinito e a fecundação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986).


Schwartz elenca sete contos nos quais essa tendência ao infinito pode ser observada de formas diferentes. Nos contos “O Convidado” e “A fila”, o infinito se dá por meio da espera, pois, no primeiro, todos aguardam um convidado que nunca chega e no segundo o personagem principal está preso em uma fila que cresce dia após dia, impedindo-o de alcançar seu objetivo. Em “Aglaiá” e “Bárbara” as protagonistas femininas configuram dois outros tipos diferentes de infinito. Aglaiá, pelo fato da reprodução contínua, gerando crianças de modo incontrolável; Bárbara, porque possui desejos incessantes e a medida em que são realizados seu corpo aumenta mais e mais.

Além desses, em “O edifício”, o infinito se dá através da construção de um enorme arranha-céu que nunca termina. Já nos contos “A cidade”, “A armadilha” e “Os comensais”, por meio do aprisionamento, uma vez que na primeira narrativa o protagonista é condenado a viver por tempo indeterminado em uma cela; no segundo o personagem, Alexandre está preso em um apartamento com seu inimigo fadado a conviver com ele pelo resto da vida e no terceiro, o herói Jadon também se encontra em uma espécie de prisão infinita, pois, junto com milhares de outras pessoas “os comensais”, não consegue se libertar da rotina do restaurante.

Em outros contos podemos observar outras temáticas de caráter alegórico como no conto “Teleco, o coelhinho”. As várias metamorfoses do personagem metaforizam a crise existencial humana e a busca por uma identidade. Em “Os dragões” os personagens que dão título a narrativa são incompreendidos e, para serem aceitos na sociedade, tem sua real natureza corrompida ao adotar comportamentos humanos. No conto “O ex-mágico da Taberna Minhota” a vida de funcionário público é apresentada ao protagonista como uma opção para a morte, ao mesmo tempo, perca da criatividade simbolizada na narrativa pelos dons mágicos do personagem. Em “A flor de vidro” e “Bruma” é possível observar conflitos de caráter psicológico na complexidade das emoções e comportamentos dos personagens.

UMA ANÁLISE DE “O EDIFÍCIO”

O conto “O edifício”, publicado no livro *Os dragões e outros contos* (1965), narra a história de João Gaspar, um engenheiro recém-formado que assume o desafio de construir “o maior arranha-céu de que se tinha notícias” (SCHWARTZ, 1981, p. 20). O insólito do absurdo




se configura no texto devido à condição infundável que a construção assume ao longo da narrativa, tornando-se a causa das angústias e perturbações existenciais do personagem.

A temática da construção como símbolo da ambição humana é bastante recorrente ao longo dos tempos não só em textos literários, mas também em outras formas de expressão artística que reafirmam e colaboram na configuração de símbolos que retratam a busca constante das pessoas por ascensão. Na edição mais recente, em comemoração ao centenário de Murilo Rubião, a *Editores Positivo* lançou uma trilogia com obras do escritor mineiro, dentre as quais “O Edifício” foi lançado como um livro à parte com ilustrações do brasileiro Nelson Cruz. Nas ilustrações, é nítido e recorrente o uso de cores frias tais como azul, cinza e preto que, em diálogo com a narrativa literária, refletem o espaço urbano como deprimente e sombrio.

O conto “O edifício” é dividido em dez itens: a lenda, a advertência, a comissão, o baile, o equívoco, o relatório, a dúvida, o desespero, o engano e os discursos. A primeira parte, “A lenda”, aponta e prevê, como uma espécie de destino profético, os rumos da narrativa. Durante a reunião com o Conselho Superior da Fundação, João Gaspar recebe instruções dos conselheiros e ouve uma antiga lenda que alertava sobre uma confusão no meio dos obreiros quando o prédio atingisse o octingentésimo andar, sendo assim, aconselhava-se que se evitasse quaisquer motivos de desarmonia entre os empregados. Além disso, João Gaspar foi advertido para que não alimentasse a vaidade de terminar o edifício:

— Nesta construção não há lugar para os pretensiosos. Não pense em terminá-la, João Gaspar. Você morrerá bem antes disso. Nós que aqui estamos constituímos o terceiro Conselho da entidade e, como os anteriores, jamais alimentamos a vaidade de sermos o último. (RUBIÃO, 2010, p. 61).

Neste conto, assim como em outros textos de Rubião, não temos a interrupção do fenômeno sobrenatural na narrativa, algo que rompa bruscamente com as leis naturais. Embora pareça absurda a descrição de um edifício com “ilimitado número de andares”, não há, de fato, algo de natureza sobrenatural. No entanto, o insólito é ocasionado não por algo transcendental, mas pelo exagero do processo de construção que contraria a normalidade. Conforme aponta Schwartz, a hipérbole aparece nas obras de Murilo Rubião como “figura-chave que desvenda os mecanismos fantásticos da narrativa”. (SCHWARTZ, 1981, p. 70). Assim, Rubião utiliza acontecimentos da realidade cotidiana como pano de fundo para seus contos, como a construção de um prédio ou uma simples espera em uma fila, e os exageram, a ponto de convertê-los em algo absurdo e insólito.



Aliado a essas questões, é nítido o diálogo que se estabelece entre “O edifício”, e o mito bíblico da Torre de Babel, que narra a história de quando os descendentes de Noé tentam construir uma torre até os céus, numa tentativa de se igualar a Deus. Em vez de uma torre, Rubião cria um edifício, aludindo novamente à modernidade. Segundo Goulart (2017), para criação de “O edifício”, Murilo Rubião além de se inspirar na história bíblica, teve como estímulo uma construção que estava em andamento na Av. Afonso Pena em Belo Horizonte:

Valendo-se da ostensiva presença do mito bíblico da Torre de Babel, o texto de Murilo aponta o emblema da cidade moderna, com aquela vocação para crescer verticalmente, como testemunha a história, ao mostrar que na Belo Horizonte de Murilo, a partir de 1935, tem início a era dos arranha-céus. Vale lembrar também o testemunho do próprio escritor, referindo-se aos cotidianos encontros que parte da intelectualidade belo-horizontina mantinha à porta do Café Nice, na Av. Afonso Pena. Foi ali, entre os anos 50 e 60, que Murilo viu subir um prédio que, segundo suas palavras, parecia não ter fim, ocorrendo-lhe, então, a inebriada arrogância dos construtores da Torre de Babel, tornada motivo e inspiração para o conto que se alinha entre os melhores de sua obra. (GOULART, 2017, p. 101)

Esse dado reforça a ideia de que Rubião era um grande observador dos acontecimentos cotidianos e que possuía um senso crítico aguçado em relação à modernidade e as implicações sociais. Além de uma referência ao mito babélico, o texto de Rubião se faz alegórico em sua própria construção, que pode ser relacionada à construção do prédio. Se o prédio corre o risco de ter sua construção paralisada, implicitamente, a narrativa, que acompanha o prédio ganhar altura, também corre esse risco. Como enfatiza Davi Arrigucci Jr., na apresentação do livro *O pirotécnico Zacarias* (1988):

No conto “O Edifício”, torna-se quase ostensiva a identidade metafórica, latente em outros textos, entre o processo de estruturação da narrativa e a metamorfose. A construção infundável de um “absurdo arranha-céu”, a que sempre é possível acrescentar novos blocos, pode ser entendida como uma alegoria da própria construção ficcional que está lendo. (ARRIGUCCI Jr, 1988, p. 9).

No começo do conto, o protagonista está no estágio inicial e, assim como a história, em equilíbrio. Isso fica evidente no trecho que descreve a personalidade do personagem e sua tentativa de manter tudo em ordem: “João Gaspar era meticuloso e detestava improvisações [...]. Devido a esse e outros fatores, tudo ocorria tranquilamente, encaminhando-se a obra para as etapas previstas.” (RUBIÃO, 2010, p. 62).

Através dessas medidas, o percurso da construção segue em harmonia. A cada cinquenta andares, uma festa em comemoração ao feito é realizada entre os operários. Porém, próximo à conclusão do 800º andar, o trabalho se intensifica e essas comemorações são adiadas. A partir desse episódio, é instaurado na narrativa um momento de ruptura com a antiga condição de equilíbrio e no grande baile, quando tudo ocorria bem, a profecia se cumpre:



Pela madrugada, porém, o álcool ingerido em demasia, e um incidente de pequena importância provocaram um conflito de incrível. Homens e mulheres, indiscriminadamente, se atacaram com ferocidade, transformando o salão num amontoado de destroços. Enquanto cadeiras e garrafas cortavam o ar, o engenheiro, aflito, lutava para acalmar os ânimos. Não conseguiu. Um objeto pesado atingiu-o na cabeça, pondo fim a seus esforços conciliatórios. Quando voltou a si, o corpo ensanguentado e dolorido pelas pancadas e pontapés que recebera após a queda, sentiu-se vítima de terrível cilada. De modo inesperado, cumprira-se a antiga predição. (RUBIÃO, 2010, p.62)

Após esse acontecimento, João Gaspar acaba “perdendo, por fim, o poder sobre os seus próprios atos que irão desembocar num fazer infinito” (SCHWARTZ, 1981, p.21). O número de andares é também um dado alegórico, pois só a partir do octogentésimo andar que a construção perde o controle. O número oito é extremamente simbólico, em diversas culturas ele é retratado “deitado”, e representa o movimento infinito, sem começo ou fim, pois o formato dos traços estão em contínua ligação. Além disso, João Gaspar era um personagem metódico e um engenheiro preocupado com os cálculos e as planilhas da obra, e o número oito, em sua simbologia do infinito, aparece principalmente nos estudos matemáticos para se referir às sequências infinitas que uma equação pode obter. Por fim, em sua simbologia, o número oito significa, ainda, o meio termo, segundo o *Diccionario de los símbolos*: “el número ocho y el octógono tienen también valor de mediación entre el cuadrado y el círculo, entre la tierra y el cielo, y por tanto se refieren al mundo intermedio.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 768). Assim, o número oito é algo em estágio intermediário, entre a terra e o céu, ele, assim como os 800 andares do edifício, então no limiar, nem no nível terreno nem no transcendental.

Dando continuidade, após o malogro da obra, o engenheiro passa por um período de reclusão, acreditando que a obra havia fracassado e não seria mais possível dar continuidade, até que ao receber a visita de alguns operários é informado do contrário e podemos observar que, apesar de ainda está emocionalmente frágil, a vaidade começa a se instaurar no personagem: “os olhos permaneciam umedecidos, mas os lábios ostentavam um sorriso de *altivez*” (RUBIÃO, 2010, p.63 grifo nosso).

Nos episódios que se seguem, ele experimenta um tipo de euforia. Com a morte dos antigos membros do Conselho, João Gaspar se torna o grande responsável pelo projeto. Contudo, uma vez que se encontra preso na rotina diária de trabalho, esse sentimento é substituído pelo desânimo e crises de ansiedade:

Queixava-se aos amigos do tédio que lhe provocava o infundável movimento de argamassa, pedra britada, formas de madeira, além da angústia que sentia, vendo o monótono subir e descer de elevadores. Quando a ansiedade ameaçou levá-lo ao colapso, convocou os trabalhadores para uma reunião. Explicou-lhes, com enfática riqueza de detalhes, que a dissolução do Conselho obrigava-o a paralisar a construção do edifício. (RUBIÃO, 2010, p. 64).




Observamos que, nessa parte da narrativa, João Gaspar tenta romper com o a condição de círculo monótono que o trabalho repetitivo lhe infligiu. Assim como Jadon, herói do conto “Os Comensais”, a temática da alienação e objetificação do ser humano é algo latente. Além disso, é notável o alto nível de consciência que os personagens principais, de ambos os contos, apresentam em comparação aos demais, por isso são impulsionados a tentar convencê-los do quão absurda é a circunstância na qual estão presos, porém, isso não significa que obterão sucesso e muitas vezes acabam desistindo, como afirma Schwartz: “O mundo mecanizado causa-lhe espanto e solidão; não consegue romper o automatismo dos homens nem fugir do local (contexto social) restando-lhe apenas a reintegração.” (SCHWARTZ, 1981, p.53). No caso de João Gaspar, esse nível de consciência é cada vez mais ampliado e suas tentativas de fazer com que operários desistam da construção também, chegando a demitir os funcionários.

Diferente de João Gaspar, os operários não possuem entendimento da real situação de dependência que atribuíram ao trabalho e decidem não acatar as ordens do engenheiro. Passam a dedicar todo o tempo a construção, incluindo noites e finais de semana, sem exigirem pagamento adicional. O absurdo torna-se ainda maior quando surgem voluntários “vinham cantando, sobraçando as ferramentas, como se preparados para longa e alegre campanha” (RUBIÃO, 2010, p. 66). Os operários representam alegoricamente a própria condição automatizada da sociedade moderna, eles não conseguem parar o andamento do prédio porque já estão mecanizados neste processo de construção.

O herói aumenta as tentativas de fazê-los desistir por meio de seus discursos exaustivos, mas nada os convence e o prédio vai crescendo ainda mais. Schwartz observa que nessa parte a narrativa retoma a história da Torre de Babel, pois a incompreensão das palavras do personagem lembra a confusão de línguas que colocou fim na construção da torre:

Esta mútua incompreensão projeta-se do texto bíblico para o ficcional, na imagem irônica do non sense [...] As inversões das normas se acumulam: se no texto bíblico a ação divina põe um fim à vaidade humana, gerando a eterna incompreensão entre os homens, no texto “O edifício” esta mesma consequência surge através do castigo às avessas, que faz com que o castigado assuma hiperbólica e absurdamente seu desejo gerador da obra. (SCHWARTZ, 1981, p. 24)

Ou seja, tal como os descendentes de Noé no mito bíblico, que foram castigados por Deus a falar diferentes idiomas os impossibilitando de concluir seu projeto, em “O edifício” o protagonista também é submetido a um castigo. Em determinado momento da construção, João Gaspar tenta paralisar as obras, todavia, mesmo usando os mais diversos argumentos, suas palavras parecem não surtir efeito, como se não fosse compreendido pelos demais. Em vez de



ter a construção paralisada, como no mito babilônico, o gigantesco arranha-céu sofre o processo inverso e o conto se encerra com o prédio a ganhar altura.

Como vimos, a circularidade é um fator determinante para a construção da narrativa. “O edifício” é um dos contos classificados por Jorge Schwartz (1982) como tendentes ao infinito. Essa característica, presente, segundo o pesquisador, em outros cinco contos de Rubião, se define como um “não final” ou um final inclusivo das narrativas. A tendência ao infinito foi um recurso utilizado por Rubião para provocar no leitor o efeito de que a história se perpetuaria, mesmo após o término das linhas, como descreve o próprio escritor:

Nunca me preocupei em dar um final aos meus contos. Usando da ambiguidade como meio ficcional, procuro fragmentar minhas histórias ao máximo, para dar 24 ao leitor a certeza de que elas prosseguirão indefinitivamente, numa indestrutível repetição cíclica. (RUBIÃO, 1988, p. 4).

A tendência ao infinito é tida por Schwartz de forma negativa, uma vez que nas narrativas rubianas a eternidade, em todos os casos, recai sobre os personagens como uma espécie de fardo/maldição. Um conto exemplar dessa tendência é “Aglaiá”, em que a personagem, homônima ao conto, após abortar o primeiro filho é alvo de um processo ininterrupto de gestações, mesmo utilizando todos os métodos contraceptivos existentes e se abstendo de atividade sexuais, os filhos continuam a nascer incessantemente. O conto termina, mas nenhuma explicação ou solução para as gestações da protagonista é dado e os filhos continuam a nascer.

Perceba, assim, que os personagens são vítimas de processos que eles não controlam e sequer compreendem, a tendência ao infinito, se alegoricamente, representa a alienação do homem moderno, bem como sua incapacidade de escapar ou alterar o próprio destino, restando apenas resinar-se aos desígnios que lhes foram impostos.

De acordo com Schwartz (1981), o conto “O edifício” obedece a um padrão estrutural e temático que possui a seguinte sequência: 1. esperança, 2. percurso, 3. constatação/desilusão, 4. condenação, 5. repetição/percurso infinito. A *esperança* consiste o estágio inicial, quando João Gaspar assume a construção do prédio e possui uma extrema confiança em si mesmo; o *percurso* se dá quando o destino do protagonista é traçado pelo Conselho e ele fica ciente da lenda que profetizava o “não término” e o malogro do empreendimento após seu octingentésimo andar; a *constatação* ocorre no sexto item (O relatório), quando o herói vai apresentar para o Conselho o progresso da construção e fica sabendo que todos os membros haviam morrido, João Gaspar começa a repensar todo a sua tarefa e toma consciência da condição trágica dos seus atos; a *condenação* surge nesse processo de reconhecimento, e nos itens 7 e 8 (A dúvida e



O desespero), João Gaspar tenta em vão convencer os operários da inutilidade das suas realizações, mas as palavras surtem o efeito contrário e os operários crescem numerosamente, chegando a trabalhar sem remuneração; a *repetição* dos discursos fazem com que eles deixem de ter o efeito desejado e a construção continua a ganhar altura em um *percurso infinito*.


A ambição humana também é um aspecto que merece destaque, visto que ela é retratada não apenas no conto em análise, mas alegoricamente no mito da Torre de Babel, assim, a ambição está duplamente exposta no conto, embora o fracasso do empreendimento se dê de modo diferente em cada uma delas, em uma narrativa a ambição foi a ruína da construção, culminando em sua queda, contrariamente, no conto de Rubião, a ambição foi motivo que impulsionou a continuidade perpétua da obra.

Se lida a luz da alegoria, “O edifício” traz à tona inúmeras críticas sócias, pois o processo hiperbólico de construção do arranha-céu representa a inutilidade dos atos e o fazer desprovido de sentido que recai sobre o cotidiano de uma sociedade cada vez mais automatizada. O homem, nesse processo, se vê impotente frente ao caos da modernidade, fruto de um rápido processo de modernização, com os grandes centros urbanos crescendo cada vez mais verticalmente e, conseqüentemente, com edificações cada vez mais altas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura fantástica acompanha a história e é apontada por uma vasta tradição crítica como uma das mais antigas manifestações literárias. Embora haja por parte dos pesquisadores uma tentativa de estruturá-la, percebemos claramente em autores como Frank Kafka e Murilo Rubião que a literatura fantástica não é estática ao ponto de ser facilmente moldada. Deste modo, compreendemos que em seu processo de adequação às transformações sociais do século XX, a narrativa fantástica deixou as catacumbas e mausoléus e passou a habitar os grandes centros urbanos, embora tão naturalizada que muitas vezes não dos damos conta.

Assim, constatamos que Murilo Rubião compõe seus contos valendo-se do contexto cotidiano como pano de fundo para a construção das narrativas. Uma casa, um trem, uma estrada, todos os aspectos mais corriqueiros podem se converter em algo absurdamente fantástico. Para tanto, a hipérbole foi um recurso amplamente utilizado pelo autor como desencadeador da lógica do absurdo, além disso, o processo hiperbólico traz à tona as questões sociais implícitas no texto, como afirmou a pesquisadora Marcela Aguiar: “A hipérbole e a reiteração são recursos estilísticos recorrentes nos contos de Murilo Rubião e trazem para o



plano da narrativa as imagens da crise interna do sujeito da modernidade” (AGUIAR, 2018, p. 102).

A sociedade e o homem moderno em crise são temáticas presentes em grande parte de sua obra. No entanto, como vimos, esses temas não são postos explicitamente, eles são acessados apenas através de uma leitura alegórica, que privilegie fatores externos ao texto, como a história, a cultura, a religião e os aspectos sociais como um todo, que fazem parte e servem de inspiração para o processo ficcional de Murilo Rubião.

Por fim, percebemos que a criticidade do autor mineiro se dá de modo estritamente denunciativo, uma vez que o autor aponta o problema, mas não a solução. Os personagens, sempre alheios a suas próprias vidas, são vítimas de fenômenos que sequer são explicados. Em “O edifício”, acompanhamos a mudança de comportamento do protagonista, sua ambição inicial não se mantém até o término do conto, pois ele passa por um processo de reconhecimento que o leva a enxergar a esterilidade dos seus atos, contudo, é inútil a tentativa de frear o trabalho dos operários, uma vez que todos já estavam automatizados pelo trabalho. Como alegou a pesquisadora Rodrigues: "a magia se volta contra os mesmos, fazendo-os padecer na desilusão e solidão" (RODRIGUES, 1988, p. 66).

REFERÊNCIAS



AGUIAR, Marcela de Castro Ávila. **A banalização do insólito na modernidade líquida: uma leitura d'O ex-mágico da Taberna Minhota, de Murilo Rubião.** RAÍDO (online), v. 12, p. 95-112, 2018. Disponível em: <<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/download/7780/4754>>. Acesso em 19 de maio 2020.

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David. **Teorías de lo fantástico.** Madrid: Arco Libros, 2001.

ALEIXO, Sandra Elis. **O Universo fantástico de Murilo Rubião.** Revista Trama - Volume 4 - Número 8. 2008. p. 187-198.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão.** Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BARBOSA, Manuela Ribeiro. **K no Brasil: Kafka, Murilo Rubião e Aníbal Machado.** Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada). Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-9R8P9C>>. Acesso em 19 de maio 2020.



BATALHA, Maria Cristina. (Org.) Introdução. **O fantástico Brasileiro**. Contos esquecidos. Rio de Janeiro: Caetés, 2011.

BATALHA, Maria Cristina. (Org.). **Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. Cultura Acadêmica. 2014.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **Murilo Rubião e o realismo mágico**. ABRALIC, São Paulo, 2008. Disponível em:

<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/008/ANA_CAMARANI.pdf>. Acesso em: 19 mai. 2020

CANDIDO, A. A Nova Narrativa. In: **A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

GARCÍA, F. Aspectos dos discursos fantásticos contemporâneos, pegado “às unhas”, em um conto “não pronto para a publicação de Murilo Rubião. In: GARCÍA, F. _____; BATALHA, Maria Cristina. (Org.). **Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

KOTHE, Flavio René. **A alegoria**. Ática: São Paulo, 1986

MIRANDA, Adriana; CEZAR Caramuru Adelaide. **Entre o fantástico e o alegórico: breve análise do conto A vida eterna, de Machado de Assis**. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/ARTIGOSANAIS_SEPECH/adrianamiranda.pdf, acessado em 19 de maio de 2020.

ROAS, David. **A Ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: UNESP, 2014.

ROAS, David. **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. Ática, 1988.

RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião. Obra Completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 1988.

SANTOS, Luciane Alves. **A metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião**. Nau literária, 2006. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/4873/2788>>. Acesso em: 06 mai. 2020.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião: A poética do Uroboro**. São Paulo: Ática, 1981.



SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião: Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

SCHWARTZ, Jorge. Murilo Rubião: um clássico do conto fantástico. In: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SOARES, Marcelo Pacheco. **A literatura fantástica do século XX e a representação do real**. Rev. Let., São Paulo, v.55, n.2, p.117-135, jul./dez. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/8823/6491>>. Acesso em: 17 mai. 2020.

TARANTO, Audemaro. **O Conto fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

TARANTO, Audemaro. **O fantástico Murilo Rubião**. Araraquara: Itinerários, 2002.

TAVARES, Braulio. (Org.) Introdução. **Páginas de sombra. Contos fantásticos brasileiros**, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VOLOBUEF, Karin. **Uma leitura do fantástico: a invenção de Morel (A.B. Casares) e o processo (F. Kafka)**. Revista Letras, [S.l.], v. 53, June 2000. ISSN 2236-0999. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/18866/12181>>. Acesso em: 13 mai 2020.



CAPÍTULO 10

REGIONALISMO E RELIGIOSIDADE COMO MARCAS DA TRADIÇÃO ORAL NO CONTO “A MENINA DE LÁ” DE GUIMARÃES ROSA

Lívia Henrique de Oliveira, graduanda em Letras, UFPB e professora de Língua Portuguesa na Prefeitura Municipal de Capim, PB

Vanessa Santos da Silva, graduanda em Letras, UFPB e professora de Língua Portuguesa, na prefeitura de Cuité de Mamanguape

RESUMO

O presente trabalho possui como objetivo analisar a tradição oral através das perspectivas do regionalismo e da religiosidade, no conto “A menina de lá” de Guimarães Rosa. Uma grande parcela dos contos e novelas produzidos por Guimarães Rosa são veiculadas pelo cenário dos sertões brasileiros, trazendo os costumes e tradições, como também, a linguagem típica e inovadora do povo sertanejo como é o caso do conto “A menina de lá”, tornando-se assim, uma escolha ideal para realizamos a nossa investigação. Para embasar a nossa pesquisa, utilizamos como aporte teórico os estudos de Cândido (2002), Lucena (2016) e Souza&Lima (2019) sobre a perspectiva do regionalismo; e apresentamos as contribuições dos estudos literários de Vitorino (2007) sobre os traços da religiosidade no *corpus* selecionado. A pesquisa possui a natureza aplicada, e de abordagem qualitativa, pois buscamos compreender como é apresentada a tradição oral no *corpus* selecionado, uma vez que, analisamos a obra através da vertente do regionalismo e religiosidade. E os resultados obtidos apresentam que o conto “A menina de lá” de Guimarães Rosa é repleto de elementos típicos que remetem ao sertão brasileiro, podemos encontrar animais e iguarias tradicionais das comunidades interioranas. Além disso, o conto possui o teor da religiosidade, uma vez que, a própria personagem protagonista é a representação de uma divindade e/ou mística. Desse modo, a tradição oral é apresentada no conto através do regionalismo e da religiosidade, pois transporta o leitor a conhecer o mundo sertanejo descrito na obra.

Palavras-chaves: A menina de lá. Tradição oral. Regionalismo. Religiosidade.

INTRODUÇÃO

A oralidade é o berço de grande parte dos costumes e manifestações artísticas, é o que todos os povos juntos possuem em comum, pois primeiro nascemos disso, do dito, da palavra verbalizada, expressa pelo som, registrada pela memória, só depois passamos a materializá-la em outros códigos. De modo que, seja através da “Ilíada”, “Odisséia”, as histórias hebraicas, as lendas celtas, os lais bretões, as sagas escandinavas, os mitos afros, indígenas, as lendas chinesas, as histórias que ouvimos nossos avós contar, dentre tantas outras manifestações da tradição oral, a literatura bebe e se enriquece nessas fontes.

Neste trabalho, analisaremos o conto “A Menina de Lá” do escritor brasileiro Guimarães Rosa com o objetivo de destacar as marcas da tradição oral em sua produção literária.



Conhecido pela obra prima “Grande Sertão: Veredas”, o autor escreveu ainda contos, novelas e outros romances. Muitas de suas obras são ambientadas no sertão brasileiro, com ênfase em temas nacionais mediados por uma linguagem inovadora com invenções linguísticas, arcaísmo e palavras populares.


O conto “A menina de lá” narra a história de uma menina chamada Nhinhinha, que mora com seu Pai, Mãe e Tiantônia, no local chamado Temor-de-Deus situado no sertão mineiro. A garotinha sempre foi muito quieta e observadora, poucas coisas falava. Mas quando dizia algo, os seus pais não entendiam; ela possuía uma linguagem própria que mais ninguém compreendia. Um certo dia, os pedidos que Nhinhinha fazia começaram a se realizar, os seus pais e a Tiantônia pensavam que era mera coincidência do destino. Mas eles começaram a acreditar que a menina era milagrosa.

O primeiro pedido foi que um sapo aparecesse, o segundo foi o desejo de comer uma pamonha de goiabada, e o terceiro, curou a sua Mãe com um abraço e um beijo. Nhinhinha também pediu um arco-íris durante uma época de estiagem, e choveu, trazendo alegria para os seus familiares. Mas nesse dia, Tiantônia repreendeu Nhinhinha por algo que ela disse, e ninguém sabia o motivo daquela repreensão. Depois de alguns dias, a menina faleceu. E Tiantônia confessou que no dia que choveu, a menina tinha pedido um caixãozinho cor-de-rosa com detalhes verdes, ou seja, Nhinhinha tinha desejado a sua própria morte.

Desse modo, analisaremos dois elementos que configuram essa característica oral em “A Menina de Lá”. São eles o regionalismo, sobre o qual discorreremos na primeira parte da análise sob a perspectiva teórica de Cândido (2002), Lucena (2016), Souza&Lima (2019); e a religiosidade, que será aprofundada no segundo momento do texto. Para analisar essa última característica, utilizamos as contribuições dos estudos literários de Vitorino (2007), além de trechos do conto que servem como respaldo teórico para nossas afirmações durante a análise literária.

ANÁLISE DA NARRATIVA: TRAÇOS DA ORALIDADE ATRAVÉS DO REGIONALISMO E DA RELIGIOSIDADE

Ao analisar o conto, observamos que a oralidade se apresenta por meio de dois elementos: o regionalismo e a religiosidade. Tratemos primeiro do regionalismo, Lucena (2016) afirma que Guimarães Rosa retrata em suas narrativas o sertão mineiro, distanciando a perspectiva do regionalismo descritivo e documental, e sim, trazendo preocupações comuns a qualquer ser humano com a função de “mapear os elementos naturais, costumes e condições



sociais de uma dada comunidade local.” (LUCENA, 2016, p. 116). No conto *A menina de lá*, observamos que Guimarães Rosa utiliza elementos em sua narrativa que remetem a um ambiente típico sertanejo:

Nhininha, só, sentada, olhando o nada diante das pessoas: - “Eu queria o sapo vir aqui” [...]. Mas, aí, reto, aos pulinhos, o ser entrava na sala, para aos pés de Nhininha – e não o sapo de papo, mas uma bela rã brejeira, vinda do verduroso, a rã verdíssima. [...] Dias depois, com o mesmo sossego: - “Eu queria uma pamonhinha de goiabada” – sussurrou; e, nem bem meia hora, chegou uma dona, de longe, que trazia os pãezinhos da goiabada enrolada na palha. (ROSA, 2005, p. 67)


Como também no trecho, “E o Pai alisava com as mãos o tamboretinho em que Nhininha se sentava tanto, e em que ele mesmo se sentar não podia, que com o peso de seu corpo de homem o tamboretinho se quebrava.” (ROSA, 2005, p. 69). Sendo assim, o autor utiliza os elementos “rã brejeira” e “pamonhinha de goiabada” e “tamboretinho” para caracterizar o cenário da obra através das particularidades do sertão mineiro, que de acordo com Chiappini (1995, p. 09), um “grande escritor regionalista é aquele que sabe nomear; que sabe o nome exato das árvores, flores, pássaros, rios e montanhas”. Além disso, Rosa aborda sobre a época da estiagem no brejo, no qual, dificulta bastante as vidas dos sertanejos em relação a alimentação:

Veio a seca, maior, até o brejo ameaçava se estorricar. Experimentaram pedir a Nhininha: que quisesse a chuva. – “Mas, não pode, ué...” – ela sacudiu a cabecinha. Instaram-na: que, se não, se acabava tudo, o leite, o arroz, a carne, os doces, frutas, o melado.” (ROSA, 2005, p. 68)

De acordo com Lucena (2016, p. 116) por meio desses elementos típicos da cultura sertaneja, Guimarães Rosa evidencia “o homem rural dos confins mineiros como as inquietações, angústias, alegrias e ambições inerentes à própria condição humana” com o intuito de representar os “[...] tipos humanos, paisagens e costumes considerados tipicamente brasileiros.” (CÂNDIDO, 2002, p. 87), trazendo assim, o regionalismo de forma universal para à sua obra, opondo-se, a perspectiva apenas documental e descritiva.

Durante o desenvolvimento do conto, é possível observar a presença da oralidade através da utilização frequente das palavras em diminutivo pelo narrador que, marcam a linguagem oral:

Estava no quintal, vestidinha de amarelo. O que falava, às vezes era comum, a gente é que ouvia exagerado: - “Alturas de urubuir...” Não, dissera só: - “... altura de urubu não ir.” O dedinho chegava quase no céu. Lembrou-se de: - “Jabuticaba de vem-mever...” Suspirava, depois: - “Eu quero ir para lá.” – Aonde? – “Não sei” Aí, observou: - “O passarinho desapareceu de cantar...” De fato, o passarinho tinha estado cantando, e, no escorregar do tempo, eu pensava que não estivesse ouvindo; agora, ele se interrompera. Eu disse: - “A Avezinha.” De por diante, Nhininha passou a chamar o sabiá de “Senhora Vizinha” [...] Outra hora falava-se de parentes já mortos, ela riu: - “Vou visitar eles...” Ralhei, dei conselhos, disse que ela estava com a lua.



Olhou-me, zombaz, seus olhos muito perspectivos: - “Ele te xurugou?” (ROSA, 2005, p. 66)


Desse modo, o autor aproxima o leitor desse universo sertanejo por meio de palavras típicas do dialeto dos moradores locais – como o diminutivo – que remetem a linguagem oral. Segundo Sousa e Lima (2019, p. 05), essa diversidade linguística é formada devido “as diferenças geográficas, de classes sociais, de níveis de escolaridade, de categorias como profissão, idade, sexo, entre outras”. E as autoras ainda afirmam que “além disso, a diversidade da língua expressa-se na própria continuação histórica, de forma que as mudanças temporais sejam parte da história das línguas” (SOUSA&LIMA, 2019, p. 05). Isto é, muitas palavras ganham novos significados devidos os diversos fatores sociais e históricos, e no conto *A menina de lá*, podemos observar esse fenômeno da variação linguística por meio das palavras “ralhei” que significa repreensão a algo feito ou dito e “xurugou” que significa provocar ou atizar alguém, e vale salientar que, ambas expressões são pertencentes a linguagem oral.

Além disso, observamos que a oralidade se apresenta também por meio da religiosidade, especificamente à tradição judaico-cristã em sua variante de catolicismo popular. De modo que já no primeiro parágrafo do texto é possível notar a presença de alguns elementos que atestam esse caráter. A iniciar pelo nome do lugar onde os personagens vivem “Temor-de-Deus”, um ambiente rural, afastado dos avanços da industrialização urbana, e como o próprio nome indica, propício a crenças e tradições:

Sua casa ficava para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado o Temor-de-Deus. O Pai, pequeno sitiante, lidava com vacas e arroz; a Mãe, urucuiana, nunca tirava o terço da mão, mesmo quando matando galinhas ou passando descompostura em alguém. E ela, menininha, por nome Maria, Nhinhinha dita, nascera já muito para miúda, cabeçudota e com olhos enormes (ROSA, 2005, p. 66)

Observamos também outro dado importante: a Mãe, em letra maiúscula assim como a palavra Pai, representa o comportamento tradicionalmente religioso de grande parte das mulheres que moram no interior, nessas regiões sertanejas, que são mães de família, devotas, estão sempre com seus terços, fazendo suas preces em silêncio no intervalo de uma atividade e outra. Outro costume religiosamente popular é dar aos filhos, assim como a lugares, nomes de figuras santas, por isso Nhinhinha é batizada como Maria, dado que já de início nos oferece indícios sobre a natureza da personagem.

Nhinhinha é uma dessas figuras extraordinárias que possuem um certo tipo místico de dom. Diferente dos demais, tem uma perspectiva única e possui contato com uma outra natureza que, ao mesmo tempo, transcende e coexiste com a que conhecemos. Misteriosamente, a



menina é capaz de realizar milagres, tais como fazer chover e curar sua mãe. Ao se debruçar sobre esse conto de Guimarães Rosa, Vitorino (2007) afirma:

Com efeito, toda a obra de Guimarães Rosa está sedimentada em elementos das narrativas orais sertanejas, particularmente, na apropriação de suas variantes mitopoéticas [...] embora seja no conto “A Menina de Lá” que o autor tenha criado um ícone correspondente a um ente que, no sistema mitológico sertanejo, se consideraria um santo. É inegável a intertextualidade estabelecida por esta narrativa não apenas com os relatos orais que se ouvem nas conversações com sertanejos, nos seus casos que reportam eventos maravilhosos envolvendo a vida de indivíduos bizarros, em torno dos quais pairam a aragem do sagrado, mas também com as narrativas medievais das vidas dos santos, que davam conta de miraculosidades e estigmas, análogos as marcas físicas que encontramos no corpo quasidomesco da personagem. (VITORINO, 2007, p. 138)

Ou seja, Nhinhinha nos lembra não só as histórias sobre santos, mas também os rezadores, as curandeiras, essas figuras populares que vivem principalmente no interior, sobre as quais todos nós já ouvimos falar por meio de nossos avós ou até mesmo conhecemos, que fazem certos tipos de prodígios e despertam temor e fé no povo. Vejamos um trecho do conto que confirma isso:

Decidiram de guardar segredo. Não viessem ali os curiosos, gente maldosa e interesseira, com escândalos. Ou os padres, o bispo, quisessem tomar conta da menina, levá-la para sério convento. Ninguém, nem os parentes de mais perto, devia saber. Também, o Pai, Tiantônia e a Mãe, nem queria versar conversas, sentiam um medo extraordinário da coisa. Achavam ilusão. (ROSA, 2005, p.67)


Quando a personagem morre também temos uma cena que manifesta o sentimento de dor e religiosidade dos pais de Nhinhinha:

E mais para repassar o coração, de se ver quando a Mãe desfiava o terço, mas em vez das ave-marias podendo só gemer aquilo de – “Menina grande... Menina grande...” – com toda ferocidade. E o Pai alisava com as mãos o tamboretinho em que Nhinhinha se sentava tanto, e em que ele mesmo se sentar não podia, que com o peso de seu corpo de homem o tamboretinho se quebrava (ROSA, 2005, p. 69)

Observamos aqui uma espécie de deslocamento de fé, a Mãe substitui as ave-marias pelas palavras que a filha dizia e faz delas sua nova prece, enquanto o Pai se apega ao tamboretinho que a menina se sentava. O que nos lembra o costume de sacralizar objetos, roupas, usadas por figuras consideradas santas.

Somado a isso, notamos a presença da superstição dos personagens quando Tiantônia revela que o desejo de Nhinhinha era ser enterrada em “um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites de verdes brilhantes” (ROSA, 2005, p. 69) é tido como *agouraria*, e o Pai afirma que se seguissem isso estaria ajudando a menina morrer. Sobre isso Vitorino (2007) explica que:

Tal consentimento é uma exceção às regras práticas e rituais mortuários estabelecido para pequenas virgens sertanejas, cujo caixão é normalmente branco. Aí Guimarães Rosa desempenha seu profundo conhecimento das tradições religiosas mineiras, da policromia de seus folguedos, reisados, congados e procissões. A morte de Nhinhinha



encena, a um só tempo, um cortejo fúnebre e um ritual de transe: orgia e carnavalização (VITORINO, 2007, p. 154)

De modo que, após a morte da menina, ela se torna Santa Nhinhinha que nasceu no Temor-de-Deus e operou feitos maravilhosos, ou seja, a sua história se torna um desses mitos religiosos que despertam crença nas pessoas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS


Através dos estudos realizados, foi possível analisarmos como a oralidade é trazida para o universo do conto “A menina de lá” escrito por Guimarães Rosa. Desse modo, os trechos analisados acima evidenciaram que por meio do regionalismo e da religiosidade, o autor traz para sua narrativa aspectos que remetem a oralidade. De acordo com Lucena (2016), a união dessas duas vertentes possuem um caráter inovador nas obras rosianas, pois:

Ao narrar diversas travessias no sertão mineiro da sua infância e juventude, que, longe de ser representado como um ambiente meramente exótico e pitoresco, apresenta-se com vastidões outras: apuro formal, tratamento poético à prosa, oralidade aliada à sofisticação, recriação da linguagem, alta capacidade de fabulação, simbologia densa, desafio à narrativa convencional e sondagem psicológica de personagens em um universo a um só tempo ordenado e caótico. (LUCENA, 2016, p. 118)

Desse modo, o regionalismo é apresentado na obra por meio da linguagem informal, trazendo assim, marcas da oralidade por meio de palavras típicas, como também, através das referências à animais, objetos e iguarias tradicionais das comunidades interioranas que remetem as tradições e costumes dos povos sertanejos. Vale ressaltar que, na própria obra contém um trecho descrevendo o local como um brejo, e retrata também o período de estiagem no sertão mineiro e as consequências trazidas por essa mudança climática.

Já religiosidade é abordada por meio da espiritualidade das personagens da Mãe, Pai e Tiantônia, nas quais, na obra demonstram grande apreço pela Igreja Católica Apostólica Romana. Podemos confirmar esse fato através da introdução da narrativa, uma vez que, o narrador descrever a personagem Mãe sempre com o terço na mão, isto é, esse trecho demonstra a fé da personagem na reza do Santo Rosário, pois é uma prática bastante frequente entre os devotos da Santa Maria. Segundo Moreira (2015), o motivo da devoção dos sertanejos aos santos está relacionada a tradição de rezar para as divindades abençoar a lavoura e a criação de gados, uma vez que, as condições de vida no sertão é bastante complicada nos períodos de seca, sendo assim, a prática da religiosidade a devoção aos santos é passada entre geração e geração.

Diante dessas constatações, observamos que por meio da perspectiva do regionalismo e da religiosidade, a oralidade é transportada para a narrativa como um meio de aproximar o leitor



do universo de Nhinhinha e seus familiares, pois segundo Moreira (2015, p. 13) “as tradições orais de cultura popular representam, antes de tudo, formas de conhecer o mundo, de comunicar valores, crenças e experiências de vidas partilhadas num contexto de sentidos”. Desse modo, o conto traz à luz, o cotidiano, as tradições e os costumes dos sertanejos, como também, as dificuldades que os povos mineiros enfrentam nos períodos de seca na sua região.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. Ciência e cultura, v. 24. São Paulo, 1972.

CHIAPPINI, Lígia. **Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, 1995, p. 153-159. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/1989/1128>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

SOUSA, Julienni Lopes de; LIMA, Luana Nunes Martins de. **Regionalismo e variação linguística: uma reflexão sobre a linguagem caipira nos causos de Geraldinho**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 72, p. 63-82, 2019.

LUCENA, Karine Braga de Queiroz. **De sertões revestidos de magia e tragédia: representações da infância em contos de Guimarães Rosa e Miguel Torga**. Dourados: Raído, v. 10, n. 22, 2016.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **Literatura e oralidades**. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p. 9-20, 2º sem. 2015

ROSA, J. G. **A menina de lá**. In: ROSA, J. G. Primeiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

VITORINO, Matosalém. **A Menina de Lá de Guimarães Rosa: entre o mito e o dito**. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/16457502/a-menina-de-la-de-guimaraes-rosa-departamento-de-letras-e->. Acesso em: 26 mar. 2020.



CAPÍTULO 11

MODERNIZAÇÃO, VIOLÊNCIA E RESISTÊNCIA EM *PARQUE INDUSTRIAL*, DE PATRÍCIA GALVÃO

DOI: 10.47402/ed.ep.c202166011935

Lizandro Carlos Calegari, Doutor em Letras, UFSM, Professor, UFSM

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar algumas relações entre modernização capitalista, ações violentas e propostas de resistência no romance *Parque industrial* (1933), de Patrícia Galvão. A partir do estudo de situações específicas encenadas no livro tais como exploração econômica, alienação política, violência e abuso de poder, constata-se ações de resistência praticadas por certas classes sociais. Se, por um lado, há os excluídos e explorados pelo sistema capitalista, por outro, há os grupos repressores, que, pela violência, tentam inibir os movimentos revolucionários que reclamam por melhores condições de vida. A resistência estaria tanto na resposta que essa classe oprimida e violentada dá aos opressores quanto na própria estrutura da obra. Para o embasamento dessa proposta, levam-se em conta elementos teóricos de Theodor Adorno, Hannah Arendt, Walter Benjamin e Alfredo Bosi.

PALAVRAS-CHAVE: Modernização, violência, resistência, *Parque industrial*.

MODERNIZAÇÃO, VIOLÊNCIA E RESISTÊNCIA

São Paulo é o maior centro industrial da América do Sul: o pessoal da tecelagem soletra no cocuruto imperialista do “camarão” que passa. A italianinha matinal dá uma banana pro bonde. Defende a pátria.

– Mais custa! O maior é o Brás!

Pelas cem ruas do Brás, a longa fila dos filhos naturais da sociedade. Filhos naturais porque se distinguem dos outros que têm tido heranças fartas e comodidade de tudo na vida. A burguesia tem sempre filhos legítimos. Mesmo que as esposas virtuosas sejam adúlteras comuns. (GALVÃO, 1994, p. 17)

Na grande penitenciária social os teares se elevam e marcham esgoelando.

Bruna está com sono. Estivera num baile até tarde. Para e aperta com raiva os olhos ardentes. Abre a boca cariada, boceja. Os cabelos toscos estão polvilhados de seda.

– Puxa! Que esse domingo não durou... Os ricos podem dormir à vontade.

– Bruna! Você se machuca. Olha as tranças!

É o seu companheiro perto.

O Chefe da Oficina se aproxima, vagaroso, carrancudo.

– Eu já falei que não quero prosa aqui!

– Ela podia se machucar...

– Malandros! É por isso que o trabalho não rende! Sua vagabunda! (GALVÃO, 1994, p. 18-19)

Trata-se de dois fragmentos do romance *Parque industrial*, de Patrícia Galvão, publicado em 1933. Esses excertos, que constituem o capítulo inicial da obra, intitulado “Teares”, revelam aspectos importantes que merecem atenção. Inicialmente, é situado o cenário onde as principais ações ocorrem. As personagens se movimentam no maior parque industrial



da América Latina, mais especificamente, no bairro Brás, em São Paulo. Nesse espaço, os trabalhadores de uma tecelagem se dirigem à fábrica onde passarão o resto do dia. Eles vão em um bonde a que chamam de “camarão” pelo fato de, na época, esses veículos serem vermelhos e por terem vários eixos, mais especificamente, oito rodas. A industrialização gera empregos, atrai pessoas de diferentes lugares e origens, motiva a aglomeração, determina situações inéditas tais como o deslocamento de pessoas pelas diversas ruas da cidade e a formação de diferentes classes sociais. Por um lado, há os operários, destituídos de regalias, por outro, os burgueses, que, além dos privilégios, gozam de boa reputação, apesar de muitos saberem que as esposas dos grandes empresários mantêm relações extraconjugais.

Se a modernização, que se faz sentir pelo aparecimento de indústrias, por novos meios de transportes, pelo encontro de pessoas de diferentes origens e classes e pelo ritmo frenético da vida urbana, gera inicialmente uma perspectiva otimista para quem a observa de fora ou a quem a experimenta pela primeira vez, faz também saltar aos olhos problemas diversos para quem nela mergulha e para quem nela decide viver tais como a exploração de mão de obra, a formação de relações violentas de poder, a falta de humanidade para quem entrega sua rotina às máquinas em troca de um salário que mal dá para viver. A modernização jogou o homem para as margens da história. Isso se percebe na segunda passagem do livro que foi reproduzida.


O cenário em que se encontram os trabalhadores é definido como uma “grande penitenciária”, isto é, como se fosse uma prisão, em que as pessoas são hostilizadas, vigiadas e punidas pelos seus possíveis deslizes. É o que acontece com a personagem Bruna. Seu descanso de final de semana é interrompido pelas exigências da fábrica. Desconcentrada devido ao sono, ela pode se ferir nas lidas com a máquina. Seu companheiro ao lado lhe adverte quanto a isso, mas seu chefe lhe repreende violentamente: ele se dirige a ela, chamando-a de “vagabunda”. Provavelmente, esteja menos preocupado com o fato de ela se machucar do que com o seu baixo rendimento e com o prejuízo que teria se ocorresse algum acidente. Nessa perspectiva, as condições de trabalho se mostram precárias; as relações entre chefes e empregados são marcadas pelo abuso de poder e pelo autoritarismo; a exploração é evidente: o salário que ela recebe não cobre suas necessidades básicas (seus cabelos e seus dentes são descuidados).

Os trechos reproduzidos chamam atenção para outros aspectos importantes do romance. O primeiro diz respeito ao fato de a narrativa se centrar basicamente em torno de histórias de vida de mulheres. Além de Bruna, outras personagens vão surgindo tais como, entre várias outras anônimas e marginalizadas, Corina, Eleonora, Georgina, Matilde, Otávia e Rosinha Lituana. O segundo tange ao narrador. Em *Parque industrial*, não se tem um narrador realista,



ou seja, um narrador onisciente e que mantém certo distanciamento em relação àquilo que está narrando. Trata-se de um narrador marcado pela precariedade e, principalmente, pelo deslocamento constante de olhar. Ele muda seu foco de interesse de forma rápida – de um objeto para outro, de uma personagem para outra –, conferindo à narrativa um compasso acelerado, típico do ritmo frenético dos grandes centros urbanos. O terceiro detalhe se refere à linguagem. Em várias passagens da obra, destaca-se o uso de um registro linguístico marcado pela informalidade. A desumanização a que são submetidos os indivíduos, principalmente as mulheres, perpassa a própria limitação no uso da linguagem.


Como se percebe, *Parque industrial* é caracterizado pela riqueza tanto de conteúdo crítico quanto estético. A obra consegue articular tema e forma de maneira exemplar e significativa. Conforme David William Foster (2019), o livro é “coextensivo a muitos aspectos dos movimentos de vanguarda dos anos 1920 e 1930 e ecoa um espectro de preocupações sociais comuns a um período de capitalismo selvagem em São Paulo” (p. 209). Não obstante, é um livro praticamente ignorado pela crítica. O mesmo estudioso, ao desenvolver uma alentada pesquisa sobre o romance, destaca o fato de se tratar de escritora e obra praticamente inexistentes na história literária brasileira. Foster examina vários manuais brasileiros e estrangeiros em que o nome e a produção de Galvão poderiam aparecer, porém lhe chama a atenção a escassez de comentários ou de referências a eles. Ainda de acordo com o crítico, isso não se deve ao fato de se tratar de uma escritora, já que, na mesma época, várias artistas do sexo feminino alcançaram grande reconhecimento, nem ao fato de sua produção resguardar forte conteúdo crítico, uma vez que outros romances apresentavam característica similar. Nesses casos, vale lembrar os nomes e as produções de Tarsila do Amaral, Rachel de Queiroz e Jorge Amado. Como quer que seja, considerando-se que o romance de Patrícia Galvão foi publicado



pela primeira vez em 1933, percebe-se que ainda há poucos estudos sobre ele no contexto acadêmico brasileiro¹⁸.

A edição de 1994 de *Parque industrial* conta com uma apresentação de Flávio Loureiro Chaves e com um prefácio escrito por Geraldo Galvão Ferraz. O primeiro crítico afirma tratar-se esse de um “texto na contramão”, seja pela perspectiva crítica que resguarda – na mesma linha de *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, *Menino de engenho* (1932), de José Lins do Rego, e *Caetés* (1933), de Graciliano Ramos –, seja pela própria biografia da autora, que era militante do Partido Comunista à época, mas do qual se desvinculou em 1945, por alegar ter sido traída por ele (p. 8-9). Ferraz, no prefácio, também reforça esse aspecto da vida da autora e afirma ter sido Patrícia Galvão “a primeira mulher brasileira a ser presa política” devido a seu comportamento subversivo (p. 12-13). *Parque industrial* seria, então, um elemento ou um produto que se somaria a essa postura revolucionária da autora. De fato, o era. O livro critica o rápido processo de modernização por que passou o Brasil, nas primeiras décadas do século XX, fazendo com que muitos não fossem absorvidos pelas grandes transformações políticas, econômicas e sociais. Formam-se, assim, os bolsões de miseráveis, de humilhados e de enfeitados principalmente por aqueles que detinham

¹⁸ Numa busca por trabalhos sobre a autora e sua respectiva obra na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), em fevereiro de 2021, encontraram-se os seguintes resultados. Em 1998, Thelma Guedes Camelo defendeu, na USP, a dissertação *Revolução contra a literatura: Parque industrial*. Em 2004, o livro recebeu certa atenção na dissertação de mestrado de Denise Adélia Vieira intitulada *A literatura, a foice e o martelo*, defendida na UFJF. No ano seguinte, Roberto José da Silva dedica alguns comentários à obra de Galvão na sua dissertação *Inferno urbano: estudo do espaço em Os corumbas*, de Amando Fontes, defendida na Unicamp. Em 2011, Larissa Satiko Ribeiro Higa defendeu, na mesma universidade paulista, a dissertação *Estética e política: leituras de Parque industrial e A famosa revista*. Ainda nesse ano, na UnB, Ludimila Moreira Menezes defendeu o trabalho de mestrado com o título *Entreatos de uma vida não fascista: as múltiplas faces de Patrícia Galvão*. Em 2014, na UEL, Cassiano Motta Fernandes defendeu o trabalho *Versões do feminino proletário: a representação da mulher trabalhadora em três escritoras brasileiras, em que aborda romances de Patrícia Galvão, Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector*. Em 2015, João Carlos Ribeiro Junior apresentou, na USP, a dissertação *Literatura e política no romance de Patrícia Galvão*.



uma parcela de poder. Se a média ou a alta burguesia se comportava dessa forma, o livro de Galvão visava, talvez, então, a denunciar a hipocrisia dessa classe.

Os pontos de vista de Foster e de Chaves sobre esse romance são similares. Ambos compartilham a ideia de que *Parque industrial* é um livro que pertence a experiências típicas do modernismo brasileiro e a das vanguardas modernas. Trata-se de uma obra moderna, de fato, não só por estimular no leitor uma reflexão crítica da modernidade no nível temático, mas pelo fato de lançar mão de uma série de estratégias discursivas e formais bastante específicas. Nesse sentido, o livro abole o princípio de linearidade, e a sucessão vertiginosa dos quadros ocorre como se o leitor estivesse diante de um mosaico estilhaçado, a quem cabe fazer a soldagem das peças, para obtenção de uma leitura particular e, por isso mesmo, sempre nova e reveladora, mas nunca, provavelmente, conclusiva ou totalizante. Ferraz, em sua análise, retoma os comentários do brasilianista Kenneth David Jackson, o qual afirma que o texto em questão apresenta um valor estético absolutamente desigual, sendo um caso singular no quadro do romance social dos anos 1930. Escrito por uma mulher que, na época, tinha 21 anos, o livro, de acordo com Jackson, apresenta-se “com uma perspectiva feminina e única do mundo modernista de São Paulo” (*apud* FERRAZ, 1994, p. 14). Esse tema foi exemplarmente explorado por Foster.

Que se trata de um romance moderno pode-se perceber pela posição do narrador. Nos fragmentos reproduzidos no início deste trabalho, nota-se que esse narrador varia o seu olhar: ora ele parece sobrevoar o bairro Brás, trazendo comentários mais generalizantes sobre o que está acontecendo, ora parece aterrissar e dedicar atenção especial para determinadas personagens e situações. Essa variação da posição do narrador traduz a sua perplexidade diante do que observa e aponta para a impossibilidade de tecer uma narrativa que se queira demasiadamente detalhada ou que projete uma explicação razoável a respeito do que está ocorrendo¹⁹. Ele projeta quadros a partir de circunstâncias diversas, mas sem fios que os costurem e os mantêm unidos. A exemplo do narrador e também das personagens, o leitor, da mesma forma, sente-se desorientado frente à complexidade que define a realidade urbana do bairro Brás esboçada pelo romance.

¹⁹ Sobre o assunto, cf. ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Nota de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55- 63.



Parque industrial é um romance que aborda, sob uma perspectiva feminista, as relações de poder representadas pelo ambiente industrializado de São Paulo. Essa industrialização está atrelada ao projeto de modernização da cidade, mas diz respeito, mais propriamente, nas palavras de Florestan Fernandes (1979), a uma modernização conservadora, ou seja, trata-se de uma modernização que, por ter acontecido de maneira muito rápida e por ter visado ao benefício de alguns, absorveu apenas as elites, provocando a exclusão e a marginalização de muitos. Como bem escreve Chaves (1994), “[a]s cidades resultam do acurado processo de industrialização que, assinalando o ingresso na modernidade, não fez senão acentuar a clivagem dos abismos sociais” (p. 8). No livro de Patrícia Galvão, às mulheres é reservado um lugar de trabalho na fábrica, mas essa ocupação não constitui para elas uma possibilidade libertadora. Enquanto trabalham, elas não podem se distrair nem conversar por longos períodos, por isso, com certa frequência, pedem para ir ao banheiro. No capítulo inicial, depois de Bruna ser repreendida, algumas personagens decidem ir à latrina:

– Vá lá na latrina que a gente conversa.

A moça pede:

– Dá licença de ir lá fora?

– Outra vez?

– Estou de purgante.

As paredes acima do mosaico gravam os desabafos dos operários. Cada canto é um jornal de impropérios contra os patrões, chefes, contramestres e companheiros vendidos. Há nomes feios, desenhos, ensinamentos sociais, datiloscópias.

Nas latrinas sujas as meninas passam o minuto de alegria roubado ao trabalho escravo.

– O Chefe disse que agora só pode vir de duas em duas!

– Credo! Você viu quanta porcaria que está escrito!

– É porque aqui antes era latrina dos homens!

– Mas tem um versinho d’aqui!

– Que coisa feia! Deviam apagar...

– O que quer dizer esta palavra “fascismo”?

– Trouxa! É aquela coisa do Mussolini.

– Não senhora! O Pedro disse que aqui no Brasil também tem fascismo.

– É a coisa do Mussolini, sim.

– Na saída a gente pergunta. Xi! já está acabando o tempo e eu ainda não mije!

(GALVÃO, 1994, p. 19-20)

Chama a atenção, nessa passagem, o fato de uma mulher falar abertamente a um homem sobre suas funções corporais. Aparentemente, o pedido e a permissão para irem ao banheiro se definem como uma forma de empoderamento feminino, no entanto esse suposto poder se mostra bastante limitado. Isso acontece porque as funcionárias só podem sair de duas em duas e, também, pelo fato de o tempo de permanência naquele recinto ser reduzido, cronometrado e, vale dizer, controlado. Outra particularidade que merece destaque diz respeito ao fato de esse lugar já ter sido uma latrina para homens. As paredes sujas e repletas de frases esdrúxulas ou palavras obscenas refletem um tratamento indigno conferido às mulheres, já que ficam expostas aqueles registros. Assim, o contrato de trabalho que essas personagens têm graças ao processo



de modernização por que passou São Paulo, antes de lhes dar certa independência e autonomia, as joga numa ambiente de exploração, de indignidade, de desrespeito e de desumanização. Como consequência e também como parte desse processo, são indivíduos alienados. Veja-se que uma das mulheres desconhece o significado da palavra “fascismo”, e outras discutem de modo bastante vago e reticente o sentido desse vocábulo.

Essa alienação surge de forma mais evidente numa conversa que Rosinha Lituana estabelece com outra personagem. No diálogo, ela explica a um rapaz, a quem nunca lhe disseram que era um explorado, o funcionamento do sistema capitalista: “– O dono da fábrica rouba de cada operário o maior pedaço do dia de trabalho. É assim que enriquece às nossas custas! [...]. – Você não enxerga! Não vê os automóveis dos que não trabalham e a nossa miséria?” (GALVÃO, 1994, p. 21). Do conjunto das personagens de *Parque industrial*, Rosinha Lituana é a mais esclarecida. Provavelmente por ter vindo do exterior, trouxe certas experiências e uma carga de conhecimento que a colocam numa situação diferenciada. É ela que, ao poucos, vai reunindo pessoas em torno de si e preparando uma revolução. A modernização, portanto, revestida de uma aparente ideia de progresso, liberdade e igualdade, encobre um rosto perverso calcado na lógica da exploração, da humilhação, da indignidade. Se, nas sociedades pré-capitalistas, os indivíduos tinham certa representatividade, na modernidade, eles são jogados para as margens da sociedade.

Embora a obra em questão se defina pelo seu espaço feminino, nota-se que não há um senso de união e de fraternidade entre as mulheres. Existem níveis de hierarquia entre elas. Se, por um lado, há as exploradas, as desempregadas, as prostitutas – produtos da modernização conservadora –, por outro, há aquelas que gozam de prestígios e de confortos, seja porque nasceram em berços de ouro, seja porque conseguiram uma união com algum empresário. Madame é uma personagem que pertence a esse segundo grupo. Na fábrica, uma cliente lhe encomenda uma roupa diferenciada para uma festa que promoveria no dia seguinte. Ela chama uma das empregadas e lhe transmite a tarefa:

Uma menina pálida atende ao chamado e custa a dizer que é impossível terminar até o dia seguinte a encomenda.

– Que é isso? exclama a costureira empurrando-a com o corpo para o interior da oficina.



– Você pensa que vou desgostar mademoiselle por causa de umas preguiçosas? Hoje haverá serão até uma hora.

– Eu não posso, madame, ficar de noite. Mamãe está doente. Eu preciso dar o remédio pra ela.

– Você fica! Sua mãe não morre por esperar umas horas.

– Mas eu preciso!

– Absolutamente. Se você for é de uma vez.



A proletária volta para seu lugar entre as companheiras. Estremece à ideia de perder o emprego que lhe custara tanto arranjar.

Madame corre de novo acompanhando a freguesa que salta para um automóvel com um rapaz de bigodinho. (GALVÃO, 1994, p. 25)

Fica evidente, nesse fragmento, a exploração das personagens tanto pelo sistema capitalista, quanto por quem está na liderança desse sistema. Apesar de serem mulheres, não há igualdade entre elas, muito menos, senso de solidariedade. A menina pálida que atende ao chamado de Madame, assim como suas colegas, são duplamente submissas. Se não bastasse serem subordinadas a seus chefes homens, são hostilizadas por outras mulheres, que se consideram superiores pela posição que ocupam. O emprego não garante à moça possibilidade de escolha ou de decisão frente às ordens de Madame, haja vista que seu contrato pode ser desfeito a qualquer momento em razão de algum deslize ou desobediência. Na conversa entre elas, destacam-se os abusos de poder, o autoritarismo, a humilhação e mesmo a violência. Além de a funcionária ser chamada de preguiçosa, ela recebe um empurrão que a faz voltar a seu posto anterior. Não interessa a Madame o excesso de trabalho a que suas empregadas são submetidas, nem as frágeis condições de saúde da mãe da moça: interessa-lhe, acima de tudo, o lucro. Assim, essas personagens tornam-se reificadas, despersonalizadas, transformadas em peças de uma engrenagem.

Além de Bruna, das páginas iniciais do livro, e dessa menina pálida, com a mãe doente, mas obrigada a trabalhar até tarde, outra personagem hostilizada é Corina. Essa se envolveu com um burguês e, infelizmente, acabou engravidando. O problema não foi a gravidez em si, mas por ter engravidado de um homem que imediatamente a abandona. Ela se ilude com um futuro maravilhoso ao lado de Arnaldo, pai da criança, mas acaba, inicialmente, sendo rejeitada pelas colegas de trabalho, em seguida, demitida pela Madame e, por fim, expulsa de casa pelo seu pai Florino. Esse tipo de relacionamento é condenado pelas pessoas em geral, já que a “burguesia procura no Brás carne fresca e nova”, mas para “uma noite” (GALVÃO, 1994, p. 40). É Otávia quem tenta advertir a amiga: “– Corina, você não percebe quem é o Arnaldo? Ele não passa de um horrível burguês! Logo se saciará de você! Eles são sempre assim...” (GALVÃO, 1994, p. 47). Desiludida, acaba sendo levada a um bordel do Brás, onde, em uma das portas de uma das vinte e cinco casas, com a blusa aberta e o soutien rasgado, ocupa novo lugar: “Nas vinte e cinco casas iguais, nas vinte e cinco portas iguais, estão vinte e cinco desgraçadas iguais” (GALVÃO, 1994, p. 49).

Se, para muitos, a prostituição é o ponto máximo da degradação a que uma mulher pode chegar, no caso de Corina, o seu desmoronamento enquanto ser humano consegue ir mais longe. Mesmo estando grávida, é obrigada a manter relações sexuais no bordel: “Corina se vende no



outro quarto. Tentáculos de um preto gigante enroscam o corpo deformado pela gravidez adiantada. [...] Mais outro e terá dinheiro para o berço do filhinho” (GALVÃO, 1994, p. 54). Chega o dia de dar à luz a criança. Corina é levada de ambulância a uma maternidade precária, composta de dois setores: o das que pagam e o das indigentes. Corina, obviamente, é conduzida nessa segunda ala. Chega o momento do parto:

Lá no fundo das pernas um buraco enorme se avoluma descomunalmente. Se rasga, negro. Aumenta. Como uma goela. Para vomitar, de repente, uma coisa viva, vermelha.

A enfermeira recua. A parteira recua. O médico permanece. Um levantamento de sobancelhas denuncia a surpresa. Examina a massa ensanguentada que grita sujando a colcha. Dois braços magros reclamam a criança.

– Não deixe ver!

– É um monstro. Sem pele. E está vivo!

– Esta mulher está podre...

Corina reclama o filho constantemente. Tem os olhos vendados. O chorinho do monstro perto dela. (GALVÃO, 1994, p. 57-58)

A cena é repugnante, beirando o abjeto. O modo como o bebê vem ao mundo é descrito com tanta sordidez, que ele se compara ao nascimento de um animal qualquer. No trecho, Corina não dá à luz uma criança, ela “vomita” uma “coisa”. O uso do verbo vomitar, por si só, remete a algo asqueroso, repulsivo, nojento. O substantivo “coisa” elimina qualquer traço de humanidade do recém-nascido. Essa coisa vermelha que nasce assusta os envolvidos no parto, não apenas por ter braços magros, sinal de desnutrição ou de uma gestação precária, mas por ter nascido sem pele, algo que leva uma das enfermeiras a se referir ao menino como “monstro” e a outra a fazer referência a Corina como alguém “podre”. Sua vida de pobreza, de humilhação, de necessidade, faria dela, naturalmente, uma mulher decaída, no sentido mais vil da palavra. O nascimento de uma criança sem pele aponta para o aparecimento, no mundo, de mais um sujeito desprotegido, vulnerável, indefeso. O monstro sem pele que é concebido de uma indigente aponta para a ideia de que o casamento de uma proletária com um burguês não se sustentaria. Se há um traço de humanidade nessa cena, esse diz respeito ao momento em que o filho é colocado junto à mãe, mesmo que essa esteja com os olhos cobertos.

Surpreendentemente, a degradação de Corina não para por aqui. Depois desse trecho, fica-se sabendo, por razões não explicitadas, que ela matou o seu bebê. Como resultado, ela é presa, levada a uma cela, junto a outras prisioneiras. A cena descrita é humilhante:

– Ora boba! Eu também estou podre! Vem comer comigo! Xii! Caraio de boia! Tenho vontade de meter essa porcaria no queixo do carcereiro. Todo dia, esse macarrão fedido. Filho da puta!

Corina lê um pedaço de jornal rasgado. Pálpebras moles, mal dormidas. Os piolhos e pulgas se aninham no corpo delgado. A esteira suja, jogada num canto da prisão. O brim azul da saia larga. As pernas bem feitas, descalças, morenas. Examina-as e cruza-as, arrastando, sexualizada, as unhas crescidas dos pés nas saliências da parede. Apalpa as carnes duras. Tão bonita, vai envelhecer sozinha, na prisão.



Uma sentinela coberta de sardas está pregada nas grades. (GALVÃO, 1994, p. 60)

Corina sofre as consequências das ilusões com o mundo burguês, acredita na “comédia da alta roda” (GALVÃO, 1994, p. 70). Acaba sem emprego, sem amigos, sem marido, sem filho, sem família. Provavelmente, esse não é um caso excepcional. No capítulo seguinte do livro, Alfredo, um burguês, vai ao bairro Brás e seduz Eleonora: “Eleonora se entretém com o Xuxuzinho. O cachorro perfumado lambe gostosamente as unhas tratadas. Saltita sexual no colo rubro do pijama” (GALVÃO, 194, p. 62). Essa personagem, assim como outras meninas que se deixam levar pelas falsas promessas de homens da elite, poderá ter um destino tão degradante como o teve Corina. A modernização conservadora gera uma série de situações esdrúxulas de modo que os indivíduos mais fracos dentro de uma hierarquia social – representados aqui por mulheres – acabam sofrendo consequências perversas.

A modernidade, os processos de modernização e o capitalismo industrial estariam assentados sob o signo da ambivalência, do paradoxo. O desenvolvimento técnico e científico não trouxe aos homens somente novas perspectivas de vida, mas a possibilidade de destruição em massa. Se os indivíduos apostaram sua felicidade e suas facilidades nas grandes cidades que vinham se erguendo do dia para a noite, puderam notar também os bolsões de miséria e de pobreza que esses centros urbanos gerariam. O discurso moderno, dominado pelo império da razão, tem pretensão totalizadora. Contudo, foi o excesso de racionalidade, como procuram argumentar Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985), que teria motivado o holocausto no século XX. Conforme explicam os autores, a modernidade buscou exorcizar os mitos, paradoxalmente, criando outros mitos. A propósito, Charles Baudelaire apontou na capital do século XIX, Paris, os excluídos, os que não eram absorvidos pela modernização. Assim, a totalidade modernizadora mascarava na realidade os marginalizados, ou melhor, justificava cientificamente sua eliminação.

Parque industrial consegue atar essas duas pontas, ou seja, é capaz de colocar lado a lado circunstâncias paradoxais: mansões e cortiços, luxo e miséria, empoderamento e subserviência, fortuna e desgraça, carnaval e greve. Muitas personagens sentem na pele o peso da exploração, no entanto, devido ao alheamento em que vivem, não conseguem, isoladamente, reunir forças para se colocarem contra a situação. Todavia, ao poucos, vão surgindo aquelas pessoas que são capazes de formar nas demais certa consciência crítica. Rosinha Lituanica é uma delas. Desde os capítulos iniciais de *Parque industrial*, ela vai alertando suas colegas a respeito dos mecanismos de exploração capitalista. A conjuntura se torna insustentável. Mulheres e homens vão à rua reclamar por melhores condições de vida. A voz de Rosinha se faz ouvir:



A voz pequenina da revolucionária surge nas faces vermelhas da agitação.
– Camaradas! Não podemos ficar quietas no meio desta luta! Devemos estar ao lado dos nossos companheiros na rua, como estamos quando trabalhamos na fábrica. Temos que lutar juntos contra a burguesia que tira a nossa saúde e nos transforma em trapos humanos! Tiram do nosso seio a última gota de leite que pertence a nossos filhinhos para viver no champanhe e no parasitismo!
– Nós, à noite, nem força temos para acalentar nossas crianças, que ficam sozinhas e largadas o dia inteiro ou fechadas em quartos imundos, sem ter quem olhe para elas. Não devemos enfraquecer a greve com nossos lamentos! Estamos com o pagamento atrasado e chegamos até a passar fome, enquanto nossos patrões que nada fazem, vivem no luxo e mandam a polícia nos atacar! Mas não será por isso que haveremos de ser escravas a vida inteira! A camarada Júlia está fazendo inconscientemente uma obra policial! Está traíndo os seus companheiros e a sua classe! Ela que é um exemplo da exploração capitalista! A burguesia tem para se defender os seus lacaios armados! Se nós mesmos não defendermos as nossas reivindicações, quem correrá em nosso auxílio? A reação policial é um incitamento para a luta, porque só vem provar que somos escravos da burguesia e que a polícia está ao lado dela! Temos dezesseis camaradas presos. Por quê? Devemos exigir que eles sejam postos em liberdade. Camaradas! Formemos uma frente de ferro contra a barbaridade dos burgueses que já estão sentindo a agonia de seu regime e por isso apelam para as violências e para o terror! Tenhamos confiança na vitória proletária! Lutemos pela greve e pela liberdade de nossos presos! Maridos, companheiros, irmãos e noivos! Pela greve geral! Contra a burguesia e seus lacaios armados!
Tiros, chanfalhos, gases venenosos, patas de cavalo. A multidão torna-se consciente, no atropelo e no sangue. (GALVÃO, 1994, p. 77-78)

Modernização, violência e resistência. Essas três palavras parecem se articular nesse fragmento. A modernização capitalista é causa das desigualdades, dos abusos de poder, da escravidão disfarçada de liberdade e da pauperização de uma grande parcela da sociedade. Enquanto a burguesia comemora seus lucros com taças de champanhe e estão protegidos por policiais, a classe operária chora a falta de um copo de leite para alimentar seus filhos e lamenta sua ausência junto a eles. Os movimentos de resistência surgem. A revolução parece ganhar corpo. Se essas insurreições denotam ameaça, a polícia age com violência e com brutalidade. Assim, aquela quota de violência que as personagens sofrem de maneira fracionada no seu dia a dia serve não somente para que tenham consciência de seu lugar na hierarquia social, mas também para que aceitem os abusos de poder do Estado, que, muitas vezes, age por meio da ação policial.

Parque Industrial foi publicado na década de 1930. Essa época responde pelo aparecimento, no Brasil, de um clima cultural propício à divulgação de livros comunistas e de obras sobre a então União Soviética. Nessa ocasião, começam a surgir discussões a respeito das lutas de classe, da espoliação, da mais-valia, da moral burguesa, do proletariado. O Partido Comunista Brasileiro (PCB) ganha forças nesse momento e empreende um programa de proletarização, o qual se caracteriza pela valorização do modo de vida proletário. O comunismo começa a se fazer notar em textos de vários ensaístas, sociólogos e ficcionistas. Começa a surgir um público leitor afinado às ideias revolucionárias. Conforme Denise Adélia Vieira (2004),



parte da literatura que se desenvolveu nesse período preocupou-se em trazer para as letras nacionais o cotidiano do trabalhador oprimido e explorado, incluindo-se aí o proletário, que emergia no cenário brasileiro como consequência da miséria urbano-industrial (p. 39). Patrícia Galvão – ou Mara Lobo, pseudônimo exigido pelo PCB – escreveu sua obra nesse contexto. Para tanto, além de estar afinada às propostas ideológicas em curso, instalou-se, em 1931, no bairro Brás, em São Paulo, e acompanhou de perto o cotidiano dos trabalhadores.

Assim, o livro parte das experiências da própria autora com um público marginalizado que vive a violência no cotidiano de uma cidade grande. Nesse sentido, a obra se afasta do projeto dos primeiros modernistas, o qual, de acordo com Antonio Candido (2006), era reinterpretar as deficiências brasileiras, supostas ou reais, como superioridades (p. 126). Conforme Larissa Satiko Ribeiro Higa (2011), em *Parque industrial*, não há essa preocupação com a construção da identidade nacional pautada numa mescla harmoniosa e afirmativa entre as novas tecnologias e a tradição de um Brasil arcaico. Por isso, o texto de Galvão se apresenta como “literatura que se coloca em campo de conflito com relação ao projeto hegemônico articulado para o Brasil nas décadas de 1920 e 1930” (p. 65). Em outras palavras, o romance se coloca na contramão do discurso dominante. Com isso, o livro é uma denúncia de um Brasil violento e autoritário que não mede esforços para reprimir os movimentos de resistência. Assim, se, no fragmento anterior, algumas personagens se armam para lutar contra a opressão exercida por policiais, por outro, fica subentendido que elas sofrerão as consequências de suas atitudes.

Que essas agitadoras sociais pagarão um preço alto por articularem movimentos revolucionários, grevistas, pode-se ler em alguns capítulos a seguir. Numa conversa, uma delas afirma ter ouvido dizer que Rosa Luxemburgo nunca existiu, o que Otávia retruca: “– Existiu sim! Foi uma militante proletária alemã, que a polícia matou porque ela atacava a burguesia” (GALVÃO, 1994, p. 89). Essa constatação surge como uma forma de advertência para as militantes do bairro Brás, mas serve também como prenúncio do que aconteceria com elas:

Grupos agitam, na manifestação, cartazes rubros, amassados. A tinta borrada dos impressos pede mais pão. E os oradores proletários se sucedem, tomam conta da massa, que invade as ruas do bairro de fábricas com punhos sublevados.

A polícia surge, carrega. Uma mulher pequena fica no chão, gritando com a perna triturada. Os seus cabelos loiros, lituanos, escorrem lisos pela testa suada. Parecida com Rosinha. (GALVÃO, 1994, p. 94)

Trata-se, evidentemente, da violência policial que reprime movimentos de resistência, o que, nesse caso, traduz-se em ações em prol da liberdade. Aqui, observa-se um movimento grevista, que define a narrativa política de fundo do romance. Não é difícil perceber, então, que Patrícia Galvão adere aos princípios do PCB para escrever seu livro. Dentre essas balizas, estava



um conjunto de ações e decisões que se colocava contra a política autoritária que caracterizava o contexto dos anos 1930. Assim, nesse momento, a exploração capitalista, a fome, as injustiças e os abismos sociais motivaram situações que fizeram surgir militantes que reclamavam por um arranjo social diferente, pautado na igualdade e em melhores condições de vida. Para tanto, a cultura partidária do PCB era adepta ao anti-imperialismo, ao anticlericalismo, ao internacionalismo, à defesa da emergência de um novo homem livre do moralismo burguês e dos constrangimentos cristãos. Por isso mesmo, criticava certos setores tais como o burguês, o clérigo, o aristocrata, o latifundiário, o fascista. Elementos esses que podem ser encontrados em *Parque industrial* (RIBEIRO JUNIOR, 2015, p. 28).

A referência a Rosa Luxemburgo não é casual no livro. O fato de uma das personagens principais se chamar de Rosinha Lituana não é mera coincidência. Essa última é a mais politizada, a mais determinada, que, além de cumprir longas jornadas de trabalho, participa de mobilizações que ela mesma organiza. É uma agitadora que, apesar da pouca idade e do aspecto frágil, também é uma líder notável. É presa e deportada, mas, mesmo assim, não esmorece, pois sabe que sua luta é necessária em qualquer outro lugar em que impera a injustiça social. Rosa Luxemburgo, por sua vez, também foi uma líder revolucionária polonesa. Surgiu como uma referência à esquerda europeia quando era dirigente da Social Democracia do Reino da Polônia e da Lituânia. Participou ativamente dos principais debates sobre as lutas políticas das primeiras décadas do século XX e teve papel importante nas disputas da Segunda Internacional, especialmente na Alemanha, onde viveu grande parte de sua vida política. Rosinha Lituana também pode ser uma homenagem a Rosa Brickman, militante comunista da cidade de Santos, com quem provavelmente Galvão teve algum contato (RIBEIRO JUNIOR, 2015, p. 34).

Com isso, então, o romance projeta um cenário em que a violência se torna algo coerente com o desenvolvimento de uma sociedade autoritária, calcada na exploração, na injustiça e nas diferenças sociais. É por meio da violência que o Estado reprime um grupo de ativistas, composto principalmente de mulheres. Se, num primeiro momento, violência e poder se confundem, num segundo momento, de acordo com Hannah Arendt (2010), esses vocábulos aludem a dimensões políticas distintas. Assim, se, inicialmente, na tradição do pensamento político mais antigo, a violência era vista como a mais flagrante manifestação do poder, na política contemporânea, trata-se o primeiro da capacidade de ação em conjunto e o segundo da capacidade de manipulação de instrumentos como armas. Conforme Arendt (2010, p. 58), “o poder sempre depende dos números, enquanto a violência, até certo ponto, pode operar sem eles, porque se assenta em implementos”. A autora, em suas conclusões, é ainda mais enfática:



“[p]oder e violência são opostos; onde um domina absolutamente, o outro está ausente” (p. 73). Se essa ordem de pensamento é congruente, o Estado, em *Parque industrial*, seria destituído de poder legítimo e se valeria da violência como recurso último para conservar intacta a sua estrutura e a sua suposta ideia de ordem e de progresso. Nesse caso, a violência até pode ser justificável, mas nunca será legítima.

Que o Estado, por meio da polícia, se pauta na violência para garantir certa ordem é um dos argumentos desenvolvidos por Walter Benjamin (1986) em seu ensaio “Crítica da violência, crítica do poder”, publicado em 1921. Esse texto, um dos mais problemáticos e obscuros do autor, avalia poder e violência como conceitos próximos, inter-relacionados, no âmbito do Direito, mas concorda com o fato de que a atuação da polícia ocorre quando o Direito e o Estado não estão mais conseguindo impor seus fins juridicamente. Conforme leitura de Márcio Seligmann-Silva (2007, p. 218), trata-se de um poder mantenedor e instituidor do Direito, pois “funciona como um instrumento do Estado que intervém onde o sistema jurídico esbarra no seu limite”. Ainda conforme o crítico, ao alegar “questões de segurança”, o Estado pode assim controlar seus cidadãos. Partindo-se dessas considerações, na obra de Galvão, o Estado, destituído de poder, vale-se da violência policial para fazer aparecer certo poder, assegurar a ordem e controlar seus indivíduos.

No último capítulo de *Parque industrial*, ocorre o encontro de duas personagens notáveis: Corina e Pepe. A primeira, depois que sai da prisão, deseja construir uma vida nova. Procura emprego daqui e dali e está pronta a fazer qualquer serviço, no entanto é sempre rejeitada, o que a leva de novo à prostituição. Nunca mais conseguiu um emprego digno, de modo que “[q]uando tem fome abre as pernas para os machos” (GALVÃO, 1994, p. 101). Pepe, por sua vez, é apaixonado por Otávia, mas não consegue entender o tempo que a moça dedica às tarefas políticas. Por ignorar a importância da politização, acaba não entendendo a pretendente e, por isso, não leva adiante qualquer possibilidade de envolvimento afetivo com ela. Ao desistir de Otávia e ao rejeitar os seus ideais, é impelido ao lumpemproletariado. Assim, na obra, o fato de Pepe encontrar-se na mesma fossa de Corina se justifica pela sua despolitização. Pepe acaba dividindo com Corina a mesma miséria: “Os dois, agarrados, vítimas da mesma inconsciência, atirados à mesma margem das combinações capitalistas, levam pipocas salgadas para a mesma cama” (GALVÃO, 1994, p. 104).


Essa situação derradeira aponta para a importância do engajamento político na construção de um mundo novo. Diferentemente de Otávia e de Rosinha Lituana, Corina e Pepe não entendem a importância de estarem envolvidos politicamente. Essa não compreensão



estaria vinculada à alienação que o próprio sistema capitalista promove nos indivíduos. Corina é uma prostituta, símbolo máximo da reificação no âmbito do capitalismo; Pepe, um lumpemproletariado, ou seja, um sujeito situado abaixo do proletariado, destituído de condições dignas de trabalho e, portanto, de vida. Apesar de suas diferentes trajetórias de vida, compartilham a ignorância e o alheamento político, algo que os faz experimentar, na mesma cama, o mesmo gosto amargo da vida. Com esse final, o romance de Galvão incita a participação política como uma das estratégias para a construção de uma sociedade assentada em bases a partir das quais se erija um mundo novo, mais justo, mais igualitário, mais fraterno.

Nessa linha de raciocínio, pode-se afirmar que *Parque industrial* é um romance de resistência. Isso se daria não somente pelos temas que apresenta, mas pela forma que elege para representar determinadas situações. Segundo Alfredo Bosi (2002, p. 118), o sentido de resistência tem a ver com uma “força de vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito”, logo resistir é “opor a força própria à força alheia”. De acordo com o crítico, o cognato próximo a tal termo é “*in/sistir*”, e o antônimo familiar é “*des/sistir*”. Conforme o autor (2002, p. 120), a ideia de resistência, quando conjugada à de narrativa, tem sido realizada de duas maneiras que não se excluem necessariamente: 1) a resistência se dá como tema e 2) como processo inerente à escrita. No primeiro caso, a arte pode revelar o que a ideologia dominante esquece, evita ou repele. No segundo caso, o processo inerente à escrita – que envolve o ponto de vista e a estilização da linguagem – é responsável pela formação de uma tensão interna que a faz resistente. Como complementa o autor, “[a] escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa ‘vida como ela é’ é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida” (BOSI, 2002, p. 130).

Assim, em relação a temas, a obra de Galvão aborda lutas de classe, movimentos grevistas, agitações revolucionárias e, ainda, personagens como Rosinha Lituana e Otávia, dentre outras, que, ao longo do livro, vão mostrando a importância de se envolver politicamente, justamente para que haja oposição às forças hegemônicas massificadoras, alienantes e opressoras. No que diz respeito à forma, convém chamar a atenção para a linguagem empregada bem como para a estrutura do livro que o fazem resistente. Quanto à linguagem, muitas personagens fazem uso de termos escatológicos, de baixo calão. Considerando o contexto de publicação de *Parque industrial*, o emprego de vocábulos esdrúxulos visa não somente a representar a realidade de fala do povo brasileiro, mas a introduzir um registro informal que vai de encontro àquele padrão de linguagem que a burguesia ou o romance burguês – calcado no



modelo culto metropolitano – prefere adotar. Trata-se do coloquialismo como estratégia para aproximar a realidade do romance à concretude da vida do povo brasileiro.

No que tange à sua estrutura, o livro adota uma série de recursos inovadores para a época. Entusiasta de Fernando Arrabal, Samuel Beckett e James Joyce, Galvão adere à técnica de montagem, própria do cinema, em que se observa a combinação de diferentes planos da realidade. Simpática às vanguardas, a autora adota o estilo fragmentário, técnica essa que confere velocidade às cenas, como nesta passagem:

Rua Barão de Itapetininga. Sorvetes e modelos falsos no meio-dia de costureiras.
Em frente à Vienense, grandes vitrinas aveludadas onde uma echarpe se perde.
Elas têm uma hora para o lanche. Madame saiu de automóvel com o gigolô.
Na rua movimentada, cabecinhas loiras, cabecinhas crespas, saias singelas.
Otávia se apressa. Atravessa a rua entre ônibus, entra num café expresso, pega a xícara encardida, toma rapidamente o café.
Agora a um canto, diante de um sanduíche duro, folheia um livro sem capa. Não percebe a população flutuante do bar que olha para ela.
– Otávia!
– Você sumiu Rosinha! E a fábrica?
– Desmascaramos o contramestre quando queria furar a greve. Me botaram na rua. Uns dias de fome... Me chamou de criança industriada! Filho da mãe!
– Pega sanduíche.
– Agora estou na Itália. (GALVÃO, 1994, p. 23-24)

Em parágrafos curtos, sintéticos, uma após a outra, vão surgindo diferentes situações. O excerto reproduzido valoriza o movimento, vocábulo esse que, no contexto de publicação da obra, evoca progresso, modernidade, tais como as seguintes expressões podem sugerir: “vitrinas”, “echarpe”, “automóvel”, “rua movimentada”, “ônibus”, “fábrica” e a própria figura da “Madame”. Perpassam essa suposta ideia de desenvolvimento os seus opostos: o lanche mal digerido do meio-dia das costureiras, as suas demissões, a fome enfrentada. Em outras palavras, a modernização exige a rapidez, o dinamismo, para que a produção de mercadorias se destaque, todavia promove a desvalorização dos indivíduos que sustentam esse sistema. Portanto, pela forma, *Parque industrial* denuncia um desajuste entre a realidade brasileira, caracterizada pela exploração e pelas mazelas sociais, e aquilo que o mundo moderno, dito desenvolvido, tenta encobrir. Conforme complementa João Carlos Ribeiro Junior (2015, p. 69), o livro “registra o reverso da ilusão futurista, um progresso tecnológico de caráter altamente regressivo, no qual se verifica segregação social, violenta repressão policial, superexploração do trabalho e do corpo feminino”.

Considerando a obra em sua totalidade, pode-se dizer que ela é fragmentada. A fragmentação formal responde a várias questões de cunho social. Convém destacar duas. Em primeiro lugar, ela consistiria numa representação da desordem social, noção essa avessa à ideia de ordem que o sistema capitalista tenta construir com seu discurso. A modernização, sobre a



qual se assenta o capitalismo, como se tem verificado, não promove necessariamente ordem, mas caos, injustiça, violência, abusos diversos. Enfim, ela coloca em xeque o dístico positivista “ordem” e “progresso”. Em outros termos, a fragmentação desafia aquela noção de história linear que avança rumo ao progresso. Em segundo lugar, a fragmentação acena para um plano de composição inconcluso. Inconcluso, porque sua constituição é precária, exigindo continuidade constante de construção. É um projeto que aponta para exigências de mudanças constantes, porque o presente é precário, inacabado, incompreendido. O narrador não consegue apreender nem sintetizar a realidade social que se desenha a sua volta, embora, muitas vezes, demonstre empatia pelos pobres e oprimidos.

Por tudo isso, então, a fragmentação formal a que aderiu Galvão, em *Parque industrial*, denuncia o que, no plano social, precisa ser reparado. A fragmentação exigiria do leitor uma postura reflexiva ativa frente à matéria que está lendo. E, porque os fragmentos não requerem uma leitura linear nem assentada numa lógica causal, as possibilidades de interpretação são sempre novas, atuais, presentes. Conforme escreve Ribeiro Junior (2015, p. 71), “[o] ato criativo converte-se em ato político na medida em que obedece a uma arte sintética que agencia os sentidos do leitor para o encontro dos significados de sua experiência”. Na esteira dessa afirmação, o autor se pergunta: “[o]s fragmentos de imagens reunificados por um veio narrativo militante não seriam a mimese da vida fragmentada que só ganharia força e sentido se unificada pela política revolucionária?”.

Assim, em *Parque industrial*, é possível traçar relações entre a modernização representada no livro, a violência que as injustiças e as explorações causam nos seres humanos e a noção de resistência enquanto tema e enquanto forma. Patrícia Galvão, em seu romance, procura representar uma realidade assentada sobre um projeto de modernização conservadora, que é aquela que responde aos interesses das elites, ficando, pois, uma grande fatia da sociedade desassistida, desamparada, à mercê dos malogros históricos. É uma modernização caracterizada pelo autoritarismo, de forma que, quando surgem reações contrárias aos interesses elitistas e burgueses, a polícia entra em cena e dispersa os revoltosos de modo violento. Na obra, esses revoltosos devem ser vistos como aqueles que impõem resistência à opressão, à violência e ao autoritarismo, e que reclamam por justiça social. A obra de Galvão, portanto, visa não somente a representar um mundo em desordem, mas também a agir nesse mundo por meio de uma postura politizada, reflexiva e ativa de seus leitores.



REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Nota de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55- 63.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. O conceito de esclarecimento. In: _____. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. p. 17-46.

ARENDDT, Hannah. *Sobre a violência*. Trad. André Duarte. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BENJAMIN, Walter. Crítica da violência, crítica do poder. In: _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Sel. e apres. Willi Bolle. Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: EdUSP, 1986. p. 160-175.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHAVES, Flávio Loureiro. Apresentação: Pagu e a experiência da linguagem. In: GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto; São Paulo: EDUFSCar, 1994. p. 7-11.

FERNANDES, Florestan. Mudanças sociais no Brasil: aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira. 3. ed. São Paulo: DIFEL, 1979.

FERRAZ, Geraldo Galvão. Prefácio. In: GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto; São Paulo: EDUFSCar, 1994. p. 12-16.

FOSTER, David William. A feminização do espaço social em *Parque industrial*, de Patrícia Galvão. In: _____. *Sexualidades e identidades culturais*. João Luis Pereira Ourique e Lizandro Carlos Calegari (Orgs). Pelotas: UFPel, 2019. p. 209-232.

GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto; São Paulo: EDUFSCar, 1994. 104p.

HIGA, Larissa Satiko Ribeiro. *Estética e política: leituras de Parque industrial e A famosa revista*. 2011. 147f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2011.

RIBEIRO JUNIOR, João Carlos. *Literatura e política no romance de Patrícia Galvão*. 2015. 129f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin: o estado de exceção entre o político e o estético. In: _____. (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Fapesp; Annablume, 2007. p. 213-238.

VIEIRA, Denise Adélia. *A literatura, a foice e o martelo*. 2004. 87f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, SP, 2004.



CAPÍTULO 12

NOS INFERNOS CAÍ DE BOLÉU: POR TRÁS DA LINGUAGEM SATÂNICA NA POESIA DE MINAS

Mauricio Alves de Souza Pereira, Doutorando em Estudos Linguísticos, UFMG

RESUMO

Uma das características marcantes do Romantismo foi a representação do satanismo na prosa e, sobretudo, na poesia. O chamado Romantismo Sombrio ou Romantismo das Trevas, que se iniciou na literatura estrangeira durante o século XVIII, também esteve presente na literatura brasileira. Em Bernardo Guimarães, escritor mineiro nascido em Ouro Preto, a figura do mal antropomorfizado foi um elemento explorado no poema *A orgia dos duendes*. Nesse sentido, este ensaio perfaz um estudo do Romantismo, especialmente do Romantismo Satânico, bem como aponta as representações do satanismo, circunscritas no interior da urdidura ficcional dos versos, exploradas pela linguagem do patrono da 5ª cadeira da Academia Brasileira de Letras e um dos maiores escritores do Romantismo no Brasil.

Palavras-chave: Romantismo. Satanismo. Bernardo Guimarães. *Orgia dos duendes*.


*“Eu na terra vigário de Cristo,
Que nas mãos tinha a chave do céu,
Eis que um dia de um golpe imprevisto
Nos infernos caí de boléu”.*

- A orgia dos duendes (Bernardo Guimarães)

INTRODUÇÃO

Tratando-se de um movimento ligado às artes, à política, à filosofia e à literatura, o Romantismo surge nas últimas décadas do século XVIII, mantendo relações diretas, em sua gênese, com dois acontecimentos que marcaram o cenário mundial: as revoluções Burguesa e Industrial. No período em que se iniciou, a situação das esferas sociais era de grande efervescência: no campo político-econômico, o absolutismo dava lugar ao liberalismo; na vida social, assistia-se a um verdadeiro inconformismo com as situações vigentes; nas artes, verificava-se um desejo de rompimento com os ditames da época. O ápice da obstinação mundial, nesse período, foi a Revolução Francesa, que difundiu seus valores e ideais a todas as partes da Europa e, posteriormente, ao mundo todo.

Um ponto determinante do movimento que nos interessa é a invasão das tropas francesas a Portugal, em 1807, que obriga a transferência da família real para o Brasil, em 1808. Dada a situação, o cenário brasileiro começa a sofrer uma série de modificações nos mais diversos




segmentos sociais, tornando-se, em 1822, após o retorno de D. João VI a Lisboa, uma nação independente. Com esse acontecimento tão marcante, o país viu-se obrigado a inserir-se em um modelo social um pouco mais moderno, de modo a acompanhar as nações americanas e europeias também independentes. Em um determinado aspecto, suscita nos escritores um desejo, que se converte em uma busca constante, de definir uma literatura nova, desarraigada dos moldes tradicionais da Europa, como uma espécie de autoafirmação e patriotismo.

É nesse contexto que, após o que se convencionou por Pré-romantismo (período compreendido entre 1808 e 1836), com a publicação de *Suspiros poéticos e saudades* (1836), de Gonçalves de Magalhães, dá-se início ao Romantismo no Brasil. Embora Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil* (1986), afirme que é complicado fazer esta separação, o movimento romântico no Brasil, sobretudo em se tratando da poesia, está dividido em três gerações. A primeira, na qual se destacou, por exemplo, o poeta Gonçalves Dias, proclamava uma valorização ao índio e ao ideal nacional. A segunda, Mal do século – como ficou conhecida –, advinda da influência do poeta inglês Lord Byron, trazia a melancolia em uma dimensão alargadíssima associada ao plano subjetivo e individual, destacando-se os poetas Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Junqueira Freire e outros. A terceira, chamada geração condoreira, inspirada nas questões políticas e sociais retratadas nas obras de Victor Hugo, disseminava um engajamento, sobretudo na questão do negro, tendo como grande representante o poeta Castro Alves. Na prosa, por questões didáticas, dividimos, também, o movimento romântico no Brasil em três fases: o romance indianista e histórico, o romance regionalista e o romance urbano.

Antônio Cândido, ao discutir o Romantismo no Brasil, assevera que

[...] do ponto de vista da história literária esse é um momento de produção geralmente medíocre, caracterizado pela mistura de Arcadismo sobrevivente com traços que no futuro seriam considerados precursores. Inovação formal, praticamente nenhuma. Todos continuavam a fazer odes, cantos épicos, sonetos, elegias, em versificação tradicional e quase sempre com as alusões mitológicas de preceito. Mas aqui e ali começam a aparecer algumas mudanças discretas nos temas e no tom (CÂNDIDO, 2002, p. 16-17).

Um dos destaques do período romântico é o escritor mineiro Bernardo Guimarães, que nasceu em Ouro Preto, em 1825, formou-se no curso de Direito em São Paulo e, além de exercer a função de juiz municipal na cidade de Catalão, em Goiás, foi jornalista, professor de latim, francês, retórica e poética. Sua estreia como poeta foi com os chamados *Cantos da Solidão*; no entanto, seu renome advém de seu papel de romancista. Bernardo é considerado o criador do romance sertanejo e regional, principalmente por retratar as zonas de Minas Gerais e Goiás. Suas obras mais conhecidas são *A escrava Isaura* e *O seminarista*.



Além de romances, como dito, o autor escreveu diversas poesias, entre as quais *A orgia dos duendes*, cuja temática relata o acontecimento de um suposto *sabbath*, utilizando-se de figuras típicas do folclore brasileiro, como o lobisomem, a mula-sem-cabeça, as bruxas etc. No poema, o autor reveste sua métrica de uma poesia completamente profana, ao lado de um tom crítico e sarcástico, inserindo, ainda, alguns pontos do satanismo, aspecto também característico da literatura romântica.

Posto isso, é nosso intuito, neste texto, empreender uma leitura do poema *A orgia dos duendes*, buscando os elementos satânicos incutidos no *corpus* e a sua relação com o Romantismo, bem como as funções que as representações elaboradas pelo autor admitem. Para tanto, ancorar-nos-emos em discussões teóricas acerca da obra, do autor e, sobretudo, do Romantismo.

O ROMANTISMO SATÂNICO: UMA (SUB)VERTENTE TRANSGRESSORA

Na esteira das considerações de Rudwin (1962, p. 5), o satanismo é uma parte integrante e inerente ao Romantismo. Baudelaire, consagrado poeta francês, é uma importante figura da literatura em se tratando de satanismo. O escritor maldito aspira à abertura da poesia a um novo horizonte, cujas características devem se contrapor ao sistema de valores vigentes e desvelar, de mais a mais, as contradições, a hipocrisia e a imoralidade que subjaz nas relações humanas. Desse modo, a característica satânica de alguns de seus poemas retrata, de forma às vezes humorada, um mundo marcado por ironias e incoerências. Na poesia romântica brasileira, também se destaca Álvares de Azevedo, com um forte cunho satânico em sua lírica, não no intuito de embate, mas de transgressão e como forma de encarar sua vida. Para Cavalcante (2004),

A afinidade entre os românticos e Satã está justamente nesse espírito de orgulho e revolta contra Deus e contra a vida. A simples presença do diabo, sobretudo na literatura romântica, simboliza a recusa às verdades instituídas e o estabelecimento de uma outra ordem em que, inclusive, Satã passa a ser familiar, fazendo esquecer todo o dramatismo que poderia provocar (CAVALCANTE, 2004, p. 4).

No ensaio *A poesia pantagruélica*, Antônio Cândido situa Bernardo Guimarães nessa vertente de escrita e a define como sendo

[..] um fenômeno entre os decênios de 1840 e 1860. Pertence, por conseguinte, ao romantismo paulistano, marcado pelo satanismo, o humor e a obscenidade, exprimindo a sociabilidade especial dum grupo de rapazes confinados no limite estreito da cidadezinha provinciana e convencional, procurando libertar-se por atitudes de negação (CANDIDO, 1993, p.230).

Ainda na leitura desse mesmo autor, já em outro texto, ele afirma que *A orgia dos duendes* é “o fulcro do nosso satanismo” (CANDIDO, 2000, p. 157). Em Bernardo Guimarães,



encontramos uma série de poemas revestidos de humor, sátira e pornografia, alterando-se, às vezes, para o horror, sempre em um tom jocoso dentro do espaço grotesco da escrita. Tudo isso, misturado a um tom poético, são características do satanismo da geração ultrarromântica, da qual o autor de que tratamos fez parte. Para Correa (2006),

No período de quinze ou vinte anos que antecede a produção poética de Bernardo Guimarães, a literatura européia do satanismo é objeto de interesse para autores das mais diferentes estaturas e influências, surgindo tanto em narrativas como em versos. Praz demonstra a presença basal da carne, do sangue e da morte no romantismo. Sem que se recuse a presença fundadora do texto goethiano no poema bernardino, ao contrário, aceitando como válida a possibilidade de ele ser uma espécie de caixa de pandora dos vícios humanos postos em páginas literárias, há na literatura satânica outro texto com o qual a “A orgia dos duendes” guardaria importante intertextualidade. Trata-se do poema *La ronde du sabbat*, de Victor Hugo, escrito em 1826 (CORREA, 2006, p. 116).

Fato é que o satanismo incutido na poesia de Bernardo Guimarães, sobretudo no poema que nos propomos a analisar, toma uma vertente bastante crítica. Desse modo, além de ser uma (sub)vertente do Romantismo, uma vez que está situada nas ramificações do gótico e da religiosidade, trata-se, também, de uma determinada forma de transgressão do cânone, na medida em que o período anterior a Bernardo ficou marcado, segundo Basílio de Magalhães, primeiro biógrafo do autor, por modismos cívicos. O biógrafo atesta que “[...] apesar do influxo da época, exercido principalmente por Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães e Castro Alves – não se embrenhou, Bernardo Guimarães no atraente aranhol do indianismo, nem se deixou alliciar pelas campanulagens do condoeirismo” (MAGALHÃES, 1926, p. 59).

DE FOLCLÓRICAS A SATÂNICAS: A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS E DO POEMA NARRATIVO

Vale salientar que *A orgia dos duendes*, apesar de se tratar de um poema, traz, em seu interior, uma espécie de narrativa, uma vez que conta um acontecimento, perfazendo uma construção de personagens, espaço e tempo bem definidos. Na senda das considerações de Sales (2011), assim se pode definir esse tipo de texto:

[...] o poema narrativo caracteriza-se como a manifestação literária em verso no qual se realiza a narração ficcional de fatos ou de ações antropomorfizadas, com traços dramáticos, cômicos ou sérios e pode ser de alcance universal, regional ou local, dada a presença ou a ausência de grandiosidade. Dessa forma, o poema narrativo pode ser classificado como épico, heróico ou herói-cômico. (SALES, 2011, p. 2).

Em relação às características formais do poema, trata-se de uma balada, composta por cinco partes. Cada parte possui estrofes de quatro versos cada, com rima ABAB. A orgia dos duendes narra um suposto *sabbath*, realizado à meia-noite, no qual os convidados são



personagens folclóricos, como lobisomem, bruxas e duendes. Todas as personagens que participam do festejo estão lá para cantar os motivos de sua condenação ao inferno.

Na narração, aparecem as seguintes personagens, cada qual tendo para si uma estrofe dedicada para sua caracterização: a velhinha (rainha da festa), um lobisome, um vermelho diabo, uma taturana (uma bruxa amarela), uma getirana, uma mamangava, um galo-preto, um crocodilo, algumas raparigas e duendes. Mais à frente, cada uma das principais personagens ganham uma parte do poema, no qual, de maneira galhofeira, são descritas as suas culpas. Ao final do poema, o espaço macabro é convertido num lindo jardim, no qual aparece uma bela donzela, à maneira de um verdadeiro *sabbath* que acabou ao raiar o dia.

A observação é fundamental para uma adequada valorização da originalidade com que o poema de Bernardo trata da experiência da metamorfose, constituinte fundamental da estética do satanismo. A transformação ocorrida na natureza das coisas ali é notável, mas não é incomum: florestas tenebrosas ou monastérios lúgubres se transmudam freqüentemente em jardins floridos, como se viu nos textos indicados. Aparentemente original é a substituição dos seres infernais por uma linda virgem. Uma inversão da tradicional transformação da imagem feminina ideal em terrível bruxa, comum aos textos do grotesco e das lendas populares européias, que mimetizam assim a ordem natural das coisas biológicas: da juventude para a velhice, da vitalidade para a degradação (CORREA, 2006, p. 119).


Para a construção do espaço, o autor utilizou elementos típicos do Brasil e, para a construção das personagens, utilizou símbolos do folclore, valorizando as características nacionais.

POR TRÁS DO SOM DOS TAMBORES: A CARNAVALIZAÇÃO DE UMA CRÍTICA

Apesar de construir um universo de figuras folclóricas e inserir um tom jocoso na escrita do poema, Bernardo Guimarães parece carnavalizar uma crítica por meio das representações das personagens que constrói. Nesse sentido, urge na poesia uma suposta nuança satírica na medida em que todos os pecados que são cantados no *sabbath*, os quais condenaram os seres ao inferno, estão correlacionados às práticas e vícios humanos, inclusive dos cristãos.

Na parte dedicada à taturana, o poeta faz uma certa alusão ao incesto, ao dizer “Dos prazeres de amor as primícias,/ De meu pai entre os braços gozei; / E de amor as extremas delícias/ Deu-me um filho, que dele gerei”. Mesmo assim, o suposto crime é escondido por traz do convento, para o qual se remete.

Ao falar sobre a getirana, Bernardo tenta fazer uma correferência ao adultério e, mais ainda, aos crimes cometidos por representantes religiosos. “Por conselhos de um cônego abade/ Dous maridos na cova soquei; / E depois por amores de um frade/ Ao suplício o abade arrastei”.



O galo-preto pode ser lido como uma ligação ao frade, que se veste também de preto, e que, na visão do poeta, merece também o inferno em função daquilo que cometeu: Como frade de um santo convento/ Este gordo toutiço criei; / E de lindas donzelas um cento/ No altar da luxúria imolei.

O esqueleto, mais uma vez, é uma alusão a alguma personagem religiosa, que cometeu uma série de homicídios, mas que mesmo assim continua sendo beatificado por seu posto: Das severas virtudes monásticas/ Dei no entanto piedosos exemplos;/ E por isso cabeças fantásticas/ Inda me erguem altares e templos.

A mula-sem-cabeça, por sua vez, é a provável representação da mulher adúltera, que teve um caso com algum bispo, e que, para enriquecer e por ciúmes, teve coragem de esquartejar seu próprio marido após este ter matado o bispo: Por um bispo eu morria de amores, / Que afinal meus extremos pagou;/ Meu marido, fervendo em furores/ De ciúmes, o bispo matou.


A figura do crocodilo parece representar, novamente, uma personalidade religiosa – no poema, um suposto papa –, que, além de ter condenado à morte várias pessoas, mantinha relações com jovens garotas.

O lobisome, não se sabe o que exatamente representa, mas muito provavelmente alguma figura importante da época, que tinha poder de mando muito grande e, por seu abuso, foi condenado ao inferno: Com o sangue e suor de meus povos/ Diverti-me e criei esta pança,/ Para enfim, urros dando e corcovos, / Vir ao demo servir de pitaça.

Por fim, a rainha, a quem o poeta dá mais espaço, pode representar uma mulher que, para ascender ao poder, teve coragem de matar toda a sua família, inclusive seu pai e sua mãe. E, em função de tudo que teve coragem de cometer, ainda se acha no direito de ser rainha entre os condenados: Quem pratica proezas tamanhas/ Cá não veio por fraca e mesquinha, / E merece por suas façanhas/ Inda mesmo entre vós ser rainha.

Vê-se, dessa forma, que por trás do festejo e de muito riso, há uma feroz crítica a vários segmentos sociais da época, sob a forma de uma narrativa, certamente, moralizante. De mais a mais, “[...] o *pathos* e as transgressões das personagens góticas em episódios nos quais o sadismo se afirma pela narração pormenorizada das ações são esvaziados em *A Orgia dos Duendes* pela ironia, cinismo e extrema concisão das falas. (MACHADO, 2007, p. 185). Ainda para esse autor, que discute o riso em Bernardo Guimarães,

A familiarização carnalizadora com que os duendes são tratados nessas passagens vai destituí-los de sua condição de forças estranhas e terroríficas para dar-lhes um tom familiar e risível, uma espécie de paródia de seres infernais. Tudo se passa como se



aquele mundo alheado e sinistro, hostil ao homem, que invade o que é familiar e normal, postulado por Wolfgang Kayser como traço essencial do grotesco romântico, fosse invertido na familiarização escancarada do que é terrível e alheio (MACHADO, 2007, p. 183).

Para Santos (2009), que também enxerga uma crítica no poema,

O sabá de Bernardo conta com demônios tocando marimbaus, adufos, rabeções e cumbucas, enquanto os banquetes sacrílegos têm em seu cardápio carnes de crianças e frades. Essas cenas de folguedos bizarros ainda contam com bailados de ritmos brasileiros, como o caretetê e a embigada, demonizados em sua associação à festa satânica (SANTOS, 2009, p. 379).

Ao final das contas, todo o terrorismo e o horror do suposto sabbath é convertido em riso, tanto em função do tom quanto em se tratando da hipocrisia das pessoas que são representadas por meio das personagens do poema. Bernardo Guimarães, que já estava à frente do seu tempo, parece querer mostrar, como Baudelaire, as agruras de vários segmentos sociais, que sempre passaram uma imagem moralizante, mas que, no fim de tudo, estão, por seus feitos, “condenadas ao Satã”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, procuramos empreender uma leitura do poema *A orgia dos duendes*, do escritor mineiro Bernardo Guimarães, no intuito de apontar as representações satânicas inseridas linguagem do texto.

Viu-se que o satanismo foi uma das características do Romantismo, sobretudo da segunda geração, da qual Bernardo Guimarães fez parte. Viu-se, ainda, que o satanismo no poema é criado por meio da transformação de personagens folclóricas, por seus feitos, em figuras demonizadas. A representação maior dessa vertente no texto de Guimarães nos desvela uma crítica aos hábitos da sociedade da época, que queria parecer moralista, mas cometia uma série de (para eles mesmos) pecados. O poema, de certo modo, interfere e muda o imaginário romântico de até então, na medida em que constrói uma narração jocosa e galhofeira de personagens de seu tempo de maneira crítica.

Ademais, Bernardo Guimarães valoriza o cenário e os elementos brasileiros – também propostas do Romantismo – ao inserir em seu poema personagens folclóricos e paisagens típicas do sertão. Por fim, percebemos que seu tom crítico na construção do texto que foi discutido mostra a maestria que tinha e o motivo pelo qual foi consagrado um dos maiores escritores do Romantismo.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. A poesia pantagruélica. In: O discurso e a cidade. São Paulo: Duas Cidades, p.225-43, 1993.

CANDIDO, Antonio. “Bernardo Guimarães, Poeta da Natureza”, in Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos. 9a ed., vol. 2. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas / FFLCH / SP, 2002.

CAVALCANTE, Maria Imaculada. *Satã e Macário, a Rebeldia Romântica*. In: LINGUAGEM – Estudos e Pesquisas, Catalão, vol. 4-5 – 2004.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil. Romantismo*. Rio de Janeiro: José Olympio. v. 3, 1986.

CORRÊA, Irineu Eduardo Jones. *Bernardo Guimarães e o paraíso obscuro: a floresta enfeitada e os corpos da luxúria no romantismo*. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Letras. Rio de Janeiro, 2006.

GUIMARÃES, Bernardo. *Poesia Erótica e Satírica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992

MACHADO, DUDA. *Bernardo Guimarães: a exceção pelo riso*. In: REVISTA USP, São Paulo, n.74, p. 174-187, junho/agosto 2007.

MAGALHÃES, Basílio de. *Bernardo Guimarães (esboço biográfico e crítico)*. Rio de Janeiro: Tipografia do Anuário do Brasil, 1926.

SALES, José Batista de. *O poema narrativo infanto-juvenil brasileiro: apontamentos preliminares*. In: anais do 4º Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários, 2010 – Universidade Estadual de Maringá.

SANTOS, Fabiano Rodrigues da Silva. *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.



CAPÍTULO 13

INGLÊS DE SOUSA NAS PÁGINAS DOS COMPÊNDIOS DE HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA²⁰

Messias Lisboa Gonçalves, Doutorando em Estudos Literários, UFPA e Bolsista CAPES
Antônio Máximo Ferraz, Doutor em Ciência da Literatura, UFRJ, Professor Adjunto do Instituto de Letras e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA

RESUMO

Inglês de Sousa (1853-1918) ocupa um lugar de destaque nos compêndios de história da literatura brasileira, mais especificamente nos capítulos que discutem o programa estético realista ou naturalista no Brasil. Os autores desses manuais fizeram diversos e distintos julgamentos críticos às obras inglesianas. Por conseguinte, faz-se necessário um estudo do discurso dos historiadores da literatura para se compreender a fortuna crítica desse escritor. Em vista disso, o objetivo deste trabalho é pesquisar a recepção dos romances *O Cacaulista* e *O Coronel Sangrado*, do autor paraense, em diversos compêndios de história da literatura brasileira publicados ao longo do século XX. Isto posto, a tese de doutorado em andamento aponta que a crítica literária especializada estudou a ficção inglesiana sob a lente da perspectiva documental sócio-político-histórica, consagrando uma forma de ler aquelas obras. Contudo, afastar-se do modo como os romances inglesianos foram submetidos pela crítica possibilita conhecê-los poeticamente.

Palavras-chave: Compêndio. Crítica. Romance. Inglês de Sousa.



INTRODUÇÃO

Salientamos que Inglês de Sousa (1853-1918) ocupa um lugar de destaque nos compêndios de história da literatura brasileira, mais especificamente nos capítulos que discutem o programa estético realista ou naturalista no Brasil. Os autores desses manuais fizeram diversos e distintos julgamentos críticos ao conjunto de obras inglesianas.

Por conseguinte, faz-se necessário um estudo do discurso utilizado pelos historiadores da literatura para se compreender a fortuna crítica que foi construída. Em vista disso, o objetivo deste trabalho é pesquisar a recepção dos romances *O Cacaulista* e *O Coronel Sangrado*, do autor paraense, em diversos manuais publicados ao longo do século XX.

Para realizar esse intento, selecionamos doze livros de história da literatura brasileira publicados especialmente durante o século XX, a saber: *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos* (1938), de Nelson Werneck Sodré; *História da literatura brasileira:*

²⁰ Programa fomentador: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).



prosa de ficção (de 1870 a 1920) (1950), de Lúcia Miguel Pereira; *A literatura no Brasil* (1955), organizado por Afrânio Coutinho; *Presença da literatura brasileira: história e antologia* (1964), de Antonio Candido e José Aderaldo Castello; *História concisa da literatura brasileira* (1970), de Alfredo Bosi; *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira* (1977), de José Guilherme Merquior; *História da literatura brasileira: do Realismo à Belle Époque* (1983), de Massaud Moisés; *História crítica do romance brasileiro* (1987), de Temístocles Linhares; *História da literatura brasileira* (1997), de Luciana Stegagno-Picchio; *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)* (1999), de José Aderaldo Castello; *História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos* (2011), de Carlos Nejar e *História da literatura brasileira* (1955), de Antônio Soares Amora.


INGLÊS DE SOUSA NOS COMPÊNDIOS DE HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA

É válido ressaltar que Lúcia Miguel Pereira (1973) na sua história da literatura dedicou mais de dez páginas ao Inglês de Sousa. Assim sendo, a autora problematiza a recepção e também solicita protagonismo às obras do autor paraense. Diante disso, a historiadora da literatura esclarece que:

O certo é que José de Alencar morreu em 1877 sem ter visto combatidas as suas concepções do romance, já que *O Coronel Sangrado*, de Inglês de Sousa, o primeiro livro realista aparecido entre nós, passou despercebido. Só quando o realismo se exagerou no naturalismo e ganhou aquela rigidez agressiva que facilitou o êxito retumbante de Zola em França e Eça de Queirós em Portugal, é que se instalou definitivamente aqui, com Aluísio Azevedo (PEREIRA, 1973, p. 123, grifo nosso).

A autora defende que *O Coronel Sangrado* deveria ter sido considerado o primeiro livro “realista” da literatura brasileira, mas os outros críticos não notaram, talvez pela presença de um realismo pouco acentuado pelo autor. A historiadora afirma que “Inglês de Sousa, que nos primeiros livros fora tão independente, submetia-se aos moldes rígidos, permanecendo entretanto fiel aos temas regionais” (PEREIRA, 1973, p. 129).

Assim, compreendemos que *O Cacauleta*, *História de um Pescador* e *O Coronel Sangrado*, unidos pela temática de cunho regional, careciam de vigor estilístico que os fizessem protagonizar a nova tendência, o Realismo. No entanto, somente com *O Missionário*, que, segundo Antônio Soares Amora (1977), é um “romance intencionalmente naturalista” (AMORA, 1977, p. 132), Inglês de Sousa ganhou um destaque no Realismo exacerbado. Ademais, Carlos Nejar (2011) declara que *O Missionário* é o romance mais conhecido do autor e “representativo da escola naturalista, sua obra-prima” (NEJAR, 2011, p. 279).



Concordando com a presença do regionalismo na prosa de ficção do escritor paraense, Antônio Amora (1977) menciona que o conjunto composto pelos três primeiros romances estava

ligado mais à influência do romance regionalista de José de Alencar, que ao Realismo, a que ia aderindo como intelectual e político, [Inglês de Sousa] iniciou, sob o pseudônimo de Luís Dolzâni, uma obra cíclica, escrita com material de reminiscência (AMORA, 1977, p. 132).

Luciana Stegagno-Picchio (2004), simpatizando com a afirmação de Antônio Amora, percebe em certa medida a contribuição do escritor para a prosa regionalista brasileira. Para a autora, “Inglês de Sousa traz para ela [narrativa brasileira] a contribuição de um estilo terso, plástico e vigoroso” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 260).


Diante disso, Massaud Moisés (2016) vincula as obras inglesianas ao regionalismo, em especial *O Cacaulista*, além de acreditar que esse romance está ainda enraizado nas bases do Romantismo. Segundo o autor,

Francamente regionalista [O Cacaulista], a história gravita em torno da rivalidade, por questões de terra, entre o adolescente Miguel e o Te. Ribeiro, complicada pelo fato de o jovem estar apaixonado pela filha do desafeto. Mas Rita acaba por se casar com Moreira, moço da cidade, inculcado pelo pai. Entrecho horizontal, rudimentar até, de nítida feição romântica, apesar de procurar fugir ao pieguismo de Macedo e ao indianismo de Alencar, reflete desde já a tendência do autor para acentuar o clima de sufocamento do homem pela paisagem amazônica (MOISÉS, 2016, p. 53-54, grifo nosso).

Destarte, é preciso sublinhar que Massaud Moisés (2016) percebe uma “nítida feição romântica” no *O Cacaulista*. Esse procedimento crítico destoa da análise de Alfredo Bosi (2015), que percebe nesse e nos outros romances de Inglês de Sousa as tendências do pensamento positivista, um dos alicerces do Naturalismo, que esteve muito em voga no século XIX:

*Inglês de Sousa já mostrara nessas páginas de juventude um temperamento frio, inclinado ao exame dos “fatos”, como convinha ao futuro positivista, sem qualquer centelha de paixão romântica pela matéria da sua arte: exatamente o oposto do autor do *Cabeleira* (BOSI, 2015, p. 204, grifo nosso).*

Diante do embate em relação à classificação dessas primeiras obras em românticas, realistas ou naturalistas, o certo é que elas ficaram na penumbra, já que não receberam os olhares dos letrados na época em que foram publicadas, pois tiveram o brilho ofuscado pelo *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, que, segundo Nelson Werneck Sodré (1964), Josué Montello



(1986)²¹, Temístocles Linhares (1987), Alfredo Bosi (2015), além de Antonio Candido e José Aderaldo Castello (1997), esses que mencionam sem delongas, *O Mulato* publicado em 1881 foi um marco que inaugurou oficialmente o Naturalismo no Brasil.

Ademais, Nelson Sodré (1964) salienta que nem mesmo após os romances de Aluísio Azevedo conquistarem ampla atenção, Inglês de Sousa conseguiu ter os seus romances divulgados e conhecidos; suas primeiras obras, portanto, ficaram no esquecimento. Nessa medida, Temístocles Linhares (1987) confirma o silenciamento em volta da ficção do escritor paraense:

o curioso é que tudo quanto se disse anteriormente sobre Inglês de Sousa não ficou de pé. Só se falou, por exemplo, em seu romance *O Missionário*, esquecendo-se totalmente de seus romances anteriores (LINHARES, 1987, p. 208).


Essa discussão é complementada também por José Castello (1999), “esquecido depois do aparecimento de *O Missionário*, a este, *O Coronel Sangrado* emprestaria, contudo, as matizes representativas da vida urbana interiorana” (CASTELLO, 1999, p. 403). No tocante à relação de importância entre *O Missionário* e *O Coronel Sangrado*, Luciana Stegagno-Picchio (2004) afirma que esse romance foi um prelúdio para a obra de maior valor literário, *O Missionário*. Assim, aponta a autora “*O Coronel Sangrado* que prenuncia a obra maior, aquele *Missionário*” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 259). E coube a José Guilherme Merquior (2014) fazer uma suposição curiosa acerca dos romances *O Coronel Sangrado* e *O Mulato*. Segundo o autor,

Se possuísse os traços ecianos d’*O Mulato* (o anticlericalismo, o antiburguesismo de caricatura), *O Coronel Sangrado* (1877), terceiro romance de Luís Dolzani, teria sido o detonador da nossa ficção naturalista – pois o substrato sub-romântico tão sensível em Aluísio de Azevedo é, aqui, praticamente nulo (MERQUIOR, 2014, p. 195).

De acordo com os julgamentos críticos dos historiadores, os primeiros romances de Inglês de Sousa, de algum modo, dialogam com as tendências do Romantismo. Dessa forma, diversos críticos não reconheceram nessas obras o Naturalismo de intenção. Talvez seja por isso que ficaram na sombra do *O Mulato* e, mais tarde, cederam protagonismo ao *O Missionário*.

Tal situação debatida pelos historiadores mencionados anteriormente também aparece na página do compêndio de Antonio Candido e José Castello (1997) da seguinte forma:

²¹ Cf. MONTELLO, Josué. A ficção naturalista. In: COUTINHO, Afrânio (org.). **A literatura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986 [1955]. v. 4.



Ainda estudante, planejou uma obra cíclica sobre a Amazônia, o homem e a paisagem, evidentemente sob a sugestão de realizações idênticas do romance europeu, realista e naturalista. Não logrou êxito, e só um dos seus romances mereceu a consagração da crítica: *O Missionário* (CANDIDO; CASTELLO, 1997, p. 331).

Já Nelson Sodré (1964) acrescenta que “o paraense foi mais um narrador regional do que um naturalista, e o cenário amazônico, mais humano do que físico, o que é uma singularidade, foi o fundo de sua ficção” (SODRÉ, 1964, p. 392). Tal assertiva coaduna com o pensamento crítico de Josué Montello (1986), que destaca o seguinte:

E o curioso é que, apesar de terem como cenário a Amazônia, esses romances [anteriores ao *O Missionário*] fixam mais o homem que a selva, como se esta, com a sua opulência, não interessasse ao romancista, que desejava apenas surpreender e apreender o elemento humano, nas suas lutas e nas suas fraquezas, nos seus caracteres e nas suas determinações (MONTELLO, 1986, p. 81).


Nesse sentido, Temístocles Linhares (1987) concorda com Josué Montello (1986) expondo que Inglês de Sousa tentou construir uma espécie de “naturalismo épico”²² em volta do “mundo equatorial amazonense, de que era originário, e a que chegou a dar o título geral de *Cenas da Vida Amazonense* [sic]” (LINHARES, 1987, p. 207). Temístocles Linhares ainda defende que o cenário aparece nos romances em plano subalterno, uma vez que o escritor paraense se interessou mais pelos problemas humanos, pela definição de uma personagem ou de um temperamento. Isto posto, Carlos Nejar (2011) reflete que

Não inventa os registros da natureza, porque são eles que o descobrem. E as faculdades de análise sobressaem, por sua força documentária. Não é um sonhador, é um investigador [...] buscando não só os alucinantes elementos do real, muitas vezes mais terríveis do que a imaginação, também as causas sociais e psicológicas dos acontecimentos (NEJAR, 2011, p. 279-280).

Com isso, nota-se que, segundo os historiadores da literatura, Inglês de Sousa nas três primeiras obras estava muito mais interessado em evidenciar o homem em sua ficção e não a mera descrição do ambiente amazônico. No tocante, é necessário mencionar que Lúcia Miguel Pereira (1973) constrói um juízo crítico uniformizando a prosa de ficção inglesiana, que, segundo a autora, é uma escritura sociológica da Amazônia:

Considerada em conjunto, a obra de Inglês de Sousa apresenta-se como um documento social, fixando aspectos vários da Amazônia, da Amazônia do cacau e da pesca, região meio selvagem onde a vida era sempre uma luta [...]; luta do mulato ambicioso contra o branco que não o quer considerar seu igual, no *Cacaulista* e no *Coronel Sangrado* [...]; em todos eles, luta do homem contra o homem, e contra a natureza que o ameaça física e moralmente, [...] pela água que o afoga, pelo sol que o queima (PEREIRA, 1973, p. 160).

²² Temístocles Linhares usa “naturalismo épico” em seu texto. No entanto, não define o que seja essa expressão.



De modo equivalente, Nelson Sodré (1964) encontra a sociedade e o homem amazônicos representados na prosa ficcional de Inglês de Sousa e reivindica destaque para as narrativas do autor:

Desde *O Cacaulista*, de 1876, o estudante de Direito merecia atenção. Com *O Coronel Sangrado*, que aparece no mesmo ano em que se publica a *História de Um Pescador*, 1877, ele se afirma como romancista interessante, voltando para os cenários de sua região, capaz de movimentar figuras, trazendo para o mundo da ficção muito da pequena humanidade que vive no imenso mundo da realidade amazônica, esmagada na sua grandeza (SODRÉ, 1964, p. 392).

O certo é que os primeiros romances, segundo Nelson Sodré²³, revelam o ser humano que se fixou nas cidades interioranas e nas vilas provincianas da Amazônia oitocentista. É verdade que as narrativas não tiveram repercussão quando publicadas na segunda metade do Oitocentos, mas arrancaram aplausos da crítica especializada no século XX, como é o caso de Josué Montello (1986), que elogia *O Coronel Sangrado* ao afirmar que


[*O Coronel Sangrado*] é o que melhor revela os pendores de romancista em Inglês de Sousa. E é ainda aquele que confere a seu autor uma preeminência cronológica, na história do romance naturalista em nosso país (MONTELLO, 1986, p. 80).

Porém, Josué Montello (1986) adverte que no *O Coronel Sangrado* não há o Naturalismo de intenção, o que só veio aflorar no *O Missionário*. Diante da problematização de um verdadeiro Naturalismo nas obras que só veio se manifestar no *O Missionário*, Lúcia Miguel Pereira (1973) discute que

Desses sestros, foi Aluísio Azevedo incontestavelmente o vulgarizador. *Inglês de Sousa só os adotaria mais tarde, no Missionário*. E, não apenas ao público, como também, em regra, à crítica, a novidade que impressiona é a formal. Inteiramente espontânea na escrita, embora ousadas na intenção, as novelas da primeira fase não tiveram maior eco (PEREIRA, 1973, p. 159, grifo nosso).

O Missionário recebeu o protagonismo do público e da crítica por se encaixar nos moldes do estilo naturalista. Segundo o posicionamento crítico de alguns historiadores da literatura brasileira, a exemplo de Josué Montello (1986) e Lúcia Miguel Pereira (1973), esse fato não ocorreu com os romances anteriores. Importa mencionar que Temístocles Linhares

²³ Nelson Sodré equivocou-se com as datas de publicação em livro do romance *História de um Pescador* que foi publicado em 1876 no mesmo ano do *O Cacaulista*, e não em 1877 como informa o autor. O ano de 1877, conforme Marcela Ferreira (2017), é a data de publicação no periódico *Revista Nacional de Ciências, Artes e Letras* do *O Coronel Sangrado*, que teve a primeira edição em livro só em 1882, mas a data de publicação ficou instituída pela história literária oficial como sendo em 1877. Cf. FERREIRA, Marcela. **Inglês de Sousa**: imprensa, literatura e realismo. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2017.



(1987) acredita que o escritor agarrou-se às relações humanas da Amazônia sem se submeter ao valor documental da tendência naturalista. Destaca o autor que

Inglês de Sousa, assim, foi antes um filho de sua circunstância. Nascido no amplo cenário do mundo amazônico, ele se ateu à órbita social e humana de pequenas cidades como Óbidos e Silves, onde não havia nada de formoso, mas cuja mesquinhez de vida sem horizontes era descrita em todos os seus aspectos, sem deixar de se subordinar ao valor documentário recomendado pelo movimento naturalista (LINHARES, 1987, p. 211).

No mais, Lúcia Miguel Pereira (1973) nos faz lembrar de um fato importante na cronologia literária, aponta que “escrevendo antes da voga de Zola e Eça de Queirós, Inglês de Sousa não possuía os tiques, os modismos” (PEREIRA, 1973, p. 159) dos romances publicados no final do século XIX. No tocante à recepção do *O Cacaulista*, a historiadora destaca em especial que


Fluente, simples, espontânea, aqui a narrativa prescinde das intervenções ostensivas do autor. As figuras humanas são mais livres e reais. Todas existem, todas se harmonizam com o meio em que vivem. E o episódio sentimental que constitui o centro da ação, o namoro de dois adolescentes, é cheio de poesia, sem sentimentalismo. O verdadeiro tema, porém, é outro, e mais vasto, abrange todo o esboço de sociedade daquela zona meio deserta, com as suas ambições, as suas vaidades, os seus preconceitos; mas essa presença do meio em nada prejudica as reações individuais (PEREIRA, 1973, p. 161).

Como é possível observar a autora faz uma leitura do *O Cacaulista* ressaltando um ponto evidente: o aspecto sociológico. Além disso, a historiadora acrescenta que a abordagem sociológica em nada prejudica a configuração individual dos personagens. E prosseguindo com a leitura crítica das obras, Lúcia Miguel Pereira (1973), de forma bastante direta e elogiosa ao *O Coronel Sangrado*, evidencia que:

Livro nítido, humano, bem concebido e bem realizado, parece-me não só o melhor de Inglês de Sousa, como um dos melhores no gênero, entre nós. Pelo seu valor, e pela sua importância, como marco denunciador de novas tendências na nossa história literária, exige um destaque que lhe foi até hoje negado (PEREIRA, 1973, p. 162).

A autora classifica o romance como o melhor de Inglês de Sousa, escrito “antes da voga de Zola e Eça de Queirós” (PEREIRA, 1973, p. 159), assim como também assegura que essa mesma obra apontou as tendências do Naturalismo na história literária brasileira, e, por isso, Lúcia Miguel Pereira reivindica um merecido destaque para tal narrativa romanesca inglesiana. Seguindo a atitude de Lúcia Miguel Pereira, Temístocles Linhares (1987) classifica *O Coronel Sangrado* como a melhor obra do escritor:

Nessas sociedades em miniatura tudo se exagera, adquirindo as personagens contornos mais marcados, como sucedia em *Coronel Sangrado*, o terceiro e o melhor dos romances do autor, onde a figura central, pelas suas atitudes, acabava encarnando o nosso típico coronel do interior até há pouco existente e ainda não de todo desaparecido (LINHARES, 1987, p. 211, grifo nosso).



Assim sendo, Lúcia Miguel Pereira e Temístocles Linhares problematizam e classificam *O Coronel Sangrado* como o melhor romance do autor. Ademais, José Castello (1999) tece um comentário bastante elogioso a respeito daquela terceira obra:

O Coronel Sangrado, escrito na mesma época dos dois primeiros romances, provavelmente o terceiro em ordem cronológica, já é obra amadurecida. Reelaborada e enriquecida, encerra a temática anterior, a caminho da síntese, em linguagem equilibrada. A exemplo da ficção da segunda metade do século XIX, coloca-se na posição das mais legítimas representações da nossa vida “interiorana”, compondo um quadro inconfundível com os traços comuns essenciais à configuração desse universo brasileiro (CASTELLO, 1999, p. 403).

Tal comentário bastante positivo igualmente aparece no discurso de Massaud Moisés (2016): “*O Coronel Sangrado* revela, porém, uma segurança na condução do enredo [...] aponta uma vocação de autêntico ficcionista” (MOISÉS, 2016, p. 56).

É interessante ressaltarmos que os autores desses compêndios fizeram uso de um arcabouço de conceitos sobre os romances de Inglês de Sousa com o intuito de descobrirem o que já se sabia: a persistência e nítida textura político-sociológica que atravessa, do início ao fim, a prosa de ficção do escritor.

Assim, é possível cogitar paradoxalmente que a valorização em demasia da textura político-sociológica é responsável pelo obscurecimento do lastro estético das obras inglesianas, mas é justamente o lastro estético que as mantém vivas.

Isto posto, a prosa ficcional inglesiana não pode ser reduzida às fórmulas de uma interpretação engessada que apenas confirmam um julgamento prévio do leitor/intérprete. Por isso, é necessário permitir o desabrochar do poético das narrativas de Inglês de Sousa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desse modo, a ficção inglesiana é além do histórico e do documental, e, por essa razão, romper com as camadas de uma interpretação solidificada das narrativas possibilita conhecê-las não epistemologicamente, mas ontologicamente. Ademais, as obras inauguram a si mesmas e nos convidam a escutá-las.

Destarte, é preciso sublinhar que a insistência e a permanência na forma de interpretar as narrativas inglesianas apenas sob o viés da perspectiva documental sócio-político-histórica é uma maneira de não permitir a manifestação do poético dessas obras, que resistem e sobrevivem ainda como processos da linguagem. Isto posto, a tese de doutorado em andamento aponta que a ficção inglesiana é além do histórico e do documental.



REFERÊNCIAS

- AMORA, Antônio Soares. **História da literatura brasileira**. 9. ed. São Paulo: Saraiva, 1977 [1955].
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015 [1970].
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: história e antologia**. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997 [1964]. v. 1.
- CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)**. São Paulo: EDUSP, 1999. v. 1.
- COUTINHO, Afrânio (org.). **A literatura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986 [1955]. v. 4.
- LINHARES, Temístocles. **História crítica do romance brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987. v. 1.
- FERREIRA, Marcela. **Inglês de Sousa: imprensa, literatura e realismo**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2017.
- MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. 4. ed. São Paulo: É Realizações, 2014 [1977].
- PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973 [1950].
- MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira: do Realismo à Belle Époque**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 2016 [1983]. v. 2.
- NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos**. São Paulo: Leya, 2011.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964 [1938].
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. Trad. Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004 [1997].



CAPÍTULO 14

WILSON RODRIGUES, *PAI JOÃO MENINO* E A REINVENÇÃO DA IDENTIDADE AFRO-BRASILEIRA NA LITERATURA BAIANA

Vércio Gonçalves Conceição, Doutorando em Literatura e Cultura, UFBA, BA

RESUMO

O artigo põe em tela uma reflexão sobre a produção da literatura negra brasileira, a partir de Wilson Rodrigues, em sua obra *Pai João menino*. Autor e obra são desconhecidos na cena da literatura negra no país. No entanto, mesmo se tratando de uma produção de 1940, pelos próprios meios do escritor, que produziu 6 obras, além dessa e, ao que tudo indica, não estava vinculado a nenhum movimento artístico/literário, é possível flagrar mensagens antirracistas ou mesmo uma nova forma de produzir literatura, com base na tradição oral afro-brasileira. Para a leitura proposta, buscou-se respaldo em estudos de Domício Proença Filho (2004), Florentina Silva Souza (2004), Cinthia Domingos Ribeiro (2008), dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Negra. Reinvenção. Identidade Afrobrasileira.

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta uma reflexão sobre o processo de produção da literatura negra brasileira, a partir da figura de Wilson Rodrigues, que escreveu sua *Pai João Menino*, apresentando uma narrativa alternativa para a construção da identidade afro-brasileira. Em 1940, no texto do baiano-santamarense, é possível vislumbrar o negro que renega o papel de submissão e passividade – muito comum na representação do preto na Literatura Brasileira –, e surge problematizando e reivindicando outra versão para a história da escravidão do Brasil.

Wilson Rodrigues apresenta para o leitor uma narrativa que põe em questão a narrativa oficial sobre a escravidão, tão contada e legitimada pelo sistema de representação brasileiro (branco, eurocentrado e burguês) propondo uma outra versão que realça uma afrobrasilidade, desconstruindo o discurso hegemônico literário da época, à medida que apresenta um personagem negro e infantil como protagonista das histórias, dando a ele voz para problematizar o lugar que a sociedade colonial reserva ao sujeito negro. Através de *Pai João Menino*, figura presente em todas as pequenas narrativas do livro, fazendo o uso da contação de história, um traço cultural muito presente nas tradições culturais afrobrasileiras, o autor vai resgatando elementos da cultura negra do Brasil, fugindo ao modelo de literatura vigente naquele período.

Num primeiro momento, eu dialogo com estudos como os de Domício Proença Filho (2004), Florentina Silva Souza (2004), Cinthia Domingos Ribeiro, dentre outros, para refletir sobre a imagem do negro na literatura produzida no Brasil. Após isso, eu apresento a biografia



de Wilson Rodrigues, para dividir com o leitor o pouco que consegui acessar de informação sobre ele e, por último, proponho leituras possíveis para algumas das narrativas presentes em *Pai João menino*.

2 A IMAGEM DO NEGRO NA LITEATURA BRASILEIRA

A imagem do negro, durante muito tempo, foi e ainda hoje é veiculada – seja por representações reais ou fictícias – com base em estereótipos fundamentados pelo pensamento colonial europeu. Em se tratando disso, já se imagina a configuração dada a tudo que se relaciona à África e às populações nativas, em geral, que passaram pelo domínio da Europa. De acordo com Domício Proença Filho (2004), a presença do negro na Literatura Brasileira se dá de duas formas: a primeira, em que o negro é objeto – sem voz, sem reação, sem vontade própria, submisso ao branco e carregado de todos os traços negativos possíveis a um ser humano, muitas vezes levado a condição animal – e a segunda, em que o negro é o sujeito, compromissado com sua história e sua luta.

Como objeto, o negro foi representado sob as mais diversas formas: o escravo nobre, que passa pelo branqueamento; o negro vítima, o infantilizado e o escravo demônio, presentes nas narrativas e poemas do Romantismo; o negro pervertido e sexualizado, corriqueiros nas narrativas do Naturalismo; enfim, o negro inferior ao branco, retratados em obras como as de Monteiro Lobato e várias outras, inclusive, mais atuais, que reforçam os estereótipos e legitimam os preconceitos presentes na Literatura Brasileira desde a formação do cânone nacional. De acordo com Florentina Silva Souza,

A ênfase, na maioria das descrições, recai sobre o corpo e a sensualidade, vistos como selvagens, o desapego ao trabalho, o amor exclusivo aos prazeres e os desregramentos, além da desconexão aos padrões estéticos de base ocidental branca – um modelo de representação que reveza com o da mãe preta ou pai João, aceitos, todos, como absoluta verdade e repetidos à exaustão, e que será a matriz da quase totalidade das representações dos afrodescendentes na maioria dos textos canônicos que, desde então, têm sido publicados no Brasil. (2004, p.5).

Cinthia Domingos Ribeiro (2008) fala sobre o *éthos* do sujeito negro na Literatura Brasileira e postula que:

o negro passa a integrar narrativas que tratam mais da escravidão e menos sobre o negro. Assim, o Sistema Literário Brasileiro silencia, ao longo de sua formação, um grupo étnico constituinte do hibridismo do povo brasileiro, silencia uma cultura e suas manifestações. E acaba conferindo um posicionamento, ao sujeito negro, acessório às aspirações da classe dominante difusora dos bens culturais. (p.2).

Nessa perspectiva, vê-se surgir um novo estereótipo do negro: segundo Domício Proença Filho, *o negro exilado no Brasil*, ou seja, aquele que vive no país, entretanto em nada contribui para sua história, para a sua formação. Mesmo em movimentos literários em que se



propõe a busca por elementos formadores da identidade nacional, como o Modernismo, por exemplo, o procedimento é o de negar a participação do negro no processo histórico-cultural. É comum o registro da participação indígena, como no Romantismo; entretanto, ocorre por via do embranquecimento ou pela morte desse. Sobre isso, Florentina Silva Souza, diz que


A comunidade imaginada brasileira vai também sendo construída a partir de uma “correção” de seu passado colonial forjada na ênfase dada a certos fatos, no esquecimento de outros, na produção de outros ainda, com o intuito de transmitir uma ideia de unidade e homogeneidade, aproximando os diversos grupos étnicos que viviam no espaço geográfico brasileiro. Eleitos os fatos a serem evocados, procedidas as necessárias exclusões e retificações, restava aos produtores dos textos elaborar discursos históricos e artísticos devidamente chancelados pelos grupos dirigentes. (2004, p.2).

É por isso que o ponto de vista apresentado neste trabalho aponta Wilson Rodrigues, em sua obra *Pai João menino*, como colaborador para construção de uma nova representação, retirando do negro toda a carga de passividade e submissão, que lhe é atribuída. Em vez disso, o autor apresenta o negro que é sujeito de sua história e tem voz para problematizar sua situação. Isso denota uma mudança de atitude, ou mesmo, quebra da ordem, o que já vinha tornando-se comum entre os escritores negros, embora abafado e esquecido pela crítica e história da literatura.

A presença do negro na Literatura Brasileira se dá por um sistema de representação em que ele é tomado como objeto – isso, quando é inserido. Quando se trata da Historiografia da Literatura Brasileira, os estudos vêm trazendo produções de escritores, inclusive datadas da época do Romantismo, que trabalham com um outro modelo de representação do negro, em que se percebe a valorização do mesmo, quer seja por sua participação na história, suas glórias seus heróis; quer seja pela exaltação do padrão estético afro-brasileiro.

No entanto, o que fica evidenciado é o esquecimento desses autores e suas obras pela História da Literatura Brasileira, a exemplo de Solano Trindade, Luís Gama e Wilson W. Rodrigues. Os dois primeiros, pelo menos, nos anos mais recentes, chegam a ser citados num ou noutro exemplar, sem muito aprofundamento, além de serem lembrados e reverenciados pelos movimentos negros, na literatura e na Academia. O que não ocorre com Wilson Rodrigues, que se não fosse pelas tecnologias de informação eficientes da atualidade, seria esse completamente desconhecido e nem eu estaria falando sobre agora... Esses e outros autores que caíram no esquecimento, aliás, que na maioria das vezes nem se tornaram conhecidos, segundo Florentina Souza,

ilustram algumas das estratégias que ficaram registradas em jornais, livros e revistas e foram utilizadas por esses e outros afrodescendentes com o fito de se apossar do



sistema de representação, construir suas imagens identitárias e participar da vida política e cultural da nação da qual se sentiam parte. (p.3)

Por conta desse caráter, dessa motivação, que movia a arte desses escritores, em alguns momentos, tiveram como argumento para sua marginalização do sistema literário brasileiro, a ausência de lirismo, sendo suas obras taxadas de panfletárias. Entretanto, não é o que se observa ao ler-se, por exemplo, *Meus amores*, de Luís Gama, uma exaltação à beleza feminina, traço do Romantismo, o que o coloca em sintonia com as outras produções do período, distanciando-se, apenas, porque a beleza feminina em questão nada tem haver com o padrão europeu e, sim, negro/africano. Sobre Luís Gama, Heitor Martins pontua que:

na literatura de consciência negra no Brasil, a primeira figura de importância é Luís Gama (...) sua fama, entretanto, está reduzida quase que praticamente ao que dele disse Sílvio Romero na 'História da Literatura Brasileira'(1888) e ao conhecimento da parte de seus poemas. (1996, p.1)

Deve ser ressaltado que o poeta romântico é contemporâneo de Castro Alves, 3ª geração do Romantismo, e ainda assim, não é inserido na lista de escritores do período. Muitos estudos, dentre eles o de Domício Proença Filho (2004, p.165), apontam para o fato de, na poética de Castro Alves, “o poeta do escravos” ironicamente retira a voz o negro, se comportando como um “advogado de defesa que quer comover a plateia e provar a injustiça da situação que denuncia”. Na literatura negra de Luís Gama, o posicionamento é diferente, o negro não é coisificado, ele tem consciência de sua situação e tem voz, não precisa que o defendam, vai à luta. Reconhece os feitos de seus heróis, seus traços culturais. Enfim, não é uma vítima que precise de idealistas (fidalgos) para defendê-lo.

O mesmo ocorre com Solano Trindade, que tem sua produção situada no período que corresponde à terceira geração do Modernismo, em que um dos traços mais marcantes é a valorização do que é popular, regional, além de na poesia prevalecer a estética do concretismo, traços presentes na obra do autor que, ainda assim, é posto à margem da lista de autores do citado período e como afirma Florentina Souza,

os poemas evidenciam a preocupação do poeta com a própria poesia, com o amor, com a fome, com as mulheres, com o racismo, com a cultura popular, com a história dos negros no Brasil e podem ser lidos como contribuição para constituição do discurso de afro-descendência no Brasil”. (2004, p.8).

Não seria diferente, também, com Wilson W. Rodrigues... Apenas após recolher pequenas informações pulverizadas pela internet, foi possível reunir alguns dados, até a redação deste trabalho²⁴, que possibilitou traçar sua breve biografia.

²⁴ Este texto foi escrito no ano de 2011.



3 POR QUE A BAHIA NÃO CONHECE WILSON RODRIGUES?

Wilson Rodrigues nasceu em Salvador, em 1916, sendo filho do Coronel Júlio Rodrigues de Sousa e de D. Josina Parente Rodrigues, uma família do Recôncavo Baiano. Estudou no Colégio Ypiranga²⁵ e desde criança mostrou-se interessado pela poesia. Teve seus primeiros poemas publicados em periódicos escolares e seu primeiro livro publicado “teve as bênçãos do poeta Jorge de Lima”. Isso é tudo que se encontra sobre a biografia do autor.

Entretanto, na busca por informações, encontrei um blog, o *Peregrina Cultural*, de autoria de Ladyce Wast, historiadora da arte, formada na Universidade de Maryland, nos EUA. Nele, foi possível acessar a mais informações não publicadas pelos outros sites, resultado de um diálogo do contato feito pelo neto do autor (Alexandre) e a autora do blog, que informou ter colhido as informações sobre o autor das contracapas dos livros dele, adquiridos por ela.

Quanto às suas publicações – um número significativo, por sinal –, infere-se que um dos motivos de seu desconhecimento pelo público se dá, em partes, pelo fato de compor a gama de escritores que fundaram suas próprias editoras para publicarem seus livros. Pelo pouco que se sabe, Wilson escreveu contos infantis, mais considerados como poemas e, pelo que se nota nas datas de algumas publicações suas – nem todas estão datadas –, está inserido no período que corresponde ao Modernismo Brasileiro. Torna-se, nesse sentido, inevitável uma comparação com o precursor da Literatura Infantil no Brasil, Monteiro Lobato.

Este último é conhecido pela maestria em compor narrativas infantis que trazem elementos culturais que remetem ao folclore brasileiro, bem como a figura do sertanejo: o Saci Pererê, a Caipora, o Jeca Tatu, são exemplo. A preocupação com a educação e o desenvolvimento do senso crítico da criança era, também, uma preocupação do autor, segundo Alfrâncio Dias Ferreira (2008). Em contrapartida, ele é muito criticado pela ratificação de estereótipos da figura do negro em suas obras.

Monteiro Lobato recupera o hábito da contação de história como um traço da contribuição africana à cultura brasileira através do tipo “preto velho”, representado por Tio Barnabé, que é um “Pai João”, um escravo conformado com sua situação e fiel ao seu senhor, como apresentam Nei Lopes e Wilson Moreira na canção *Coisa da Antiga*, que ficou imortalizada na voz de Clara de Nunes. Da mesma forma, Lobato reforça estereótipos, através

²⁵ Por artimanha do destino, casa onde outrora morou o poeta Castro Alves, na rua do Sodré, Bairro Dois de Julho.



da personagem Tia Nastácia, submetida às críticas preconceituosas e racistas, principalmente da boneca de pano Emília.

Já Wilson Rodrigues, através de *Pai João Menino*, constrói uma narrativa do negro escravizado que, como Zumbi e Ganga Zumba, inconformado com a situação imposta pela escravidão, busca estratégias para resistir à hegemonia branca. Não se sabe sobre o engajamento do autor com a proposta dos escritores negros da época, nada é declarado sobre sua cor ou etnia. Na orelha do livro, uma foto, em preto e branco, um homem nem branco, nem negro, talvez um “branco da Bahia”, um branco para o Recôncavo... Sobre a obra em estudo, o que se tem na contracapa são declarações de pessoas ligadas à Literatura, que descrevem o livro como “um poema brasileiro”, de retorno ao “classicismo brasileiro” e denominam o autor como o maior “folclorista brasileiro”, porém, nada que diga respeito a atuações quanto à Literatura negra, mas também por, talvez, na década de 1940, não se falar em Literatura Negra...

Embora, nada declarem sobre o tratamento diferenciado dado ao personagem negro e tenham utilizado o termo “folclore” para significar, certamente, a cultura africana, atribuindo menor valor à expressão cultural negra, os relatos são válidos, uma vez que reconhecem a mudança de representação do elemento africano na cultura brasileira, promovida por Wilson Rodrigues como algo positivo.

4 PAI JOÃO MENINO E UMA OUTRA IDEIA DE AFROBRASILIDADE

Pai João menino é uma narrativa que, à princípio, parece tantas outras que tratam do Brasil em seu período colonial: sociedade escravocrata que justifica sua desumanidade através de um discurso que relega o negro à condição de sub-raça. Entretanto, percebe-se uma mudança significativa: apesar de a escravidão servir de pano de fundo como em outras obras, o espaço e as ações das narrativas não se concentram nem na Casa Grande, nem entre personagens brancos, mas na senzala e entre os escravos, tendo *Pai João menino* como personagem principal. É o que se percebe no primeiro conto que segue.

O menino magro

Com o menino no regaço, a escrava dizia:

- Mama, meu filho, mama. Eu escondi leite para te dar. Ioiozinho branco quer tudo para ele, mas esse leite que guardo no meu peito foi Nosso Senhor quem me deu para te dar. Mama, meu filho, mama...

Nesse momento, veio correndo o mulato Pemba, e avisou a escrava:


- Dona Sinhá mandou dizer que menino branco está com fome.

- Mama, meu filho.

- Anda, desavergonhada. Olha que eu vou dizer. – Vá logo, marvado.

E a escrava medrosa, ajeitando o filho entre os panos do catre de couro, saiu correndo para a Casa Grande. O Pemba olhou o menino, e como não sabia ter piedade de ninguém, disse indiferente:

- Ih! Até se veem os ossos.



Nesse tempo de Pai João menino, ele era magro, magrinho. A pele parecia uma túnica pegada aos seus ossos.

A narrativa apresenta alguns traços da escravidão – o fato de a escrava ter que deixar de amamentar seu filho para guardar o leite para o filho do seu senhor, mesmo contra sua vontade. A presença do moleque Pemba, também, é mais uma característica dessa sociedade. Por ser o garoto um mulato, acha-se no direito de tratar a escrava com desdém, esse comportamento é mantido em outras narrativas presentes na obra.

Em se tratando de personagem principal e negro, o autor buscou construir Pai João menino livre dos estereótipos utilizados como modelos da época - nem embranquecido, nem vilão, nem vítima, nem patético – uma criança como outra qualquer, que brinca, faz travessuras, mas é consciente de seu *status* social e movido por um sentimento que o leva a reivindicar por igualdade e a problematizar sua condição de escravo, é o que se percebe a seguir.

Consolação

O moleque veio correndo para o curral ver o bezerro berrar. O Tião ordenhava a Botija, a vaca mais leiteira da fazenda. O bezerro fazia alarido.

- Ó menino – gritou o Tião – faz o bezerro calar.

O negrinho pulou a cerca e veio para junto do bezerro:

- Não chore, não. Comigo eles também fizeram assim, tiravam o leite de mamãe para ioiô branco.

O bezerro parou de chorar como se entendesse as palavras do menino.

Consciente de sua realidade, mas longe de aceitá-la pacificamente:

O carimbo

- Ele já está na idade. Pega!

Pegaram Pai João menino, e ali mesmo, no terreiro, com um ferro em brasa puseram nas costas do negrinho o carimbo do “Senhor”.

O moleque gritou de ódio, de dor e de incompreensão à brutalidade humana.

- Eu não fiz nada. Por que me fizeram isto?

- Não chore, não, menino, disse um peão, isso é para gente saber que você pertence ao fazendeiro.

Nem uma semana era passada, quando a fazenda ficou em polvorosa. Sinhozinho aparecera carimbado nas costas.

-Quem te fez isso, meu filho?

- Foi o moleque João.

O negrinho veio sem medo.

- Fui eu, sim.

- Maldito negro! E ainda confessa. Por que você fez isso?

E o moleque confiante na surpresa:

- Foi para toda gente saber que sinhozinho pertence a ioiô.

Em meio às ações, Wilson Rodrigues insere elementos da cultura africana, presentes na identidade brasileira, de forma a valorizar e apontar para a existência de uma afro-brasilidade, é o caso da arte de contar histórias, presente na maioria dos contos através do personagem Chico-Tumba:



A Choça

-Quando eu morei na fazenda do “Espera em Deus”, disse Chico-Tumba, fiz uma choça de palhas em cima de um morrinho todo coberto de musgo. Era uma boniteza... Vivi lá mais de 20 luas. Um dia, quando eu voltava da lavoura... Chi! Minha casa estava boiando dentro da lagoa...

- Por quê? Indagou Pai João menino.

- É que o morrinho era uma tartaruga velha. Ela acordou. E foi tomar banho.

Em outros ele sinaliza a luta de resistência do povo africano:

O quilombo do “Não sei”

- Patrão, o Alforrabeira trouxe lá da vila o roteiro do quilombo do “Não sei”. Disse que foi o Capitão do Mato, o Albergaria, que mandou.

Sinhô branco ficou satisfeito. Abriu, serenamente mas com volúpia, o envelope. O mapa estava enrolado. Desdobrou-o. Sorria... E foi aí que suas mãos tremeram. Recuou surpreso. No lugar do desenho do roteiro, estava uma mancha de sangue.

E anuncia o advento da libertação:

O broto da palmeira

Parecia até uma festa. Sinhô branco veio com D. Sinhá, Sinhá Moça, D. Emereciana e ioiozinho para o jardim que ficava em frente à “Casa Grande”. Sinhô branco falou com solenidade:

- Aquela palmeira alta foi meu filho Miguel que plantou. Aquela outra, ali, crescidinha foi Sinhá-moça. Agora, meu filho, você vai plantar uma palmeira. Quando a palmeira estiver bem alta, e você, homem feito, poderá contemplá-la com satisfação.

As palavras de Sinhô branco pareciam uma oração ritual e todos o ouviam em atitude respeitosa, a família, os peões e a escravaria. Ioiozinho plantou a palmeira.

Pai João menino assistiu à cerimônia. Quando toda gente foi embora, o moleque voltou com uma faca e cortou o broto.

- Não vai crescer, não.


A palmeira de ioiozinho secou e morreu.

As palmeiras, aqui, podem representar o sistema escravocrata, passado de geração em geração, que finda com o corte dado pelo Pai João menino na palmeira plantada por Ioiozinho, contemporâneo, em lado oposto do sistema, ao protagonista dos minicontos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pai João menino é, de fato, uma metáfora que pode levar o leitor a várias reflexões. Primeiramente, tem-se o nome que em outras obras – inclusive, canções –, tem o intuito de conotar todos os negros que aceitaram e aceitam as condições sociais impostas a ele pela ideologia do branco. Entretanto, Wilson Rodrigues apresenta o personagem com uma outra acepção. É o que se pode chamar de um “novo Pai João”, “Pai João menino”, nova geração de “Pais João”, que questiona, que luta, que aceita suas origens, sua história, sinalizando uma mudança de postura, que não se submete mais ao sistema.

Isso faz com que se confirme a hipótese da pesquisa, bem como os relatos da contracapa do livro: a obra é um “poema brasileiro”. O autor, mesmo que não tenha sido engajado ao grupo



de escritores negros – leia-se escritores da Literatura Negra no Brasil -, nesta obra, mostrou perfeita sintonia com os ideais desse grupo, uma vez que toma o negro como sujeito e não como objeto, além de valorizar e reivindicar a participação da África na construção da identidade brasileira.

Sobretudo, Wilson Rodrigues provou que, como Luís Gama e Solano Trindade, produziu literatura e não obra panfletária. Apenas, igualmente aos escritores reconhecidos pela historiografia da Literatura Brasileira, utilizou da literatura para “construir imagens e sedimentar conceitos” para a construção da identidade nacional, sem omitir participação e colaboração de nenhum grupo étnico e social.

REFERÊNCIAS

DIAS, Alfrâncio Ferreira. **A identidade cultural do negro na literatura infantil de Monteiro Lobato**. Revista Fórum Identidades. Ano 2, Volume 3 – p. 103-109 – jan-jun de 2008.

FILHO, Domício Proença. **A trajetória do negro na literatura brasileira**. In: Estudos Avançados 18(50), 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a17v1850.pdf>>. Acessado em 27 de julho de 2011.

MARTINS, Heitor. **Luís Gama e a Consciência negra na Literatura Brasileira**. Salvador: UFBA, Afro-Ásia, n.17, 1996. P.90 – 106. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n17_p87.pdf>. Acessado em 15 de abril de 2011.

SOUZA, Florentina. **Solano Trindade e a produção literária Afro-Brasileira**. Salvador: UFBA, Afro-Ásia, n.31, 2004. P.277 – 293. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/31_14_solano.PDF>. Acessado em 15 de abril de 2011.

RIBEIRO, Cíntia Domingos. **O éthos do sujeito negro na literatura brasileira**. Estudos Semióticos - número quatro (2008). Disponível em: <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acessado em 15 de junho de 2011.



CAPÍTULO 15

A POESIA VULGAR DE ANTÔNIO DA FONSECA SOARES: PROPOSTA DE REEXAME DE UM CONCEITO²⁶

DOI: 10.47402/ed.ep.c202159915935

Luís Fernando Campos D’Arcadia, Doutor em Literatura e Vida Social, UNESP/Assis
Carlos Eduardo Mendes de Moraes, Pós-Doutor em Literatura Luso-Americana, Universidade de Coimbra – Portugal, Doutor em Letras – Literatura Brasileira, FFLCH/USP e Professor de Estudos Clássicos e Fontes Primárias, UNESP/Assis

RESUMO


Antônio da Fonseca Soares (1631-1682), fidalgo e soldado das forças portuguesas durante os conflitos da Guerra de Restauração (1640), foi um poeta português que conquistou fama na produção de romances (poemas de cunho popular em quadras assonantes de temática variada). Sua obra poética se deu primeiramente com a produção de poesias de circunstância, distribuídas entre seus companheiros e enviadas (no formato de poemas-cartas) a seus correspondidos e a seus interesses amorosos. Esses poemas são chamados pelos historiadores e críticos *poesia vulgar*. Nosso trabalho discute a propriedade do termo, principalmente à luz dos estudos de Retórica e Poética, quando aplicados às produções poéticas do seiscentismo luso e americano. Foram escolhidos dois romances-cartas *vulgares*, dedicados a interlocutores masculinos do romanceiro fonsequiano, cujos versos iniciais são “Senhor D. Luís Coutinho / que sois como todos vemos” e “Mais *que* todos mercadores / sois de gram *correspondencia*”.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Seiscentista; Romance; Poesia Vulgar; Retórica; Poética.

INTRODUÇÃO

Pretende-se aqui apresentar um esboço da interpretação do termo ‘vulgar’, na classificação da crítica feita acerca dos romances do poeta português Antônio da Fonseca Soares (1631-1682). A principal problemática se mostra na facilidade que o termo tem em

²⁶ O *corpus* deste estudo é fonte primária adquirida com recursos FAPESP (Processos 2016/17138-3 e 2017/09111-0), na forma de cópias de manuscritos da Biblioteca da Ajuda, Lisboa, Portugal, transcritos por Carlos Eduardo Mendes de Moraes e em processo de edição pelo grupo de pesquisa “A Escrita no Brasil Colonial e suas relações”, sediado na Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e de Educação. A discussão do tema, por seu turno, faz parte da tese de doutoramento de Luís Fenando Campos D’Arcadia, intitulada *O decoro vulgar do soldado poeta: a prática do romance por Antônio da Fonseca Soares*, defendida em 22 fev. 2019.



transitar entre o sentido linguístico e o literário. Ele indica tanto o fato de a poesia ter sido composta em português (não em latim, a língua de prestígio do século XVI), quanto pode se relacionar ao decoro²⁷ de produção/recepção da poesia, aproximando-a do nível baixo, mediano e ao ambiente popular.

Para analisar essa questão, procuraremos delinear dois eixos de discussão.

O primeiro eixo diz respeito à discussão de como se interpretar sua fortuna biográfica. A dualidade da *persona* literária Antônio da Fonseca Soares é base para comentaristas de sua obra desde sua (quase) hagiografia, feita pelo Frei Manoel Godinho (1687). Nesse sentido, a construção retórica do eu lírico dessa poesia considera as várias práticas de gêneros e do decoro na época, o que significa afirmar que existiu uma relação direta e intrínseca entre o gênero de escrita (particularmente da poesia) e a maior ou menor gravidade que se poderia atribuir ao tema escolhido.


O segundo eixo refere-se ao legado novecentista, romântico e positivista, que moldou uso do termo *vulgar*, recorrente em teóricos do século XX, marcadamente Maria de Lourdes Belchior Pontes, a maior estudiosa do autor em questão. Segundo esta concepção, a poesia vulgar é tratada como *menor* dentro de um mesmo patamar de outras manifestações menos afetadas pela pecha do seu qualificativo.

Em suma, deve-se marcar a distinção de usos do termo vulgar, anterior e posteriormente às discussões teóricas do século XIX, parâmetros segundo os quais Belchior Pontes e outros estudiosos estendem o conceito para um julgamento preso a um cânone literário e uma *classificação* quanto ao gênero.

A CRÍTICA BIOGRÁFICA: AS *PERSONAE* DE ANTÔNIO DA FONSECA SOARES

Antônio da Fonseca Soares nasceu em Portugal, na cidade de Vidigueira, em 31 de junho de 1631. Filho de Antônio Soares da Figueiroa e Dona Helena Elvira de Zuniga, mãe católica irlandesa, enviada a Portugal pela família, que estava engajada nos conflitos contra os

²⁷ O termo *decoro* refere-se à ideia de *adequação*, tal como é concebida pela obra horaciana, datada do séc. I a.C.. Nesse sentido específico, diz respeito à capacidade que o poeta possui de saber escolher formalmente o gênero poético a ser utilizado em cada circunstância; enquanto internamente, saber desenvolver o poema dentro de parâmetros argutos, com os cuidados da escolha do vocabulário e da produção dos efeitos esperados por um público determinado. Enfim, *adequar* a obra ao público, que deve, previamente, ser de seu conhecimento.



protestantes durante primeiras décadas dos Seiscentos. O pai, por sua vez, era um magistrado pertencente à fidalguia local. Antônio Soares da Figueiroa morreu em 1649, o que levou seu filho, Antônio da Fonseca Soares, a abandonar os estudos de Latim e Filosofia na Universidade de Évora e retornar à Vidigueira para cuidar de suas irmãs e mãe.

É nesse período que Fonseca Soares se envolve em um duelo – acontecimento nada incomum naquele tempo –, matando seu desafiante, de nome João Sanches²⁸. O crime leva Fonseca a alistar-se em Moura, como soldado, período em que compõe, em espanhol, o poema épico amoroso em oitavas, de grande circulação manuscrita, intitulado *Filis e Demofonte*, obra que dedica ao jovem príncipe D. Teodósio. Fonseca permanece durante três anos em Moura, partindo para o Brasil em 1653, acompanhando um familiar, provavelmente por complicações ainda resultantes do crime cometido.

Da estadia no Brasil, além do impacto da morte do sucessor à coroa, marcou a história de Antônio da Fonseca Soares a leitura da obra mística de Luís de Granada, fator que, segundo a interpretação de estudiosos como Pontes (1953), o levou à conversão.


Datam de sua estadia no Brasil poemas circunstanciais escritos por ocasião da morte precoce do príncipe D. Teodósio, como o seguinte:

**Á MORTE DO SERENISSIMO PRINCIPE D. THEODOSIO.
SONETO MORAL²⁹**

Ignorada razaõ, fatal mysterio,
Que de hũ golpe acabaste a Parca impia
Este, que foy da Lusa Monarchia
Astro, e cometa do Dominio Iberio.
Deste, q̃ encheo comsigo este emisferio,
Tumulo he hoje pouca terra fria,

²⁸ Pontes (1953, p. 11) obtém o nome a partir da biografia de Frei Rafael de Jesus. Segundo Pimentel (1889, p. 10) as memórias do bispo do Grão-Pará, Frei São José de Queirós, afirmam erroneamente que o homicídio teria acontecido no Brasil, algo repetido por Camilo Castelo Branco (1876, p.110).

²⁹ O soneto teve grande circulação manuscrita na época de sua composição (PIMENTEL, 1889, p. 158). Publicado na *Fénix Renascida* (SILVA, 1746, vol. 2, p. 1746. Nesta obra, o poema foi atribuído a Francisco de Vasconcellos), com cópias manuscritas registradas por, Pontes (1950, p. 94, item 51), e cópias da tradição manuscrita constantes das bibliotecas seguintes: Biblioteca Nacional de Lisboa (hoje, BNP): mss. 3235 fl. 109v; 3549 pg. 16; 3566 fl. 239; 6215 fl. 150; 6430 pg. 810; 8610 pg. 87; 8576 fl. 111; 9321, fl. 188; 9322 fl. 4; Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, ms. 532 fl. 148; Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, mss. 350 fl. 37; 351 fl. 123; 380 fl. 5v; Biblioteca Pública Municipal do Porto, ms. 1157 p. 182.



E cabe assim quem mal em si cabia,
Por serlhe estreito o mais augusto Imperio.
Acabou ensinando na altiveza
Do que foy, que acabou, porque declina
Todo o ser, q' os fins toca da grandeza:
Pois se o ser grande a estragos se destina,
Que thronos busca a humana natureza.
Se he da grandeza achaque huma ruina?

Alberto Pimentel, biógrafo novecentista, ao analisar a obra de Fonseca Soares ressalta o caráter “menos eivado de gongorismo” e uma “concepção litteraria [sic] superior ás [sic] mundanidades da galateria amorosa” (1889, p. 159). Dom Teodósio era tido como sucessor que levaria Portugal à independência e grandeza, um exemplo do bom príncipe, teve sua educação guiada por jesuítas, com a participação de nomes como Antônio Vieira, sobre o príncipe também havia rumores de que visita as linhas de frente sem a permissão real, sendo, portanto, a síntese de Letras e Armas almejada pelo fidalgo seiscentista. Este soneto marca, no inventário da obra do poeta, uma vertente circunstancial que, neste caso, se apega a modelos de glosa de temas graves, adequadamente afastados de tentações a usos vulgares.

Em 1656, retorna da Bahia. Durante a viagem, conforme o documento real que lhe concederia a patente de capitão³⁰, o general da frota, ao saber da presença de Fonseca Soares na embarcação, conhecendo a fama de seus feitos em Moura, convida o poeta para comandar a guarda do castelo de proa da nau Capitânia.

Aproximadamente um ano depois, o poeta é admitido no convento de Évora, para, no dia 19 de maio de 1663, na Capela dos Ossos, ser ordenado Frei. Nessa data, para todos os efeitos (principalmente os poéticos e retóricos) morre Antônio da Fonseca Soares e nasce Frei Antônio das Chagas.

O clérigo leva uma vida de peregrinações e pregações constantes. Em 1676, seu prestígio era tal que lhe foram oferecidas oportunidades para a função de bispo, as quais recuou. Uma delas partiu do príncipe D. Pedro II, que à época procurava legitimação após um golpe de Estado contra seu irmão Afonso VI. Os mais de 15 anos de vida apostólica culminam em 1678, com a fundação do seminário de Varatojo, do qual assume a direção em 1680. Sempre mantendo uma produção constante de sermões e cartas, após um ano de peregrinação pelo Algarve, relatou o padecimento de vertigens em uma carta datada de 9 de janeiro de 1682. No dia 20 de outubro do mesmo ano, morreu em Varatojo.

³⁰ A carta é transcrita por Alberto Pimentel (1889, p. 74).




Raros são os documentos a respeito do autor secular Antônio da Fonseca Soares; a grande maioria das informações vêm da biografia, em tom hagiográfico, intitulada *Vida, Virtudes, e morte de frei Antônio das Chagas* (GODINHO, 1687), além das didascálias de inúmeros poemas atribuídos a ele e distribuídos pelos códices manuscritos dos séculos XVII e XVIII³¹.

A situação de Antônio da Fonseca Soares, nesse sentido, é semelhante (porém não idêntica) à de outro seu contemporâneo, Gregório de Matos, cujo fator retórico na construção de sua biografia, na opinião de teóricos mais recentes (cf. Moreira (2011), Hansen (1989)), é de suma importância, em virtude da construção de uma *persona* em torno de uma obra.

Nesse contexto, a imagem do *soldado-poeta* e de um *pecador arrependido* são *personae* que, emanando como efeito retórico-poético, orientaram as indicações de autoria dos poemas ao célebre Antônio da Fonseca Soares para os contemporâneos que compilaram e copiaram volumes e folhas soltas durante os séculos XVII e XVIII, permitindo que sua produção atingisse números próximos de um milhão de composições. É controversa a certeza de uma literal atribuição de autoria, dado as práticas de trocas e divulgação de textos na época e suas diferenças diante da moderna cultura editorial, dentro da qual o direito de autor é um fator relevante devido à mercantilização da arte literária, por um lado, recoberto da responsabilização pelas ideias, por outro.

Em uma breve resenha de 1955, feita por Helmut Hatzfeld à obra de Maria de Lourdes Belchior Pontes, *Frei Antônio das Chagas: um homem e um estilo do século XVII* (1953), o crítico alemão questiona, por exemplo, a religiosidade barroca do Frei Antônio das Chagas: “Antonio das Chagas is not a baroque type in the sense of the German *Geistgeschichte*. (...) Chagas, as a sinner turned saint, is not different from Jacopone da Todi or Saint Francis of Assisi.” (HATZFELD, 1955, p. 158). Podendo-se abstrair, da *persona* religiosa, uma referência à figura do pecador tornado santo, para a qual havia uma tradição e modelos já estabelecidos por ela.

³¹ O grupo de pesquisa *A Escrita no Brasil colonial e suas relações* tem atuado nos últimos cinco anos no projeto de edição da obra de Antônio da Fonseca Soares. O estágio de constituição do inventário e transcrição de sua obra, em fase de conclusão, conta hoje mais de 900 poemas atribuídos ao poeta em estado de manuscrito, com diversas variantes.



Voltando ao hagiógrafo de Chagas, aponta-se ainda uma tópica bíblica relacionada à figura do ‘soldado-pecador’. O terceiro capítulo da biografia de Manoel Godinho menciona o episódio entre Jesus Cristo e o Centurião narrado no Evangelho (Mateus 8:10):


Livre já dos crimes, & alçada Patente de Capitão de Cavalos por despacho de seus serviços, fez segunda súplica ao sobredito Provincial, pedindo-lhe trocasse aquela Patente de Capitão por outra de Religioso de seu P. S. Francisco: que como ele só isso queria ser, não lhe servia Patente de mandar, senão de obedecer; & se a procurara fora para qual outro Centurião Comandante dos Soldados no Evangelho, ceder a Cristo todo seu mando. Admirou ao Provincial esta valerosa, quanto pia resolução; (já Christo se admirara da fé do Centurião) & com lhe mandar passar a Patente para tomar o Hábito no Convento de Évora, passou a Antônio de Afonseca da terra para o Céu, do mundo para o Paraíso, do cativo à liberdade, do mar ao porto, do golfo ao sossego, da bandeira do demônio à de Cristo, de filho das trevas a filho de luz, de escândalo da Igreja a um dos melhores exemplares dela. (GODINHO, 1687, p. 23)

O episódio bíblico refere-se a um centurião que pede que Jesus cure a um terceiro, cura que impressiona o soldado, o qual, em um contexto alegórico, abre mão de sua autoridade secular em favor da autoridade de Cristo. Temos, portanto, emanando das obras do frei, segundo a recepção de seus contemporâneos, uma *persona* à qual se adequa uma determinada *actio* retórica nos sermões e cartas, que pode também ser estendida aos romances seculares e outras obras ligadas a ela. Para as críticas dos séculos XIX e início do XX, no entanto, certos aspectos retóricos seriam interpretados literalmente, tendo em vista a perda da tradição retórica que ocorre a partir do final do século XVIII, com a formação da sensibilidade e estéticas românticas. Pode-se afirmar, nesses termos, que a cisão entre *autor* e *obra* passaram a invalidar o argumento da *persona*, construído pela voz e à força da retórica do intervalo quinhentista-oitocentista, no qual viveu, foi criado e criticado, além de ter tido documentado o destino de duas tradições de escrita, uma *sacra* e impressa e a outra *mundana*, dispersa e manuscrita. Todavia, o tema *personae* Antônio da Fonseca Soares / Frei Antônio das Chagas não é o foco deste estudo.

A VARIAÇÃO DOS MODELOS VULGARES NOS ROMANCES DE ANTÔNIO FONSECA SOARES

O termo romance possui uma polivalência e merece esclarecimentos. Além de estar relacionado à variante falada do latim, o uso do termo *romance*, quando nomeia o gênero poético nos séculos XIV-XVIII, é também ligado ao universo *baixo*, em termos tanto de linguagem quanto de conteúdo, sendo relacionado à poesia popular³². O termo popular, aqui,

³² Nesse sentido, o uso do termo não destoa da tradição de qualificações do conceito *vulgar* desde a sua classificação nos registros dos diferentes falares latinos, em que se registrava a distinção entre *latine loqui* e



pode ser entendido tanto por aquilo que, simplesmente, está *relacionado ao povo* quanto no sentido de *oposto ao erudito*.

Em outra acepção, o termo *romance*, nos estudos românicos, refere-se ao estágio transicional dos estertores do latim falado e as primeiras manifestações registradas das línguas românicas no processo de transformação do latim para as línguas neolatinas. No âmbito da prosódia, por exemplo, essa mudança se mostrou principalmente na conversão de um sistema métrico baseado em critérios quantitativos para um sistema métrico centrado em tonicidade e rima (BRITAIN, 1951, p. 8).

Em uma carta datada do século XV, de autoria de Iñigo Lopez de Mendoza, o primeiro Marquês de Santillana, endereçada ao condestável de Portugal, o letrado espanhol utiliza o termo como se compartilhassem o mesmo sentido:


Como, pois, ou por qual maneira, Senhor mui virtuoso, estas ciências hajam primeiramente vindo aos meios dos romancistas ou vulgares, creio seria difícil inquirição e uma trabalhosa pesquisa (MENDOZA, 1852, p. 7, grifo nosso).

No contexto de uma propedêutica a um jovem de origem nobre, o texto se anexava à coletânea de obras de Mendoza escritas em *vulgar*, e pretende recomendar ao jovem os melhores nomes àquela época da disciplina a qual “em nosso vulgar *gaia ciência* chamamos” (MENDOZA, 1852, p. 3). No texto é dada ênfase à poesia escrita em vulgar, e em dado momento o Marquês de Santillana enumera ao condestável regiões originárias dos autores que comentou:

Mas de todos esses, mui magnífico Senhor, assim itálicos, provençais, limusino, catalães, castelhanos, portugueses e galegos, e ainda que quaisquer outras nações de adiantaram e antepuseram os gálicos cesalpinos e da província de Aquitânia o solenizar e dar honra a essas artes (MENDOZA, 1852, p. 18).

Como se pode constatar, além do aspecto estritamente linguístico, que era tanto a interpretação tradicional quanto a leitura dos letrados seiscentistas sobre o tema, estudiosos mais recentes como Pontes estendem o sentido de *vulgar* para abarcar, além da forma, um conteúdo. Uma das consequências de tal extensão do termo é a sinalização de um *realismo* intrínseco ao romance e ao vulgar. A autora aponta essa poesia como uma predecessora da poesia realista do século XIX (“os poetas ‘vulgares’ não souberam, contudo, encontrar autênticos caminhos para a poesia, que só mais tarde, no século XIX, se vieram a definir”

romanice loqui (falar dos romanos e falar dos conquistados/romanizados), cabendo ao segundo a pecha de ser mais popular, de onde vem o termo *romanice* > *romance* (pela síncope do ‘i’ postônico).



(PONTES, 1953, p. 70-71)). Essa visão, que atribui a uma prática seiscentista (ou até anterior) fins que lhe são impossíveis (a criação de um futuro “movimento”), é fruto de um modo de interpretação que, em busca de um *estilo*, apresenta-se, em vários sentidos, não histórica.


Ao se procurar estudos imediatamente anteriores a Pontes, no âmbito da cultura ibérica, o estudo do tipo de poesia de tradição semelhante ao romance seiscentista aparece nas obras de caráter histórico-literário como *romances velhos*. A discussão novecentista dessa linha de composições possui duas ênfases: uma na oralidade, outra no estudo dos ciclos de seus temas e assuntos recorrentes. Um aspecto marcante nessas primeiras histórias e críticas aos romances velhos, logo após sua recuperação pelo projeto romântico, foi a questão da *degeneração* causada pela oralidade e pela *musa popular*:

O apregoador sabor arcaico, e aquela **pureza genuína** que a princípio surpreendia e encantava os apreciadores estrangeiros, iludidos pelos romances que Almeida-Garrett havia retocado com gosto tão delicado, deixaram também de ser o característico real e privativo dos romances de cá: **tantas são as versões e variantes incompletas e rebaixadas, desconexas e deturpadas, quanto à forma e à essência**; tantos e de tal ordem são os vulgarismos modernos que se infiltraram nos textos; tal é também a contaminação e fusão com assuntos análogos. (...) Demonstram frequentemente *ad oculos* como é que a **gente-povo deteriora e vulgariza verdadeiras obras de arte**, sempre que não haja circunstâncias peculiares que as preservem do estrago. (VASCONCELOS, 1935, p. 3-4, grifos nossos)

Já as afirmações de Carolina Michaëlis de Vasconcelos apontam alguns fatos importantes a respeito dos primeiros estudos a respeito dos romances velhos: 1) há uma pressuposição de um *estado puro*, em que o romance popular é uma *verdadeira obra de arte*; 2) mesmo proveniente de uma *musa popular*, a transmissão oral contamina, *rebaixa* e *deteriora* esses poemas.

As primeiras reuniões da chamada *poesia popular*, na forma de transcrições da tradição oral, serviram ao projeto romântico e foram efetuadas primeiramente por poetas como Almeida-Garrett, continuando a partir da compreensão novecentista de *folclore* que informaram a recolha de textos da tradição oral por parte de eruditos como Teófilo Braga e Vítor Hardung.

Com efeito, uma das teorizações mais relevantes (à época) para o estudo da poesia portuguesa relacionada ao termo *romance* no sentido de poesia popular advém de *Poesia Popular Portuguesa* (BRAGA, 1867). Nessa obra, Teófilo Braga apresenta uma influência de autores românticos como Almeida Garrett, além de elementos que o mostram claramente filiado ao positivismo científico de sua época. Por exemplo, aponta algumas *Leis da Formação Poética*, que indicam uma natureza coletiva do *povo*: “I - Os povos são como as famílias; procuram remontar-se à mais alta antiguidade, e descenderem de uma origem divina;” (BRAGA, 1867, p. V). Na obra de Braga, o povo português é relacionado – em um sentido



biologizante e bem à moda dos positivistas –, aos “povos do Meio Dia”, que incluiria a península Ibérica, Itália e, do sul da França, a região da Provença, célebre por seu legado de poesia trovadoresca desde a formação das línguas neolatinas.

A inspiração vem-lhe de dentro e não do alto. A unidade dos povos do Meio Dia da Europa revela-se à medida que estudamos a sua poesia anônima; um mesmo gênio imprime fatalmente um idêntico carácter em todas as criações (BRAGA, 1867, p. 66).


Para o autor novecentista, seguindo uma tendência crítica à qual aderiu, o povo é ao mesmo tempo uma entidade *infantil e irracional* - “O povo acredita tudo que sente (...)” (BRAGA, 1867, p. 64) e coletiva, sendo tal coletividade um elemento diluidor que corrompe o trabalho dos verdadeiros poetas, dentre os quais o maior seria Gil Vicente (BRAGA, 1867, p. 62). Esse conjunto de obras individuais seria diluído pelo trabalho de *jograis*, o equivalente português dos *jongleurs* provençais. Uma *teoria do autor* de Teófilo Braga, que envolve elementos românticos e um determinismo positivista pode ser inferida:

Três fases se determinam na formação da poesia popular: primeiramente o poeta, segundo a inspiração e gosto individual, ou tirando-o da crônica, compõe o romance, talhando à vontade a extensão da acção e das descrições; depois o jogral, mercenário, de condição inferior, vulgariza-o, vai-o *rusticando* pela recitação fragmentada daquelas partes que lisongeiavam mais as localidades por onde passa. É neste ponto que o povo absorve o romance na tradição oral, conservando apenas as partes e situações dramáticas, como as encontramos em todos os romances recolhidos. A exageração da poesia popular nasce desta tendência para se apropriar dos traços gerais (BRAGA, 1867, p. 36-37).

Herdeira direta dessa fortuna crítica portuguesa, voltamos à estudiosa Maria de Lourdes Belchior Pontes. Sendo responsável por um estudo importante sobre a obra sacra do frei Antônio das Chagas, ao tratar da obra secular, aquela do soldado, registra um certo desprezo, em coro com a crítica que se havia manifestado em estudiosos anteriores.

Mas a praga dos poetas romancistas, que invadiu o Parnaso do século XVII, dificulta a tarefa de atribuição do seu ao seu dono; são, porém, tão miseráveis as produções poéticas de seus romancistas que quase não vale a pena gastar tempo e esforços naquela tarefa (PONTES, 1953, p. XV).

O leitor de hoje deve, portanto, refletir sobre esses aspectos de oralidade e de *variância* oral do texto não como *defeitos*, mas sim como parte de uma construção retórico-poética. Ao estudar os romances de Antônio da Fonseca Soares, pode-se atualmente perceber uma série de práticas que remetem a tradições antigas que também se relacionam à oralidade ou à linguagem vulgar – a *adequação* referida em nossas palavras iniciais – como, por exemplo, as práticas da epístola familiar, do poema jocoso, do poema-carta em tom de invectiva, do poema de sofrimento amoroso vazado em forma de acusações ou lamentos. Tomemos como exemplo um romance jocoso, registrado em várias versões manuscritas, no qual o eu lírico intercede em favor da dispensa de um soldado que havia adquirido uma *pendência de Vênus*. No caso



específico da lição encontrada no manuscrito 49-III-82 da Biblioteca da Ajuda, ele é acompanhado da didascália *CARTA 5^A. A D. Luis Coutinho pedindo-lhe escusasse a um moço de Soldado Auxiliar:*

Romance³³ 1º.

Senhor D. Luís Coutinho
que sois como todos Vemos
a moda dos atentados,
e a candala dos discretos
O padroeiro, da Musas
o Mecenas, dos Órfãos
o Xerife, de Mavorte
e o Conde Duque, de Vênus
Eu que com vossos Auxílios,
tão levantado me vejo,
que estou já mui arriscado
a ser lusbel dos modestos,
Com vossa Licença agora,
hei de apoiar um sujeito
que sendo Auxiliar do vossos
se val de Auxílios alheios
E Como os mais eficazes
E a vez de dar o Alentejo
um que não é suficiente
que falta pode fazer-vos.
Senhor; Francisco Correa
que desta Carta é Correio
as correias lhe saíram,
do couro há mui pouco tempo,
E só terá serventia
quando Marte brando, [em ergo]
calçe os ponslevis de Adonis,
ou os guantes de Hero;
E este que nos Pelames
de Chipre, curtido o temos
para o serviço da guerra
é [filele], e não bezerro,
Pois que esta Correa
que agora o é de S. Bento
mais que as de Santo Augustinho, se
valha dos privilégios,
E enfim, por falar-vos claro meu senhor,
este mancebo
não pode ser bom soldado,
sem ser soldado primeiro;

³³ O poema foi transcrito do ms. 49 III 82 da Biblioteca da Ajuda. Registra-se no inventário de Pontes (1950, p. 63, ref. 275). Foi publicado na *Fênix Renascida* (1746, vol. 4, p. 332 atribuído a D. Monroy e Vasconcelos). Foi também publicado no *Postilhão de Apolo*, poema 198, igualmente atribuído a Diogo de Monroy e Vasconcellos. Consta também das seguintes bibliotecas: Arquivo Nacional da Torre do Tombo, mss. 1726 fl. 302; 2168 rom. 69; 2237 fl. 72; Biblioteca Nacional de Portugal, mss. 3255 fl. 88v.; 3549 pg. 124; 6430 pg. 347; 8576 (incompleto aqui); 8614 fl. 42; 9322 fl. 55; Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, mss. 357 fl. 34v. rom. 27; 371 fl. 83; 380 fls. 13 e 81v.; 384 fl. 17v.; 555 p. 14; 1353 fl. 227 v.; Biblioteca Pública de Braga (Arquivo Distrital de Braga, da Universidade do Minho), mss. BPB 5 p. 316; [353] fl. 167v.; Biblioteca Pública Municipal do Porto, mss. 1186; 1157 fl. 217; 751; cópia da Biblioteca da Ajuda, ms. 49 III 83 fl. 29.



sem ser soldado primeiro; Porque
ficou tão moído,
de uma pendência de Vênus que
sem ser pela cintura quebrado
está pelo meio Deixaram-no
estropeado
uns brutos, que no Presépio
sendo bestas maliciosas
se põem junto do boi bento
Moeram-lhe tanto os Ossos
que sem ter um são, sabemos que
se [***], não deu a ossada pôs os
ossos no Estaleiro
Tem suado, entressuado,
e o pão com suor comendo
inda lhe sua o topete
se cuida neste sucesso,
Corre-lhe o suor em fio,
por donde eu vou discorrendo,
que inda que se acha escorrido
não se acha são, e [escorreito], E
anda tão enfastiado
de semelhantes folguedos
que inda a salsa com que come
lhe faz aborrecimento
Se pois Senhor D. Luís,
já como soldado Velho,
sabeis por [acuchalado],
quanto estes golpes tem feito Se
nos Triunfos de Amor
vos vistes já prisioneiro,
e inda os laços do que amastes
vos dão na alma algum nó cego,
Se no vosso tribunal
são estes doces tromentos
as melhores Leis de ofícios
e as Certidões de mais preço Por
tudo vos peço agora
que olhando bem o que alego
e L'e perdoneis por pobre
o L'e deixeis por enfermo,
E eu prometo que entretanto
que vos l'e peço Alentejo
fazeis os Leões de Espanha
tornar-se mancos cordeiros
E enquanto da Estremadura
converteis com sangue Ibero
em Rubins as Esmeraldas,
eo [Guiadiana] em mar Vermelho
Prometo que este afilhado
faça por cá tão bens feios
que em breve vos multiplique
muita gente para o Terço
E a Deus que em tanto vos que
para que senso, ou não sendo
semente de El-Rey Fernando
façais um grande despejo
(29b–32)



Nos termos das práticas de composição de cartas, a *ars dictaminis*, cuja tradição remonta à Antiguidade, o encômio que inicia o romance é estruturado como maneira de obter a boa vontade do ouvinte. Aqui, Fonseca adapta procedimentos comuns também na sua lírica amorosa, como, no início, a sucessão de epítetos e, ao final, a utilização de metáforas cristalizadas.

Observam-se, desde a “introdução da carta” que se realiza um termo de ajuste às convenções da retórica, em que o eu lírico se dirige à autoridade invocando suas qualidades e prerrogativas, as quais se associam ao estatuto vulgar, todavia, pela aproximação que faz produzir efeitos contraditórios modulados pela alternância dos atributos posição social, inteligência, domínio da arte poética, mecenato, poderio militar, condição aristocrática e fama de sedutor: *Senhor D. Luís Coutinho / que sois como todos Vemos / a moda dos atentados, / e a candala dos discretos / O padroeiro, das Musas / o Mecenaz, dos Órfãos / o Xerife, de Mavorte / e o Conde Duque, de Vênus.*

Estão postos, portanto, a serviço da produção do *poema vulgar*, argumentos de autoridade evocados como adequados à *circunstância vulgar* do poema: trata-se autoridade reconhecida em seu meio de discretos (condição elevada); enquanto padroeiro das musas, compreende a forma, o respeito e a mensagem contida na composição (condição especial, que permite ao exortado transitar entre situações que suscitam temas elevados e vulgares); enquanto mecenaz dos órfãos, sabe ser compassivo e compreensivo em relação ao que se lhe solicita, a licença das atividades para curar-se de uma doença sexualmente transmissível (doença venérea) do soldado referido pelo requisitante (posição que o coloca em contato direto com questões do vulgo); no ambiente da caserna, é uma voz-autoridade da *persona* de capitão-poeta (um igual à *persona* representada pelo eu lírico, portanto) que possui a prerrogativa de ser xerife de Mavorte (o que sobreleva sua condição de conhecimento das questões ligadas ao exército e à guerra); e finalmente, e não menos importante, Conde Duque, de Vênus, conhecedor, portanto, das mazelas sexuais da vida cortesã e das consequências dos prazeres da carne (tema não-nobre comum à nobreza).

Os elementos da composição transitam, portanto, de um campo de temas elevados para um *modelo vulgar*. E, por que *modelo vulgar*? A rigor, a baixeza do tema, a humildade do soldado, o foro íntimo da questão sendo publicado e, por fim, o jocoso da situação constituem objeto adequado para a produção do romance. Na valoração dos modelos retórico-poéticos, coloca-se o requisitado, cuja projeção no meio letrado é notória (como se observa pelos



atributos inicialmente colocados a serviço da *ars dictaminis*) como juiz de questão de menor importância, para sua posição, mas fundamental, para o requisitante e seu preposto, o eu lírico. Os dois mundos confluem, portanto, com o fazer do eu lírico, que, por estratégia de sua retórica, faz invocar todas as boas qualidades do solicitado em primeiro plano, mesclando-as com algumas não tão louváveis, mas que servirão de argumento para supostos contra argumentos à solicitação. A solicitação propriamente dita, que, de vulgar em sua essência, apela para sentimentos de empatia por parte do solicitado, coloca-o em xeque quanto à decisão a ser tomada, de forma que tenda a ser favorável ao pedido. Assim, o assunto e o argumento vulgares ganham foro de tema para a poesia que, em última instância, se consubstancia com o disfarce final da forma registrada na didascália: *Carta ... a D. Luís Coutinho*.

Na discussão a respeito do uso do lugar-comum na poesia amorosa fonsequiana, sugerimos a leitura do procedimento como um esforço consciente do artífice da poesia para emular modelos já consagrados. Tal atitude, aliás, já é esperada pelo leitor seiscentista. Nesse sentido, pode-se ler as últimas estrofes deste poema, ao recuperar o lugar de sangue como “rubins”: “E enquanto da Estremadura / converteis com sangue Ibero / em Rubins as Esmeraldas, / e o Guadiana em Mar Vermelho”. Estremadura, região espanhola próxima das zonas de conflito em que Fonseca atuou e Guadiana, rio que marca a fronteira entre Portugal e Espanha, marcam a adaptação de uma metáfora comumente vista no contexto erótico ao encômio militar. A construção da figura do *soldado-poeta*, como já comentamos, é um dos elementos que torna tal adaptação verossímil ao leitor.


Em outra composição de António da Fonseca Soares observam-se recursos mais agudos de produção dos efeitos vulgares, corroborando os comentários que faremos adiante, acerca do cerceamento de temas causado por olhares censórios e limitadores temáticos, que agiram em favor do expurgo de assuntos não caros aos detentores dos votos para a consagração das obras pelos caminhos do financiamento da arte de escrever. Vejamos o poema³⁴.

³⁴ Optamos por fazer pequenos ajustes à transcrição, no formato de uma edição diplomático-interpretativa, para conferir maior agilidade à compreensão da ortografia do documento, que aparece eivado de representações de um português arcaico, como, por exemplo, o “u” representando a letra “v”, o desdobramento das abreviaturas; o estabelecimento de fronteiras entre palavras, unidas ou separadas segundo critérios distintos da ortografia atual. Todos os termos ajustados estão representados em *itálico*.



Sem didascália e sem indicação do gênero

Mais que todos mercadores
sois de gram correspondencia
que os outros pação dinheyro
uos o paçais por Letra.
Homem rico e Liberal
sois dentro de vossas fera
dizeis quando vem as letras
ou á limpo a tú, com ella
Nesta vossa Academia
se tem feito grande festa
com vos levar à áy dourous
de cudilho à letra mesma
Deveis de andar àtrazado
he grande á vossa cegueyra
pois quereis que ó olho cego
à vista vos pague à letra.
Tendes bom correspondente
que pagara tem presteza
pois tem ajuda de Custo
e traz dos ventos à renda
Que grande mal vos tem feito
Para á vossa limpeza
pois por a limpardes outrem
vos vedes nessa mizeria
Não vos convém cagar mais
porque saó conta não erra
se em cagar gastastes tinta
beber tinta melhor era
Como se fosse estalagem
se o não vira não o crera
vos levou ò vosso Cu
os trinta reis de limpeza
Aos muzicos da Camara
à violla vi por Letra
vos depois de a fazer
àó rabo pondes esta
Tendes Juizes de Caza
almotaçois de limpeza
mas não borreis o libelo
como borrastes à letra
Como vos fica à borrão
Senhor não foi grande a perda
porque athe das poezias
fazem borrão os poetas
Dizei que provareeis
E tratando ja dá défeza
que houve rezão não metade
de olho e he bem que seja
Nao he ò Cu Chansarel
que o sello de officio tenha
e podera ele dizer
valha sem selo e valera
Que os tais actos forao nulos
direis com tudo a clareza
pois por letra foram feitos
as escuras sem candeia
E se a parte pedir lista
por ser tão grande á cegueira




vossos feitos pondo em prova
athe vir á audiência
Se ásim houver quem duvida
Ser aquella á letra mesma
O vosso Cú já á conhece
poderá reconheçella
As Letras nos olhos andam
Senhor não na algibeira
porque della para ó olho
não vai huà mão traveça.³⁵

Os elementos que estão a serviço desta composição são marcadores de uma produção tida como vulgar e merecem ser destacados e comentados. Faremos a partir de núcleos. Primeiramente, há que se considerar que o poema, em sua síntese, é uma invectiva contra a inteligência da pessoa evocada, atribuindo à ação glosada um tom que está mais para a sátira do que para o jocoso. O fato de, na necessidade extrema, o personagem recorrer a uma letra fiduciária para limpar-se após suas necessidades o põe a ridículo e, portanto, expõe a ação de um ponto de vista da deformação. Não é, pois, cômico, senão invectiva.

Em um segundo núcleo de considerações cabe pensar nas escolhas vocabulares para a execução do poema: primeiramente, o recurso aos termos de escatologia, como *cagar*, *cu*, complementados por metáforas de igual natureza, como *olho cego*, *rabo*. Esse recurso enquadra a composição na linguagem chula, fazendo com que o modelo exortativo abraçado pelo eu lírico sirva como reprimenda / desqualificação (no sentido da falta de prudência) para o exortado.

No terceiro núcleo, observa-se que a interlocução (eu lírico exortante vs. exortado desqualificado), refere este interlocutor menos importante e não-prudente, tanto pela sua ocupação *mercador*, que não ocupa posição de destaque, senão a de ser material / não-nobre segundo uma escala burguesa, *homem rico e liberal*, vive de juro e vê sua condição ameaçada pela perda de uma letra de trinta réis, corroborando a fragilidade do seu *status*. Sem boas relações com melhores, depende de audiência jurídica para resgatar o valor que se perdeu pelo equívoco de ter sido usada a letra para fins de higiene pessoal, em termos chulos, como evoca a linguagem vulgar da composição, *enfiou a letra no...*


³⁵ Este poema se encontra nos Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, cota ms. 392 e no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ms. 2168 rom. 15. Maria de Lourdes Belchior Pontes catalogou-o à p. 44, referência 157 de sua *Bibliografia* (1950). Optamos por atualizar a sua grafia, dada a linguagem extremamente vulgar que se aplicou na sua composição.



Há, portanto, uma série de componentes retórico-poéticos que se opõem a outros poemas de caráter jocoso: o exortado não pertence a uma posição social de destaque; depende de seus negócios para a sobrevivência e, decididamente, o erro de usar a letra para fins de higiene o prejudicou; não é chamado por um nome que identifique sua origem, família, posição social; por fim, é objeto de chacota pelo ridículo da ação, que o faz situar-se longe da posição de discreto, arguto, prudente, ou de outra parte, conferir-lhe qualquer atributo que represente boa conduta na sociedade seiscentista.

Portanto, a produção de uma poesia vulgar evoca algumas ponderações. Os componentes retórico-poéticos orientadores da produção dessa modalidade de poesia demonstram que a prática não deve ser lida / tratada apenas e tão somente do ponto de vista da limitação de assuntos a serem explorados. Assim como um senhor de armas e letras pode ser exortado em poesia vulgar, desde que adequadamente composta segundo suas posição e condição, da mesma forma, um tipo popular (aparentemente objeto por excelência deste tipo de composição) também o pode, permitindo à voz do eu lírico uma flexibilidade maior na atribuição de ações, na qualificação do objeto e do exortado. Esses deslocamentos, ou flexibilidade de meios de produção criam, portanto, nuances de construção de modelos de poesia vulgar a partir de um *repertório retórico-poético*, o que, por si, evidencia que tratar o tema por vulgar não significa exatamente que o tema seja desqualificado ou desqualificável, senão que merece tratamento poético específico a partir de escolhas que sejam adequadas à circunstância narrada naquela poesia.

Portanto, as representações, termo bastante empregado pelo grupo de estudiosos da poesia seiscentista no Brasil, funcionam como mediadoras das escolhas e hierarquizadoras dos resultados finais possíveis de se atingir no estudo da poesia dita vulgar. O atributo *vulgar* pode ser melhor compreendido quando visto pela ótica da sua função retórico-poética: serve ao tipo mais popular (ao qual se adequa pela identificação) assim como serve à representação para o tipo prudente (quando se faz realizar pelo modelo da agudeza, que sutilmente modula as relações entre um vulgar de fato e um vulgar de representação). Ambos os modelos, tendo saído da mesma pena, equalizam-se na condição de *assunto vulgar*, que, todavia, desdobram-se no exercício da representação pelos modelos e pelas estratégias de construção dos poemas, adequadamente ajustados à situação da narrativa. E é a situação de narrativa que, por fim, faz confluir um e outro para a escolha da forma poemática *romance*: composição em versos curtos que narra *causas* de caráter popular.



Assim, a qualidade desses escritos foi convencionalmente rotulada como *baixa*, de tal sorte que a veiculação do conceito *vulgar* deixou de ser aplicável simplesmente às coisas populares, mas a ela se associaram referências a ações e expressões reprocháveis pelo grupo que tomou para si a prática censória. Fica evidente que, quando se aplica um exame mais detido à questão, a escolha temática de temas *sérios* (graves) vs. temas *não-sérios* (vulgares) interfere no julgamento da produção seiscentista.

Vista por essa ótica, toda a obra do Frei António das Chagas (a *versão religiosa* de António da Fonseca Soares), não foi lida segundo o viés do vulgar. O argumento se justifica: o processo de produção impressa na Lusitânia seiscentista e setecentista optou por imprimir obras de uma vertente nobiliárquico-religiosa, fosse pela segurança da aceitação destes modelos na submissão aos organismos de censura prévia ligados à Corte e à Igreja, fosse, igualmente, pelo financiamento que a nobreza, que interferiu na forma de ações de mecenato, fez aplicar e, conseqüentemente, garantir a palavra no processo de escolha daquilo que viria a ser publicado.

Posta nestes termos, a crítica novecentista desprezou as escolhas vulgares considerando-as como portadoras de limitações temáticas e não como práticas de uma produção poética marginal / paralela, que esteve adormecida no processo de canonização das obras bem sucedidas, porque impressas e constituintes de uma tradição, ou contrariamente, impressas, porque canonizadas pelas escolhas mercadológicas e/ou censórias da imprensa, da nobiliarquia e do clero.

O contexto intertextual da poesia jocosa, de circunstância, satírica, *não-grave*, enfim, devido à leitura enviesada de críticos, pode ser desprezado como mera derivação, a exemplo de comentários de Pontes como

Ora o que, depois de ler as obras seiscentistas, inéditas ou já publicadas, se conclui é que em todos os casos - poesia culta, vulgar, burlesca ou satírica - os motivos, os “assuntos” são sempre os mesmos. Se exceptuarmos os acontecimentos da Guerra com a Espanha e as dores que a morte deveria evocar - a poesia de seiscentos, culta ou “vulgar”, glosa monotonamente o mesmo “tesouro” de futilidades; é poesia de circunstância no sentido mais elementar e menos “goetiano” da palavra (PONTES, 1953, p. 161).

Vê-se ainda uma reapropriação da ideia de poesia de circunstância, cujo sentido é fundamental ao autor do século XVII e seu papel social como cortesão. O que hoje pode ser interpretado como ‘futilidade’, praticava-se como um verdadeiro ato político, como se pode depreender da carta de Fonseca a seu superior. Era, além de um modo de diversão, uma poderosa arma de interação social. Provam-no os círculos letrados, os salões de recitação e as academias, todos criados em profusão naquele século.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurou-se aqui apresentar uma discussão a respeito do termo vulgar e as consequências do seu uso limitador no trabalho de interpretação do romance à luz das categorias retóricas na poesia seiscentista, particularmente na poesia de Fonseca Soares. Mesmo a expressão mais “chula” está prevista nas prescrições retórico-poéticas do decoro, ao que leituras mais recentes devem tratar com cautela e eximir-se de interpretações subjetivistas como aquelas herdadas da crítica novecentista e do início do século XX, segundo as quais esses componentes figurariam menores ou vinculados às *personae* que a crítica criou em torno do poeta, corroborando, assim análises biográficas que redundariam em rótulos para os indivíduos, sem projetar o aspecto da organicidade que, de fato, orienta a produção das obras.

REFERÊNCIAS

BRAGA, Teófilo. *Poesia Popular Portuguesa*. Porto: Typographia Lusitana, 1867. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=PhpEAAAACAAJ>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

BRANCO, Camilo Castelo. *Curso de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Livraria Editora Matos e Moreira, 1876. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=g7ARAAAAYAAJ>. Acesso em: 31 dez. 2017.

BRITAIN, F. *The Medieval Latin and Romance Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 1951.

CÓDICE 49-III-82 Da Biblioteca Da Ajuda: *Obras Metricas Portuguezas de Antonio Da Fõseca*. [S. l.]: [s. n.], [16--? ou 17--?].

GODINHO, Manoel. *Vida, Virtudes, E Morte Com Opinião de Santidade Do Veneravel Padre Fr. Antonio Das Chagas Missionario Apostolico Neste Reyno, Da Ordem de S. Francisco: Fundador Do Seminario de Missionarios Apostolicos Da Mesma Ordem, Sito Em Varatojo*. [S.l.]: na Officina de Miguel Deslandes & à sua custa impresso, 1687. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=71HclH7EYtUC>>. Acesso em: 7 dez. 2017.

HANSEN, João Adolfo. *A Sátira E O Engenho*. São Paulo: EDUSP, 1989.

HATZFELD, Helmut. Reviewed Works: Frei António Das Chagas. Um Homem E Um Estilo Do Século XVII, by Maria de Lourdes Belchior Pontes”. University of Pennsylvania Press, v. 23, n. 2, p. 155-58. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/470931>. Acesso em: 15 dez. 2016.

MENDOZA, Iñigo Lopez de. 1852. Comiença El Prohemio E Carta Quel Marqués de Santillana Envió Al Condestable de Portugal Con Las Obras Suyas. In: RIOS, Don José Amador. *Obras de Iñigo Lopez de Mendoza, Marqués de Santillana*. Madrid: Imprensa de la calle de S. Vicente baja, á cargo de José Rodriguez, 1852. p. 1-18.

MOREIRA, Marcello. *Critica Textualis in Caelum Revocata: Uma Proposta de Edição E Estudo Da Tradição de Gregório de Matos E Guerra*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.



PIMENTEL, A. *Vida Mundana de Um Frade Virtuoso*. Lisboa: Livraria António Maria Pereira, 1889.

PONTES, Maria de Lourdes Belchior. *Bibliografia de António da Fonseca Soares*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1950.

PONTES, Maria de Lourdes Belchior. *Frei António Das Chagas: Um Homem e um Estilo Do Século XVII*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1953.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis. *Estudos Do Romancero Peninsular: Romances Velhos Em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1935.



CAPÍTULO 16

CAIO FERNANDO ABREU E A BRASILIENSE: RELAÇÃO AUTOR-EDITORIA DURANTE O PERÍODO PÓS-DITATORIAL

DOI: 10.47402/ed.ep.c202148216935

João Paulo Massotti, Doutorando em Letras, Universidade Federal de Santa Maria

RESUMO

A redemocratização no Brasil foi um período marcado pelo surgimento e ou renovação no campo editorial, principalmente quando se pensa nas editoras que se mostraram contrárias a ditadura militar. Entre elas, figura a Brasiliense, que editou nos anos 80, a principal obra do autor gaúcho, Caio Fernando Abreu. Buscando entender a relação do autor com a editora, este artigo se propõe a traçar o perfil da Brasiliense durante a década de 1980, objetivando caracterizar o processo de produção, comercialização e circulação dos livros. Para isso, entende-se ser importante compreender, brevemente, como o mercado editorial evoluiu num período de repressão às artes e à produção intelectual, através da abertura cada vez mais significativa do Estado, quanto a produção e subsídios para a publicação. Nesse sentido, será possível compreender como a Brasiliense, passará da crise, que enfrentou durante os anos de chumbo, em um estrondoso sucesso – de público, de crítica e de inovação, e de que modo Caio Fernando Abreu participou desta mudança significativa para a história da produção intelectual nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Caio Fernando Abreu. Cartas. Mercado Editorial. Anos 80.

INTRODUÇÃO

O período ditatorial no Brasil, momento em que se instala a censura no campo cultural – teatro, música, filmes, novelas – foi responsável pelo controle da imprensa periódica – jornais e revistas – livros e produção intelectual, considerados perigosamente subversivos. Contudo, se por um lado a ação dos militares visava intensificar as proibições, de outro beneficiou a indústria gráfica com decretos que viabilizaram subsídios reduzindo impostos e taxas de importação.

Assim, ao fortalecer a indústria editorial, criou-se também um paradoxo, uma vez que nunca “se proibiu e nunca se produziu tanta cultura como nos anos do regime militar” (PAIXÃO, 1998, p. 143). Um dos veículos responsáveis por isso, a televisão, cujo Estado autoritário teve fundamental importância ao estabelecer sua influência na sociedade, aumentou o consumo de bens culturais favorecendo um determinado segmento no mercado livreiro e, mais tarde, criando a lista de best-sellers. É a partir dos anos 70, que se torna cada vez mais comum que, a partir de obras literárias, novelas ou minisséries passassem a ser montadas para



a TV. Mesmo sem despertar, notoriamente, um apreço do público pela literatura, esse movimento faria com que pelo menos, houvesse um estímulo ao consumo dos livros.

Até a metade da década de 1970, a produção anual de livros havia triplicado o que colocaria o Brasil entre os dez maiores produtores do mundo. Esse “boom” trouxe inúmeras transformações, como o surgimento de novas editoras, que agora passam a operar com mais força também fora do eixo Rio-São Paulo; e o aumento da publicação de obras de autores nacionais. Além disso, a criação de organismos pelo governo e sociedade civil materializaram o interesse da área privada do livro e do governo no mercado editorial. A eles, Galucio (2005) aponta para a Câmara Brasileira do Livro (CBL), O Instituto Nacional do Livro (INL) e o Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL).

É importante compreender como esses três organismos construíram suas formas de luta, seja na manutenção ou mudança da ordem social. Seus resultados se mostram significativos para que se possa perceber um novo segmento no mercado editorial, no início dos anos 80, quando ocorrem mudanças no horizonte político através da redemocratização.

A CBL, “cuja função era organizar feiras de livros, promover campanhas de divulgação e reduzir tarifas postais para a distribuição de livros para diversas regiões do país”, (GALUCIO, 2005, p. 2) representando os interesses dos empresários do livro, consegue algumas medidas que favorecem as editoras. A primeira delas, ainda com efeitos sobre o mercado dos anos 70 e 80, foi a imunidade tributária para a importação de papel destinado a impressão de livros, incorporada à Constituição de 67. Outra grande medida foi a criação do Programa Nacional de Papel e Celulose, que possibilitou ampliar a capacidade de produção para suprir a demanda, sem a necessidade de importação de papel. Nesse caso, a CBL, agindo hegemonicamente como um aparelho privado, possibilitou que as editoras permanecessem no mercado editorial brasileiro.

O INL, primeiro órgão público do livro responsável em multiplicar o número de bibliotecas públicas, sofre algumas mudanças na década de 70 e passa a “subsidiar parte das tiragens de livros literários, técnicos, didáticos, paradidáticos e outras publicações que atendessem as escolas primárias e técnicas” (GALUCIO, 2005, p. 5). Há, nesse caso, um instrumento de coerção, uma vez que é o governo que impunha sua política educacional, restringindo às editoras a um determinado tipo de publicação que, ideologicamente, servia aos interesses dos militares. Nesse sentido, as editoras cuja linha de publicação era, predominantemente, de esquerda, passaram por uma fase de endividamento, uma vez que não



eram selecionadas para subsidiar parte das tiragens, como foi o caso da Civilização Brasileira e Brasiliense. Essa última, por exemplo, não apareceu em nenhuma das listas de coedições do INL no período que vai de 1979 a 1985.

E finalmente, o SNEL que, originário da Associação de Editores, tinha como principal objetivo discutir o problema do papel – também reivindicado pela CBL –, algo essencial para o setor. A partir de 1979, visando garantir novos espaços no segmento de mercado editorial, passa a elaborar estatísticas de consumo dos mais variados perfis (obras, público, autor). Conforme Galucio (2005), até os anos 70, editoras que seguiam o projeto autoritário do governo eram garantia de sucesso, uma vez que conquistavam melhores condições de produção em projetos, cuja linha de publicação era simpática a política imposta pelo Estado. Além disso, muitas se utilizavam dele para ampliar seus mercados. Assim, cresceu, por parte do empresariado, a reivindicação para que as editoras que recebiam algum subsídio do governo e imprensas oficiais pudessem oferecer o livro com custo social menor, bem como deixassem de desfrutar das técnicas de venda das editoras privadas. Tudo isso para que fosse possível manter sua posição no mercado editorial sem a concorrência dos editores universitários ou estatais.

Quando se pensa nos obstáculos enfrentados para que o mercado editorial fosse expandindo, percebe-se o quão significativo e potencialmente competitivo ele se transformou. Dos segmentos que merecem destaque e que insuflaram a competitividade foram, além do mercado de livros didáticos, por conta da expansão da educação para toda a classe média, o de produção de livros de oposição ao regime ditatorial, a partir, principalmente, da reforma universitária, que transformou os espaços acadêmicos em uma espécie de reduto de intelectuais, que criou uma vasta bibliografia, utilizada, posteriormente, pelas editoras para vendagem.

Embora Caio Fernando Abreu ainda não tivesse sido consolidado como intelectual presente no segmento universitário como acontece atualmente, seus textos apresentavam críticas ao governo ditatorial, ressaltando o impacto do golpe militar, o que resultaria não apenas na interrupção do processo democrático, mas também iria ocasionar traumas que limitariam o sujeito em várias de suas liberdades, sejam elas no campo cultural ou político. Assim, tê-lo na Brasiliense, era também reforçar seu papel histórico de publicação de livros e textos de oposição às ditaduras brasileiras.




ANOS 80: BRASILIENSE, AS INOVAÇÕES NO CAMPO EDITORIAL, E O AUTOR CFA

É importante destacar que, apesar do fomento à produção editorial, em fins da década de 70 e início da década 80, editoras nacionais padeciam com a concorrência vindo de fora. Excetuando-se as poucas que possuíam investimentos em outras áreas ou que foram beneficiadas por projetos que seguiam a linha editorial imposta pelo governo, editoras como a Brasiliense, por exemplo, tiveram que passar por uma adequação na sua linha editorial para que pudesse atender às novas condições impostas pelo mercado.

Entre as adequações está a de enfrentar a nova realidade em relação à concorrência por obras antes tidas como exclusivas em determinados segmentos. Isso se deu, pois com a abertura do campo político, editoras de oposição, que antes publicavam quase que de forma exclusiva determinadas obras, agora as encontravam também nas concorrentes. Um exemplo é a Editora Abril, que passou a publicar autores de diversas linhas de pensamento, não porque representava uma ideia de oposição, mas porque visava conquistar mais público para os seus livros.

É nesse clima de abertura política, de ideias e de mercado que desperta um lado inovador da Brasiliense. Fundada em 1943, por um historiador (Caio Prado Jr.), um escritor (Leandro Dupré), um militante comunista (Arthur Neves), e tendo como participação Monteiro Lobato, de quem iria publicar todas as obras, a Brasiliense sempre se apresentou como editora de vanguarda, cujo perfil nacionalista, acompanhado de um pensamento político de esquerda, continuava durante o período ditatorial, publicando em defesa dos interesses da classe trabalhadora. Contudo, depois de quase ir à falência em 1974 – devido ao aumento no preço do papel ocasionado pela crise do petróleo de 73, juntamente com a linha de crediário que havia sido feita para o projeto de publicações de porta em porta; além da perseguição e censura devido a sua posição política de esquerda, fizeram com que Caio Graco Prado, herdeiro de Prado Jr, assumisse que era preciso repaginar essa situação. Para isso, era necessário compreender, o tipo de público que ainda não estava sendo completamente atendido pelo mercado editorial da época.

Assim, no início da década de 1980, um projeto ousado era posto em jogo. Ao perceber que havia uma multiplicidade de público a ser atendido, tanto em relação à faixa etária – crianças, pré-adolescentes, jovens, idosos – quanto em relação aos assuntos abordados – identidades sexuais, crenças, astrologia – novas obras foram postas em circulação. Criaram-se



assim diferentes “comunidades de leitores” e, para elas diversas coleções em mais de um formato, incluindo o pocket, ainda visto com bastante desprezo por grande parte da população.



Para englobar os diferentes públicos foram criados os selos da Brasiliense, que eram divididos, a partir dos assuntos que seriam abordados em cada obra. “Primeiros Passos”, por exemplo, tinha o objetivo de trazer temas complexos, como o livro *O que é ideologia?*, de Marilena Chaui, num formato não acadêmico. Para Galucio,

o carro-chefe dos seus lucros nesse período esteve relacionado à publicação da Coleção Primeiros Passos (CPP), criada por Caio Graco Prado – presidente desta editora desde 1975. Com essa coleção, o maior sucesso de vendas que ela já havia experimentado, a editora passou a ter uma posição no mercado editorial, se restabelecendo econômica e culturalmente após os duros anos de regime militar. A Brasiliense começava então uma nova fase, diferente daquela em que seus livros foram proibidos e queimados por caracterizarem uma ameaça ao regime militar, e quando seu proprietário foi feito preso político. A criação da Coleção Primeiros Passos vem de encontro a essa nova necessidade de leituras antes censuradas, porém, surgiu como uma proposta diferencial, mais pedagógica, propondo em cada volume, o conhecimento inicial de um dado tema. (GALUCIO, 2009, p. 182)

Além da CPP, outros selos como o “Tudo é história”, “Cantadas literárias”, “Circo de letras” e “Encanto radical”, tinham o propósito de apresentar desde grandes, a novos escritores, biografias de personalidades e autores da contracultura. Como resultado da inovação, evidenciou-se nos três primeiros anos da década de 80, a maior tiragem da história da editora. Somadas, as publicações destes três anos, correspondiam a toda a tiragem já produzida pela Brasiliense, no período correspondente a sua criação até 1979.

Diferente da década anterior, em que a editora mantivera uma postura ideológica simpática aos pensamentos de esquerda, questionando, ainda que moderadamente, as ideias e as práticas ditatoriais, agora a linguagem utilizada visava representar, em grande parte, a fração mais jovem do mercado. A preferência pelo público jovem se dava por conta de ele ser o principal nicho do mercado da época, misturando atuação política, frente aos acontecimentos diante de uma possível redemocratização, engajada principalmente pela juventude, com uma vontade cultural ainda bastante desassistida nesse segmento pelas editoras.

A maneira encontrada pela editora para dialogar com o público jovem era perceptível nas capas e nos textos das coleções, além da publicação de escritos inéditos no mercado para




atrair e consolidar um público cada vez mais interessado³⁶. Dentre as publicações pertencentes a *Brasiliense*, ao longo do processo de abertura democrática, também estava o periódico *Leia Livros*. Criado em 1978 para ser uma espécie de jornal mensal, sob a direção de Caio Graco Prado e Cláudio Abramo, tinha como proposta o debate de livros recém-publicados. Cada jornal possuía em média 20 páginas contendo entre outros assuntos, um Editorial, Artigos e Resenhas.

O principal argumento de Caio Graco, de acordo com Galucio (2009) era o de que não existia progresso sem cultura. O editor aproveitava o espaço para falar sobre a “falta de incentivo ao livro, acrescentando que se todos os municípios tivessem bibliotecas públicas, os editores venderiam muito para o governo e o preço dos livros seria mais baixo para a população” (GALUCIO, 2009, p. 224). Com o tempo, novos editores passaram a fazer parte do “tablóide”. Entre eles o jornalista, Caio Túlio Costa que, em 1982, foi sucedido pelo escritor Caio Fernando Abreu (CFA).

No período em que CFA foi convidado por Caio Graco para fazer parte como editor da *Leia Livros*, o autor estava em negociação, há quase um ano, com a Editora Nova Fronteira, para a publicação de um novo livro. Para Caio, no início da década de 80, essa era a melhor editora para projeção no mercado nacional. Em carta para a mãe Zael de Abreu, em 15 de maio de 1980, diz

Agora que está mais ou menos em ordem, quero começar a aprontar um novo livro. Estou transando com uma editora no Rio (a Nova Fronteira que pertencia ao Carlos Lacerda) para publicá-lo. No momento, creio que é a melhor editora do Brasil. Acho

³⁶ Entre os canais com o público utilizados, conforme Galucio (2009), pode-se citar: (1) o próprio livro, que passou a ter uma linguagem mais acessível, possibilitando maior fluência de leitura; (2) a presença, majoritariamente, de jovens na redação da editora, incluindo o próprio diretor editorial Luiz Schwarcz que, anos depois, fundaria a Companhia das Letras; (3) a utilização de textos de apoio publicitário para vendagem, com gírias e uma linguagem bastante próxima àquela utilizada pelos jovens; (4) a criação do boletim *Primeiro Toque* (1982), que objetivava levar os catálogos da editora aos livreiros de todo o país. O catálogo, mais tarde se transformaria numa espécie de revista, onde os leitores podiam interagir com os editores e autores, além de outros leitores da mesma editora, através de cartas e bilhetes, servindo de termômetro para futuras publicações; (5) a implantação de um projeto de padrão visual relacionado a cada tipo de coleção publicada pela editora, de modo que fosse possível criar, no leitor, uma espécie de identificação com a imagem e o selo da editora; e por fim (6) a inserção corajosa do “pocket”, ainda visto como obra de segunda mão, bastante criticado naquele momento, no mercado editorial brasileiro.



que tudo vai dar certo e – quem sabe? – no começo do próximo ano talvez esteja com um livro novo à venda por aí. (ABREU, 2002, p. 27)


O autor falava sobre a edição de *Morangos Mofados*, livro de contos que viria a ser o maior sucesso de CFA. Dividido em três partes – “O Mofo”, “Os Morangos” e “Morangos mofados” – o livro representa a vida sob três perspectivas, a ditadura militar, a possibilidade de romper o trauma imposto pela sociedade, e a esperança de um futuro melhor, ainda “respingado” pelas sequelas do passado, cuja repressão ainda pairava sobre todos. A obra é também um registro desse processo de transição do regime ditatorial para o período democrático. Embora o contrato sobre os direitos de *Morangos mofados* já estivesse assinado, a demora na publicação, motivada pelo temor que Pedro Paulo *Madureira, responsável pela editora, sentia em relação a um possível fracasso da obra*, fez com que CFA, naquele momento, editor de um segmento da Brasiliense, desistisse do lançamento. Um ano depois, o livro sairia pela Brasiliense. Esse registro pode ser acompanhado em carta a Sonia Coutinho, em 18 maio de 1982, dois anos após contar sobre o “novo” livro para mãe Zael,

Me disseram ontem aqui que meu livro fica pronto HOJE (já fumei três maços). Esse livro foi uma novela de Janete Clair. **Ficou DOIS anos na Nova Fronteira com contrato assinado e promessas de sair**, sempre, o mês que vem. Até que me baixou o terceiro santo (Ogum), pedi que rasgassem o contrato, devolvessem os originais e – enfim – **tá saindo aqui pela Brasiliense. Chama-se Morangos Mofados**. Eu já achei genial, já achei medonho, já achei insípido, já achei violento: **agora estou em plena síncope de pré-lançamento**, não sei mais o que sinto. Mando um prôce assim que sair. (ABREU, 2002, p. 38) [grifos meus]

Antes de trabalhar como editor da *Leia*, Caio tinha feito parte, em 1968, da primeira equipe da revista *Veja*³⁷, onde aprendeu, em um curso de jornalismo, a “encurtar as coisas, enxugar o texto” (DIP, 2009, p. 125) e ser menos excessivo. Trabalhou também na revista *Pop* e com o encerramento dessa, na revista *Nova* de onde saiu por não se adaptar ao clima entre os colegas. A relação de Caio com as revistas³⁸ – mais tarde faria parte do departamento de

³⁷ Quando fez parte da primeira equipe da revista *Veja*, sobre a intensificação do AI-5, Caio recebeu um telefonema do DOPS, para o esclarecimento de sua participação, mesmo que ocasional, em encontros contra a ditadura. Após ser avisado pelos colegas, do telefone, o autor decide pela demissão da revista e posterior isolamento na Casa do Sol, da amiga Hilda Hilst, em Campinas.

³⁸ As revistas *Veja*, *Pop*, *Nova* e *Pais & Filhos* pertenciam à Editora Abril, onde Caio conheceu a amiga e jornalista Paula Dip que, em 1983, o convidou para fazer parte da equipe da revista *Around*, do “Gallery”, que ela editava, juntamente, com Antonio Bivar. Conforme Dip, Caio “era um jornalista experiente, um escritor premiado, dono de um texto impecável” (DIP, 2009, p. 27). Em 1990 a *Arround* é comprada pela Editora Abril.



pesquisa da revista *Manchete*, ao mesmo tempo em que trabalhava na redação da *Pais & Filhos* – era estritamente financeira. Para ele, ocupar esses espaços mesmo ganhando abaixo do que considerava justo, era necessário, pois precisava pagar as contas. Conforme Carneiro, “no mercado brasileiro a partir de 1964, o escritor tentava a profissionalização (principalmente pelo caminho do jornalismo e da publicidade) e, simultaneamente, construía [o] *locus* de enunciação antes obscur(ucid)o no sistema literário” (CARNEIRO, 2010, p. 14).

Antes da Brasiliense, Caio já havia lançado outros livros pela Editora Agir, na qual estreou com *Limite Branco*, e *Movimento* (de Porto Alegre), onde publicou *O inventário do irremediável*, ambos em 1970. No entanto, é somente em 1975 que o autor ganha projeção nacional ao publicar *O ovo apunhalado*, pela editora Globo. Caio considera a experiência de distribuição e venda de livros pela Globo fracas, o que faria com que mais tarde, em 1983, a publicação de *Triângulo das Águas*, que inicialmente, sairia pela mesma editora, fosse publicado pela Nova Fronteira, que naquele momento, acompanha o sucesso estrondoso de *Morangos mofados*, da Brasiliense.


[...] Estou no momento mergulhado na revisão das últimas provas do livro novo, o *Triângulo das águas*, três novelas que chamo de “noturnos”, a sair em outubro pela Nova Fronteira. Tem várias homenagens, uma delas a você.³⁹ (ABREU, 2002, p. 61)

*Triângulo das Águas*⁴⁰ foi a obra responsável por afastar o escritor do cargo de editor da revista *Leia*, da Brasiliense. Caio nunca teve problemas⁴¹ em trabalhar em diferentes revistas ou negociar com diferentes editoras. Na maior parte das vezes, era ele quem rompia contratos ou pedia demissão dos empregos. Foi assim na revista *Veja* em 1982, e mais tarde no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1987. Assim, em 1983, o escritor pede demissão da Brasiliense e muda-se, novamente para o Rio de Janeiro, onde passa a morar num hotel em Santa Teresa. Caio queria, naquele momento, dedicar-se integralmente à *Triângulo das águas*. Em carta a Charles Kieffer, em 24 de maio de 1983, o autor escreve, agradecendo o convite e, ao mesmo

³⁹ Carta escrita para Maria Adelaide Amaral, em 23 de agosto de 1983.

⁴⁰ CFA recebeu o Prêmio Jabuti por *O Triângulo das Águas*, em 1984; *Os Dragões não conhecem o paraíso*, em 1989; e *Ovelhas Negras*, em 1996. Além de receber o prêmio de Melhor Livro pela Revista IstoÉ, em 1982, pelo livro *Morangos mofados*.

⁴¹ De acordo com Baena (2008), o primeiro dissabor de CFA – ter que sair da revista *Veja*, pouco tempo depois de ter abandonado o curso de Letras na UFRGS para trabalhar nela – irá inaugurar “uma instabilidade profissional que permeará toda sua trajetória, refletindo, por conseguinte, na obra do escritor” (BAENA, 2008, p. 28)



tempo, negando a proposta da editora Mercado Aberto em publicar a novela *O marinheiro*, parte do que considerava ser uma espécie de trilogia composta para *Triângulo das Águas*,

[...] O livro está pronto, e eu não posso (obrigado pelo convite) ceder *O marinheiro* nem qualquer outra das três novelas à Mercado Aberto: elas foram um tripé (?), uma trilogia (?) in-se-pa-rá-vel. Por isso mesmo, o livro chama-se *Triângulo das águas* (a água dos rios, dos mares, da chuva). (ABREU, 2002, p. 52)


Outro motivo que o fazia trocar, temporariamente, de editora para a publicação de *Triângulo das Águas*, foi a necessidade de colocar em prática o projeto finalizado. De um lado, a Brasiliense querendo do autor outra obra nos moldes de *Morangos mofados*, do outro, CFA com uma proposta completamente diferente. Isso fez com que *Triângulo das Águas* passasse a ser considerado pelo autor, um tipo de “filho renegado”, a quem devia o máximo de proteção.

Percebe-se em Caio, nesse caso, uma espécie de política de independência. O autor, cuja produção literária atendia às expectativas coletivas da época, sendo reconhecido pela sociedade através do consumo da obra *Morangos mofados*, resolve levar adiante não um projeto de literatura “comercial”, de interesse da editora, mas algo seu, de significado personalíssimo e que, há muito tempo, vinha trabalhando. Um livro cuja construção dos personagens baseava-se na astrologia, tema bastante recorrente nas cartas e contos do autor. Conforme Bourdieu (1996),

os campos de produção cultural organizam-se, de maneira muito geral, no estado presente, segundo um princípio de diferenciação que não é mais que a distância objetiva e subjetiva dos empreendimentos de produção cultural com relação ao mercado e a demanda expressa ou tácita, distribuindo-se as estratégias dos produtores entre dois limites que, de fato, jamais são atingidos, a subordinação total e cínica à demanda e a independência absoluta com respeito ao mercado e as suas exigências. (BOURDIEU, 1996, p. 158)

Esses bens são, de um lado mercadoria, produto e garantia de lucro para as empresas, e de outro, cultura da obra, de modo que perduram independentemente da venda ou não. No entanto, no momento em que se cria o mercado para favorecer, expandir, compartilhar a obra, o “bem cultural”, de posse dos escritores, com o surgimento da “teoria pura da arte”, se desdobra entre aquela que aparece como mercadoria e à que é considerada como pura significação – nesse caso, respeitando a vontade do escritor.

Outro elemento presente nas cartas, quando se pensa no livro como mercadoria, diz respeito à reprodutibilidade parcial da obra sobre a obra. Ao assinar o contrato com a Brasiliense para a publicação de *Morangos mofados*, em 1982, e receber a remuneração pelos direitos autorais da obra, Caio assina também um compromisso de tutela da editora sobre o nome e todas as vinculações futuras daquela obra com ele. Assim, o contrato impede que CFA, por exemplo, utilize o título da obra em uma adaptação, que ele e Luciano Alabarse estavam preparando para o teatro, e que seria apresentada em Porto Alegre, a não ser que para isso,



abrissem mão de 50% do faturamento. Em carta para o diretor Luciano, de 29 julho de 1985, o autor expressa sua insatisfação com Caio Graco,

Pena que você não venha. Mas podemos nos ver com calma aí. Ah: pelo contrato que assinei com a Brasiliense, se você usar o título *Morangos Mofados*, tenho que dar 50% dos meus direitos para eles. Podemos pensar numa solução juntos: não estou a fim de dar um vintém para o Caio Graco. (ABREU, 2002, p. 136)

Outra forma de pensar o modo como foi estabelecido o contrato pela Brasiliense, em relação a obra e o autor a quem ela pertence, está em como a editora encara (1) os riscos em publicá-la ou (2) o seu potencial de sucesso. Segundo Bourdieu,


Um romance que não faz sucesso tem uma duração de vida (a curto prazo) que pode ser inferior a três semanas. Em caso de sucesso a curto prazo, uma vez subtraídos os gastos de fabricação, os direitos autorais e as despesas de difusão, [resta pouco para] amortizar os não vendidos, financiar seu estoque, pagar seus gastos gerais impostos. Mas quando um livro prolonga sua carreira além do primeiro ano e entra no “acervo”, constitui uma “reserva” financeira que fornece as bases de uma previsão e de uma “política” de investimentos a longo prazo (BOURDIEU, 1996, p. 164) [adaptado]

CFA, em 1982, tendo publicado pela editora Globo, já possuía notoriedade, e conversava diretamente com os interesses e a proposta de mercado da Brasiliense. Com a nova década despontando, *Morangos mofados*, reunia a “cara” do que viria a ser a nova geração, distante da então ultrapassada tradição literária. O livro passou a fazer parte da coleção “Cantadas Literárias”, que traziam textos voltados para um público jovem, e “tentava abrir caminho junto à crítica literária [...] a Brasiliense apostava no fenômeno” (BARBOSA, 2008, p. 43). Sendo assim, o contrato firmado, visava garantir um investimento, que para a editora tinha tudo para dar certo.

É interessante pensar que, embora tivesse reconhecimento literário, a questão da instabilidade profissional e financeira fariam parte da vida do autor no restante da década e da vida. A partir de 1983, Caio passa a fazer crítica teatral para a *IstoÉ*, além de roteirizar séries para a TV Globo e Manchete. Na Brasiliense, o escritor pega algumas revisões, enquanto espera da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores e Artistas de Teatro) o dinheiro pelos direitos autorais das adaptações de suas obras para o teatro. Em carta a Luciano Alabarse, de 09 de julho de 1984, CFA explica como acontece parte de sua rotina de trabalhos,

Peguei mais revisões insanas para a Brasiliense e passo o dia trabalhando, trabalhando, na cozinha, na máquina, no tanque [...] A grana da SBAT daí não chegou aqui, daí me deram um adiantamento de 100 mil que me salvou a pele por uns dias. (ABREU, 2002, p. 84)

O excesso de trabalho como jornalista, crítico, resenhista e revisionista fazia com que o autor se distanciasse cada vez mais de seus projetos, da produção literária, da escrita ficcional. Parte disso aparece nas cartas. Uma de suas maiores frustrações era a de ter que trabalhar em



outros espaços e não poder viver, exclusivamente, dos livros. Isso também é possível perceber nessa carta a Alabarse, de 09 julho, em que Caio menciona o adiantamento recebido da Brasiliense. Algumas vezes, editoras ou instituições responsáveis pela manutenção dos direitos autorais de um escritor, não tendo o montante suficiente para pagar o combinado, prestam alguns adiantamentos a ele. Esses adiantamentos eram pagos, geralmente a autores já consagrados, uma vez que parte da garantia das vendas e do sucesso da editora era resultado desse reconhecimento. Conforme Bourdieu

segundo o critério do êxito temporal medido por índices de sucesso comercial (tais como tiragem dos livros, o número de representações das peças de teatro etc.) ou de notoriedade social [...] a primazia cabe aos artistas conhecidos e reconhecidos pelo “grande público” (BOURDIEU, 1996, p. 247)

Naquele período, CFA já fazia parte deste grupo seletivo, reconhecido pelo grande público. A Brasiliense por sua vez, continuava tentando inovar. Até a primeira metade da década de 80, a fim de aumentar seu campo mercadológico, a editora uniu-se em um projeto de coedição com outra editora privada, a Abril. De iniciativa da Brasiliense, o resultado obtido através da coedição, foi um ganho na posição de destaque no mercado editorial, de modo que foi possível ampliar suas estratégias de consolidação.

Além disso, ideia de buscar um leitor não tradicional, fez com a editora ampliasse seu número de livrarias, de modo que fosse possível aumentar as vendas com desconto, por exemplo. Um sistema inovador de franquias, que atenderia as novas demandas do mercado. A ideia desse sistema era fazer com que o livreiro não precisasse sondar o público leitor para comprar o acervo, nem esperar que o vendedor das grandes livrarias passasse entregando o pedido, uma vez que tudo ficaria à cargo da editora, numa espécie de sistema de trocas entre as livrarias franqueadas. Nessa estratégia incluía-se também as vendas de porta em porta.

Para os autores, a grande mudança na Brasiliense estava no sistema de pagamento dos direitos autorais, que acabou sendo utilizado como modelo no mercado editorial. Em 1981, o pagamento

que era feito semestralmente [...] passava a ser trimestralmente. Esse tipo de iniciativa já havia ocorrido em 1978, quando esta mesma editora alterara a forma de pagamento dos direitos autorais realizado anualmente para o pagamento semestral, o que acabou predominando no mercado (GALUCIO, 2009, p. 187)

O pagamento trimestral ou semestral pelos direitos autorais, iria facilitar a vida dos escritores e conforme GORINI & BRANCO (2000), seguiria, mesmo após 20 anos, o mesmo formato, no qual as editoras financiavam, todo o processo produtivo do livro, até chegar às livrarias, concedendo prazo de 60 a 90 dias para pagamento dos autores. No entanto, para CFA,



mesmo com a mudança na postura da Brasiliense, quanto a forma de realizar o pagamento pelos direitos autorais; mesmo com trabalhos em diversas revistas, ganhos por revisões de obras de outros autores e adaptações e montagens das obras que escreveu, para peças para o teatro, a vida financeira lhe cobrava o limite do seu próprio capital.

Caio tinha consciência de que ser escritor, no Brasil, era viver uma luta diária pela sobrevivência. O autor já havia dito isso à Vera Auton em carta, ainda nos anos 70, “Minha profissão é essa coisa absurda de escritor, que não dá dinheiro nenhum, estou sempre recomeçando e recomeçando e recomeçando. É muito duro” (ABREU, 2002, p. 464). Por isso, entre um trabalho e outro, era obrigado a aceitar novas propostas. Entre elas a de ser tradutor, função que também exerceu para a editora Brasiliense, conforme descreve em carta a Fernando Alabarse, em 07 de fevereiro de 1984, época em que trabalhava com Paula Dip⁴² na revista *Around*,


Estou cheio de trabalho: além de um fechamento meio alucinado da *Around* de março, peguei para a Brasiliense, a tradução de um livro espanhol – um depoimento de um traficante de drogas apanhado por um antropólogo. (ABREU, 2002, p.109)

Embora, Caio fosse reconhecido entre o público leitor brasileiro, e figurasse, na primeira metade da década de 1980, entre os mais vendidos na editora Brasiliense, o título não lhe dava o sucesso financeiro que tanto buscava. Isso porque “no Brasil, de 1980 a 1989, a correlação média anual de livros publicados por habitante ficou em torno de 1,5 livros, com momentos de “pico” de 1980 a 82 e em 1986” (REIMÃO, 2018, p. 40), diferente dos EUA, onde o índice anual de livros era algo em torno de 10 livros por habitante.

Na produção intensa de CFA, como conta José Márcio, amigo do autor, à Paula Dip “eu nunca vi ninguém escrever tanto. Com tanta assiduidade, tanta paixão. De manhã, de tarde, de noite, de madrugada, no ônibus, na redação, na fila [...] Caio estava sempre escrevendo” (DIP, 2009, p. 49), integrava a escrita de um romance⁴³ que só seria concretizado no início da década de 1990.

⁴² Nesta mesma época, CFA, trabalhava para a TV Cultura, apresentando o programa “Leitura Livre”, que discutia literatura. A sugestão de Caio para ser apresentador, partiu da amiga e colega de trabalho na revista *Around*, Paula Dip.

⁴³ O segundo romance do autor intitulado *Onde andará Dulce Veiga?* Durante todo o processo de escrita, é possível perceber a personagem título bastante presente nas cartas enviadas pelo escritor aos amigos.



A escrita deste livro só começa a tomar forma em 1985, quando Caio aceita firmar contrato com a Brasiliense para uma produção inédita. Em carta a Luciano Alabarse de 12 de abril daquele ano o autor comenta a conversa que teve com Luiz Schwarcz, diretor editorial na época,


Aceitei uma proposta louca da Brasiliense. Venho, há três anos, desde pouco antes de sair *Morangos*, remexendo numa histórica louca e longa – anotando, pensando. Sem tempo para sentar e escrever. Bueno, a Brasiliense fez essa proposta e topei. Agora estou com medo. Porque tenho apenas que sentar e escrever. Claro que tem um jeito simpático de profissionalização, mas também é arriscado. E se... não sair? Sairá, sairá. (ABREU, 2002, p. 122)

Quantias como adiantamento, pagas a escritores para começar a escrever um livro, estão relacionadas a projeção de vendas que esse autor pode proporcionar à editora. Sucesso em 1982, pela publicação de *Morangos mofados* e vencedor do Jabuti de 1984, por *Triângulo das águas*, CFA representava uma boa aposta a um sucesso prévio de vendas da futura obra encomendada. É a partir de então, que a presença de *Dulce Veiga* será uma constante na vida do autor. Inicialmente, preocupado em não conseguir terminar o projeto, Caio passará a incluir a personagem em seu cotidiano, buscando espaços e pessoas que mais se aproximassem àquilo que estava querendo, uma vez que a identificação com a história e os personagens eram, para o autor, uma obsessão.

O livro, lançado apenas em 1990, pela Companhia das Letras, editora recém-criada por Schwarcz, venceu o Prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) de Melhor Romance do Ano de 1991, além de ter, no mesmo ano, seus direitos vendidos para editoras da França e Inglaterra. Mais tarde o livro também seria traduzido para o italiano, alemão, holandês e espanhol, viraria peça de teatro e, mais recentemente, em 2008, filme. No entanto, o contrato que havia sido firmado por Schwarcz, com a Brasiliense, acabou sendo abocanhado por ele, para ser publicado naquela que viria ser, uma das mais consagradas editoras do mercado editorial brasileiro, a Companhia das Letras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Editora Brasiliense, historicamente conhecida por sua trajetória de pensamento crítico e projetos inovadores contribuiu de inúmeras maneiras para que as transformações no mercado editorial brasileiro, pudessem acontecer. Além do esforço conjunto de organismos que auxiliavam no mercado do livro num momento de abertura política, também há o surgimento de novas “comunidades de leitores” que possibilitaram à Brasiliense abraçar um público até então, bastante desassistido. Sua postura corajosa não só resultou em patamares de venda nunca



antes esperados, para a editora, mas também oportunizaram um amplo debate sobre a produção e valorização da literatura nacional.

Contudo, é importante pensar que, apesar do sucesso editora, grande parte disso se deu através da inovação e adaptação na escrita dos autores, que nem sempre eram bem remunerados. Isso fez com que escritores como Caio Fernando Abreu, vencedor do Jabuti de 1984, tivesse que encarar múltiplas atividades em revistas e jornais de grande circulação para que pudesse ter uma vida financeira razoável, algo que se percebe ainda hoje. Entender a relação autor-editora em um período de abertura política, cujas novidades transformaram o modo como o mercado editorial era visto, lança luz para que se pense o atual processo de mudança – as mídias digitais – que as editoras estão passando e a adaptação dos autores a esse novo formato no mercado editorial.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

ABREU, C. F. *Caio Fernando Abreu: cartas*. Org. Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BAENA, Cristiane Torres. *Literatura e vida literária em Caio Fernando Abreu: a escrita do ir - remediável*. 2009. 160 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BARBOSA, Nelson Luís. *Infinitamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o biógrafo da emoção*. 2008. 401 f. Tese (Doutorado em Letras) - Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.


BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 432 p.

CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: o inventário de um escritor irremediável*, São Paulo: Seoman, 2008

CARNEIRO, Vinicius Gonçalves. Uma vi(ra)da no sistema literário dos anos 60 aos 80: Caio Fernando Abreu, mercado editorial e cultura de massa. *Darandina Revisteletrônica*, v. 5, p. 1-17, 2012. Acesso em 25 de junho de 2019.

DIP, Paula. Véspera dos anos 80. In: *Para sempre teu Caio F.: cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2009. p. 19 – 55.

GALUCIO, Andréa Lemos Xavier. As editoras Civilização Brasileira e Brasiliense e as agências reguladoras do mercado de livros, no Brasil, entre os anos 70 e 80 do século XX. In: *Anais XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2005, Rio de Janeiro. INTERCOM 2005, 2005.



_____. *Civilização Brasileira e Brasiliense: trajetórias editoriais, empresários e militância política*. 2009. 316 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

GORINI, Ana Paula Fontenelle; CASTELLO BRANCO, Carlos Eduardo. *Panorama do setor editorial brasileiro*. BNDES Setorial, Rio de Janeiro, n. 11, p. [3]-25, mar. 2000.

MAUES, Flamarion. *Livros, editoras e oposição à ditadura*. Estud. av. [online]. 2014, vol.28, n.80, p.91-104.

PAIXÃO, Fernando (coord.). *Momentos do livro no Brasil*. São Paulo: Ática, 1998.

REIMÃO, Sandra. *Mercado editorial brasileiro*. São Paulo, ECA-USP, 2008.

ROLLEMBERG, M. C. Um Circo de Letras: A Editora Brasiliense nos anos 80. In: Anibal Bragança; José Marques de Melo. (Org.). *Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2008.

www.editorapublicar.com.br
contato@editorapublicar.com.br
@epublicar
facebook.com.br/epublicar

ESTUDOS E PESQUISAS SOBRE A

Literatura Brasileira

ROGER GOULART MELLO
Organizador



2021

www.editorapublicar.com.br
contato@editorapublicar.com.br
@epublicar
facebook.com.br/epublicar

ESTUDOS E PESQUISAS SOBRE A

Literatura Brasileira

ROGER GOULART MELLO
Organizador



2021