

SUMÁRIO

01. O CONTO: DA GÊNESE AO “TURBOCAPITALISMO”	02
02. PERSPECTIVA MITOLÓGICA E LENDÁRIA SOBRE “A MADRE DE OURO” NO POÇO DA RODA, ARREDORES DE BONFIM – GO	17
03. MACUNAÍMA: O HERÓI SEM NENHUM CARÁTER: A CARNAVALIZAÇÃO E A SÁTIRA MENIPEIA – UMA LEITURA BAKHTINIANA	32
04. A MULHER NA LITERATURA	43
05. CAPITÃES DA AREIA DE JORGE AMADO: UM RETRATO DA INFÂNCIA MARGINALIZADA	55
06. UMA LEITURA DOS TEMAS DA MORTE E DA SOLIDÃO EM ADÉLIA PRADO E MANUEL BANDEIRA: O MORRER VIVER	72
07. UM OLHAR SOBRE A TRANSFORMAÇÃO DA PERSONAGEM RISOLETA DE GABRIELA, CRAVO E CANELA POR MEIO DO FIGURINO	85
08. O OLHAR MINEIRIANO DA CORRESPONDÊNCIA COMO FONTE DE PESQUISA LITERÁRIA: ENRIQUE DE RESENDE ESCREVE A COSETTE DE ALENCAR	100
09. ESCUTAR E DIALOGAR ATRIBUTO DO HUMANO EM JÜRGEN HABERMAS: PROPOSTA ÉTICA	115

O CONTO: DA GÊNESE AO “TURBOCAPITALISMO”

Carmen Silvia de Almeida¹

Marcos Vinícius Pereira de Oliveira²

RESUMO

O presente trabalho analisa o conto “Lara, deusa do silêncio”, da escritora mineira Maria de Lourdes Abreu de Oliveira. O conto é um gênero literário de ficção, cuja origem remanesce imprecisa desde sua fase de oralidade. Nos dias atuais, vemo-nos subjugados pela globalização e pelo turbocapitalismo, um modelo econômico a nosso ver tirano, posto que impôs um ritmo deveras acelerado à sociedade civil e cuja ingerência pode ser notada em todas as áreas do conhecimento humano, inclusive na literatura. Acerca do tema, exploraremos suas noções elementares e discorreremos sobre os elementos comuns a outros gêneros literários, bem como os componentes que lhe conferem sua particularidade. Por fim, abordaremos o papel da tecnologia frente à literatura. Neste estudo, valemo-nos do método fenomenológico e da pesquisa básica, qualitativa, explicativa e bibliográfica.

Palavras-Chave: Conto. Turbocapitalismo. Tecnologia.

ABSTRACT

This paper analyzes the short-story “Lara, deusa do silêncio”, by Maria de Lourdes Abreu de Oliveira, a writer from Minas Gerais state. The short-story is a literary genre of fiction whose origin remains unclear since its early stage of orality. In the present day, we find ourselves overwhelmed by globalization and by the turbocapitalism, in our view a tyrant economic model, since it imposed an accelerated pace to civil society and whose interference can be seen in all areas of human knowledge, including literature. About the theme, we will explore its elementary notions and we will discuss the common elements to other genres, as well as the components that give it its particularity. Finally, we discuss the role of technology towards literature. In this study, we used the phenomenological method, and basic, qualitative, explanatory and bibliographic research.

Keywords: Short-story. Turbocapitalism. Technology.

Introdução:

¹ Mestranda em Letras, área de concentração em Literatura Brasileira, do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – CES/JF.

² Orientador. Doutor em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Área de concentração: Literatura Brasileira: tradição e ruptura.

Muitos teóricos discutem, até hoje, quais são os limites do conto, onde ele termina e onde começa a novela ou o romance, o que o diferencia da crônica, quais os aspectos que fazem dele um conto e não outro tipo de narrativa. Preliminarmente, vamos abordar o conceito de conto, alguns elementos históricos relativos ao seu surgimento, suas particularidades em relação a outros gêneros literários e o desenvolvimento de tal forma narrativa ao longo da história até sua contextualização nos dias atuais (e digitais), face à tecnologia e ao modelo econômico que impôs uma mudança de ritmo à sociedade e que afetou todas as áreas de conhecimento humano.

Conceito

A palavra conto deriva do termo latino *compūtus*, que significa “conta”. O conceito faz referência a uma narrativa breve e fictícia, contudo, sua extensão não pode ser determinada com precisão. Na língua portuguesa, a palavra conto também se pode referir ao relato indiscreto de um sucesso, à narração de um sucesso falso, a um engano ou a uma mentira, segundo se pode inferir a partir do *Dicionário da língua portuguesa da Porto Editora* e do *Dicionário Michaelis*. Justamente, nesse contexto, foi que surgiu o dito popular “quem conta um conto acrescenta um ponto”, expressão utilizada para indicar que cada pessoa que relata um acontecimento ou fato acrescenta-lhe pormenores de sua própria autoria.

O vocábulo também já esteve inserido em um contexto financeiro em alguns países lusófonos durante certos períodos da história, sendo, à época, utilizado para designar certas unidades monetárias.

Origens

As origens do conto são muito difíceis de determinar com exatidão, haja vista que o hábito de contar histórias é tão antigo quanto a própria humanidade, pois sempre existiu a necessidade de conservar conhecimentos e transmiti-los através de gerações. Os contos remontam, pois, à literatura oral, com origem na narrativa de mitos e lendas, que viriam a constituir o fundo comum do folclore da maioria dos países ocidentais.

Cristiane Albuquerque (2004, p. 11) expõe que “[...] O conto surgiu em várias partes

do mundo, por meio da imaginação do homem que, por sua vez, comunica-se na sociedade e representa na linguagem escrita o que nasce da linguagem falada”. Inicialmente, tratava-se de histórias reais ou fabulosas, transmitidas de modo oral e com propósitos diversos: entreter, ensinar e inspirar. Os relatos eram simples, curtos e expressavam narrativas culturais que abordavam rivalidade, relação do mais velho com mais novo, hierarquias, comportamento, nascimento, crescimento, morte, namoro e casamento, entre outros aspectos da vida cotidiana.

Aos poucos, novas modalidades de contos emergiram, regidas pela maneira de narrar vigente na época: além dos contos populares, advieram os infantis, os cômicos, os fantásticos, os de mistério e terror, os realistas, os sombrios, os religiosos e os minimalistas.

Em sociedades remotas, como a desenvolvida no Antigo Egito, o conto desempenhou um papel destacado (“Os contos mágicos”, por volta de 4.000 a.C., são para alguns teóricos os mais antigos do mundo). Passando pela cultura greco-romana, sem deixar de destacar *As mil e uma noites* que apareceram na Pérsia no século X, reaparecendo no Egito no século XII e na Europa no século XVIII, o conto vai adquirindo corpo e forma, diferenciando-se de outras expressões orais ou escritas.

Esclarece Raimundo Magalhães Júnior (1972) que, na antiguidade, o conto podia constituir uma história isolada ou estar inserido numa narrativa mais extensa. No século XIV, o conto se afirmou como uma categoria estética, depois de passar da oralidade para a escrita.

Foi com Boccaccio, autor de *Decamerão* (1350), que o conto, pela primeira vez, ocupou um lugar entre as grandes obras universais, vez que o conteúdo fortemente erótico rompeu barreiras e ganhou tradução para várias línguas. A obra é considerada um marco literário na ruptura entre a moral medieval, em que se valorizava o amor espiritual, e o início do realismo – que veio a redundar no humanismo, iniciando o registro dos valores terrenos. Consiste em cem relatos breves escritos por Boccaccio, que marcam as bases da novela renascentista italiana, modalidade literária posteriormente aprofundada pelos espanhóis quando da criação, por Cervantes, do subgênero conhecido como novela exemplar.

Desaparecido por quase um século, o gênero ressurgiu no século XVIII, através de Voltaire e Diderot, que o utilizaram como meio de exposição de suas ideias e, assim, surgiu o conto filosófico.

A segunda metade do século XIX marcou o fim do Romantismo e o surgimento, na Alemanha, do conto gótico, com a inserção de elementos fantásticos e sobrenaturais em sua composição e despido de qualquer sentido filosófico. C. T. A. Hoffman foi o autor de maior

relevância desse gênero, que inspirou escritores de outros países, tais como Edgar Allan Poe, nos Estados Unidos.

No século XX, o conto adquiriu mais profundidade com autores como Franz Kafka, Jorge Luís Borges, Julio Cortázar, Guy Maupassant e Anton Tchekov. Na literatura portuguesa, destacam-se as obras de Eça de Queiroz, de Camilo Castelo Branco e de Fialho de Almeida.

O conto surgiu no cenário brasileiro como narrativa oral, trazido pelos portugueses, sendo amplamente divulgado até os dias atuais, por meio das “estórias de Trancoso”. Ainda no contexto nacional, porém na modalidade escrita, mister ressaltar a contribuição de autores como Machado de Assis – considerado por alguns como o maior contista da literatura pátria, Aluísio Azevedo, Artur de Azevedo, Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Ruth Rocha, Lima Barreto, Otto Lara Resende, Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan, Rubem Fonseca e Moacyr Scliar, além de Mário de Andrade, a quem se atribui as nuances modernas que esse gênero literário adquiriu no Brasil após o modernismo.

Classificação

Existem diversos tipos de contos: alegóricos, fantásticos, satíricos, contos de fadas, porém os mais importantes são o conto popular e o conto literário.

O conto popular tende a estar associado às narrativas tradicionais que são transmitidas de geração em geração oralmente. Podem existir várias versões de um mesmo relato, tendo em conta que há contos que conservam uma estrutura semelhante, embora apresentem diferentes detalhes. A principal característica do conto popular é a economia de expressão: os relatos mais extraordinários levam em conta apenas o essencial e, há neles, segundo Ítalo Calvino (1990, p. 50), “sempre uma luta contra o tempo, contra os obstáculos que impedem ou retardam a realização de um desejo ou a restauração de um bem perdido”.

O conto literário, por sua vez, está associado ao conto moderno. Trata-se de relatos concebidos por escrito e transmitidos da mesma forma. Apesar de a maioria dos contos populares não apresentar um autor diferenciado, o caso dos contos literários é diferente, já que o seu criador costuma ser conhecido.

Características

O conto é, pois, uma obra de ficção e, como todos os textos desse gênero, apresenta um narrador, personagens, ponto de vista e enredo. Raramente é publicado isoladamente, sendo, em geral, parte de uma obra maior, por exemplo, o conto "Lara, deusa do silêncio", de Maria de Lourdes de Oliveira Abreu. Inicialmente, esse conto foi publicado isoladamente, para concorrer a um concurso e, posteriormente, integrou o livro *Colar de contos premiados* (2006), de Moema Rodrigues Brandão Mendes, pesquisadora e docente do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, que organizou uma coletânea de contos premiados da autora, atingindo expressivo sucesso no meio acadêmico literário.

Embora o conto se consubstancie como uma narrativa breve e fictícia, sua extensão, todavia, não pode ser determinada com precisão, razão pela qual a diferença entre um conto extenso e uma novela é difícil de determinar.

Ao contrário do que ocorre no romance ou na novela, a trama do conto não se desdobra em conflitos secundários. Não há a possibilidade da dispersão no desenvolvimento da história, em virtude da concisão que lhe é inerente. Nos dizeres de Heitor Quiroga, em seu "Decálogo do perfeito contista":

VIII:

Toma teus personagens pela mão e leva-os firmemente até o final, sem atentar senão para o caminho que traçaste. Não te distrai vendo o que eles não podem ver ou o que não lhes importa. Não abusa do leitor. Um conto é uma novela depurada de excessos. Considera isso uma verdade absoluta, ainda que não o seja. (1999, p. 41).

A obra supramencionada pretende estabelecer diretrizes aos que almejam tornarem-se contistas. Lista um rol de características essenciais a um bom conto. Essas nos parecem elucidativas, mas não exaustivas, uma vez que a literatura não é ciência exata, não sendo, portanto, possível ditar fórmulas que garantam uma boa escrita e mesmo o êxito editorial, ainda mais com relação a um gênero literário tão fluído e flexível, com limites que, por vezes, permeiam outras categorias, tais como a novela, a poesia e a crônica.

O conto apresenta uma estrutura pouco elaborada, um grupo reduzido de personagens e um argumento não demasiado complexo, uma vez que entre as suas características aparece a economia de recursos narrativos, bem como a utilização de linguagem simples, direta e dinâmica, com poucos adjetivos, o que nos remete, novamente, ao texto de Quiroga: "VII:

Não adjetiva sem necessidade, pois são inúteis as rendas coloridas que venhas a pendurar num substantivo débil. Se dizes o que é preciso, o substantivo, sozinho, terá uma cor incomparável. Mas é preciso achá-lo”. (1999, p. 41).

Dada a curta extensão desse tipo de narrativa, sua ambientação e cenários são restritos, podendo o autor os reduzir ao mínimo indispensável para a sua contextualização espacial.

O elemento temporal também atende ao propósito dinâmico da narrativa. Assim, o conto não tem muito espaço para idas e vindas no tempo, tal como ocorre em outros gêneros literários. A utilização de recursos como o *flashback* é rara, permanecendo a narrativa quase sempre em uma única linha de encaminhamento temporal.

Segundo Moema Mendes (2012, p. 177), Dinah Silveira de Queiroz fez o seguinte comentário em um artigo escrito no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, em março de 1966:

Aqui damos um exemplo (Maria de Lourdes trata o fenômeno do artista diante de sua criação, em “Lara, a deusa do silêncio”.) Vamos ouvir falar o escultor, que havia feito de um bloco de pedra sua deusa de língua cortada: “Não vês essas conferências internacionais? Dão em nada por causa da língua. Por que se desfazem uniões que, de outra forma poderiam ser felizes? Compreendes?” A deusa deveria falar, mas Maria de Lourdes ainda tem muito a dizer.

Conquanto pareça uma narrativa rasa à primeira vista, posto que breve e objetiva, podemos encontrar no conto elementos como intensidade, tensão, equilíbrio e extensão, os quais são desenvolvidos num pequeno ambiente, que alguns autores definem como esfericidade. Tais elementos, se bem conjugados pelo autor, fazem com que seu relato crie uma atmosfera na qual ingressa imediatamente o leitor, logrando isolá-lo momentaneamente de seu cotidiano.

Vale dizer que a situação narrativa em si deve nascer e dar-se dentro da esfera, cabendo ao autor trabalhar do interior para o exterior, sem que os limites da narrativa se vejam traçados como quem modela uma esfera de argila. Em outras palavras, o sentimento da esfera deve preexistir de alguma maneira ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição da forma esférica.

Acerca do processo criativo do conto, elucidada Julio Cortázar:

Há a massa que é o conto, há a angústia e a ansiedade e a maravilha, porque as sensações e os sentimentos também se contradizem nesses momentos, escrever um conto assim é simultaneamente terrível e maravilhoso, há um desespero exaltante,

uma exaltação desesperada; é agora ou nunca, e o temor de que pode ser nunca exarceba o agora, faz dele máquina de escrever correndo a todo teclado, esquecimento da circunstância, abolição do circundante. Então a massa negra vai clareando à medida que se avança, incrivelmente as coisas são de uma extrema facilidade como se o conto já estivesse escrito com uma tinta invisível e a gente lhe passasse um pincelzinho em cima para despertá-lo. Escrever um conto assim não dá nenhum trabalho, absolutamente nenhum; tudo aconteceu antes e esse antes que se deu num plano onde "a sinfonia se agita na profundidade", para dizer a Rimbaud, foi o sem interrupções, vendo se apresentarem e se sucederem os episódios e que o desenlace está tão incluído no coágulo inicial quanto o ponto de partida (1993b, p. 233-234).

A despeito de sua aparente simplicidade, aduz William Faulkner: “[...] quando seriamente explorada, a história curta é a mais difícil e a mais disciplinada forma de escrever prosa”. (apud SABE..., 2012, p. 8).

Até o fim do século XIX, a maioria dos contistas optava pela narrativa sem um final, ou até mesmo sem um desenvolvimento flagrante, imbuindo-lhe uma áurea enigmática. Seus contos eram mais contemplativos, mais um estado da alma, às vezes, sem nexos aparentes. O final devia sempre ser uma surpresa, a resolução de um enigma ou a inversão de uma situação que deveria seguir em direção oposta, ou que pareceria sem solução. O suspense era mantido até o último parágrafo, quando, depois de prender o leitor através de toda a sua leitura, o escritor lhe fornecia a catarse, porém, nem sempre isso ocorria, causando estranheza ao público leitor habituado à estrutura clássica das obras românticas.

Sobre essa ruptura de padrões, manifestou-se Virginia Woolf, em sua coleção de ensaios intitulada *O leitor comum (The common reader, the first series)*, de 1925:

Mas é este o final?, questionamos. Temos sim a sensação de que perdemos os sentidos; ou talvez a melodia tivesse sido interrompida de repente, sem aviso prévio. Esses contos são inconclusivos, dizemos, e moldamos uma crítica baseada na suposição de que os contos devam terminar de maneira que possamos reconhecer. Ao fazê-lo levantamos a questão da nossa própria condição como leitores. Quando a música é familiar e o fim enfático — apaixonados juntos, vilões derrotados, intrigas expostas — como é na maior parte da literatura vitoriana, as coisas não vão mal, mas quando a música não é familiar e o fim é um ponto de interrogação ou apenas informações que eles passaram através de diálogo, como nas obras de Tchekov, precisamos de um sentido muito ousado e alerta da literatura para nos fazer ouvir a melodia, e em particular as últimas notas que completam a harmonia (2012) [Tradução nossa].³

Outro aspecto a ser observado é a extensão do conto, que foi significativamente reduzida ao longo do século. A inserção de contos nos jornais e o surgimento de autores que começaram a discutir a realidade do conto modificaram e projetaram esse tipo de narrativa,

que ganhou força renovada, adaptando-se aos novos tempos. Pressionados pelo pouco espaço disponível nos jornais, os escritores tiveram que compactar cada vez mais os textos, sintetizando, ao máximo, a história para que fosse possível publicá-la no espaço destinado para tal fim.

Nos dias atuais, o conto breve é uma variável cada vez mais popular, ao lado do microconto ou conto brevíssimo, concentrando em um mínimo de palavras toda a tensão, intensidade e síntese possível.

O conto breve é ainda mais difícil e de árdua produção. Ele deve sintetizar em pouquíssimas frases ou apenas em uma única frase, às vezes, toda uma história, sem descuidar dos elementos que o caracterizam. Segundo J. A. Epple (1980, p. 95), “o microconto parece ser um concentrado exercício destinado a colocar em tensão nossas convicções e hábitos de leitura”

O conto breve é ainda mais difícil e de árdua produção. Ele deve sintetizar em pouquíssimas frases ou apenas em uma única frase, às vezes, toda uma história, sem descuidar dos elementos que o caracterizam. Segundo J. A. Epple (1980, p. 95), “o microconto parece ser um concentrado exercício destinado a colocar em tensão nossas convicções e hábitos de leitura”.

³ Texto original: But is it the end, we ask? We have rather the feeling that we have overrun our signals; or it is as if a tune had stopped short without the expected chords to close it. These stories are inconclusive, we say, and proceed to frame a criticism based upon the assumption that stories ought to conclude in a way that we recognise. In so doing, we raise the question of our own fitness as readers. Where the tune is familiar and the end empathic – lovers united, villains discomfited, intrigues exposed – as it is in most Victorian fiction, we can scarcely go wrong, but where the tune is unfamiliar and the end a note of interrogation or merely the information that they went on talking, as it is in Tchekov, we need a very daring and alert sense of literature to make us hear the tune, and in particular those last notes which complete the harmony.

Lara, a deusa do silêncio

Após um breve histórico sobre a origem e a observação de algumas das características do conto, propomos uma análise de “Lara, deusa do silêncio”, conto da escritora Maria de Lourdes Abreu de Oliveira, premiado no concurso “Meu primeiro livro” – 2º período, tema

Escultura, publicado na revista *Vida Doméstica*, em março-abril de 1963. Esse texto narra, de forma fantástica, a recepção das mulheres perante uma obra de arte.

Nascida na cidade mineira de Maria da Fé, Maria de Lourdes formou-se em Letras Clássicas pela Universidade Federal de Juiz de Fora e cursou Mestrado e Doutorado em Ciência da Literatura, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Experiente em Literatura Brasileira, trabalha, principalmente, com teoria literária, cinema (na abordagem literatura e mídia), mito e intertextualidade.

Na produção intelectual da autora, destacamos vastas e diversificadas obras, que incluem inúmeros romances, contos, novelas e trabalhos acadêmicos. Entre as várias premiações que recebeu, destacamos o Prêmio Bloch Nacional de Romance, o Prêmio Cidade de Belo Horizonte e o Prêmio Petrobrás Nacional de Literatura. Também publicou livros voltados para crianças e adolescentes, obtendo, em 1990, o Prêmio João de Barro de Literatura Infanto-Juvenil.

A escritora, laureada em diversos concursos literários, nos revela, com maestria, como a criação de uma escultura batizada por seu autor como “Lara, deusa do silêncio” mobilizou o universo das mulheres que a ganharam de presente, pelo fato da obra ter sido confeccionada com os lábios entreabertos e com a língua cortada.

Ressaltamos o sofrimento da criatura Lara, por ser desprovida de língua e a reação das mulheres presenteadas, enfurecidas, por entenderem que a criatura era uma afronta à figura feminina, estereotipada como pessoa que fala demais.

A relação entre literatura, leitura e criatividade é uma questão importante para compreendermos como essas têm papel fundamental no desenvolvimento do talento literário.

Para Aristóteles, o sábio nunca diz tudo o que pensa, mas pensa sempre tudo o que diz. Sobre Lara não sabemos muito:

Larunda (ou Lara) era uma ninfa, filha do rio Almo, na mitologia romana. Ela era famosa tanto pela sua beleza como pela sua loquacidade, um aspecto da sua personalidade que os seus pais tentaram reprimir. Incapaz de guardar segredos, revelou à Juno, esposa de Júpiter, o caso deste com Juturna, a ninfa companheira de Larunda e mulher de Janus. Por trair a sua confiança, Júpiter cortou a língua de Lara e ordenou a Mercúrio, o mensageiro, que a conduzisse a Averno, a entrada do Mundo Infernal e reino de Plutão. Mercúrio, no entanto, apaixonou-se por Larunda e fez amor com ela no caminho. A ninfa, então, tornou-se a mãe de duas crianças, conhecidas como Lares, deuses invisíveis guardiões dos lares. Contudo, ela

teve que permanecer escondida numa casa nos bosques para que Júpiter não a encontrasse. (ABRÃO; COSCODAI, 2000).

O conto “Lara, deusa do silêncio” apresenta a história de uma pedra disforme, trazida pelo escultor que iniciou a criação. À medida que o bloco foi se configurando, nasceu uma nova obra de arte: Lara, de belas formas “e de um rosto de fazer inveja às mais invejadas ninfas” (OLIVEIRA, 2006, p. 55). Mas seu criador a fez com a língua cortada. A mutilação causou muita tristeza à ninfa, que não entendia o motivo de ter sido feita com a língua cortada. Como era hábito do escultor conversar com suas criações, explicou-lhe:

- Não te zangues, minha pequena, te fiz com a língua cortada numa reação simbólica aos desentendidos deste mundo. Sabes? O que nos atrapalha é a língua. Se não fosse a língua a gente se entenderia às mil maravilhas. Não vês essas conferências internacionais? Dão em nada por causa da língua. Por que se desfazem uniões que, de outra forma, poderiam ser tão felizes? Língua. Compreendes? (OLIVEIRA, 2006, p. 55).

O Conto no Século XXI

Uma das questões vigentes em nossa sociedade, atualmente, aborda a brevidade do tempo. O pensamento vigente é que temos que fazer tudo mais rápido, realizar diversas atividades no menor lapso temporal e desempenhar vários papéis ao mesmo tempo.

Esse estilo de vida baseado na aceleração iniciou-se com o desenvolvimento do capitalismo, o qual, embora gere uma riqueza extraordinária, também vai demasiado rápido e inclusive é prejudicial a si mesmo, haja vista que a urgência de produção em alta escala faz com que a qualidade seja preterida no processo.

Outrossim, uma vida acelerada acaba, inevitavelmente, por converter-se em superficial, pois quando nos apressamos demasiado, atemo-nos à superfície das coisas e pessoas, e não logramos estabelecer um vínculo profundo com o entorno no qual estamos inseridos.

Nos sábios dizeres de Milan Kundera, em sua obra *A lentidão* (2011, p. 30): “quando as coisas sucedem com tamanha rapidez, ninguém pode ter a certeza de nada, de nada em absoluto, nem sequer de si mesmo”.

Visando a combater esse ritmo tirano que se impôs em nosso cotidiano, surgiu, no fim do século XX, um movimento global conhecido como *slow*, que preconiza a mudança na cadência temporal até então reinante, além do combate à globalização e ao turbocapitalismo,

que estão causando a extenuação dos recursos naturais do planeta. (SLOW, 2012).

A relação da velocidade física com a velocidade mental foi abordada por Ítalo Calvino (1990, p. 54), tendo sido a última exaltada pelo autor, que a considera como um dos principais valores a serem cultivados e cultuados já a partir do século XXI.

Em “Lara, deusa do silêncio”, podemos constatar as velocidades enfatizadas por Calvino, através da dinâmica percorrida pela deusa, que suscita, no leitor, emoções e desperta a curiosidade no desfecho que terá a criatura, rejeitada pelas mulheres que não a aceitaram de presente, sendo destinada ao lixo, mas que após a morte do seu escultor passa a valer no luxo.

A busca pela criatura no lixo onde foi descartada leva a deusa a indagações de como antes não a queriam e, agora, brigam por ela, como no trecho do conto que destacamos:

A mulher até tremia, revirando a lixeira. Nada. Nem sinal. Os dois discutiam. Até se e engalfinharam no auge da briga.

Do saco do catador de papel, Lara ouvia tudo. Como compreender? Antes não a queriam, agora brigavam por sua causa. Era seguir o destino. Culpado era mesmo o autor. Ou quem sabe, não? Se a fizesse com a língua? Sempre haveria os que discordassem. A mulher não disse que falaria boas verdades ao patrão do marido, se ela tivesse língua? Vá a gente entender! Já não estranharia mais nada ...

A escritora Maria de Lourdes Abreu de Oliveira teve um papel importante como educadora e formadora de talentos literários no setor intelectual de Juiz de Fora, não só pela vasta obra publicada e premiações recebidas em diversos concursos de literatura nacional, mas, também, pela admiração e respeito que cultivou em seu público leitor e em seus pares, despertando o imaginário coletivo.

Não se pode olvidar o papel desempenhado pela tecnologia e que, certamente, contribuiu para consolidar a ligeireza como característica da sociedade hodierna. Atualmente, temos quase todas as informações disponíveis virtualmente.

Na literatura, o advento e a expansão da Internet possibilitaram uma mudança de paradigmas, através da criação de um canal direto entre o escritor (e também do pseudoescritor) e os leitores. Instantaneamente eles se comunicam, trocam ideias, discutem narrações, estilos, finais e até criam novas histórias.

Os *sites* literários ou pseudoliterários e as redes sociais também são veículos para todo aquele que deseja aventurar-se na produção de contos, crônicas e poesias. Dessa forma, autores e leitores, atualmente, confundem-se no universo virtual, de tal modo que já não é possível identificá-los com acuidade.

O conto moderno ganha, assim, um novo formato, permitindo ao leitor múltiplas abordagens, as quais estão a apenas alguns segundos de distância, sendo possível clicar sobre palavras ou frases, procurando novos caminhos, explicações e, em alguns casos, partindo para a tradução ou para uma nova leitura, totalmente diferente.

A profícua produção de contos breves, minicontos e contos brevíssimos no século XX traz, portanto, novos desafios para os estudiosos desse gênero literário que, com a irrupção da Internet, sofreu profundas transformações. Ao que parece, essa tendência à brevidade não é algo passageiro ou irrelevante.

A explosão dessas narrativas na Internet, invadindo *sites*, *blogs*, páginas pessoais e outros espaços virtuais, decerto modificará o gosto dos leitores e influenciará positiva ou negativamente sua percepção sobre o que é conto. Está acontecendo, sem dúvida nenhuma, uma nova revolução, tão ou mais significativa que a invenção da imprensa ou o espaço cedido pelos jornais, para os contos, no século XIX.

Conclusão

Da pré-história até o mundo atual, a humanidade certamente evoluiu em sua forma de expressar-se e posicionar-se perante o mundo para tentar compreender e interpretar os contextos nos quais estamos inseridos.

Outrora tido como o meio mais eficaz de comunicação, a oralidade perdeu espaço para a escrita, que, por sua vez, condensou-se sobremaneira em virtude da própria dinâmica social hodierna, que prima pela celeridade em todas as instâncias.

Contudo, mister salientar que “um raciocínio rápido não é necessariamente superior a um raciocínio ponderado, ao contrário” (CALVINO, 1990, p. 58).

Como expressão artística, o conto é de uma distinção extraordinária. Julio Cortázar comparava o conto a uma fotografia, uma foto instantânea que capta um momento especial da vida (1993a). Essa singularidade, temperada com brevidade, tensão e unicidade, faz com que o conto seja perfeitamente compatível com o homem moderno, expressando desejos, sentimentos, anseios, inquietações, e adaptando-se perfeitamente à vida agitada, febril e cada vez mais digital e instantânea.

Calvino (1990, p. 59) assevera que “na vida prática, o tempo é uma riqueza de que somos avaros; na literatura, o tempo é uma riqueza de que se pode dispor com prodigalidade e

indiferença”.

O conto “Lara, deusa do silêncio” é rico em detalhes da feitura da criatura ao fim aparentemente trágico que lhe reservou a sorte, não fosse a surpresa que a autora nos reserva no final, quando a pobre Lara é jogada ao lixo, depois procurada como “agulha no palheiro”, pois seu escultor faleceu e Lara passa a “valer ouro”. Interessante é o destino final de Lara, que encerra sua maratona num terreiro de Umbanda, onde passa a ser venerada e admirada como deusa.

A autora, com sua criatividade, descreve seus personagens em situações cotidianas de forma talentosa e inusitada, propiciando ao leitor um desfecho imprevisível.

O trabalho do escritor deve, pois, estar imbuído de elementos aparentemente anacrônicos, mas complementares: a intuição instantânea, mas também a paciência necessária para sedimentar as ideias e efetuar todos os ajustes necessários ao texto.

E ao leitor cabe o inconformismo, a busca por algo mais denso que os 140 caracteres permitidos no *Twitter*, a ânsia de aprofundar-se na leitura e a consciência de que é parte fundamental do processo literário e dos câmbios por esse experimentado ao longo da História.

REFERÊNCIAS

ABRÃO, Bernadette Siqueira; COSCODAI, Mirtes Ugeda. *Dicionário de Mitologia*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2000.

ALBUQUERQUE, Cristiane. *A análise do conto de fadas clássico como instrumento de desenvolvimento moral e social da criança*. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Psicologia: Arte e Comunicação) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2004.

SABE o que é? ... O conto. *Boletim Cultural da Fundação Gulbekian*, Lisboa, n. 1. maio 1977. p. 7-8. Disponível em:

<http://www.leitura.gulbenkian.pt/boletim_cultural/files/IV_Adultos_01.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2012.

CALVINO, Italo. Rapidez. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p. 43-69.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993a. p. 147-164. (Debates, 104).

_____. Do conto breve e seus arredores. In: _____. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993b. p. 227-238. (Debates, 104).

DICIONÁRIO de Língua Portuguesa - com acordo ortográfico (Porto Editora). Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/pesquisa.jsp?qsFiltro=0&qsExpr=conto>>. Acesso em: 12 ago. 2012.

EPPLE, J. A. Notas sobre la estructura del folletín. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 358, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1980.

KUNDERA, Milan. *A lentidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica e seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MENDES, Moema Rodrigues Brandão. *Colar de contos premiados: Maria de Lourdes Abreu de Oliveira*. Juiz de Fora: Funalfa, 2006.

_____. Colar de contos premiados: um olhar crítico genético. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, Ano 18, n. 53, p. 167-180, maio/ago. 2012.

MICHAELIS, Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=conto>>. Acesso em: 12 ago. 2012.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. Lara, a deusa do silêncio. In: MENDES, Moema Rodrigues Brandão. *Colar de contos premiados: Maria de Lourdes Abreu de Oliveira*. Juiz de Fora: Funalfa, 2006. p.55-60.

QUIROGA, Horácio. *Decálogo do perfeito contista*. Organizado por Sérgio Faraco e Vera Moreira. São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

SLOW movement. Disponível em: <<http://estilodevidaslow.wordpress.com/1-la-filosofia-de-la-rapidez/>> e em <<http://movimientoslow.com/pt/filosofia.html>>. Ambos acessados em: 12 ago. 2012.

Revista Eletrônica

Fundação Educacional São José

11ª Edição

ISSN: 2178-3098

WOOLF, Virginia. *The common reader, first series: the Russian point of view*. Disponível em: <<http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300031h.html#C15>>. Acesso em 12 ago. 2012.

**PERSPECTIVA MITOLÓGICA E LENDÁRIA SOBRE “A MADRE DE OURO” NO
POÇO DA RODA, ARREDORES DE BONFIM – GO**

Marília de Carvalho Rufino¹

RESUMO

O artigo apresenta o contexto da obra **Tropas e Boiadas** de Hugo de Carvalho Ramos com uma análise literária do conto *A madre do ouro*, sob a perspectiva mitológica e lendária da era do ouro no século XVIII que, em decorrência da mineração, deu origem ao arraial de Bonfim, hoje cidade de Silvânia (GO).

Palavras-chave: Goiás. Mito. Lenda. Ouro. Tropas e Boiadas.

ABSTRACT

This article presents the context of the collection of short stories **Tropas e Boiadas** de Hugo de Carvalho Ramos with a literary analysis of the short story *A madre do ouro*, from the point of view of the mythology and legends formed during the period of the gold mining in the Eighteenth Century in Brazil which lend to the founding of the little village of Bonfim, to day the city of Sylvania in the state of Goias.

Key Words : Goias. Myth. Legends. Gold. Tropas e Boiadas.

Introdução

A obra **Tropas e boiadas** foi escrita por Hugo de Carvalho Ramos e teve sua 1ª edição publicada em 1917. Consiste numa coletânea de contos sertanejos da região rural do interior de Goiás e está disponível no portal brasileiro Domínio público, a biblioteca digital desenvolvida em software livre, do Ministério da Educação.

O autor desta obra nasceu na Cidade de Goiás no dia 21 de maio de 1895 e faleceu no Rio de Janeiro no dia 12 de maio de 1921, vitimado pela depressão que o levou ao suicídio.

Hugo de Carvalho Ramos, cronista e poeta brasileiro, filho do poeta Manoel Lopes de Carvalho Ramos, iniciou-se na carreira literária escrevendo em prosa e verso. Seus contos mais conhecidos foram escritos aos quinze e dezesseis anos e fazem parte do seu único livro

¹ Mestranda em Letras pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal de Juiz de Fora e pós-graduada em Psicopedagogia pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Endereço: Rua Alfredo Teixeira Lopes, 285 – Bairro Jardim do Sol – Juiz de Fora – MG. CEP:36062-030 – Tel:(32) 3218-3369. E-mail: mariliaruf@gmail.com

Tropas e boiadas. Desde esta época já impressionava seus professores pelo seu gosto pela literatura, fato que o levou a ler os clássicos universais quando ainda era adolescente.

Em 1916, matriculou-se na Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais na cidade do Rio de Janeiro e, quando estava para concluir o curso, já apresentava sinais de abatimento causados pelas crises de angústia e depressão.

Tropas e boiadas foi selecionada pelo jornal “O Popular” de Goiânia como uma das 20 mais importantes obras do século XX e recebeu o primeiro lugar com 10 menções atribuídas pelo júri da comissão julgadora.

Atualmente, esta é a única obra goiana referendada nos livros de literatura brasileira, tornando-se antológica e contribuindo para a elaboração dos fundamentos do estudo regionalístico literário. Além disso, serviu de inspiração a escritores de renome na produção de obras semelhantes.

A obra é tida como a primeira formadora de uma tradição literária goiana, ainda no período do Pré-Modernismo. O livro, que mistura contos e crônicas, contribuiu para os fundamentos do regionalismo literário. O professor Heleno de Godoy, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, ressalta que *Tropas e Boiadas* é a única obra goiana que é referência em todos os livros de literatura brasileira. Sem esse livro, não existiria a tradição literária capaz de insuflar o surgimento da obra de Bernardo Elis e do mineiro Guimarães Rosa. (LIMA, 2012).

Esta obra foi composta no período do Pré-modernismo, um período cultural que vai dos primeiros anos do século XX até a Semana de Arte Moderna. Nesta fase, vamos encontrar as mais variadas tendências e estilos literários, desde os poetas parnasianos, simbolistas, realistas e naturalistas que continuavam a produzir, até os escritores que começavam a desenvolver um novo regionalismo, outros preocupados com uma literatura política e outros, ainda, com propostas realmente inovadoras. O homem passava a pesquisar a etnologia brasileira, a gênese dos mestiços, a ação do meio na formação das raças.

O Pré-modernismo era essencialmente marcado pelas características de ruptura com o passado, inconformismo diante da realidade brasileira, interesse pelos usos e costumes do interior (regionalismo), destaque à psicologia do brasileiro, acentuado nacionalismo, preferência por assuntos históricos, descrição e caracterização de personagens típicos, preferência pelo contraste físico e moral, sincretismo estético (Neorrealismo, Neoparnasianismo, Neossimbolismo), emprego de uma linguagem mais simples e coloquial que foram largamente contempladas em **Tropas e boiadas**.

Trata-se de um livro composto de quinze contos sobre o universo sertanejo da região

rural de Goiás, as tradições, costumes, o imaginário popular, numa época que compreende o início do século XX.

O regionalismo desta obra foi representado pela religiosidade do povo, festas típicas, povoados, tropeiros com sua função de transportar cargas e conduzir a boiada, distâncias a serem percorridas numa região pouco povoada, a linguagem local influenciada pela função da comitiva de boiadeiros, seu trabalho nas fazendas e arredores, folclore, comidas típicas, os remédios caseiros, animais e plantas da fauna e flora locais, o clima da região, a roça devastada pelas queimadas de agosto que é a época da proliferação de pernilongos e borrachudos em decorrência da estiagem.

O autor apresenta diálogos estabelecidos entre os personagens dos contos que divagam sobre assombrações, visões estranhas, acontecimentos bizarros, assassinatos, fuga de mocinhas casadoiras, disputas entre índios caiapós, xavantes e donos de terras, conversas ao redor do fogo entre goles de aguardente, tragos de fumo e serestas ao som da viola quando a tropa deitava acampamento, caçadas com cães perdigueiros, criação de galinhas e porcos, perigo de cobra, garimpos locais, peão vaqueiro a domesticar poldro arredo, dívida cobrada com desforra de patrão, missas domingueiras no arraial, peão “enrabichado” por cabocla da vila, milho debulhado para a broa e comidas da festa do Divino durante as quadrilhas e procissões religiosas, dentre outros assuntos.

Existe uma interligação entre os assuntos que tratam da vida rural da região do planalto central brasileiro, região pobre, de costumes regionais, cuja população sobrevive da criação de bois, porcos, galinhas, do trabalho nas fazendas, da plantação de milho, do transporte de cargas em lombo de mulas, do garimpo e outros.

A linguagem usada nos diálogos escritos pelo autor, tipicamente rurais e com seu jargão próprio, foi argumento importantíssimo que colaborou para constatar a veracidade do regionalismo goiano na obra deste autor.

Tropas e boiadas é um livro de contos e crônicas escrito por um autor, que na época da produção da maioria dos contos, tinha entre 15 e 16 anos de idade. Os termos da linguagem empregada pelo autor na produção de seu texto foram resgatados quando estavam prestes a sair do uso cotidiano da época, pois para o início do século XX, estes termos já eram arcaicos. Isso revela um jovem dotado de conhecimentos linguísticos, com uma bagagem geográfica e regional sólida, de um potencial criativo e de um conhecimento de produção literária prodigioso, numa época em que não existia a internet e os livros não eram tão facilmente

adquiridos, encontrados ou consultados nas bibliotecas do Rio de Janeiro e Região Sudeste, menos ainda em Goiás, onde o autor viveu a maior parte de sua vida.

O autor narra as histórias como se tivesse percorrido junto com a tropa em comitiva todos os passos dos personagens, usando sua linguagem, compartilhando de seus pensamentos, dramas, necessidades, interesses, negócios, habilidades de montaria, de condução da boiada, de preparação do fumo e confecção do cigarro de palha dentre outras, revelando no autor um conhecimento maduro e precoce da vida rural no sertão goiano.

O conto *A madre de ouro* será contemplado neste artigo onde se fará uma análise literária sob a perspectiva mitológica e lendária, que contempla a era do ouro no século XVIII, sobretudo no interior goiano, onde se formou a antiga cidade de Bonfim. Esta inclusive surgiu em decorrência da mineração.

Silvânia, antiga Bonfim, surgiu em decorrência da mineração, segundo historiadores, viajantes e pesquisadores. Todos foram unânimes na afirmação de que os primeiros mineradores emanaram do ano de 1774, vindos de Santa Luzia, hoje Luziânia, que iniciaram o trabalho de exploração de ouro e fundaram o arraial de Bonfim e assim prestaram justa homenagem, dando à localidade o nome, graças à devoção ao Senhor do Bonfim.

A cidade ainda carrega as grandes escavações de lavras de ouro do seu devedor, registrando um passado histórico, que enriquece a história do Brasil Central. (VAZ, 2012).

É de fundamental importância delinear o enredo do conto, antes de qualquer análise literária que se faça à respeito deste, para que se possa destacar os elementos fundamentais a serem examinados e desvendados.

Diz a lenda que o Poço da Roda, nos arredores de Bonfim, área revolvida por um intenso garimpo no passado, é agora habitado pela “Madre de ouro”: uma grande pepita de ouro que, ao sol do meio-dia, do fundo das águas, vem à tona, irradiando um brilho ofuscante. Curiosos e mergulhadores, deslumbrados pela cobiça, atiram-se nessas águas com a intenção de resgatar a grande pedra preciosa e enriquecer. A lenda, no entanto, impõe uma condição ao afoito que mergulhar pela segunda vez no igarapé: a punição de morte. O corpo deste surge, tempos depois, boiando na superfície e dilacerado por lambaris, papa-iscas e arraias miúdas.

A lenda ainda diz que a “Madre de ouro”, sepultada no fundo do Poço da Roda, continua procurando por outras minas desativadas, numa viagem aérea, que acontece da explosão de um meteoro. Este corta o céu com seu rastro luminoso e pode ser quebrantado por aquele que tiver o sortilégio de, assistindo a cena, recolher do fogão de lenha uma brasa viva, fazendo

com ela uma cruz de fogo no espaço. Assim, a maciça pedra do mais puro quilate se estilhaça em pequenos cascalhos que, ao cair, poderão ser recolhidos pelo afortunado que a quebrantou.

Análise mitológica e lendária

De acordo com historiadores etnológicos, o mito está presente na cultura de todos os povos, em graus diferentes, mas tende a tornar-se cada vez mais raro na medida em que estes adquirem mais cultura e independência política.

Os mitos são documentados em palavras e figuras desde o final do século VIII a.C., embora tenham uma proveniência muito mais antiga. “Provavelmente a tradição mítica seja tão antiga quanto a linguagem da humanidade e esteja enraizada em modelos de comportamento e de experiência ainda mais antigos.” (BURKERT, 1991, p.20).

Todos os povos possuem a sua mitologia que é adquirida pela religiosidade, pelos rituais, pela tradição e outros aspectos que, para serem compreendidos, precisam ser situados em seu contexto sócio religioso original.

A definição de mito é extremamente complexa e pode ser abordada por meio de perspectivas múltiplas e complementares. A definição menos imperfeita e mais ampla, de acordo com Mircea Eliade (1972, p.11) é a seguinte:

O mito conta uma história sagrada, ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma criação: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser.

A lenda da “Madre de ouro” confirma a afirmativa de Mircea Eliade sobre “a narrativa de uma criação: [...] de que modo algo foi produzido e começou a ser.” (1972). Nesta lenda, a pepita de ouro “[...] continua entanto a sua peregrinação através de outras paragens do rincão goiano, numa viagem aérea, cujo termo é a explosão do meteoro na noite silenciosa.” (RAMOS, 1917). Esta pepita, que vem a ser a “Madre de ouro”, corta o céu escuro, deixando um rastro luminoso atrás de si, em busca de outro local de mineração, já extinto e abandonado, onde possa ser sepultada.

O mito é considerado como um meio de satisfação da curiosidade do homem

primitivo, um sistema simbólico anexado a outras formas de imaginação humana e na fantasia criativa das sociedades mais arcaicas. Compreendê-lo é captar o sentido dessas estranhas formas de comportamento para fundamentá-las. É reconhecê-lo como fenômeno humano, fenômenos de cultura, criação do espírito e não como “irrupção patológica de instintos, bestialidade ou infantilidade... é necessário compreender os antecedentes míticos que explicam e justificam tais excessos, conferindo-lhes um valor religioso”. (ELIADE, 1991, p.9).

Claude Levi-Strauss, em seu livro **Mito e significado**, explica-nos como se dá a ilusão do mito: os povos primitivos não dispunham dos meios científicos para comprovar suas teses, assim, utilizavam-se do mito. Porém, “[...] o mito fracassa em dar ao homem mais poder material sobre o meio. Apesar de tudo, dá ao homem a ilusão, extremamente importante, de que ele pode entender o universo e de que ele *entende*, de fato, o universo. Como é evidente, trata-se apenas de uma ilusão.” (1978, p. 32).

Em contrapartida, nós, que alcançamos o domínio sobre a natureza por meio do pensamento científico, utilizamos uma quantidade muito limitada do nosso poder mental. Para exercer nossa profissão, para nossos negócios particulares, utilizamos apenas o que é necessário de nossa porção mental. Os povos primitivos, por exemplo, pela sua necessidade pessoal ou profissional, possuíam uma aguçada percepção sensorial que atualmente nos parece inacreditável. De acordo com Levi-Strauss, certa ocasião ao escrever a primeira versão de *Mithologiques*², ele deparou-se com um fato curioso: havia um povo que era capaz de enxergar o planeta Vênus, a olho nu e à luz do dia, coisa que para ele parecia impossível.

Após consultar astrólogos profissionais, foi confirmada a possibilidade de percepção do planeta Vênus durante o dia, para pessoas treinadas. Não satisfeito, Levi-Straus pesquisou alguns tratados sobre navegação de sua própria civilização, que confirmaram que os marinheiros eram capazes de ver tal planeta à luz do dia. Assim, ele conclui que não é possível o desenvolvimento de todas as capacidades mentais ao mesmo tempo. É possível usarmos apenas uma parte de nossas capacidades mentais, e essa porção não é a mesma para

² Levi-Straus, C. **Mythologiques: Le Cru et le Cuit**. Paris: Plon, 1964.

todos, uma vez que varia de acordo com as necessidades de cada cultura.

Então, não se pode considerar uma ou outra história algo completamente absurdo e ficarmos satisfeitos ao taxá-la de uma criação imaginosa, operada por uma mente entregue ao delírio.

É necessário estudarmos minuciosamente o material mitológico, comparando-o com o pensamento científico para que se tenha a habilidade de compreender o que há no mito, que explique e que dê validade a ele. “Assim, na realidade não existe uma espécie de divórcio entre mitologia e ciência”. (LEVI-STRAUSS, 1978, p.37).

Na lenda da “Madre de ouro”, o meteoro ou meteorito, fenômeno atualmente conhecido como estrela cadente, é transformado numa entidade mítica que possui a missão de procurar uma mina de garimpo desativada, para nela habitar, perpetuando a lenda.

Sabe-se, com o advento científico, que este fenômeno ocorre quando um fragmento rochoso do espaço aproxima-se da Terra. Sua velocidade é tanta que o atrito formado com os gases da atmosfera causa um aumento excessivo da temperatura, incendiando-o.

No livro **A poética do mito**, o autor argumenta que “a mitologia morre juntamente com o evento do domínio real do homem sobre as forças da natureza [...] e que entre os povos “primitivos” era pensamento vivo ou costume.” (MIELIETINSKI, 1987, p. 21).

Vale salientar que o autor de **Tropas e boiadas** reconhece que esse tipo de história “tem sua origem nos bólidos, fenômeno que o olhar aparvalhado do matuto observa, [...] e de que gera a imaginativa a sua lenda, filha do cósmico deslumbramento e da superstição primitiva.” (RAMOS, 1917).

No conto *A madre do ouro* percebe-se um fato curioso: o mito, que é a própria “Madre do ouro”, ao sol do meio-dia, submerge do igarapé em forma de pepita e atrai curiosos e mergulhadores com os raios da sua aurifulgência, “[...] cujo estranho fulgor inebria e cega de deslumbramento e cobiça os olhos mortais ali empenhados [...]” (RAMOS, 1917). Há, no entanto, uma condição imposta pelo mito, que não permite um segundo mergulho no lençol silencioso e frio do igarapé. Quem por ventura ceder a esta tentação, será punido com a morte, “[...] E se um, mais afoito e sôfrego, volve de novo à tentação da miragem e mergulha mais uma vez no lençol silencioso e frio, à busca do encantado tesouro – obscuro Albérico a quem faltou o anel dos Niebelungen - logo o pune de morte a Madre gloriosa [...]” (RAMOS, 1917).

O autor de **Tropas e boiadas**, Hugo de Carvalho Ramos, nos remete à mitologia Nórdica ao citar “obscuro Alberico a quem faltou o anel dos Nibelungen” na passagem do conto *A madre do ouro*, que se refere à punição de morte imposta pela lenda.

O escritor russo, Leon Nikolaevitch Tolstói³, escreveu novelas e contos durante sua vida e mais tarde interessou-se também pela produção de peças e ensaios. Pertence a ele o fragmento de uma peça teatral que explica esse mito citado por Hugo de Carvalho Ramos:

Alberico era um poderoso feiticeiro do poema épico germânico Nibelungen (A Canção dos Nibelungos). Neste poema há um registro mítico de um evento histórico: a vitória dos hunos sobre o reino da Burgúndia, em 437 d.C. Alberico é considerado o rei dos duendes, caracterizado como uma pessoa repleta de ódio e ambição. Quando descobre um tesouro em ouro, usa-o para fabricar um anel que lhe proporcionaria grande poder. Após o anel ser roubado, Alberico joga uma maldição sobre o objeto: qualquer um que o usasse, sofreria enormemente. (2012).

Assim, através da intertextualidade entre sua obra e a mitologia Nórdica do século XIX, o próprio autor explica o surgimento do aspecto punitivo da lenda da “Madre de Ouro”, “talvez porque haja no fundo, como a maioria das lendas, um ponto qualquer de contato com a verdade.” (RAMOS, 1917). E se, eventualmente, algum corpo aparecesse boiando nas águas do Poço da Roda, na região de Bonfim, certamente ter-se-ia espalhado pelo povoado os rumores de que a lenda havia feito mais uma vítima de sua maldição, confirmando a crença e a superstição que a tradição mitológica mantém, enraizada no imaginário do povo.

E. M. Mielietinski, em **A poética do mito**, apresenta algumas conexões entre o mito e a criação literária russa. Segundo o autor, na segunda metade do século XIX, havia duas escolas de renome, opostas entre si, especializadas no estudo do mito. A primeira, inspirada pela *Mitologia alemã* de J. Grimm⁴, simpatizante das tradições românticas, era liderada por Max Müller⁵.

De acordo com Mielietinski, Max Müller⁵ considerava que os deuses das civilizações primitivas “afiguravam-se como símbolos predominantemente solares, mitos astrais e lunares, particularmente no plano dos ciclos da natureza.” (MÜLLER, 1963 apud MIELIETINSKI, 1987, p.22).

³Disponível em: < http://en.wikipedia.org/wiki/Leo_Tolstoy>. Acesso em: 23 Out. 2012.

⁴J. Grimm. *Deutsche Mythologie*. Göttingen, 1935.

⁵Müller, W. M. *Mitologia comparada*. In *Anais da mitologia russa e do mundo antigo* (ed. Em russo), t. V, Moscou, 1963; Id. *A ciência da linguagem*. vol. 1-2. Vorônij, 1868-1870.

Calcula-se que, num processo de transculturação, hipoteticamente vinculado aos ideais da escola russa de Max Müller, estas concepções passaram a incorporar a cultura brasileira, mais especificamente do interior de Goiás, onde uma pepita, que vem a ser a deusa “Madre de ouro”, corta o céu escuro, deixando um rastro luminoso atrás de si, em busca de outro local de mineração, já extinto e abandonado para perpetuar sua existência.

A segunda escola, especialista no estudo do mito, era avessa às tradições românticas e formou-se na Inglaterra liderada por Tylor⁶. Antropológica, esta escola baseava-se na uniformidade do psiquismo humano e no princípio da evolução cultural, partindo de observações racionais dos povos primitivos a respeito da morte, da doença, dos sonhos.

Aliadas às ideias de Tylor, Mielietinski cita as pesquisas de campo de Malinowski⁷ entre os papuas das ilhas de Trobriand na Oceania que enfoca o mito a partir de sua função pragmática, funcionando como instrumento de manutenção da harmonia, como instrumento de solução de problemas e voltados ao bem estar do indivíduo e da sociedade. Neste sentido, o mito “codifica o pensamento, reforça a moral, propõe certas regras de comportamento e sanciona os ritos, racionaliza e justifica as instituições sociais”. (MIELIETINSKI, 1987, p. 40).

No conto, *A madre do ouro*, uma condição imposta pelo mito é a não permissão de um segundo mergulho no igarapé. Quem por ventura cedesse a esta tentação, seria punido com a morte.

No texto do conto o autor descreve: “[...] o mistério do sítio, a profundidade do poço [...]” (RAMOS, 1917). Assim, pode-se perceber que o Poço das Rodas em Bonfim era perigoso e, por estar num local ermo, abandonado pelos antigos mineradores devido à extinção do ouro no local, ficou muito desabitado e passou a oferecer riscos as pessoas que eventualmente passavam por ali e se arriscavam em suas águas. Usando o psiquismo humano da escola de Tylor e o medo racional da morte, calcula-se que a população local valia-se desse mito para advertir seus entes aventureiros sobre o perigo do entretenimento naquelas águas mal afamadas. Assim, o mito cumpriria sua função pragmática, funcionando como instrumento de manutenção da ordem, propondo regras de comportamento voltadas para o bem estar social, apresentados por Malinowski.

⁶Tylor, E. **A cultura primitive** (ed. Russa). Moscou, 1939.

⁷ Malinowski, B. **Myth in primitive psychology**. London, 1926.

Outro teórico citado por Mielietinski foi um seguidor das teorias simbolistas do mito, Cassirer⁸, que afirma que o passado é no mito a causa das coisas, ou seja, a existência das coisas apela por sua origem sagrada. Por isso, o tempo cósmico se apresenta como um processo vital que se movimenta num eterno ciclo de acontecimentos. Cassirer mostra que o sentido de tempo e espaço têm qualidade concreta e estão relacionados a figuras mitológicas. Assim, para os povos primitivos:

Os fenômenos da natureza, particularmente os astros celestes, tornam-se marca do tempo, da periodicidade, da ordem universal e do destino. O tempo dá à existência caráter regulador e ordenador (neste sentido ele mesmo adquire caráter supra pessoal) [...] isso se manifesta na humanização dos deuses e na divinização dos heróis. (MIELIETINSKI, 1987, p. 55 e 56).

A lenda descrita por Hugo de Carvalho Ramos personifica a figura do mito que por vontade própria impõe condições aos seres humanos, proibindo-lhes um segundo mergulho no igarapé, sob punição de morte. E mais, a “Madre de ouro”, periodicamente, sai à procura de outras minas desativadas, após a explosão de um meteoro, e pode-se ver “[...] no ermo da noite, a passagem da Mãe de Ouro cortando o céu estrelado com seu listrão ardente [...]” (RAMOS,1917). Esse processo vital manifesta-se no fenômeno natural e periódico da passagem do meteoro, sob a figura da “Madre de ouro” que é divinizada ao voltar sucessivamente a sua origem sagrada para gerar nova vida, causa apontada pelo teórico simbolista Cassirer a respeito da perpetuação cíclica do mito.

Reportando-se a mitologia Nórdica citada por Hugo de Carvalho Ramos, à respeito da maldição proferida por Alberico, rei dos duendes, ao enalço do infrator que subtraiu-lhe o anel, pode-se observar na lenda *A madre do ouro* aspectos de uma maldição semelhante a aquela. Porém, nesta, existe a possibilidade de se quebrantar a maldição, de acordo com um trecho do texto, onde pode-se ler:

E tal como a ouvimos, no interior, o seu quebranto consta do seguinte: Quem escuta ou vê, no ermo da noite, a passagem da Mãe de Ouro cortando o céu estrelado com seu listrão ardente, toma na cozinha da choça um tição em brasa, corre ao limiar e faz no espaço uma cruz de fogo.

⁸ Cassirer, E. **Philosophie des symbolischen Formen**. Zweiter Teil, Berlin, 1925.

Logo, cede a Aparição ao sortilégio do homem, detém a sua carreira vertiginosa, e arrebenta em estilhas, lascas, pedrouços, calhaus e blocos, tudo de ouro maciço e do mais puro quilate. E depois, toca a catar e a meter no surrão aquela fortuna inesperada.... (RAMOS, 1917).

As religiões místicas usam a palavra “quebranto” que possui o mesmo significado da palavra feitiço, mas com uma conotação maléfica. Para quebrar um feitiço, propõem o uso de “simpatias”, que também são magias, porém com uma conotação benéfica.

Sabe-se que o misticismo está presente na cultura brasileira desde a época da colonização, resultado do processo de transculturação entre os povos europeus, africanos, indígenas e outros.

Na lenda *A madre do ouro*, a pepita transformada em meteoro, corta o céu com seu rastro luminoso e pode ser quebrantada por aquele que tiver o sortilégio de, assistindo a cena, recolher do fogão de lenha uma brasa viva, fazendo com ela uma cruz de fogo no espaço. Deste modo, a maciça pedra do mais puro quilate se estilhaçaria em pedaços que, ao cair, poderiam ser recolhidos pelo afortunado que a quebrantou.

Assim, na região de Bonfim no final do século XIX, época de total extinção do ouro neste local por quase cem anos, se inesperadamente alguém tivesse o sortilégio de encontrar grande quantidade de pepitas de ouro, este também tornar-se-ia uma lenda viva, reconhecido como o autor do quebrantamento da “Madre do ouro”.

Referências bibliográficas

BURKET, Walter. **Mito e mitologia**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Rio de Janeiro: Edições 70, 1991.

BOECHAT, Walter (org.). **Mitos e arquétipos do homem contemporâneo**. Petrópolis: Vozes, 1995.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1963.

_____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1978.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

RAMOS, Hugo de Carvalho. **Tropas e boiadas**. Rio de Janeiro: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 1917.

VAZ, Geraldo Coelho. **De Bonfim a Silvânia – um olhar sobre a cidade**. Disponível em: <http://www.silvania.ueg.br/site/wp-content/uploads/2011/09/jornal_ueg_silvania_-_outubro_-_novembro_dezembro_2011-.pdf>. Acesso em: 22 Out. 2012.

LIMA, Batista de. **Diário do Nordeste**. Disponível em: <http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/resumos_comentarios/t/tropas_e_boiadas>. Acesso em: 22 Out. 2012.

TOLSTOI, Leon Nikolaevitch. **O que é arte?** Trad. Bete Torii. São Paulo: Ediouro (Clássicos Ilustrados), 2002. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=JLma2OnEB3UC&pg=PA281&lpg=PA281&dq=Alberico+e+o+anel&source=bl&ots=znPFDPZfnC&sig=JvTwJG17VH843bq40DGKO6JacY&hl=ptPT&sa=X&ei=xBqHUIStEtTC0AGqkIE4&redir_esc=y#v=onepage&q=Alberico%20e%20o%20anel&f=false>. Acesso em: 23 Out. 2012.

**MACUNAÍMA: O HERÓI SEM NENHUM CARÁTER: A CARNAVALIZAÇÃO E A
SÁTIRA MENIPEIA – UMA LEITURA BAKHTINIANA**

MARTHA LÚCIA FERREIRA FONSECA¹

RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão acerca da obra Macunaíma de Mário de Andrade, sob o prisma do repertório teórico do russo Mikhail Bakhtin com ênfase ao conceito carnavalização, atendo-se à sátira menipeia como essência. A partir de uma releitura do universo de Bakhtin, pretende-se aproximar esse conceito de carnavalização para, em seguida, experimentar sua aplicabilidade no contexto da obra de Mário de Andrade.

Palavras chave: Bakhtin. Carnavalização. Sátira Menipeia. Mário de Andrade. Macunaíma.

ABSTRACT

This research proposes a reflection on the work of Macunaíma of Mário de Andrade, through the prism of Russian repertoire theorist Mikhail Bakhtin with emphasis on the concept carnivalization, in keeping with the menippean satire as essential. Starting from rereading the universe of Bakhtin, it aims to approach this concept of carnivalization to, then, try their applicability in the context of the work of Mario de Andrade.

Keywords: Bakhtin. Carnivalization. Menippean satire. Mário de Andrade. Macunaíma

Mário Raul de Moraes Andrade nasceu na cidade de São Paulo em 09 de outubro de 1893. Era de família rica e aristocrática. Sua iniciação com a literatura aconteceu bem cedo, com críticas escritas para jornais e revistas. Foi um dos criadores do Modernismo no Brasil e em 1917 publicou seu primeiro livro **Há uma gota de sangue em cada poema**, assinando com o pseudônimo de Mário Sobral.

¹ Martha Lúcia Ferreira Fonseca, Mestranda em Letras pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Endereço: Av. Olegário Maciel, 482/308 – Santa Helena – Juiz de Fora – MG. CEP: 36015-350. Tel. (32) 3214-1846. E-mail: m18fonseca@gmail.com

Junto com Oswald de Andrade e outros intelectuais, Mário de Andrade teve participação ativa na Semana de Arte Moderna em 1922, e publicou, neste mesmo ano, a obra poética **Paulicéia desvairada**. Em 1927 lançou o primeiro romance **Amar, verbo intransitivo** e **Clã do Jabuti**, demonstrando a importância que dava à pesquisa do folclore brasileiro.

Mário de Andrade deparou-se com o nome Macunaíma, em uma coleção de mitos indígenas publicados pelo etnógrafo alemão *Koch-Grünberg* e o transformou no cerne de sua história: **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**, romance modernista de 1928, obra-prima de Mário de Andrade, na qual descreve lendas e mitos indígenas para compor a história do “herói sem nenhum caráter”. Além de poeta e ficcionista, foi cronista, crítico literário e pesquisador de folclore, da música e das artes plásticas nacionais.

Macunaíma, índio da tribo tapanhuma, nasceu no fundo do mato-virgem, era preto retinto, muito feio e tinha dois irmãos: Maanape e Jiguê que viviam às margens do rio Uraricoera, na Amazônia.

Desde pequeno era preguiçoso, manhoso, matreiro, mentiroso e gostava de arranjar confusão com os irmãos. Sua principal atividade era a sexual, pior ainda, com a mulher de seu irmão Jiguê. Por suas traquinagens e maldades com os manos, Macunaíma foi abandonado na mata pela mãe. Lá, encontrou com a cotia, e contou como enganou o Curupira. A cotia então igualou o corpo dele com o betundo, jogando calda de aipim envenenado nele, fazendo seu corpo crescer, até ficar do tamanho “dum home taludo”, com exceção da cabeça, que ele conseguiu desviar do caldo.

Macunaíma, pela segunda vez, conquista a mulher do irmão Jiguê. Ele se transforma em um homem adulto e acaba matando a mãe acidentalmente durante uma caçada. Com a morte da mãe, os irmãos resolvem sair pelo mundo, que sempre se mostra mágico e cheio de personagens míticos.

Macunaíma conquista Ci, a mãe do mato, e a toma como esposa, tornando-se o Imperador do Mato Virgem. Pelo fato de ter se relacionado com um homem, a líder das amazonas, Ci, é punida pelos deuses com a perda do filho, que mama no peito envenenado da mãe. Após a morte do filho, ela se transforma em uma estrela Beta do Centauro e presenteia Macunaíma com uma pedra verde que é chamada “muiraquitã”, um tipo de talismã ou amuleto.

Macunaíma, triste, segue seu caminho e após se despedir das Icamíabas (tribo das

índias sem marido), encontra o monstro Boiúna Capei e luta com ele. Nessa batalha, perde o “muiraquitã”. O herói sem nenhum caráter fica sabendo, por intermédio de um pássaro, que a pedra foi engolida por uma tartaruga na praia do rio. Segundo o pássaro, um homem pegou o bicho e encontrou o amuleto, vendendo-o a um mascate peruano, que agora é um rico fazendeiro, residente na cidade de São Paulo, de nome Venceslau Pietro Pietra.

Macunaíma acompanhado dos irmãos, Maanape e Jiguê, vai para São Paulo atrás da pedra “muiraquitã”, levando consigo “nada menos de quarenta vezes quarenta milhões de bagos de cacau”, a moeda tradicional de sua tribo. Cansados e suados da viagem, Macunaíma resolve tomar banho, mas no rio não era possível por causa das piranhas. Macunaíma “enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d’água” e se banhou todinho. Após tomar banho na água encantada, Macunaíma ficou branco, loiro e de olhos azuis, a água lavara seu pretume. Jiguê percebendo o milagre se atirou na água, mas como a água estava muito suja da negrura de Macunaíma, Jiguê só conseguiu ficar da cor do bronze novo. Já Maanape conseguiu apenas molhar a palma dos pés e das mãos, por isso ficou negro, entretanto com as palmas das mãos e dos pés vermelhas, formando as três raças que compõem a matriz étnica do país: o branco, o índio e o negro.

Macunaíma, entrando nas terras do igarapé Tietê, descobre que a moeda tradicional não é mais o cacau e fica muito contrariado porque teria de “trabucar” e murmura. . . desolado: “— Ai! que preguiça!. . .” (ANDRADE, 1986, p.31), Macunaíma descobre que Venceslau Pietro Pietra é o gigante Piaimã, devorador de gente que era marido da Ceiuci e morava num “tejupar maravilhoso rodeado de mato no fim da rua Maranhão olhando pra noruega do Pacaembu”. (ANDRADE, 1986, p.33)

Macunaíma decide, então, falar com Venceslau Pietro Pietra e se traveste de dama francesa para seduzir o gigante Piaimã e recuperar a “muiraquitã”. O gigante propõe dar a pedra ao herói disfarçado se esse aceitasse dormir com ele. Macunaíma não consegue reaver a pedra.

O herói, movido pelo medo e irritação vai para um terreiro de macumba no Rio de Janeiro, onde solicita ajuda para vingar-se de Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã. No terreiro o herói é informado que é filho de Exu e é rezado o Pai Nosso do diabo. Macunaíma pede a Exu, através da mãe de santo tia Ciata, que faça Venceslau Pietro Pietra sofrer.

Ainda no Rio, o herói encontra Vei, a deusa-sol, e promete a ela que iria casar-se com uma de suas filhas. Na mesma noite, no entanto, Macunaíma brinca², com uma portuguesa, enfurecendo a deusa. Ela manda um monstro pavoroso “Mianiquê” atrás do herói, que foge deixando a portuguesa com o monstro. Macunaíma decide voltar para São Paulo atrás da sua “muiraquitã”.

Ao retornar a São Paulo, Macunaíma escreve a "Carta pras Icamiabas", o emissor aparece como imperador e as destinatárias como súditas. A carta, que ele escreve obedecendo ao padrão culto da linguagem, mostra a agitação e as mazelas da vida paulistana. Tinha como objetivo descrever São Paulo, mas na verdade, o interesse disfarçado era de pedir mais dinheiro às índias Icamiabas.

Com o gigante adoentado, Macunaíma fica impossibilitado de recuperar a pedra, assim sendo, gastou seu tempo aprendendo as línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito.

Macunaíma estava infeliz e com saudade de Ci, de quem ele nunca se esquecia. Chamou os irmãos que se sentaram junto dele na cama e conversaram longamente sobre a Mãe do Mato. “E espalhando a saudade falaram dos matos e cobertos cerrações deuses e barrancas traiçoeiras do Uraricoera. Lá que eles tinham nascido e se rido pela primeira vez nos macurus”...

Venceslau Pietro Pietra já estava convalescendo da sova. Fazia um calor imenso dentro da casa porque era hora de “cozinham a polenta e fora a fresca era boa por causa do vento sulão. Por isso o gigante com a velha Ceiuci as duas filhas e a criadagem pegaram cadeiras e vieram sentar na porta da rua pra gozar a frescata”. (ANDRADE, 1986, p.79)

Depois de arrumar uma grande confusão na cidade, o herói vai visitar o gigante, que ainda se recuperava. Então, Macunaíma,

[...] pegou na primeira palavra-feia da coleção e jogou na cara de Piaimã. O palavrão bateu de rijo porém Venceslau Pietro Pietra nem se incomodou, direitinho elefante. Macunaíma chimpou outra bocagem mais feia na caopora. A ofensa bateu rijo porém se incomodar é que ninguém se incomodou. Então Macunaíma jogou toda a coleção de bocagens e eram dez mil vezes dez mil bocagens. Venceslau Pietro Pietra falou pra velha Ceiuci, bem quieto:
— Tem algumas que a gente não conhece inda não, guarda pra nossas filhas. (ANDRADE, 1986, p.80)

² Brincar é de cunho sexual, diz respeito a relacionamento sexual.

Macunaíma resolve fazer uma pescaria no Tietê, como não tinha nada para pescar, resolveu tomar o anzol do inglês, conforme o fragmento,

[...] Vou tirar aimará de mentira pra enganar o bife. Quando ele me pescar e der a batida na minha cabeça então faço "juque!" enganando que morri. Ele me atira no samburá, você pede o peixe mais grande pra comer e sou eu. Fez. Virou num aimará pulou na lagoa, o inglês pescou-o e bateu na cabeça dele. O herói gritou "Juque!" Mas o inglês tirou o anzol da goela do peixe porém. Maanape veio vindo e muito disfarçado pediu pro inglês:
— Dá peixe pra mim, seu Yes?
— All right. E deu um lambari de rabo vermelho.
— Ando padecendo de fome, seu inglês! dá um macota, vá! esse um gordinho do samburá!
Macunaíma estava com o olho esquerdo dormindo porém Maanape conheceu-o bem. Maanape era feiticeiro. O inglês deu o aimará pra Maanape que agradeceu e foi-se embora. Quando estava légua e meia longe o aimará virou Macunaíma outra vez. (ANDRADE, 1986, p.81)

Assim eles fizeram por várias vezes, não satisfeitos ainda queriam arrancar o anzol do inglês, Macunaíma virou piranha, pulou na lagoa e arrancou o anzol e foram embora contentes porque agora podiam pescar.

No dia seguinte o herói falou para os irmãos que ia pescar paixões no rio Tietê. Maanape avisou para não ir que poderia encontrar com Ceiuci, mulher do gigante onde também costumava pescar. Ceiuci manda formigas atacarem Macunaíma, que cai na água e logo é capturado pela tarrafa de Ceiuci que o leva para sua casa, em forma de pato. A filha mais nova de Ceiuci descobre Macunaíma, que pede para que ela o esconda levando-o para o quarto. Além de “brincar” com sua filha, Macunaíma foge de Ceiuci em um cavalo que percorre de forma surrealista³ a América Latina.

Macunaíma descobre que Venceslau Pietro Pietra fora com toda família para a Europa descansar da sova. Disfarçando-se de pianista, Macunaíma tenta obter uma bolsa de estudo para seguir no encaixo de Venceslau Pietro Pietra. Não conseguindo ludibriar o governo, decide viajar pelo Brasil com os irmãos. Em uma dessas viagens, com fome, o herói encontra um macaco comendo coquinhos. O macaco diz cinicamente que estava comendo os próprios

³ Significa algo absurdo, estranho, que não corresponde à realidade. Surrealismo - movimento artístico e cultural que surgiu na Europa na década de 20, que tinha como características o irracionalismo, a negação da lógica, a incoerência e valorizava todas as formas de expressão do inconsciente, do abstrato, dos sonhos e do próprio instinto. (KOOGAN/HOUAISS, 1993, p. 804)

testículos. Macunaíma, ingenuamente, pega então um paralelepípedo e bate com toda a força nos seus “toaliquiçus”. O herói morre e é ressuscitado pelo irmão Manaape, que é feiticeiro, e lhe restitui os testículos com dois cocos-da-baía.

Jiguê se apaixona por Suzi, uma moça piolhenta, que “brinca”, sexualmente falando, toda hora com Macunaíma. Quando descobre a traição, Jiguê dá uma sova no herói e uma porretada na amante, que vai para o céu com seus piolhos, transformada em estrela que pula.

Os irmãos Jiguê e Maanape constataam que Macunaíma é safado e sem caráter.

Maanape avisa Macunaíma que os jornais anunciavam a volta de Venceslau Pietro Pietra e Macunaíma resolve não ter mais contemplação com o gigante e decide matá-lo. Na casa do gigante Piaimã, tinha um cipó que ficava logo acima de uma grande panela de macarronada fervendo. Persuadindo as pessoas a se balançar, o gigante Piaimã conseguia derrubar sua vítima e obter comida. Macunaíma, no entanto, utiliza-se da mesma técnica, jogando-o na macarronada fervendo. Depois de matar Venceslau Pietro Pietra, o herói consegue recuperar a pedra “muiraquitã”, vai de bonde para a pensão, chorando e gemendo dizendo: “Muiraquitã, muiraquitã de minha bela, vejo você mas não vejo ela!”, se referindo a amada Ci. (ANDRADE, 1986, p.106)

Macunaíma e os irmãos resolvem voltar para sua terra, levando consigo alguns pertences e bastante saudade de São Paulo, no entanto, ainda que tenha desfrutado de prazer, nada se comparava ao que viveu com a sua amada Ci:

[...] todas aquelas donas de pele alvinha com quem brincava de marido e mulher, foi tão bom! ... Sussurrou docemente: “Mani! Mani! filinhas da mandioca!” ... Deu um tremor comovido no beijo dele que quase a muiraquitã cai no rio. Macunaíma tornou a enfiar o tembetá no beijo. Então pensou muito sério na dona da muiraquitã, na briguenta, na diaba gostosa que batera tanto nele, Ci. Ah! Ci, Mãe do Mato, marvada que tornara-se inesquecível porque fizera ele dormir na rede tecida com os cabelos dela!... “Quem tem seus amores longe, passa trabalhos trianos...” parafusou. Que caborge da marvada! ... E estava lá no campo do céu banzando nuns trinquês toda enfeitada passeando brincando quem sabe com quem... Teve ciúmes” [...](ANDRADE, 1986, p.109)

Chegando ao Uraricoera, o herói fica triste ao deparar-se com a maloca da tribo destruída. Uma sombra leprosa engole os irmãos, e Macunaíma fica sozinho. Todas as aves o abandonam, apenas um papagaio, a quem conta toda a sua história, permanece com ele.

Vei, a Sol, vinga a desfeita que Macunaíma fez para sua filha e cria uma armadilha para o herói, que, ao ver a Uiara no fundo de uma lagoa, deixa-se seduzir e acaba sendo

totalmente mutilado pelo monstro. Macunaíma consegue recuperar suas partes mutiladas, abrindo a barriga dos animais, mas não encontra sua perna nem a “muiraquitã”. O herói contrariado da vida, sem os irmãos, sem o amuleto, vai até o feiticeiro Piauí-Pódole, que o transforma na constelação de Ursa Maior.

[...] A tribo se acabara, a família virara sombras, a maloca ruíra minada pelas saúvas e Macunaíma subira pro céu, porém ficara o aruaí do séquito daqueles tempos de dantes em que o herói fora o grande Macunaíma imperador. E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói. Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história[...] (ANDRADE, 1986, p.135)

Neste final, o autor visita a terra dos Tapanhumas e encontra o papagaio, que era o companheiro de Macunaíma. O papagaio conta para Mário de Andrade as aventuras do herói sem nenhum caráter.

A opção pelas teorias de Mikhail Bakhtin para compor este trabalho deve-se ao fato de seus estudos literários terem influenciado diversos países em seu desenvolvimento cultural, inclusive o Brasil.

Em sua obra **Problema da Poética de Dostoievski** (1981), apresenta a teoria da carnavalização, expondo a influência do carnaval na literatura e nas diferentes artes. A origem do carnaval está na festa primitiva que comemora o início do ano ou o renascimento da natureza e se caracteriza pela libertação da vida cotidiana. O carnaval concebe toda uma linguagem de símbolos concretos e sensíveis que exprimem uma projeção carnavalesca do mundo. Essa linguagem não pode ser explicada, mas de fato é adaptada para a literatura. O mundo no carnaval é colocado ao avesso, como se fosse um segundo mundo vivido pelo povo, que degenera e subverte o mundo oficial.

O carnaval segundo Bakhtin (1982 p.105),

É uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca una (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter completamente sensorial, das imagens artísticas.

Essa visão ampliada do fenômeno carnaval é que permitiu estabelecer a teoria da carnavalização e outras como a sátira menipeia. A menipeia faz alusão à suspensão da lei e à excentricidade e, deixa transparecer o mesclar dos opostos, o diálogo filosófico, a aventura, a utopia e os estados psicológicos como sonhos, alucinações e loucura.

Mikhail Bakhtin destaca em seus estudos que a sátira menipeia e o diálogo socrático são formas literárias portadoras da visão carnavalesca do mundo. A carnavalização é a manifestação do espírito sério-cômico, conseqüentemente, carnavalesco, na arte da palavra, que de acordo com Stam (1992 p.21),

... antecipa a concepção de carnaval de Bakhtin, como subversão do discurso oficial e libertação da censura, um momento especial em que o discurso interno não teme tornar-se discurso externo.

Desta forma, as teorias de Bakhtin (1981), induzem a uma possível leitura de que este romance apresenta características básicas da sátira menipeia:

a) *A presença do elemento cômico*; Macunaíma está sempre em processo de metamorfose. Camaleonicamente se transforma em animais, objetos, se traveste de francesa e até em um príncipe lindo e loiro.

b) *A infração às normas estabelecidas da conduta e da etiqueta tanto quanto a adoção da “palavra inconveniente”*; tal procedimento é comum para Macunaíma: quando se traveste de francesa para atrair Pietro Pietra, para tentar resgatar a “muiraquitã” e,

... o herói que em vez de pedras, colecionava palavras-feias, pela incapacidade de realizar qualquer tipo de tarefa: “Macunaíma estava muito contrariado. Venceslau Pietro Pietra era um colecionador célebre e ele não. Suava de inveja e afinal resolveu imitar o gigante. ... Pra que mais pedra que é tão pesado de carregar! ... Estendeu os braços com moleza murmurou:
Ai! Que preguiça!...
Matutou matutou e resolveu. Fazia uma coleção de palavras-feias que gostava tanto. Se aplicou. Num átimo reuniu milietas delas em todas as falas vivas e até nas línguas grega e latina que estava estudando um bocado. A coleção italiana era completa, com palavras pra todas as horas do dia, todos os dias do ano, todas as circunstâncias da vida e sentimentos humanos. Cada bocagem! Mas a joia da coleção era uma frase indiana que nem se fala. (ANDRADE, 1986, p.42-43)

c) *Temas antiéticos, contrastes agudos e jogos de oximoros*; pode ser identificado com Iriqui, a piolhenta de Jiguê, a fortuna que Macunaíma tinha em “bagos de cacau”, que era a moeda da tribo mas, quando chega em São Paulo, na cidade grande, fica pobre. Essa moeda, na

cidade, representa a sua pobreza porque, em São Paulo "bago de cacau" é substituído pelo "arame" e este escasseia. O curumim relata a sua agrura:

Porém entrando nas terras do igarapé Tietê adonde o burbon vogava e a moeda tradicional não era mais o cacau, em vez, chamava arame contos contecos milreiros borós tostão duzentorreiros quinhentorreiros, cinquenta paus, noventa bagarotes, e pelegas cobres xenxéns ... assim, adonde até liga pra meia ninguém comprava nem por vinte mil cacaos. Macunaíma ficou muito contrariado. Ter de trabucar, ele, herói... Murmurou desolado. (ANDRADE, 1986, p.30)

d) *Inclusão de gêneros intercalares, como cartas e discursos de orador*; a “Carta pras Icamiabas” caracterizada por dupla paródia: satiriza a carta histórica de Pero Vaz de Caminha e ironiza a escrita quinhentista. Ilustrando, Macunaíma descreve,

As ditas artérias são todas recamadas de ricocheteantes papezinhos e velívolas cascas de frutos; e em principal duma finíssima poeira, e mui dançarina, em que se despargem diariamente mil e uma espécimens de vorazes macróbios, que dizimam a população. Por essa forma resolveram, os nossos maiores, o problema da circulação; pois que tais insetos devoram as mesquinhas vidas da ralé e impedem o acúmulo de desocupados e operários; e assim se conservam sempre as gentes em número igual. (ANDRADE, 1986, p.64)

Para acrescentar, com relação aos “gêneros intercalados”, Macunaíma recorre a fatos e *slogans* de propaganda: “POUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA, OS MALES DO BRASIL SÃO!” (ANDRADE, 1986, p.56)

e) *Consignação orgânica do fantástico livre, do simbolismo e, às vezes, do elemento místico-religioso com o naturalismo de submundo extremado e grosseiro*; é representada pela ida de Macunaíma ao centro de macumba e na própria pedra “muiraquitã” como sendo um talismã ou amuleto ou ainda quando em fuga Macunaíma pergunta para o frade:

— Como se chama o nome de você?

O frade pôs no herói uns olhos frios e secundou com pachorra:

— Eu sou Mendonça Mar pintor. Desgostoso da injustiça dos homens faz três séculos que afastei-me deles metendo cara no sertão. Descobri esta gruta ergui com minhas mãos este altar do Bom Jesus da Lapa e vivo aqui perdoando gente mudado em frei Francisco da Soledade. (ANDRADE, 1986, p.112)

f) *Experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação inusitada dos estados psicológico-morais anormais do homem, toda espécie de loucura, da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura*; Macunaíma é capaz de preencher todos esses requisitos, sua “experimentação moral” coloca

frequentemente, várias situações divertidas e porque não dizer transgressoras, desvendadas por sua própria natureza.

g) O fantástico experimental, em que a observação é feita de um ângulo de visões diferentes do comum; como por exemplo, de posição alta, ficando as dimensões das pessoas bastante reduzidas. Nestas características estão incluídas as transformações de personagens de Macunaíma em animais e objetos, a aquisição de habilidades incompatíveis aos seres humanos através da fantasia como a mudança de cor de Macunaíma e de certo modo de seus irmãos.

h) A preocupação com problemas sócio-políticos contemporâneos; em Macunaíma observa-se a diferença de classes, o conflito existente entre homem X máquina, o contraste de “palácios alterosos” e “bairros miseráveis”, o desenvolvimento e o pré-industrialismo.

i) Incorporação frequente de elementos da utopia social, incorporados na forma de sonhos ou viagens misteriosas ou inexistentes; a trajetória de Macunaíma é essencialmente onírica, os sonhos extravagantes como a previsão da morte da mãe: “- Mãe, sonhei que caiu meu dente./ - Isso é morte de parente, comentou a velha. / -Bem que sei. A senhora vive mais uma Sol só. Isso mesmo porque me pariu”.

Essas particularidades da sátira menipeia esclarecem e ilustram os aspectos cômicos do romance analisado, destacando a criação de situações extraordinárias, fantásticas e inusitadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou acrescentar mais um viés interpretativo do romance **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**, ao relacioná-lo com a carnavalização e a sátira menipeia. Para isto, efetuou-se uma leitura sobre este gênero, a partir das ideias críticas de Mikhail Bakhtin. A aplicação da teoria à prática de análise textual alcançou resultado bem satisfatório, pois confirmou a hipótese inicial constatando a presença do elemento cômico, da infração às normas da conduta e de etiqueta, de temas antiéticos, de gêneros intercalares, do fantástico e de elementos místicos, da experimentação moral e psicológica, que são características da sátira menipeia presentes no romance de Mário de Andrade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. 22ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 1982.

KOOGAN/ HOUAISS. Enciclopédia e dicionário ilustrado. Edições Delta, Rio de Janeiro, 1993.

LUFT, Celso Pedro. **Dicionário de literatura portuguesa e brasileira**. Porto Alegre: Globo, 1969.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

STAM, Robert. **Bakhtin da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992.

A MULHER NA LITERATURA**Denise Moreira Guedes Vieira¹****RESUMO**

Este artigo destaca a luta feminina pelo reconhecimento como sujeito das ações sociais construtivas na literatura, respaldado nos estudos de autoras como Aranha (2006), Duarte (1990), Xavier (1999) e Zolin (2009), que desvelam o espaço em que as mulheres literatas vêm fundamentando essa caminhada. Trata-se de uma análise sobre a atuação social da mulher bem como as relações intersubjetivas nas diversas atividades humanas, visualizando o modo exclusivista que as tem submetido, considerando que, apesar das conquistas no espaço literário, as mulheres sempre enfrentaram grandes obstáculos na busca de autonomia e autoafirmação. Em primeira instância, buscou-se analisar esse histórico de exclusão construído desde as sociedades primitivas, quando as mulheres ocupavam um lugar significativo e tiveram as suas vozes silenciadas por séculos de conservadorismo dos valores sociais que exaltavam os cânones masculinos. Em seguida, desvela uma amostra simbólica das grandiosas conquistas das mulheres que se fazem presentes no espaço literário.

Palavras-Chave: Feminismo. Literatura. Resgate.

ABSTRACT

This article highlights the women's struggle for recognition as a subject of the social construction literature, endorsed in studies of authors such as Spider (2006), Duarte (1990), Xavier (1999) and Zolin (2009), which reveal the space where the women literati come basing this hike. This is an analysis of the role of women in society and interpersonal relationships in various human activities, exclusive viewing mode that has undergone, considering that despite achievements in literary space, women have always faced great obstacles in seeking autonomy and self-assertion. In the first instance, we sought to examine this history of exclusion built from primitive societies, when women occupied a significant place and had their voices silenced by centuries of conservative social values that exalted the male canons. Then unveils a sample of symbolic grandiose achievements of women who are present in the literary space.

Keywords: Feminism. Literature. Rescue.

¹ Especialista em Docência do Ensino Superior pelas Faculdades Integradas Padre Humberto, Especialista em Educação Profissional Integrada à Educação Básica na Modalidade da Educação de Jovens e Adultos (PROEJA), pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense, Graduada em Pedagogia, Docente pela Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro. E-mail: denisemgv@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

A educação é um processo pelo qual são transmitidos aos homens os conhecimentos e atitudes necessárias para ampliar a sua capacidade de perceber o mundo e influir nele. No entanto, os caminhos percorridos pela educação ao longo da história da humanidade, têm revelado uma sociedade clara e fortemente marcada pela reprodução de valores exclusivistas, que, durante décadas, classificaram e inferiorizaram pessoas, em especial, as mulheres.

Tal discussão emerge da constatação de que, durante séculos as mulheres foram impedidas de se expressar e conseqüentemente, enfrentaram, e ainda enfrentam inúmeros desafios na construção da sua identidade e autonomia, em todos os âmbitos, em especial, no campo literário.

Vislumbrando soluções para o preenchimento dessa lacuna, muitos olhares vêm se debruçando sobre a questão do Feminismo, do resgate de obras escritas por mulheres, uma vez que elas fazem desse espaço uma oportunidade de comunicação, de possibilidades, através da coragem e da sensibilidade que lhes são próprias. São mulheres que, desbravando caminhos, se inscreveram de forma marcante nas diversas fases da literatura.

Dessa forma, o objetivo desta proposta é suscitar uma análise sobre os percalços enfrentados pelas mulheres, sobretudo das suas conquistas e contribuições para a literatura, num mundo que, adentrando o século XXI, ainda se mostra preconceituoso.

A MULHER NA LITERATURA

Apesar de ter conquistado o seu espaço na literatura, as mulheres sempre enfrentaram grandes obstáculos na busca de autonomia e autoafirmação. No Brasil, a literatura de autoria feminina vem se expandindo consideravelmente, rompendo uma barreira de formação literária de gerações consecutivas que tiveram por base as obras canônicas, de autoria masculina. Porém, muitas barreiras precisam ser transpostas e não se deve perder de vista os caminhos de medos, enfrentamentos e resistências atravessados pelas mulheres ao longo da história.

Nas últimas décadas, a possibilidade de escolarização de classes minoritárias, tradicionalmente excluídas, tem se expandido. A escola, que desde a Antiguidade era restrita aos homens, hoje, de forma significativa, amplia-se incorporando em seu discurso de inclusão, a educação dos portadores de limitações, físicas e mentais, as etnias, reconhecendo a necessidade do diálogo e respeito às diferenças, e da mulher, conquistadora, essencialmente, da sua emancipação.

Na busca de definição para o termo que Aranha (2006) chama de “educação popular”, torna-se necessário observar a ambiguidade da palavra “povo” que na educação romana, era denominada por dois termos: “Populus”, entendendo-se por um conjunto de cidadãos ilustres, e “plebs” por pessoas não nobres. Assim, uma desigualdade se instala e mesmo quando a universalização do ensino é proposta, prefigura aí, uma escola dualista. Mas as mulheres, independentemente da classe social, sempre foram excluídas da educação formal.

Nos tempos do Brasil colônia, a ênfase era dada a educação masculina e já no início do século XX era muito elevado o índice de analfabetismo no país. Cumpre ressaltar que os grupos minoritários, frequentemente silenciados em sua história, são segmentos formados por um grande número de pessoas, na denominação de Aranha (2006: 128), os “destituídos de poder, sem voz ativa, diminuídos em sua cidadania”. E constata que tem havido maior empenho de integração e, de forma ideal, pela inclusão desses grupos, verificando em:

A partir da década de 1960, tornou-se marcante a mobilização dessas minorias: o movimento negro; o estudantil (seu momento crucial ocorreu em maio de 1968, em Paris, com irradiação mundial); o feminista (ou de gênero, que se desenvolvia desde o começo do século e se intensificou naquela década); a revolução sexual; os movimentos contra a discriminação do homoerotismo (população gay); os movimentos pela preservação das populações indígenas, enfim, a mobilização em defesa dos direitos humanos. Destacam-se também os grupos pacifistas, que, embora atuantes, havia tempo, recrudesceram suas atividades por ocasião da Guerra do Vietnã (1963-1973).

Dessa forma, é o acesso à herança cultural que viabilizará a consciência crítica dessas pessoas. Por esse ângulo, é possível analisar a situação da mulher na sociedade, conferindo uma longa história de opressão e subalternidade. História “androcêntrica”, contada por homens e segundo a visão deles, uma vez que, na visão da autora, supracitada (2006: 137), “os direitos, os deveres, as aspirações e os sentimentos das mulheres se acham, há milênios subordinados aos interesses do patriarcado”.

Discorrendo sobre a convivência humana nos tempos primitivos, Aranha (2007: 137) explana que “a mulher desempenhava um papel relevante, participando das atividades coletivas da tribo. Quando surgiu a propriedade privada, a mulher foi confinada ao mundo doméstico e subordinada ao chefe de família”. Explica que a “monogamia”, em que a sexualidade da mulher é rigidamente controlada, está relacionada às questões de heranças de patrimônio, legadas restritamente aos filhos legítimos, e que nessas culturas, a mulher deixou de interagir e contribuir na produção social, tornando-se reprodutora e preservadora da educação desses filhos.

De acordo com a antropologia, esses “modelos” construídos pelos membros de uma sociedade são relevantes para o seu funcionamento, mas precisam ser desconstruídos e readaptados às novas exigências dessa sociedade, sempre que necessário. Porém, em relação às mulheres, isso dificilmente acontece, visto que durante milênios, considerando algumas mudanças, se mantêm subordinadas aos homens. Destacam-se aí, os “estereótipos” que atribuem à mulher características como “a intuição, a delicadeza, a sensibilidade, o altruísmo, o amor incondicional que culminaria no ‘instinto maternal’” (2006: 138)

Tais estereótipos são, na verdade, sinônimos de atributos, de forma velada, diminuem a mulher em relação à racionalidade e ao empreendedorismo masculino reafirmando a sua passividade e submissão.

Em 1940, Simone de Beauvoir, filósofa francesa ao publicar “O segundo sexo”, foi pioneira na desmistificação da feminilidade. Convém ressaltar que, as críticas direcionadas ao mito da feminilidade não objetivam anular as diferenças entre os homens e as mulheres, mesmo porque, conforme o discorrido anteriormente, esses “modelos” são necessários à dinâmica do funcionamento social, enquanto construções sociais. Nesse sentido, a crítica é feita aos “estereótipos” que se apresentam fecundados de preconceito e alimentam o processo de dominação.

Assim, o século XIX inicia os debates que são tonificados no século XX, com os

movimentos feministas, sobre os aspectos da subordinação e emancipação feminina, com destaque na “revolução sexual” da década de 1960. Embora tenha ficado à margem da sociedade no tocante a educação formal, a realidade que se apresenta é que, uma vez frente aos desafios, as mulheres não raramente assumem e desenvolvem com sucesso as tarefas que normalmente seriam delegadas somente aos homens.

Ilustrando a imagem dessa luta por autonomia e autoafirmação, Aranha (2006: 139) relata o discurso de Olympe de Galges durante a Revolução Francesa:

A mulher nasce livre e permanece igual ao homem em direitos. [...] Esses direitos inalienáveis e naturais são a liberdade, a propriedade, a segurança e, sobretudo, a resistência à opressão. [...] O exercício dos direitos naturais da mulher só encontra seus limites na tirania que o homem exerce sobre ela; essas limitações devem ser reformadas pelas leis da natureza e da razão.

Em seguida, ela narra o desfecho desse acontecimento contando que essa revolucionária de coragem foi morta na guilhotina em 1793, “por ter querido ser um homem de Estado e ter esquecido as virtudes próprias a seu sexo”.

Aranha complementa que no século XIX, ao lado dos projetos em prol da “universalização da escola pública”, os movimentos feministas se fazem mais presentes, tendo como meta, a autonomia da mulher com igual direito de escolarização, profissionalização e participação política. E ainda, nas primeiras décadas do século XX, as responsabilidades da mulher não deveriam ultrapassar as fronteiras do lar e, conseqüentemente, não seria priorizado o trabalho assalariado. O magistério representava a única oferta de carreira para as mulheres, restringindo-lhes o direito de atuar somente na educação das crianças, nas séries iniciais.

Portanto, a identidade feminina foi delineada de modo que, da mulher se esperava, unicamente, a manutenção dos valores tradicionais da sociedade, como dito por Almeida (2006: 73),

A identidade feminina, resguardada entre os vários segmentos sociais, era definida numa moldura cultural em que valores, normas, expectativas, imagens, regras, conceitos e preconceitos compunham o arcabouço social e determinavam os hábitos e costumes. Das mulheres esperava-se a permanência no espaço doméstico, o recato, a submissão, o acatamento da maternidade como a mais elevada aspiração.

Os primeiros movimentos pela liberação feminina foram decisivos nas primeiras décadas do século XX, uma vez que o modelo criado para as mulheres desde meados desse

século exaltavam as virtudes como a feminilidade e a abnegação do ponto de vista profissional, político e intelectual, reforçando um rótulo de desqualificação da mulher nesses espaços. Sobre isso, Almeida (2006: 79), proclama:

O século XX também viu surgir as primeiras manifestações femininas no plano político e ideológico, reivindicando educação, instrução e privilégios sociais, como trabalho e profissão, além do direito ao voto. Foi nessa época que surgiram as primeiras publicações femininas em defesa desses direitos, um movimento que aconteceu no interior das classes médias e altas, dirigidas por mulheres que pretendiam conseguir maior visibilidade social e mais liberdade individual. O movimento significou uma transgressão, dada a arraigada mentalidade da oligarquia a que pertenciam essas mulheres e que, certamente, se sentiu ameaçada com as contestações femininas. Não eram muito numerosas, mas conseguiriam abalar alguns alicerces solidamente enraizados e promover debates numa sociedade que nunca aceitou a presença feminina, a não ser como ornamento de salões.

E, apesar das significativas conquistas ao longo da história, como, por exemplo, o acesso das mulheres a algumas profissões, além do magistério, e ao ensino superior, elas ainda são submetidas a tradicionais padrões comportamentais ditados pela sociedade, o que configura um desafio à conquista da sua autonomia.

Assim, atendendo às demandas do desenvolvimento do país, as mulheres adentraram o século XXI e se projetaram na sociedade para delinear uma nova geração feminina, capaz de se fazer ouvir.

O direito ao voto foi uma conquista do século XX. No Brasil, especificamente, em 1932. Desde então as mulheres têm alcançado expressivas vitórias na busca de identidade e autonomia, atuando contra os milenares modelos de feminino e masculino e manutenção da subordinação da mulher numa sociedade desigual do mundo capitalista, porém, não se pode restringir o feminismo ao único interesse do gênero, tão pouco supor que se trata de anular as diferenças entre homens e mulheres. Os três sistemas dominantes – racismo, patriarcado e capitalismo – convergem no mesmo ponto e o que se apresenta é a discriminação.

Os movimentos feministas das décadas de 1960 e 1970 empregaram seus esforços no sentido de destruir os mitos da inferioridade natural da mulher e resgatar-lhes a história. A questão da condição feminina começa a ser discutida no circuito acadêmico e muito tem contribuído para a divulgação do trabalho de mulheres que conquistaram o seu espaço no campo da literatura.

Na visão de Duarte (1990: 72), muitos questionamentos são levantados com relação ao tema “Mulher na literatura”, acerca de quais seriam as primeiras escritoras, quais as

dificuldades encontradas enquanto mulheres, sobre que estereótipos a representação feminina foi montada e outros. Mas, no campo da literatura, a existência ou não de uma literatura feminina continua sendo a mais debatida. Não obstante, a especificidade de uma estética feminista na literatura vem se firmando mais por “lacunas e indagações” do que por “certezas e respostas acabadas”.

A ausência feminina como sujeitos da história, inferiorizadas pela sua constituição biológica que as relegava a segundo plano e ainda, pelo fato de a “indústria cultural masculina” construir e concretizar essas imagens, é que se torna difícil a tarefa de resgatar e reconstruir essa identidade feminina. No entanto, muitas mulheres romperam as barreiras e, ainda que anonimamente, por pseudônimos masculinos, publicaram textos, sobrepondo-se aos “preconceitos sexistas no campo da percepção e da crítica literária” (Duarte: 74), fato que lhes rendia uma posição de inferioridade, segundo os críticos sexistas, a exceção de Álvaro Lins que oportunizou a discussão das questões de feminino e masculino diferenciadas de homem e mulher, e foi capaz de visualizar a personalidade da autora em primeira instância, na obra. De acordo com Duarte (1990: 76),

Hoje, uma crítica literária de perspectiva feminista, apoiada em postulados como o da participação consciente e preocupada em encaminhar sua argumentação na defesa dos interesses da mulher, pretende a abolição dos estereótipos sexuais socioculturais, alguns considerados naturais e imutáveis, bem como denunciar os preconceitos existentes num texto e apreender as imagens e símbolos associados ao signo da mulher.

Nesse encaminhamento, na leitura das obras literárias em que, o que se observa é a imagem de mulheres estereotipadas pela sociedade patriarcal, torna-se mais relevante investigar os motivos pelos quais alguns valores se sobrepuseram a outros, reconhecendo, assim, o caminho percorrido pelas antigas escritoras, bem como as estratégias criadas no sentido de romper as amarras para, então, permearem o espaço literário.

Posto isso, Duarte (2006: 77-78), apresenta as conclusões de duas autoras americanas que vêm contribuir para o enriquecimento das discussões: Beth Miller e Elaine Schowalter.

Beth Miller identifica três posições do movimento feminista: a Andrógena, correspondendo às primeiras manifestações literárias, quando as mulheres tentavam escrever como os homens; a Feminina, implicando num discurso próprio embasado na vivência da mulher e a Feminista, que já apresentava as marcas de uma expressão mais consciente das escritoras.

No encaminhamento de Schowalter, Xavier, denomina três fases por Feminina, definida pela internalização das normas masculinas, Feminista ou fase do Protesto e a Fêmea, quando se encontra a plena realização. E conclama (1999: 463),

Antes mesmo de começarmos a perguntar em que a literatura de mulheres seria diferente e especial, precisamos reconstruir o seu passado, redescobrir as conquistas de mulheres romancistas, poetisas e dramaturgas cujos trabalhos estão obscurecidos pelo tempo, e estabelecer a continuidade da tradição feminina.

Consolidando essa teoria, Xavier, enfoca a necessidade de visitação do passado, visando a descoberta das conquistas femininas. E, em meio ao resgate de nomes femininos da literatura, destaca o nome de Carmem Dolores, um dos pseudônimos de Emília Moncorvo Bandeira de Melo, contista, romancista, cronista e poetisa, nascida em 1852.

Sob esse pseudônimo, prática comumente utilizada na época por motivo de proteção da identidade, a jornalista expunha a suas ideias impactantes sobre discriminação, injustiça e violência social. Ela abordou temas como família, divórcio, velhice, feminismo, o trabalho como pressuposto para a independência da mulher e outros temas sobre os acontecimentos contemporâneos. Sempre inovando, cuidadosamente reforçou o seu zelo com os assuntos relacionados à família, instituição que enfrenta, desde então, a crise dos valores. E, uma vez obtendo o seu sustento pelo jornalismo, indignava-se com o não reconhecimento profissional nas mulheres brasileiras, enquanto escritoras.

Assim, Carmem Dolores transgride a fase Feminina, assim denominada por Schowalter às mulheres reprodutoras de uma cultura dominante e, por uma postura corajosa ataca as práticas sociais, sempre discriminadoras.

Por volta dos anos de 1970, no contexto do movimento que preconiza e amplia legalmente os direitos civis e públicos da mulher, o “feminismo”, muitos historiadores literários iniciam o trabalho de resgate e reinterpretação da produção literária feminina analisando-a sob a perspectiva da história, pelas práticas do tradicionalismo que mantinham a mulher instalada num território estritamente masculino. Como explicita Zolin (2009: 327), é o “resultado do processo de questionamento dessas práticas que determinam a invisibilidade histórica da mulher, entendida como sujeito não só da produção literária, mas também da produção crítica e teórica”.

Portanto, essa atitude exclusivista regulada por uma ideologia centrada no “logocentrismo”, a palavra como centro do discurso, e no “falocentrismo”, a imagem

masculina como valor fundamental, começa a se desfazer, anunciando uma “alteridade feminina”. Um novo discurso em detrimento de um discurso que por milênios vem destituindo as mulheres dos cânones literários e que, consciente e inconscientemente vem moldando mentalidades.

Reiterando a ideia do trabalho de resgate e a reavaliação de obras de autoria feminina, a crítica literária amplia as perspectivas de análise, atentando para as particularidades de uma obra que os olhares femininos captam com maestria. Em posse do seu lugar na sociedade as mulheres passam a escrever, de acordo com Zolin (2009: 328), “mais como literatas, livres de temores, de rejeição e do escândalo”. Enfim, passam a agir como sujeitos participativos da história, o que acontece, mais especificamente, nas décadas de 1970 e 1980, quando surgem publicações de extrema relevância na literatura brasileira.

Corroborando com Schowalter, Zolin (2009: 330-331) diz que as culturas literárias percorrem as fases por ela denominadas e inscrevem obra de literatura inglesa datadas de 1678, desde a reprodução dos padrões culturais vigentes e dominantes, o protesto contra tais valores, e, finalmente, chegando à fase da auto descoberta, buscando identidade própria e seleciona as autoras brasileiras a serem inscritas nas fases da terminologia de Schowalter, tendo respeitadas as diferenças cronológicas.

Assim, no Brasil, a fase feminina é inaugurada em 1859 por Maria Firmina dos Reis que, além de revelar os seus esforços no enfrentamento de uma história literária etnocêntrica e masculina, aborda as questões relativas à difícil condição do ser afrodescendente brasileiro, e a fase feminista nos primeiros anos de 1990.

É oportuno citar Ana Lins de Guimarães Peixoto Bretas, nascida em Goiás em 1889. Aos cinquenta anos de idade, ela impôs a todos o pseudônimo de Cora Coralina, “Coração Vermelho”, para afirmar uma nova identidade. Coralina iniciou a sua carreira literária com quatorze anos de idade, apesar de todo o preconceito que existia contra a mulher intelectualizada, escrevendo, com malícia e irreverência, para os jornais da localidade.

Sobre a sua realidade escolar, Coralina (1987: 181) relata que na sua época, “não se passava de ano, mudava-se de livro. Passar do primeiro para o segundo livro já era uma grande vitória. [...] Sempre fui considerada, pelos meus pais, uma criança desajustada, aquilo que os franceses chamam *détraqué*”.

A obra, “Poemas dos becos de Goiás e estórias mais”, foi publicada quando ela já contava mais de setenta anos de vida e revela que, para ela, havia mais facilidade em escrever

um livro do que em publicá-lo.

Uma mulher inteligente, terna, de personalidade forte e decidida, Coralina (1987: 183) se posicionava em favor das mulheres ao dizer que “as mulheres serão fortes no dia em que organizarem seu partido político, quando deixarem de fazer campanha pelo marido, pelo irmão, pelo namorado ou amigo”.

De forma especial, no poema *Ressalva (1987: 13)*, Coralina imprime as marcas de uma trajetória cheia de dificuldades, porém, se nega a escrever uma palavra para lamentar a vida, apreciando em:

Este livro foi escrito
por uma mulher
que no tarde da Vida
recria e poetiza sua própria
Vida.

Este livro
foi escrito por uma mulher
que fez a escalada da
Montanha da Vida
removendo pedras
e plantando flores.

Este livro:
Versos... Não
Poesia... Não.
um modo diferente de contar velhas estórias.

Verso a verso, os poemas de Cora Coralina, imprimem os problemas de um tempo que, embora distante do tempo presente, traduzem o mundo de sempre, com todos os obstáculos que foram e precisam continuar a serem transpostos pelas mulheres.

Clarisse Lispector, cuja obra, inaugurando a fase feminista, denuncia as diferenças sociais de gênero que impossibilitam a mulher de atingir a plena existência e, por fim, a fase fêmea, com Nélida Piñon, em 1984.

No enriquecimento do recorte proposto por Xavier (1999), trazendo à baila algumas obras representativas das autoras brasileiras é imprescindível citar Adélia Prado e Lya Luft.

Adélia Prado, nascida em 1935, poetiza e autora de romances que expressam a trajetória das mulheres ao encontro de si mesmas, libertas dos conflitos interiores, questionamentos por ela trazidos na obra “O homem da mão seca” (1994), inscrita na fase fêmea da literatura feminina. Lança o primeiro livro, “Bagagem” aos 40 anos de idade. Prado (2006) proclama que o livro “foi feito num entusiasmo de fecundação e descoberta, emoções

para mim inseparáveis da criação, ainda que nascidas, muitas vezes, do sofrimento”.

E, com a devida licença poética concedida, Prado recita em *Com licença poética* (2006: 9):

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam tombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou tão feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
– dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou. (PRADO, 2006: 9)

Na década de 1990, também, Lya Luft publica romances que retratam personagens femininos que sinalizam para a conquista da autonomia. Luft, enquanto testemunha de seu próprio tempo, escreve e diz como que *Procurando o tom* (2003: 13):

Que livro é este? Talvez um complemento ao Rio do meio, de 1996. Escrito na mesma linha, retomando vários dos que são meus temas. Toda a minha obra é elíptica ou circular: tramas e personagens espiam aqui e ali com nova máscara. Fazem isso porque não se esgotaram de mim, ainda as vou narrando. Provavelmente assim continuarei até a última linha do derradeiro livro.

Coralina, Prado e Luft, como muitas outras autoras brasileiras, portam vozes das minorias étnicas e sexuais que foram silenciadas ao longo da história.

Nessa perspectiva, o desafio que se impõe, neste novo milênio, é a tarefa de todos os que se inserem nos espaços acadêmicos, de fazer com que as vozes femininas ecoem para além desses limites, eliminando os preconceitos de maneira consciente e responsável, e consequentemente, as injustiças sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **Filosofia da Educação**. São Paulo: Moderna, 2006. 327p.
- CORALINA, Cora. **Poemas dos becos de Goiás e estórias mais**. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1987. 183p.
- DUARTE, Constância Lima. **Literatura feminina e crítica literária**. In: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (org.). **A mulher na literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 1990. p. 70-79.
- LUFT, Lya. **Perdas e Ganhos**. Rio de Janeiro: Record, 2006. 158p.
- PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.146p.
- _____. **Cacos para um vitral**. Rio de Janeiro: Record, 2006.112p.
- SAVIANI, Demerval. **O legado educacional do século XX no Brasil**. In: ALMEIDA, Jane Soares de. **Mulheres na educação: missão, vocação e destino?** (Org). Campinas. Autores Associados, 2006, 2 ed.XAVIER, Elódia. **Tornar visível o invisível: um desafio feminista**. In: REIS, Livia Freitas et alii (org.) **Mulher e Literatura**. Niterói, UFF, 1999.
- ZOLIN, Lúcia Osana. **Literatura de autoria Feminina**. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009.

**CAPITÃES DA AREIA DE JORGE AMADO: UM RETRATO DA INFÂNCIA
MARGINALIZADA**

Eliete Aparecida de Paula Cunha¹

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo apreender, à luz da crítica sociológica, a problemática da infância marginalizada inscrita no romance **Capitães da Areia** (1937), do escritor baiano, Jorge Amado, de modo que concorra para delinear o diálogo entre o texto ficcional e o contexto histórico. Tal empreendimento está fundamentado nos pressupostos de Antonio Candido (2000) e João Luiz Lafetá (2004) entre outros, partindo da premissa de que a arte estabelece uma interlocução com o meio no qual foi produzida, estando, pois, impregnada de significações que se relacionam com a História e com a sociedade. Dentre as reflexões proporcionadas pelo presente estudo, cabe salientar que Jorge Amado foi um notável intérprete do Brasil, podendo-se, por meio de sua obra, revisitar esse multifacetado país e aclarar aspectos substanciais da sociedade brasileira.

Palavras-chave: Jorge Amado. **Capitães da Areia**. Infância. Literatura. Sociedade.

RESUMEN

Este trabajo objetiva captar a la luz de la crítica sociológica, los problemas de los niños marginados inscritos en el romance **Capitães da Areia** (1937), del escritor brasileño Jorge Amado, de modo que contribuya para el diálogo entre el texto ficcional y el contexto histórico. Este proyecto se basa en los supuestos de Antonio Candido (2000) y João Luiz Lafetá (2004), entre otros, sobre la premissa de que el arte establece un diálogo con el ambiente en que se produce y, por lo tanto, está imbuido de significados que se relacionan con la Historia y con la sociedad. Entre las reflexiones proporcionadas por este estudio, sobresale que Jorge Amado fue un destacado intérprete de Brasil, y, a través de su trabajo, se puede volver a visitar este país multifacético y aclarar aspectos sustantivos de la sociedad brasileña.

Palabras clave: Jorge Amado. **Capitães da Areia**. Infancia. Literatura. Sociedad.

¹ Mestranda em Letras: Literatura Brasileira. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – CES/JF. Endereço: Rua Tietê, nº 203/302, São Mateus, Juiz de Fora, CEP: 36025-320. Tel.: (32) 9905-0103. E-mail: elieteapc@yahoo.com.br. Seção: Artigos originais.

Nascido na fazenda Auricídia, distrito de Ferradas, em Itabuna, região cacauzeira da Bahia, em 10 de agosto de 1912, Jorge Leal Amado de Faria foi eleito, em 1946, deputado federal pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) e membro da Academia Brasileira de Letras, em 6 de abril de 1961, ocupando a cadeira de número 23, que tem por patrono José de Alencar e por primeiro titular Machado de Assis. Autor de mais de 30 romances, teve seus livros traduzidos para dezenas de idiomas e adaptados para o cinema, o teatro e a televisão. A sua vasta obra recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais. Faleceu em Salvador, no dia 6 de agosto de 2001, com 88 anos.

A obra amadiana é comumente dividida em duas fases. De 1931, ano de publicação de **O país do carnaval**, até **Os subterrâneos da liberdade**, de 1954, verificam-se romances de cunho idealista, caracterizados por um forte conteúdo político e pela denúncia dos conflitos e das injustiças sociais. A partir de **Gabriela cravo e canela** (1958), o escritor abandona a militância partidária, claramente manifesta em suas obras anteriores, e passa a produzir crônicas de costumes, a tematizar as cores locais e as peculiaridades da Bahia em textos assinalados pela sátira e pelo humor.

Vale salientar que este estudo não tem por objetivo a obra de Jorge Amado como um todo, mas somente parte dela, referente à primeira fase supracitada e, mais especificamente, o seu sexto romance, **Capitães da Areia**, publicado em 1937, que retrata a infância desvalida de um grupo de meninos que habitam as ruínas de um armazém abandonado no cais de Salvador e sobrevivem de pequenos furtos e golpes.

A crítica sociológica foi a vertente teórica escolhida para fundamentar a leitura de Jorge Amado por se entender que a mesma poderá contribuir para o alcance da proposição desta pesquisa, uma vez que se parte da hipótese de que a obra desse escritor guarda relações com a realidade, encerrando uma série de referências pertinentes para se pensar situações históricas reais, existentes à época da produção do texto. Para se realizar, portanto, uma leitura analítica do livro **Capitães da Areia**, observar-se-á como o romance relaciona-se com a sociedade, e, sobretudo, com o contexto político e sociocultural no qual foi produzido.

De acordo com Antonio Candido (2011), uma obra só pode ser entendida “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (p. 13) em que o elemento social é observado como parte da própria produção artística. Sob esse ângulo, a dimensão social deixa de ser um elemento externo para ser um elemento interno da obra de arte, um componente estruturador do texto literário, pertencente ao todo da obra e assimilado como

determinante do seu valor estético e não como uma mera ilustração de certas dinâmicas sociais. O teórico prossegue afirmando que o fator social – ou seja, os elementos referentes ao contexto social da produção literária – é um componente necessário ao processo interpretativo de um texto, mas não exclusivo, pois, “uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente” (CANDIDO, 2011, p. 17).

Assinalá-se, à vista da fundamentação amalhada, que a literatura é uma representação que resulta de um processo de criação. Nesse sentido, ainda que presidida pelo critério da verossimilhança, a realização literária não tem o compromisso de ser o reflexo imediato de uma realidade, já que o exercício do escritor consiste em captar o real e recriá-lo segundo a sua subjetividade, sempre permeada pelos valores (éticos, morais, sociais, culturais) que o formam enquanto ser social. Tal como dito, Candido (2011) ressalta que, apesar de evidente, precisa-se “ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente” (p. 22).

Observando que o fator social está suficientemente inscrito em **Capitães da Areia**, pretende-se neste artigo, evidenciar a realidade social representada na tessitura do texto, de maneira que concorra para se esboçar a crítica amadiana imbricada no romance. Para tanto, começar-se-á por uma breve incursão pelo movimento modernista brasileiro.

O Modernismo brasileiro: estética e ideologia

O Modernismo foi um amplo movimento cultural que repercutiu fortemente sobre o cenário artístico e a sociedade brasileira na primeira metade do século XX, sobretudo no campo da literatura e das artes plásticas. A Semana de Arte Moderna, que ocorreu entre 13 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, é considerada o marco inicial do Modernismo no Brasil.

João Luiz Lafetá (2004) propõe examinar esse movimento “em uma das linhas de sua evolução, distinguindo o seu projeto estético [...] do seu projeto ideológico [...]” (p. 57). A experimentação estética, nas palavras ainda do autor, foi revolucionária e marcou vigorosamente os primeiros anos do movimento modernista exprimindo uma absoluta mudança na concepção da obra artística. Assim, revolucionando os procedimentos da

expressão literária, “o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder” (LAFETÁ, 2004, p. 57).

Concomitantemente, o movimento trouxe também consigo uma nova forma de conhecimento e interpretação da realidade do país ao defender uma revisão crítica do passado histórico brasileiro e de suas tradições culturais. Sob tais perspectivas, observa-se que os dois projetos modernistas convergem e se complementam.

Outro elemento que possibilitou a coincidência entre o estético e o ideológico foi a transformação socioeconômica do Brasil, provocada pela imigração, pelo surto industrial², e pelo processo de urbanização. É curioso, todavia, observar que a arte moderna embora estivesse intimamente relacionada à sociedade industrial “tanto na temática quanto nos procedimentos” (LAFETÁ, 2004, p. 59), no Brasil, ela foi patrocinada pelos senhores do café e não pelos industriais. Segundo Lafetá (2004), este evento paradoxal se explica, ao menos em parte, se for considerado que grande parcela da burguesia industrial brasileira originou da burguesia rural, bem como significativa parcela do capital que permitiu o processo de industrialização. Logo, não há, com efeito,

[...] nada de espantoso em que uma fração da burguesia rural assumia a arte moderna contra a estética “passadista”, “oficializada” nos jornais do governo e na Academia. Educada na Europa, culturalmente refinada, adaptada aos padrões e aos estilos de vida moderna, não apenas podia aceitar a nova arte como, na verdade, necessitava dela (LAFETÁ, 2004, p. 59-60).

Desse modo, é compreensível que os modernistas e a burguesia cafeeira cultuassem a junção da modernidade internacional ao exercício da tradição local.

² As principais consequências da Primeira Guerra para o Brasil foram a alteração nas condições do comércio cafeeiro e a mudança de atitude do governo em relação ao desenvolvimento industrial. A guerra evidenciou os limites e as inconveniências de um país destituído de um parque industrial sustentável, o que levou ao apoio governamental à industrialização.

O Brasil nos anos 1920/30

Para avançar um pouco mais no entendimento sobre o Modernismo brasileiro cabe situá-lo no cenário social, econômico e político da época, e principalmente, pensar na sua interdependência com o desenvolvimento do capitalismo no país, que parece ser o ponto fulcral da questão.

Observando a efervescência política do decênio de 1920³ (a exemplo dos movimentos tenentista e operário, e da fundação do Partido Comunista), pode-se depreender que o país passava por grandes mudanças que estavam diretamente relacionadas com o desenvolvimento da economia capitalista e com a ascensão da burguesia (comercial, financeira e industrial). É, portanto, nesse panorama que o Modernismo se assenta, fazendo parte do movimento burguês de modernização do Brasil, movimento que contraditoriamente consegue comunicar “as aspirações de outras classes, abrindo-se para a totalidade da nação através da crítica radical às instituições já ultrapassadas” (LAFETÁ, 2004, p. 62-63). Não há, contudo, no movimento a “consciência da possibilidade ou da necessidade da revolução proletária” (LAFETÁ, 2004, p. 63). Isto é o que estabelece a diferença entre a primeira e a segunda fase do Modernismo.

No Brasil, no início dos anos 1930, a oligarquia cafeeira encontrava-se arruinada pela Crise de 1929⁴. Sofrendo pressões e contestações dos diferentes grupos urbanos e das oligarquias dissidentes (exteriores ao eixo Minas – São Paulo), que cobiçavam o controle político do Brasil, os barões do café perdem sua hegemonia com a Revolução de 1930, que culminou no golpe de estado que levou o gaúcho Getúlio Vargas à presidência da República, fato este que marcou o rompimento da aliança⁵ entre São Paulo e Minas Gerais, e o consequente desmoronamento da Primeira República Brasileira⁶. No âmbito mundial, agravou-se a luta ideológica – nazismo, fascismo, socialismo, comunismo, liberalismo – fomentando uma nova posição diante da realidade.

Assim, no decênio de 1930 a temática social passou a ser grande fonte de inspiração para os modernistas brasileiros. A literatura, por sua vez, assumiu o compromisso político de

³ Enquanto o Modernismo trazia grandes transformações no campo da arte, uma grande crise política emergia no Brasil. A sua origem situava-se na crescente insatisfação do Exército, das camadas médias urbanas e da classe operária, ao mesmo tempo em que surgiam tensões no interior da própria camada dominante.

⁴ A quebra da bolsa de valores de Nova York (1929) teve repercussão mundial.

⁵ Entre os anos de 1894 e 1930, a presidência da República alternava-se entre paulistas barões do café e pecuaristas mineiros, política que ficou conhecida como “café com leite”.

⁶ Comumente chamada de República Velha.

denunciar as contradições do processo de modernização, de pensar as relações e as desigualdades sociais, e de representar os sinais do atraso da realidade do país, focando, sobretudo, o regionalismo, principalmente o nordestino, onde problemas como a seca, a migração, os resquícios de escravidão, o coronelismo, os problemas do trabalhador rural e a miséria foram ressaltados. A esse respeito afirma Anderson Pires da Silva (2009):

O sertão como espaço mítico-crítico das contradições da modernização brasileira transformou, no romance de 30, o nacionalismo estético do Modernismo paulista em denúncia social. Já não se tratava de descobrir ou (re)inventar a identidade nacional, mas denunciar os aspectos excludentes e violentos da modernização industrial e das oligarquias rurais (p. 141-142).

Diante do novo panorama literário, depreende-se que se no primeiro momento modernista (o de 1922) prevaleceu o projeto estético, pautando as discussões prioritariamente sobre a linguagem, no segundo (o de 1930), houve a preponderância do projeto ideológico, entrando em cena o debate acerca da função da literatura e do escritor, bem como a relação da ideologia com a arte. Sobre esta mudança de perspectiva, Lafetá (2004) assinala que “uma das justificativas apresentadas para explicar tal mudança de enfoque diz que o Modernismo, por volta de 1930, já teria obtido ampla vitória com seu programa estético e se encontrava, portanto, no instante de se voltar para outro tipo de preocupação” (p. 63-64). Na visão do autor o essencial é que “a incorporação crítica e problematizada da realidade social brasileira representa um enriquecimento adicional e completa [...] a revolução da linguagem” (LAFETÁ, 2004, p. 66).

Importante destacar que o fator ideológico esteve presente tanto na primeira quanto na segunda fase modernista. Nos anos 1920 “o projeto ideológico do Modernismo correspondia à necessidade de atualização das estruturas” (LAFETÁ, 2004, p. 64), sugerida por parcelas da burguesia, e no decênio de 1930 esse projeto volta-se para a denúncia das mazelas sociais. O diferencial das duas fases é a “agudização da consciência política” (LAFETÁ, 2004, p. 64-65) verificada no segundo momento do movimento. O teórico prossegue dissertando que:

O “anarquismo” dos anos 1920 descobre o país, desmascara a idealização mantida pela literatura representativa das oligarquias e das estruturas tradicionais, instaura uma nova visão e uma nova linguagem [...]. A “politização” dos anos 1930 [...]

preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. Não se trata mais, nesse instante, de “ajustar” o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade, de modificá-la profundamente, para além (ou para aquém...) da proposição burguesa [...] (LAFETÁ, 2004, p. 65).

A literatura brasileira da década de 1930 tendo assumido, nos termos de Thereza da C. A. Domingues (2010), “tanto na poesia quanto na prosa, uma tonalidade crítica mais audaciosa” (p. 131), presenciou-se uma extenuação do projeto estético (que fora marcado pela intensa experimentação), e o conseqüente fim do equilíbrio entre as dimensões estética e ideológica.

Capitães da Areia: filhos da miséria e do abandono

A obra **Capitães da Areia** insere-se na vertente da arte engajada, comprometida com a denúncia social, identificada na prosa modernista brasileira dos anos 1930. Uma narrativa notoriamente participante das perspectivas ideológicas comunistas, já que denunciava a problemática dos menores abandonados e dos menores infratores das ruas de Salvador, dando margem ainda às discussões em torno dos movimentos grevistas de trabalhadores, dos conflitos e das diferenças de classes sociais, da prostituição, do homossexualismo, do cangaço, da miscigenação de etnias e culturas, da participação do negro na formação identidade nacional, entre outras mazelas constituintes do tecido social brasileiro, em especial, do estado da Bahia, com suas profundas contradições de ordem política, econômica e social projetadas por uma história de desigualdades.

Jorge Amado lançou o livro precisamente no ano da radicalização ditatorial do governo Vargas (1937). Desta maneira, não tardou que a obra se tornasse alvo de censura. Sob o pretexto de tratar-se de propaganda comunista, diversos exemplares de **Capitães da Areia** foram apreendidos pela polícia do Estado Novo e queimados em praça pública de Salvador. Inclusive, no ano anterior à primeira edição do romance, Jorge Amado, acusado de participar da Intentona Comunista⁷, sofrera a sua primeira prisão por motivos políticos.

⁷ Tentativa de golpe contra o governo de Getúlio Vargas realizado em novembro de 1935, pelo Partido Comunista Brasileiro em nome da Aliança Nacional Libertadora - ANL (organização política composta por setores de diversas correntes ideológicas, criada oficialmente em março de 1935 com o objetivo de lutar contra a

Não obstante os anos que separam a data de sua edição dos dias atuais (76 anos), a temática da infância marginalizada permanece tão atual quanto na época em que foi publicada a obra. Nessa medida, sobre **Capitães da Areia** Milton Hatoum (2009) escreveu:

É surpreendente a atualidade dos temas de Capitães da Areia. O assunto e as questões sociais que o livro explora em profundidade são, em larga medida, os mesmos da ‘cidade da Bahia’ e de muitas outras cidades, do Brasil e da América latina. Lido Hoje, este romance ainda comove e faz pensar nas crianças desvalidas, [...] filhos da miséria e do abandono (p. 265).

O livro, ainda nos termos de Hatoum (2009), “continua a ser lido não apenas como um registro social de uma época e de um lugar específico, mas também como uma obra literária que habitualmente soube evocar um drama humano que ainda perdura” (p. 270). Efetivamente, as observações do autor são bastante procedentes. A partir da figuração de conflitos e diferenças sociais, como também da crise de algumas instituições sociais brasileiras, Jorge Amado construiu no plano da narrativa engajada, uma narrativa de denúncia das mazelas que assolavam algumas regiões brasileiras, sobretudo o nordeste durante a Era Vargas, e que ainda subsistem, nos idos do século XXI, em múltiplos contextos sociais.

A problemática da infância desvalida foi um tema caro para Jorge Amado. Meninos parecidos com os Capitães da Areia são encontrados em outras obras do escritor, tais como: **Jubiabá** (1935), **Bahia de Todos-os-Santos** (1945) e **Os pastores da noite** (1964).

Capitães da Areia narra o cotidiano de um grupo de meninos, “moleques de todas as cores e de idades as mais variadas, desde os nove aos dezesseis anos” (AMADO, 2009, p. 26), que vivem num velho trapiche abandonado. Liderados pelo valente Pedro Bala, entregam-se a pequenos furtos e golpes para sobreviver.

O prólogo do livro é formado por uma reportagem e por uma ordem de cinco cartas, que foram publicadas depois de enviadas à redação do *Jornal da Tarde* de Salvador, em que se debatia o problema dos meninos de rua, conhecidos então como “Capitães da Areia”, “grupo de meninos ladrões”, “malta de jovens bandidos”, que se multiplicavam pelas ruas da cidade, assim como seus feitos. Nesse debate estavam envolvidos o Juiz de Menores, o Chefe de Polícia, o diretor do Jornal, o diretor do Reformatório, o padre e uma costureira.

Assim, já no início da narrativa, se desenvolve uma aguda crítica às instituições representativas da ordem. Talvez tenha sido o ataque a estas instituições (a Polícia, a Justiça,

o Governo) o mais contundente motivo que justifique a repressão sobre o livro, e não necessariamente a acusação de se tratar de objeto de propaganda comunista.

As “Cartas à redação”, antecipando o conjunto de personagens que irá compor a obra e suas concepções político-sociais, constituem um artifício para dar mais credibilidade ao discurso do narrador, acentuando a verossimilhança do universo ficcional num cenário que retrata a insensibilidade e o desprezo das autoridades com a pobreza desvalida, bem como a cumplicidade autoprotetora dos poderosos que reprime e hostiliza a marginalidade aviltada.

Na sequência, a história está dividida em três partes: “Sob a lua num velho trapiche abandonado”; “Noite da grande Paz, da grande paz dos teus olhos”; e “Canção da Bahia, canção da liberdade”. A primeira parte, constituída de onze quadros, apresenta os personagens e os locais onde ações se desenvolverão. A segunda, subdividida em oito capítulos, privilegia a chegada de Dora (a primeira integrante feminina do grupo), a sua relação com os meninos e, em especial, a sua história de amor com o chefe dos Capitães, Pedro Bala. Compreendendo também oito capítulos, a terceira seção relata a fragmentação do bando e o engajamento de Pedro Bala na militância operária.

Dos vários capítulos que compõem o romance, alguns são particularmente expressivos. Em “As luzes do carrossel”, os Capitães da Areia, conhecidos pela sua vida marginal (viviam da pilhagem, bebiam cachaça, fumavam, jogavam, andavam armados com punhal ou navalha, brigavam nas ruas, xingavam nomes, derrubavam negrinhas no areal do cais), ficam encantados com um decadente carrossel. É um momento de lirismo em que os garotos deleitam-se de forma pueril no envelhecido brinquedo:

O sertanejo trepou no carrossel, deu corda na pianola e começou a música de uma valsa antiga. O rosto sombrio de Volta Seca se abria num sorriso. Espiava a pianola, espiava os meninos envoltos em alegria. Escutavam religiosamente aquela música que saía do bojo do carrossel na magia da noite da cidade da Bahia só para os ouvidos aventureiros e pobres dos Capitães da Areia. [...] Neste momento de música eles sentiam-se donos da cidade. E amaram-se uns aos outros, se sentiram irmãos porque eram todos eles sem carinho e sem conforto e agora tinham o carinho e o conforto da música (AMADO, 2009, p. 66).

Ao mostrar o bando divertindo-se no Grande Carrossel Japonês, o narrador revela a essência destes personagens, ou seja, não obstante a sua vivência arriscada e delinquente, os Capitães são apenas crianças socialmente desamparadas, que, ainda que provisoriamente, se entregam ao sonho e à magia da infância.

Outro capítulo que merece destaque é “Família”. Nele, é exposta a carência afetiva de um dos membros do grupo, o Sem-Pernas. O menino coxo tinha grande talento para a dissimulação, por isso se especializara na tarefa de espião do bando. Ele se infiltrava na casa de famílias ricas, apresentando-se como um pobre órfão que pedia alimento e um lugar para morar. Quando obtinha sucesso na empreitada, observava onde os moradores guardavam seus bens valiosos e informava ao grupo, que, dias depois, invadia a casa e a roubava.

É comovente o dilema do Sem-Pernas quando recebe abrigo na casa de dona Ester, mulher de um rico advogado. O plano de assaltar a casa é protelado devido ao tratamento carinhoso que o garoto recebe do casal:

Teriam bastado três dias para ele localizar os objetos de valor da casa. Mas a comida, a roupa, o quarto, e mais que a comida, a roupa e o quarto, o carinho de dona Ester tinham feito que ele passasse já oito dias. [...] Mas aí pensou se não ia trair dona Ester. Ela confiara nele. [...] Lembrou-se que das outras vezes quando dava o fora de uma casa para ela ser assaltada, era uma grande alegria que o invadia. Desta vez não tinha alegria nenhuma. Seu ódio para todos não desaparecera, é verdade. Mas abriu uma exceção para a gente daquela casa, porque dona Ester o chamava de filho e o beijava na face. O Sem-Pernas luta consigo mesmo. Gostaria de continuar naquela vida. Mas o que adiantaria isso para os Capitães da Areia? E ele era um deles, nunca poderia deixar de ser um deles porque uma vez os soldados o prenderam e o surraram enquanto um homem de colete ria brutalmente. E o Sem-Pernas se decidiu. Mas olhou com carinho as janelas do quarto de dona Ester e ela, que o espiava, notou que ele chorava (AMADO, 2009, p. 126-127).

Em “Alastrim”, a Cidade Baixa (dos pobres) é assolada por uma epidemia de varíola e a precariedade do atendimento dispensado à saúde da parcela desafortunada da população baiana é denunciada pelo narrador.

Almiro, integrante dos Capitães da Areia, fica doente e o grupo, temendo o leprosário, lugar de onde ninguém voltava, recorre ao generoso padre José Pedro. Este, descumprindo os ditames legais, arrumou prontamente um médico para cuidar do menino. “Havia uma lei que obrigava os cidadãos a denunciarem à saúde pública os casos de varíola que conhecessem, para o imediato recolhimento dos variolosos aos lazaretos. O padre José Pedro conhecia a lei, mas, mais uma vez, ficou com os Capitães da Areia e contra a lei” (AMADO, 2009, p. 146).

O médico, no entanto, delatou o caso de varíola à saúde pública e o padre como acobertador do fato. José Pedro foi, por conseguinte, chamado à presença de seus superiores. Severamente humilhado, chamado de comunista e de inimigo da Igreja. Acusado de desonrar as vestes sacerdotais que trajava, de violar as leis da Igreja e do Estado, e de compactuar com os crimes praticados pelo bando comandado por Pedro Bala. Sem hesitar, o padre saiu em

defesa dos seus protegidos: “— Que culpa eles têm? [...] Quem cuida deles? Quem os ensina? Quem os ajuda? Que carinho eles têm? [...] Roubam para comer porque todos esses ricos que têm para botar fora, para dar para as igrejas, não se lembram que existem crianças com fome... Que culpa...” (AMADO, 2009, p. 151).

Suas palavras custaram-lhe a suspensão das possibilidades (se existiam!) de obter a paróquia desejada e esperada há dois anos.

Por fim, um quarto ponto alto do livro **Capitães da Areia** a ser evidenciado é a prisão de Pedro Bala, narrada no capítulo intitulado “Reformatório”. Capturado e encaminhado ao “Reformatório Baiano de Menores Abandonados e Delinquentes”, o líder dos Capitães é espancado e confinado numa cafuá:

Pedro Bala sentiu duas chicotadas de uma vez. E o pé do investigador na sua cara. Rolou no chão, xingando. [...] Agora davam-lhe de todos os lados. Chibatadas, socos e pontapés. O diretor do reformatório levantou-se, sentou-lhe o pé, Pedro Bala caiu do outro lado da sala. Nem se levantou. Os soldados vibraram os chicotes. [...] Grita de dor. [...] Vai se fazendo noite para ele. Agora já não sente dores, já não sente nada. No entanto, os soldados ainda o surram, o investigador o soqueia. Mas ele não sente mais nada. - Desmaiou - diz o investigador. [...] Fora atirado dentro da cafuá. Era um pequeno quarto, por baixo de uma escada, onde não se podia estar em pé, porque não havia altura, nem tampouco estar deitado de comprido, porque não havia comprimento. [...] Seu rosto estava cheio de esquimoses das pancadas da polícia. [...] Os membros e a cabeça de Pedro Bala doem. Tem sede, ainda não bebeu nem comeu neste dia. Como seria bom um copo d'água! [...] Gostaria era de beber água. [...] A sede é pior que uma cobra cascavel. Faz mais medo que a bexiga. Porque vai apertando a garganta de um, vai fazendo os pensamentos confusos. Um pouco de água. Um pouco de luz também. Porque se houver um pouco de luz, talvez veja o rosto de Dora risonho. Esmurra a porta da cafuá. Mas parece que lá fora não tem ninguém que o ouça (AMADO, 2009, p. 195-199).

Ferido, faminto e sedento, na escuridão dos oito dias passados na solitária, Pedro Bala rememora a liberdade das ruas, a gargalhada dos seus companheiros e sua paixão por Dora que se encontra, também enclausurada, no “Orfanato Nossa Senhora da Piedade”:

A liberdade é como o sol. É o bem maior do mundo. [...] A liberdade era Dora também. Não era só o sol, andar livre nas ruas, rir no cais a grande gargalhada dos Capitães da Areia. Era também sentir junto a si o cabelo loiro de Dora, ouvir ela contar coisas do morro, sentir os lábios dela sobre os seus lábios feridos. Noiva. Também ela estava sem liberdade (AMADO, 2009, p. 197).

E Pedro Bala tinha apenas quinze anos. Sem infância, sem brinquedos, sem carinhos paternos, sem alimento, sem lar, sem escola.

Em matéria de legislação referente à criança e ao adolescente, vigorava, quando da escrita do romance, o Código de Menores de 1927, Decreto nº 17.943-A de 12 de outubro de 1927, o primeiro do Brasil, também reconhecido como Código Mello Mattos⁸, Juiz de Menores e principal idealizador desse dispositivo legal, que tinha como tônica predominante a ação corretiva, isto é, fazia-se necessário educar e disciplinar (física, moral e civicamente) as crianças oriundas de famílias desajustadas ou da orfandade – o que deu margem a uma crescente institucionalização da criminalização da infância no país.

Dessa forma, centrando a ação na vida dos menores miseráveis da cidade de Salvador, Jorge Amado aproveitou para mostrar as brutais diferenças sociais e os efeitos da marginalidade nas crianças e adolescentes discriminados por um sistema social perverso, como também denunciou o despreparo oficial, os corretivos policiaescos e a passividade contemplativa, bem como a caridade isolada ou autocompensatória da sociedade.

A narrativa, em terceira pessoa, de cunho realista, descreve o cotidiano dos Capitães e suas ações para sobreviver. A despeito dessa condição coletiva a história é conduzida em função dos destinos individuais de cada participante do bando, pois se observa que tais personagens seguem um caminho paralelo e individualizado. Uns consolidam o que já parecia ser socialmente determinado: malandros e marginais. Outros solidificam aptidões inéditas ou sufocadas pelo meio: vida religiosa, artística e militante. Em todo caso, a obra apresenta personagens planas, que não causam surpresa no decorrer da narrativa, realizam apenas aquilo para o que foram dispostas desde o início por suas inclinações ou pelos limites da sociedade. Ainda sobre os personagens, entende-se que estes são nomeados com base em aspectos que os caracterizam, sejam eles físicos (Gato, Pirulito, Sem-Pernas e João Grande), psicológicos (Professor e Volta Seca) ou morais (Boa-Vida) ou por algum evento que constitua a sua história (Bala, por exemplo, está relacionado à morte do pai de Pedro que morrera de um tiro durante uma greve nas docas).

As únicas demarcações temporais existentes na obra são a imprecisa data da morte do pai de Pedro Bala na “greve das docas 191...”, e a referência ao cangaceiro Lampião que percorreu vários estados nordestinos com o seu bando nas décadas de 1920 e 1930.

Quanto à linguagem, o narrador “mordendo o cotidiano” e se “empanturrando dele”,

⁸ O primeiro Juizado de Menores do Brasil e da América Latina foi criado em 20 de dezembro de 1923, no Rio de Janeiro, sendo José Cândido de Albuquerque Mello Mattos, o primeiro Juiz de Menores do Brasil e da América Latina, empossado no dia 02 de fevereiro de 1924.

secundando as palavras de Antônio Dimas (2008, p. 339), investe nos coloquialismos e expressões da cultura baiana:

- Tu não vai hoje ao Gantois? Vai ser uma batida daquelas. Um fandango de primeira. É festa de Omolu.
- Muita boia? E aluá?
- Se tem... mirou Pedro Bala. — Por que tu não vai, branco? Omolu não é só santo de negro. É santo dos pobres todos (AMADO, 2009, p.85).

Utiliza-se também de termos chulos:

- Boa-Vida ficou espiando os peitos da negra, enquanto descascava uma laranja que apanhara no tabuleiro.
- Tu ainda tem uma peitama bem boa, hein, tia? (AMADO, 2009, p. 82).

A passagem a seguir é, do mesmo modo, ilustrativa do vocabulário vulgar empregado:

- Quem tirou teu cabaço?
- Ora, me deixe... – respondeu o pederasta rindo (AMADO, 2009, p. 102).

O ambiente de **Capitães da Areia** oscila entre as ruas de Salvador e o Trapiche, velho armazém abandonado, à beira-mar, que servia de esconderijo para o grupo. No tocante ainda aos espaços, cabe assinalar o contraste entre a indigente Cidade Baixa e o casario elegante da Cidade Alta, insinuando paisagens ambivalentes e a disparidade social entre aquelas gentes: “é um gosto ver o palacete do comendador, cercado de jardins, na sua arquitetura colonial. Pois ontem nesse remanso de paz e trabalho honesto passou uma hora de indescritível agitação e susto com a invasão que sofreu por parte dos Capitães da Areia” (AMADO, 2009, p. 10). O fragmento citado, extraído da reportagem que compõe o preâmbulo da narrativa, parece indicar que as situações de conflito e de desigualdade vividas pelos personagens são, de certo modo, uma herança de um processo histórico brasileiro, cuja posição e poder das elites do Nordeste foram edificados sobre o trabalho escravo e a produção de açúcar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da análise realizada, percebeu-se que **Capitães da Areia** é uma obra que tende para uma organização moderna. Sua estrutura fragmentária, em que se sucedem vários

quadros mais ou menos independentes, somada à experiência da colagem de gêneros – isto é, o gênero narrativo vai se alternando com o gênero carta – constituem registros que se completam num diálogo aparentemente dissoluto.

Utilizando-se de uma linguagem despojada, Jorge Amado registra a naturalidade dos discursos praticados no cotidiano, construído com base nas raízes populares, sem os exageros formais dos puristas da Língua, e consegue recriar não somente uma realidade regional propriamente dita, situada à época da produção do texto, mas também dramas sociais que ainda perduram em variados contextos humanos do século XXI.

Partindo de tais aspectos, a arte aparenta ser uma das formas bem sucedidas de se posicionar histórica e socialmente, por permitir interlocuções com a vida real nem sempre possíveis no discurso legitimado pela sociedade. O artista, nesse sentido, pode colocar-se com maior liberdade, porque a ele é conferido o poder, pela capacidade criativa, de expressar não apenas uma ficção, mas desvendar uma realidade histórica, situada em tempo e espaço numericamente determinados. Jorge Amado fez uso desse poder quando escolheu denunciar o problema dos menores de rua e tratar de assuntos como a militância comunista, os movimentos grevistas, os conflitos entre empregados e patrões, os embates entre trabalhadores e a polícia, a prostituição, o homossexualismo, a malandragem, o cangaço, a liberdade de culto, a miscigenação de etnias e culturas, assim como a postura assumida por certas instituições (sobretudo, as famílias burguesas e a Igreja) e pelas autoridades. O romance de maneira notória atesta a posição de um escritor participante, engajado, que optou por produzir uma literatura que fale do povo e com o povo.

Certificou-se, ainda, que o texto literário não copia a realidade. Transforma-se antes em lente mediadora. No exercício de construção do texto são dois os olhares que se complementam, o do observador e o do criador. Não seria difícil defender uma escrita da observação em Jorge Amado, afinal, a constatação de que o romance lido corresponde a espaços biográficos do escritor, ratificaria tal hipótese. Ao se deter, no entanto, nesta verificação e propor que o escritor copia os cenários na sua ordem natural, descartar-se-ia o trabalho de criação, confirmando a cópia e não a construção de uma representação verossímil do referente concreto.

Além disso, foi possível depreender que a configuração complexa de uma cultura juvenil, contida em **Capitães da Areia**, será capaz de concorrer para a construção (ou a consolidação) de significações sociais, relativas à criança e ao adolescente, no pensamento

social brasileiro. Imergir em seu conteúdo contribuiu, portanto, para uma compreensão mais apurada dos significados que têm sido atribuídos às crianças e aos adolescentes na trajetória da história social brasileira, e, sobretudo, à infância pobre, com todas as implicações decorrentes do trato público a ela dispensado no país.

Igualmente notou-se que o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990, ajustado com a evolução de seus direitos específicos, sinalizou avanços na política proteção da infância. Muitos dos seus artigos, entretanto, não foram incorporados à prática social, sendo continuamente desrespeitados, inclusive pelos governos e pela Justiça. A permanência do sistema prisional voltado para a infância (sem as devidas reformas), associada ao agravamento da insegurança pública, têm acarretado fortes ataques ao ECA, acima de tudo por parte de setores conservadores que advogam, sem trazer à cena o combate às origens da marginalidade, a diminuição da idade mínima de imputabilidade penal como solução definitiva contra o acirramento da violência.

Por fim, considerando que a linguagem literária insere-se num campo de múltiplas apreensões, este estudo constitui-se em apenas um olhar sobre as representações do contexto histórico e sociocultural contidas na obra de Jorge Amado, olhar que poderá ser renovado ou complementado indefinidamente por meio de novas correlações que fizer o leitor com sua leitura particular.

REFERÊNCIAS:

AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRASIL. Lei nº. 8.069, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18069.htm>. Acesso em: 04 maio 2013.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: _____. **Literatura e Sociedade**. 12 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 13-25.

DIMAS, Antônio. Da praça ao palanque. In: AMADO, Jorge. **Jubiabá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 325-341.

DOMINGUES, Thereza da C. A. Reflexões sobre a poesia enganjada. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). **Literatura, Crítica, Cultura IV**:

Revista Eletrônica

Fundação Educacional São José

11ª Edição

ISSN: 2178-3098

Interdisciplinaridade. Juiz de Fora: Editora UJFJ, 2010. p. 129-134.

HATOUM, Milton. O carrossel das crianças. In: AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 265-270.

LAFETÁ, João Luiz. Estética e ideologia: o Modernismo em 30. In: **A dimensão da noite**. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 55-71.

SILVA, Anderson Pires da. Antropofagia Remixada. In: _____. **Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 123-145.

UMA LEITURA DOS TEMAS DA MORTE E DA SOLIDÃO EM ADÉLIA PRADO E MANUEL BANDEIRA: O MORRER VIVER

Geraldina Antonia Evangelina de Oliveira¹

RESUMO

O presente artigo propõe uma breve análise dos temas da morte e da solidão nas obras de dois poetas brasileiros do século XX: Adélia Prado e Manuel Bandeira. Tomaremos como *corpus* para uma tentativa de revelar de que maneira o tema, de fundo existencial, é tratado no Modernismo, especificamente os poemas “O Reino do céu”, de Adélia Prado, publicado em 1976 no seu primeiro Livro **Bagagem** e “A morte absoluta”, de Manuel Bandeira, presente no livro **Estrela da vida inteira**. Nesses poemas, tanto Adélia como Bandeira revelam um eu lírico triste e atravessado por uma melancolia que externa não só preocupação, mas também anseios ligados à morte. Embora, este fenômeno seja aceito tecnicamente por pessoas que acreditam ser fato natural da vida, é negada por outros que não conseguem introduzir a morte em seus horizontes porque não quiseram ou não puderam discutir este assunto ao longo de suas vidas.

Palavras-chave: Poesia religiosa. Adélia Prado. Manuel Bandeira. Morte. Solidão.

ABSTRACT

This paper presents a brief analysis of the themes of death and loneliness in the works of two Brazilian poets of the twentieth century: Adelia Prado and Manuel Bandeira. We will take as corpus for an attempt to show how the theme of existential background, is treated in Modernism, specifically the poems "The kingdom of heaven" by Adelia Prado, published in 1976 in his first book and Luggage "The absolute death "Manuel Bandeira, in this book Star lifetime. In these poems, both Adelia Flag as reveal a lyrical sad and crossed by a melancholy that concern not only external, but also anxieties linked to death. Although this phenomenon is technically supported by people who believe that natural fact of life, is denied by others who can not enter the death of your horizons because they would not or could not discuss this topic throughout their lives.

Keywords: Religious poetry. Adélia Prado. Manuel Bandeira. Death. Loneliness.

¹Pós-graduanda em Letras pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Bibliotecária/Documentalista na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Endereço: Rua Dr. Dias da Cruz, 294 – Nova Era – Juiz de Fora – MG. CEP 36087-030 – (32)3223-7302. E-mail: dinauff@gmail.com

Morrer e viver
“Morremos como mortais que somos, e
vivemos como se fôramos imortais.”

Sêneca (4 a.C.-65 d.C.) Consolação a
Márcia, Epístola 57

Modernista de 1935, Adélia Luzia Prado de Freitas, ou simplesmente Adélia Prado, como é conhecida, parece brincar com a arte de trabalhar as palavras, tamanha a simplicidade com a qual aborda temas altamente complexos. Utilizando-se dessa simplicidade, valoriza o cotidiano, só aparentemente banal, lançando um olhar atento às sutilezas da vida familiar e social. A religiosidade, expressa em alguns de seus poemas, está associada à religião que a escritora professa. De acordo com Bosi (2004), esta seria uma tendência que a poesia de 30/50 buscou expressar, de forma mais densa, a verdade humana ou social de cada artista, para afastar-se do humorismo de 22 e recriar novas formas de reflexão, idealismo e prática religiosa. No campo da literatura, o objetivo maior do Modernismo era produzir uma forma de linguagem que rompesse com o tradicional. Para tanto, a linguagem coloquial e a preferência por uma estética mais livre contribuíram para o surgimento de novos escritores e propostas literárias como a de Adélia.

No sentido formal, percebemos na obra de Adélia este rompimento com o tradicional. Às vezes, ela retoma o passado e com seu estilo livre e espontâneo cria composições que (re)tratam situações reais ou imaginárias dos seres. Digamos que em obras assim, o poema é a memória feita de imagens se expressando através de versos.

A religiosidade independe da crença. Este sentimento, de certa forma caracteriza o indivíduo pela sua disposição ou tendência a seguir sua religião integrando-se às suas crenças sagradas e principalmente reconhecer o poder de uma divindade. Uma das características da literatura produzida por escritores mineiros é a religiosidade. Se para uns é mistério e para outros um tema banal, Adélia vai além das aparências. A relação religiosidade e morte são temas frequentes ou subentendidos em seus textos. Essa tendência para a religiosidade se afina com o passado e demonstra que experiências da infância, o convívio e o apoio familiar serviram de incentivo e inspiração para sua criação.

Uma das mais remotas experiências poéticas que me ocorre é a de uma composição escolar no 3º ano primário, que eu terminava assim: "Olhai os lírios do campo. Nem Salomão, com toda sua glória, se vestiu como um deles...".

A professora tinha lido este evangelho na hora do catecismo e fiquei atingida na

minha alma pela sua beleza. Na primeira oportunidade aproveitei a sentença na composição que foi muito aplaudida, para minha felicidade complementar. Repetia em casa composições, poesias, era escolhida para recitá-las nos auditórios, coisa que durou até me formar professora primária. Tinha bons ouvintes em casa. Aplaudiam a filha que tinha "muito jeito pra essas coisas". Na adolescência fiz muitos sonetos à Augusto dos Anjos, dando um tom missionário, moralista, com plena aceitação do furor católico que me rodeava. A palavra era poderosa, podia fazer com ela o que eu quisesse. (PRADO, 2003).

E ainda nos afirma a constante presença de Deus em seu íntimo e relata situações que descrevem a influência da religião e da religiosidade na sua produção literária. “Deus (cada vez mais “Pai misericordioso” e menos “terrível”), Deus (“uma situação em Ele não tem existência), Deus (“Ele quer falar e me usa. No caso, sou seu oráculo.”) (CADERNOS..., 2000, p. 26).

Bosi (1977, p. 185) afirma “Se o poeta resiste, se o poeta transpassa imune, o turbilhão do céu e o turbilhão da terra, é porque já cumpriu o rito do sacrifício, já se auto-anulou, para que o Juízo Final não venha surpreendê-lo grávido de si e não o entregue às garras letais do próprio Eu.” O poema de Adélia a ser analisado, é constituído de palavras que parecem transmitir saudades e lembranças. O eu lírico anseia pela vida, resiste e transita de um plano para outro através do tempo transportando experiências adquiridas pela alma na vida material. Percebemos a necessidade da garantia de ausência da morte, para viver “tudo de novo”, “experimentar tudo de novo”. Adélia diz “Alma? Só acredito nela.” Em relação à morte afirma o seguinte:

Sim, sim, mas isso é uma crença, uma coisa doutrinária; a experiência disso é diversa. Experimentar isso no corpo, na carne, é muito diferente. Você fala a vida inteira em eternidade, tal. Mas quando você corre um risco sério é diferente” (CADERNOS..., 2000, p. 26).

Então, “é a questão da morte, que é também a questão da vida.” (CADERNOS..., 2000, p. 25).

Assis (1977, p. 24) afirma o seguinte:

Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é a condição da sobrevivência da outra, e a destruição não atinge o princípio universal e comum (ASSIS, 1977, p. 24).

No poema a seguir é visível a preocupação íntima da autora com o “pós-morte”. Vejamos o que ele nos permite inferir.

“O REINO DO CÉU”

Depois da morte
eu quero tudo o que seu vácuo abrupto
fixou na minha alma
Quero os contornos
desta matéria imóvel de lembrança,
desencantados deste espaço rígido.
Como antes, o jeito próprio de puxar a camisa pela manga
e limpar o nariz.
A camisa engrossada de limalha de ferro mais
o suor, os dois cheiros impregnados,
a camisa personalíssima atrás da porta.
Eu quero depois, quando viver de novo,
a ressurreição e a vida escamoteando
o tempo dividido, eu quero o tempo inteiro.
Sem acabar nunca mais, a mão socando o joelho,
a unha a canivete – a coisa mais viril que eu conheci.
Eu vou querer o prato e a fome,
um dia sem tomar banho,
a gravata pro domingo de manhã,
a homilia repetida antes do almoço:
'conforme diz o Evangelho, meus filhos, se
tivermos fê, a montanha mudará de lugar.'
Quando eu ressuscitar, o que quero é
a vida repetida sem o perigo da morte,
os riscos todos, a garantia:
à noite estaremos juntos, a camisa no portal.
Descansaremos porque a sirene apita
e temos que trabalhar, comer, casar,
passar dificuldades, com o temor de Deus,
para ganhar o céu.
(PRADO, 2004, p. 126-127)

Poema interessante. O eu lírico anseia por levar os desejos e experiências da vida e guardá-los para um retorno ao mesmo estágio. O que o faz pensar que quando um corpo inerte e sem os sinais vitais ainda é capaz de sonhar? Afinal, a morte encerra ou revela vida? Tal como o nascimento, a morte é um processo natural capaz de despertar as mais diversas reações nas pessoas. Este fenômeno único, embora às vezes seja reversível dentro e fora do ambiente hospitalar, caracteriza-se também por ser individual e inevitável.

Alguém que sobrevive à sua sentença de morte em face de um acidente, de um salvamento de última hora ou por mera sorte, ao invés de consegui-lo por seu próprio e energético esforço, sabe que, na verdade, deveria estar morto. Sabe que não tem mais direito legal à vida. Não pode encarar sua vida da mesma forma, depois de estar no limiar da morte e até mesmo conformado com o seu destino, sua existência lhe é incoerente e arbitrariamente restituída no último instante. Por mais injusto que fosse, o veredito que visava a tirar-lhe a vida tem uma significação mais coerente do que sobrevivência. Portanto, viver é permanecer condenado e cumprindo sentença. Mas, a evasão é, de certa forma, a execução da pena. Estar vivo, então, é uma condição negativa acima de tudo. Julgado, escapou ao

juízo. Condenado, permanece misteriosamente impune (SONTAG, 1970, p. 239).

Cada pessoa, grupo de pessoas ou comunidades vê a morte conforme suas crenças religiosas, ou a falta delas. A vida após a morte quase sempre vista como alguma melhoria, uma recompensa pelas tribulações passadas durante a vida. Por isso se diz que tal pessoa agora vai descansar, descanso eterno ou o descansa em paz, aquela frase muito comum nas lápides. Isto tem relação com a crença em um mundo melhor após a morte. Esta crença guarda relação com a religião e com o modo de vida da pessoa, grupos de pessoas ou comunidades. Para um povo de pastores, o outro mundo deverá ter pastagens verdejantes a sumir de vista e fartura d'água. Para um povo de caçadores, no outro mundo haverá a abundância da caça. Para um povo guerreiro, as honrarias conferidas à bravura e à coragem.

Assim, a autora descreve um mundo que é a continuação do seu mundo, o que ela vê ao seu redor, as boas coisas que gostaria que continuasse, como a vida em família, que ela simboliza pelo puxar a camisa pela manga e limpar o nariz, a camisa engrossada de limalha de ferro, certamente de seu pai, que era ferroviário. A continuação da sua fé católica quando fala na homilia repetida antes do almoço, o que pressupõe ter assistido à uma missa antes e à pregação feita pelo padre. A figura do pai é muito presente quando fala da gravata para a manhã de domingo e a camisa no portal. Fala do pós-morte com dúvida, pois isso só acontecerá se tivermos fé. Fala em viver de novo, em ressuscitar, o tempo que não mais vai se acabar, a vida que será contínua, pois a morte não mais existirá, mas a dúvida persiste e como a dizer para parar de sonhar, repete que descansaremos, mas a sirene da oficina ferroviária como que a acorda, lembrando para voltar à realidade da vida, onde temos que trabalhar, comer, passar dificuldades, seguir a religião, temer a Deus para ganhar o céu.

Nos três primeiros versos, a autora faz parecer que a morte ainda pode dar continuidade ao pensamento. Aspectos não-verbais da linguagem, especificamente as imagens, são recursos geradores de sentidos que podem revelar experiências. “Como antes, o jeito próprio de puxar a camisa pela manga e limpar o nariz.” Nesses versos, o eu lírico mostra que diante do corpo inerte, a memória é acessada por lembranças que podem lhe remeter ao passado. São experiências vivas como um filme assistido há poucos minutos. Produzir literatura em ambiente doméstico, fortemente marcado pela rotina dá um imenso prazer a esse eu. Em meio a seus afazeres, desempenhando o papel materno, na lida da casa, em uma conversa com o esposo ou simplesmente mergulhada em seus pensamentos, a

escritora escava e encontra em suas lembranças motivos para a sua criação.

Antigamente, quando a tecnologia ainda não dominava os trilhos, o transporte ferroviário exigia muita força bruta de seus trabalhadores. A tarefa de transportar pessoas ou materiais entre locais geograficamente separados era bem rudimentar. Quando a autora fala “A camisa engrossada de limalha de ferro”, nos poderíamos inferir que ela referencia o seu pai João do Prado Filho. Este, ferroviário na cidade do Divino, poderia representar os tantos outros que trabalharam e contribuíram para este transporte que ainda se faz presente entre nós. Se o sol escaldante faz o corpo suar e molhar a roupa limalhada pelo ferro dos trilhos, a chuva molha e lava a camisa que mais tarde se secará pendurada em um prego qualquer atrás da porta. A imagem escrita é tão forte que ao afirmar que “os dois cheiros impregnados”, ela é capaz de separar o cheiro da limalha de ferro do cheiro de suor presente na camisa e no corpo.

Em seus textos, Adélia cria imagens e resgata situações e acontecimentos que vivenciou e ainda vivencia ao logo de sua vida. Neste poema, diante de vários desejos, ela anseia especificamente por reviver experiências com o pai. O fato de morar praticamente às margens da estrada de ferro e ouvir constantemente o apito e o barulho da “cumposição” pode ter influenciado na composição do poema. “O reino do céu” faz parte dos cento e trinta e nove poemas que compõem o livro **Bagagem**. O título faz todo sentido a esta obra que incita o leitor a mergulhar nas experiências e na intimidade da escritora. Os textos em geral, mostram uma bagagem rotineira de uma mulher devota a Deus, simples e multifacetada nos papéis de mãe, esposa e dona de casa. Adélia transita perfeitamente no tempo transportando suas experiências para o universo da sua escrita. Hoje, observamos os trens carregados e deslizando nos trilhos das ferrovias. No Brasil, trem de passageiros é praticamente impossível de se ver. Poucas são as cidades que mesmo em nome do turismo, disponibilizam poucos vagões para o deleite de um passeio prazeroso e diferenciado. A presença do trem ligada à memória de seu pai é tão forte em suas lembranças que mais uma vez podemos comprovar quando ela diz: “Um trem-de-ferro é coisa mecânica, mas atravessa a noite, a madrugada, o dia, atravessou minha vida, virou só sentimento.”

É como se o trem levasse consigo parte da vida e deixasse somente as recordações.

O maior trem do mundo
puxado por cinco locomotivas à óleo diesel
engatadas geminadas desembestadas
leva o meu tempo, minha infância, minha vida (FUNDAÇÃO..., 2013)

É extremamente forte a ligação morte e religiosidade. Percebemos traços de

religiosidade quando a autora afirma “Eu quero depois, quando viver de novo.”. Em entrevista ao Jornal O Estado de São Paulo (2010), Ubiratan Brasil realiza vários questionamentos à escritora. Ao perguntá-la se a religião é fonte de inspiração, ela responde:

A fé, o contexto de minha religião, doutrina, liturgias, devoções, foram e são experiências vitais para mim, e não há experiência verdadeira que não inspire. A religião, em que pesem excessos ou erros doutrinários, equívocos de catequese, se ela oferece o sentimento de estar ligado a uma fonte de transcendência e sentido, de perenidade, melhor que eu, mais poderosa que eu, onde possa prostrar-me como criatura diante de um Criador, que me castiga, protege e consola, qualquer um de nós tem a terra e o céu para lhe inspirar.

O entrevistador ainda questiona o que ela pensa sobre a fragilidade e a perenidade do corpo. Adélia responde: “Perfeitamente. Porque experimento um corpo sujeito à doença, à velhice, à morte, mas creio na ressurreição da carne, na promessa de Jesus: "Aquele que crer em mim viverá para sempre." O Credo, esta declaração de fé cristã, é um dos dogmas presente na Igreja Católica da qual a autora professa. Ler ou dizer “Creio em um só Deus, Pai todo-poderoso, criador do céu e da terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis.” pode incitar a leitura completa da oração. Se compararmos, o que poderíamos inferir do eu lírico do poema no texto do Credo? Elimina-se a morte. Na “segunda vida”, idealiza-se a “vida eterna”. Para o poema, a “vida eterna” se compõe de elementos da rotina simples, das lembranças marcantes desta construção de uma “memória”, cheia de afetividade.

O credo Niceno-Constantinopolitano foi estipulado após os Concílios Gerais de Nicéia I (325) e Constantinopla (maio do ano 381). Ambos tiveram por tema definir conceitos e dogmas da fé cristã, a Santíssima Trindade em especial, em Deus há uma só natureza em três pessoas, e combater heresias da época que surgiram dentro do próprio clero. O texto é a profissão da fé cristã, explora as pessoas da Santíssima Trindade, Pai, Filho e Espírito Santo, fala da concepção virginal de Maria, enfatiza a ressurreição da carne e a fé na Igreja que possui as propriedades de universalidade, santidade e apostolicidade. Tais atributos não pelos membros e fiéis, mas devido ao próprio Cristo e a forma como ela foi fundada e conduzida.. Ele é um reflexo do Concílio que o gerou. Acerca da morte, há dois trechos que a mencionam: o primeiro que trata da morte e ressurreição de Jesus Cristo e o segundo da morte de todos nós com a fé na ressurreição, acreditando ter os mesmos efeitos que Cristo. O fiel baseia como será seu pós-morte a partir da experiência deixada por Cristo como um legado e herança de fé.

O quadro a seguir mostra os textos Credo e Credo de Niceia–Constantinopla.

Revista Eletrônica

Fundação Educacional São José

11ª Edição

ISSN: 2178-3098

SÍMBOLO DOS APÓSTOLOS	CREDO DE NICEIA–CONSTANTINOPLA
Creio em Deus, Pai todo-poderoso, Criador do Céu e da Terra;	Creio em um só Deus, Pai todo-poderoso, Criador do Céu e da Terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis.
e em Jesus Cristo, seu único Filho, nosso Senhor,	Creio em um só Senhor, Jesus Cristo, Filho Unigénito de Deus, nascido do Pai antes de todos os séculos: Deus de Deus, luz da luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro; gerado, não criado, consubstancial ao Pai. Por Ele todas as coisas foram feitas. E por nós, homens, e para nossa salvação desceu dos Céus.
que foi concebido pelo poder do Espírito Santo; nasceu da Virgem Maria;	E encarnou pelo Espírito Santo, no seio da Virgem Maria, e Se fez homem.
padeceu sob Pôncio Pilatos, foi crucificado, morto e sepultado; desceu à mansão dos mortos; ressuscitou ao terceiro dia; subiu aos Céus; está sentado à direita de Deus Pai todo-poderoso, de onde há-de vir a julgar os vivos e os mortos.	Também por nós foi crucificado sob Pôncio Pilatos; padeceu e foi sepultado. Ressuscitou ao terceiro dia, conforme as Escrituras; e subiu aos Céus, onde está sentado à direita do Pai. De novo há-de vir em sua glória, para julgar os vivos e os mortos; e o seu Reino não terá fim.
Creio no Espírito Santo;	Creio no Espírito Santo, Senhor que dá a vida, e procede do Pai e do Filho; e com o Pai e o Filho é adorado e glorificado: Ele que falou pelos profetas.
na santa Igreja Católica; na comunhão dos Santos;	Creio na Igreja una, santa, católica e apostólica.
na remissão dos pecados; na ressurreição da carne; na vida eterna. Amen	Professo um só Baptismo para remissão dos pecados. E espero a ressurreição dos mortos, e a vida do mundo que há-de vir. Amen.

Fonte: Credo (2013)

O Credo de Niceia–Constantinopla, mais denso e completo, destaca-se pela beleza de sua poética, possui tom de esperança e vivacidade da fé. Embora a frase “Creio na ressurreição da carne” não esteja explícita no texto.

A presença do tempo também é marcante no poema. A autora vive o presente, mas não se desliga do passado. O elo que liga os dois tempos é formado de experiências rotineiras vivenciadas no seio familiar. A morte, o tempo interrompeu a relação pai/filha, mas a memória retoma o passado na tentativa de (re)viver as experiências com o ente querido. A vida moderna traz facilidades. O simples ato de utilizar um cortador ou uma tesourinha para cortar as unhas, no passado, era praticado com o auxílio do canivete. Cena medonha aos nossos olhos, mas rotineira para os homens mais simples. Traços familiares e rotineiros quando diz “prato e a fome”. A combinação desses substantivos remete ao corpo físico; a fome é característica da carne. Se durante a semana o traje é simples e resistente para agüentar o trabalho, para suportar o sol, a chuva e a limalha do ferro, o domingo é reservado para roupa nova com direito à gravata na igreja. A homilia, o Evangelho e a fé incitam reflexões. Quando o eu lírico afirma “Quando eu ressuscitar, o que quero é a vida repetida sem o perigo da morte,”. Poderíamos acreditar que uma vez morto, estaremos vivo para todo o sempre? A presença da rotina com seus gestos incluindo “a mão socando o joelho” e “a unha a canivete”, objetos camisa e portal. Tudo isso e muito mais são experiências na escrita autobiográfica de Adélia. Enfim, estando morto ou vivo do lado de lá, aqui a vida continua! A autora afirma isso nos quatro últimos versos quando escreve que “temos que trabalhar, comer, casar, passar dificuldades, com o temor de Deus, para ganhar o céu.”

Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho, pernambucano nascido em 1886. Este poeta moderno e crítico descobriu-se tuberculoso aos 18 anos e desde então passou a viver sob a sombra do fatídico espectro a lhe rondar até 1968, quando aos 82 anos se foi nos deixando um legado literário para se ler e reler. A morte é um tema presente não em suas poesias e no poema “A morte absoluta”, o poeta intitulado “imortal” pela nossa Academia Brasileira de Letras, demonstra-se um poeta maduro preparado para a morte e sem a preocupação se será ou não lembrado. Suas poesias transcendem lirismos, capazes de revelar momentos de sua juventude, amores, de suas decepções.

No poema a seguir, a palavra morte é o tema principal da poesia. O autor reflete sobre o suposto desaparecimento “de um corpo e de sua alma”, sem deixar vestígios da existência do ser humano. Neste momento, a morte para ele é vista como uma fase “madura”, cujos versos contextualizam condição de morrer completamente. O eu lírico de Manuel Bandeira neste poema de versos livres é marcado com expressões de sentimento e decepção. Morrer sete vezes em:

“A Morte Absoluta”

Morrer.
Morrer de corpo e de alma.
Completamente.
Morrer sem deixar o triste despojo da carne,
A exangue máscara de cera,
Cercada de flores,
Que apodrecerão - felizes! - num dia,
Banhada de lágrimas
Nascidas menos da saudade do que do espanto da morte.
Morrer sem deixar porventura uma alma errante...
A caminho do céu?
Mas que céu pode satisfazer teu sonho de céu?
Morrer sem deixar um sulco, um risco, uma sombra,
A lembrança de uma sombra
Em nenhum coração, em nenhum pensamento,
Em nenhuma epiderme.
Morrer tão completamente
Que um dia ao lerem o teu nome num papel
Perguntem: “Quem foi?...”
Morrer mais completamente ainda,
---Sem deixar sequer esse nome
(BANDEIRA, 1986, p. 148)

Morte é um tema recorrente na poesia de Manuel Bandeira. O poema citado comprova o fato e demonstra que o eu lírico trabalha a palavra morte se expressando de várias maneiras. Os três primeiros versos, a morte é desejada. “Morrer. Morrer de corpo e de alma. Completamente.” Morrer completamente seria dar fim ao corpo, a alma e o espírito, ou seja, aniquilamento total do ser? Quando lemos “Morrer sem deixar o triste despojo da carne, A exangue máscara de cera,”. Esta colocação nos infere que há um desejo de não deixar vestígios, o corpo esvaído de sangue, sem vida retornando ao pó.

Do sexto ao nono verso, percebemos certa ironia quando se qualifica de “felizes” as flores que envolveram um corpo frio e inerte. Às vezes, a morte espanta e apavora provocando lágrimas e sofrimentos. Mas a lágrima também pode nascer de um sentimento como a saudade – palavra marcante e uma das mais presentes na poesia de amor de nossa língua portuguesa e também de nossa música popular. Embora também esteja relacionada a objetos, a palavra saudade possui extrema dimensão. É sempre um rasto de ausência de um corpo que emana calor provocando prazer ou sofrimento. A saudade humana revela dor, desconforto e a carência de um espírito que exala amor resultante de uma união forte e imparcial, frágil e solúvel somente diante da presença da morte? Metafisicamente pensando, onde entraria Deus criador de um paraíso finito onde as almas dos corpos traçam planos sem

garantias de realização em outra dimensão? A religião provê garantias de continua idade no pós-morte?

A religiosidade se faz presente no poema quando nos versos de 10 a 12, é mencionado as palavras alma e céu. Alma errante também ganharia o reino do céu ou estaria fadado somente a sonhar com este céu? “Mas que céu pode satisfazer teu sonho de céu?” Como morrer completamente e sonhar? Só sonha quem tem vida, que está vivo. “Morrer sem deixar um sulco, um risco, uma sombra, A lembrança de uma sombra Em nenhum coração, em nenhum pensamento, Em nenhuma epiderme.” A palavra sulco nos remete a outra palavra que é solidão. Sentimento que também reflete isolamento, despovoado de seres ao redor. O ser demonstra não ter sido amado, e jamais deixará. Morrer sem deixar nada, seria simplesmente não ter existido. Momento para reflexão... A vida sem representação ou significado.

Manuel Bandeira e Adélia Prado entenderam e nos mostram a arte de fazer versos como uma atividade de caráter religioso, conferindo à poesia a expressão de uma verdade absoluta. Em seus versos, mostram através do eu lírico que nós humanos somos viajantes no espaço do criador e que nem sempre somos percebidos pelos nossos feitos e presença. Que imagem deixaremos pelo nosso caminho? A poesia de 30/ 50 buscou expressar, de forma mais densa, a verdade humana ou social de cada artista, afastando-se do humorismo de 22 e recriando novas formas de reflexão, idealismo e prática religiosa (BOSI, 1989, p. 492).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Poemas intrigantes de versos tristes, falando de morte, angústia, solidão, esperança e experiências. Por que os lemos e porque este tema prende tanto nossa atenção? Conforme já foi dito anteriormente a morte é tal como o nascimento, ou seja, um processo natural capaz de despertar as mais diversas reações nas pessoas. Esta experiência humana implica inquietudes, provoca angústia e desperta desejos.

Não é fácil lidar com a morte, mas ela espera por todos nós... Deixar de pensar na morte não a retarda ou evita. Pensar na morte pode nos ajudar a aceitá-la e a perceber que ela é uma experiência tão importante e valiosa quanto qualquer outra. (ARIÈS, 1977).

A crítica literária moderna nos apresenta uma arte diferenciada, com estilos variados e

sem a preocupação com a métrica. Ambos escritores, modernistas consagrados, abordam em seus poemas a morte e o viver, cuja vertente metafísica religiosa pode ser atestada e comprovada em seus versos com a presença das palavras céu, ressurreição, corpo, alma, viver, Deus...

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**: da idade média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**: poesias reunidas. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. 449 p.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 275 p.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo. Instituto. Moreira Salles, 1996-2011.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CREDO. Disponível em:

http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/p1s1c3_142-184_po.html#CREDO. Acesso em: 19 mar. 2013.

FUNDAÇÃO Cultural Carlos Drummond de Andrade. **O maior trem do mundo** (Praça do Areão). Disponível em: <

<http://www.culturaemitabira.com.br/index.php/component/content/article?id=321:o-maior-trem-do-mundo-praca-do-areao&catid=69>>. Acesso em: 13 de maio 2013.

MACHADO DE ASSIS, J. M. **Quincas Borba**. São Paulo: Moderna, 1977.

O CONCÍLIO de Nicéia. Disponível em: <<http://www.cristianismo.org.br/trindd15.htm>>. Acesso em: 19 mar. 2013.

OLIVEIRA, Elcio Lucas de. A busca do inominável em A Morte Absoluta. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em:

<<http://dlcv.fflch.usp.br/node/50>>. Acesso em: 10 de ago. de 2011.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. 20. ed. Rio de Janeiro : Record, 2004.

_____. Vida, obra, textos. **Grupo Scripto**, jun. 2003. Disponível em:

http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/catalogo/adelia_vida.htm. Acesso em: 18 março 2013.

PRADO, Adélia. A luz de Adélia. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 8 ago. 2010. Entrevista concedida a Ubiratan Brasil. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,a-luz-de-adelia,591991,0.htm>>. Acesso em 18 mar. 2013.

RODRIGUES JÚNIOR, Francisco. **A visão da morte Em Manuel Bandeira**. Disponível em: <<http://pt.shvoong.com/books/poetry/1894734-vis%C3%A3o-da-morte-em-manuel>>. Acesso em: 10 de ago. de 2011.

RONAI, Paulo. **Dicionário Universal Nova Fronteira de Citações**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 1052 p.

SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas. In: BOSI, Alfredo *et al.* **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p. 516-519.

SONTAG, Susan. **Morte em questão**. 1. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.

**UM OLHAR SOBRE A TRANSFORMAÇÃO DA PERSONAGEM RISOLETA DE
GABRIELA, CRAVO E CANELA POR MEIO DO FIGURINO**

Luiz Fernando Ribeiro da Silva¹
Marcos Vinícius Pereira de Oliveira²

RESUMO

O artigo apresenta uma análise da personagem Risoleta, na obra **Gabriela, cravo e canela** de Jorge Amado e no *remake* de **Gabriela** da Rede Globo de Televisão, produzido e exibido no ano de 2012, em comemoração ao centenário de nascimento do autor. Este estudo ocorre por meio do figurino da personagem, abordando ainda a adaptação da obra literária para a macrossérie televisiva, em que há uma transformação da personagem periférica na obra à antagonista na macrossérie pelo viés da caracterização que a transforma de prostituta em sinhá.

Palavras-chave: Jorge Amado. **Gabriela, cravo e canela**. Risoleta. Figurino.

ABSTRACT

The article presents an analysis of the character Risoleta in the work **Gabriela, cravo e canela** by Jorge Amado and the remake of **Gabriela** by Rede Globo de Televisão, produced and broadcast in 2012, commemorating the centenary of the author's birth. This study takes place through the character's costume, also addressing the adaptation of the literary work to a soap opera, in which there is a transformation of a peripheral character in the work into an antagonist in the soap novel by the dressing up that turns her from a whore into sinhá.

Keywords: Jorge Amado. **Gabriela, cravo e canela**. Risoleta. Costume.

¹Luiz Fernando Ribeiro da Silva - Mestrando em Letras, pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora/PUC-Minas (2012). Especialista em Moda, Cultura da Moda e Arte pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2008). Especialista em Gestão de Negócios pela Faculdade Estácio de Sá de Juiz de Fora (2006). Professor do Curso de Tecnologia em Design de Moda do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora/PUC-MINAS. Atua na área de criação de acessórios para revistas, televisão, teatro, jornais. E-mail: luiferribeiro@ig.com.br

²Doutor em Literatura pela UFJF. Professor do Mestrado em Literatura Brasileira no CES-JF/PUC – Minas. E-mail: marcosoliveira@pucminas.cesjf.br

1 INTRODUÇÃO

Ao iniciarmos a leitura de um romance, fazemos uma relação intrínseca entre enredo e personagem, pois quando pensamos no enredo, ao mesmo tempo associamos e pensamos nas personagens que vivem os fatos criados na história. Segundo Antonio Candido (1995, p.53), o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo.

A personagem é quem vive o enredo e as ideias, tornando-os vivos. A personagem é um ser fictício, mas é por meio dela que pode existir a aceitação afetiva e intelectual do leitor, pelos mais diversos mecanismos de identificações, projeções, transferências, empatia. Como um ser vivo dentro do romance e por meio da aceitação de suas verdades por parte do leitor, muitas vezes grandes erros de enredo e ideias são delegados a segundo plano pela crítica, devido à capacidade de criação de grandes personagens pelos escritores em um romance. Contudo, a personagem não é o elemento principal de um romance e sim o conjunto: enredo, personagem e ideias.

Feita esta ressalva, todavia, pode-se dizer que [a personagem] é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX, e começo do XX; mas que só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance. (CANDIDO, 1995, p.54 e 55)

A personagem do romance é um ser fictício, pois é uma criação da fantasia do escritor com traços de realidade intensos que nos faz crer da existência deste ser, através das questões da verossimilhança. Segundo Cândido (1995), o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que mesmo sendo uma criação da fantasia, comunicar a impressão da lídima verdade existencial. Portanto, posições políticas, críticas, estados psicológicos do autor podem ser passados através das personagens sob o seu ponto de vista, influenciando ou não o leitor.

A caracterização é um dos elementos utilizados pelos romancistas para descrever e definir personagens, por meio de roupas e objetos, tipos físicos, traços, gestos e outros códigos que possam dar elementos para que o leitor configure e construa a personagem com estes dados. Jorge Amado em **Gabriela, cravo e canela** usa desde recursos na caracterização das personagens colocadas em uma linguagem quase cinematográfica, graças às riquezas de detalhes principalmente por meio das características físicas. Em vários momentos, o autor

explora com maestria a importância que tem para lidar com a linguagem das roupas das personagens.

Outros grandes autores como Machado de Assis, José de Alencar e Joaquim Manuel Macedo, romancistas brasileiros da segunda metade do século XIX, também utilizaram a vestimenta para descrever características de suas personagens, inclusive traços psicológicos. Segundo Souza (2005), Machado de Assis demonstra pouco interesse pela vestimenta das senhoras, detendo-se de preferência na vestimenta dos cavalheiros. O escritor demonstra isto claramente no romance **Memórias póstumas de Brás Cubas**, ao descrever a trajetória da personagem Quincas Borba, no início da obra, com poucos detalhes e indícios da personalidade do protagonista, mas com uma grande minúcia dedicada a indumentária, pois o perfil de Quincas Borba é traçado sobretudo a partir da vestimenta. Para a formação das personalidades femininas, na obra acima referida, Machado não usa da vestimenta com o mesmo propósito, pois pressupõe a não existência de almas de suas personagens e sim de corpos. Conforme comenta Souza (2005, p. 83), “[...] a seu ver, a tarefa que cabe à vestimenta das mulheres é acelerar o impulso erótico, exacerbá-lo através do negaceio constante entre o empecilho da roupa e o desvendamento da nudez”.

Machado de Assis, como sempre encarou o problema de maneira muito mais sutil e elaborada. Verificou, desde o início, que era preciso distinguir a função diversa que a vestimenta desempenhava para o grupo masculino e o grupo feminino. No primeiro caso ela cumpria sobretudo um papel civil, definidor de *status* e instaurador de uma identidade fictícia, mas pacificadora; no segundo, era o auxiliar eficiente do jogo erótico, num momento social instável, ambíguo, de conquistas recente e aspirações sufocadas. Nos dois casos, a meditação sobre a vestimenta foi a máscara oportuna que utilizou para, bem protegido, lançar farpas contra a sociedade arrisvista, puritana e insatisfeita. Os seus romances, sob a forma inicial de folhetins, penetraram tranquilamente na intimidade das famílias, foram lidos com admiração e respeito pelas senhoras do Segundo Reinado e, sem alardes, ajudaram a transformar os hábitos afetivos da época. (SOUZA, 2005, p.88 e 89)

José de Alencar transfere a libido para a vestimenta. Muitas vezes, a descreve de maneira sucinta e essencial para composição das personagens, a exemplo na obra **Lucíola**, onde a personagem Lúcia apresenta estranha duplicidade de personalidade dividida entre a redenção purificadora do amor e a tentação do pecado carnal. A vestimenta nos é apresentada no decorrer da narrativa como sendo uma branca e reluzente, caracterizando uma personagem doce e apaixonada; a outra vermelha e preta, simbolizando o apelo sexual.

As roupas de Lúcia vão fazendo marcadamente a transição do corpo ao espírito no resgate da moça pura. Poderia ter sido outro atributo, outra característica a fazer essa marcação, no entanto, Alencar se apega à indumentária e reforça, em **Lucíola**, o poder que as roupas oferecem de comunicação do eu com o mundo externo. (VOLPINI, 2012, p. 71).

Neste sentido, faremos na próxima seção deste artigo um levantamento sobre a maneira como Jorge Amado também usa a vestimenta na caracterização física e psicológica das personagens masculinos e femininos em **Gabriela, cravo e canela**, ora como sinal de puritanismo ou erotismo, ora como maneira de discordar, revelar e criticar uma sociedade em transformação e como um recurso de idealização das personagens por parte do leitor.

Além do estudo literário, a adaptação do texto **Gabriela, cravo e canela** para a televisão em formato de macrossérie, produzida e exibida pela Rede Globo de Televisão em 2012, será tema da terceira seção. Para isso, é necessário introduzir alguns conceitos e percepções.

A encarnação é o elo entre o ator e a personagem, pois como em um romance ou peça de teatro, a personagem fílmica ou televisiva também é um ser de papel à espera de alguém que a incorpore e de imagem para que a faça existir.

A escolha dos atores é fundamental para o sucesso da personagem e também para a confecção de seu figurino, pois seu biotipo, que são as características físicas do indivíduo, influencia na criação e na caracterização de sua personagem. Segundo Nacache (2012, p.83), “Na adaptação de um romance de sucesso, a escolha dos atores é valorizada, por vezes comercialmente, elemento de suspense de uma vasta campanha publicitária”, em torno dos atores protagonistas, pois estes, ao serem escolhidos, por suas participações em trabalhos já consagrados e pelas capacidades interpretativas, dão sinais do que venha a ser uma obra de sucesso, garantindo por este caminho, a captação de recursos financeiros na área de publicidade para investimento na produção.

Pode acontecer, em certos casos, que um texto seja escrito para a um determinado ator, devido, muitas vezes, às suas qualidades interpretativas, beleza, carisma e até fazendo valer de uma estratégia comercial. Isto coloca o ator da televisão brasileira cada vez mais em um lugar de destaque entre outros segmentos artísticos, gerando uma imagem muito marcante, positiva ou negativa.

Desta maneira, é possível dizer que um bom ator é capaz de salvar uma má personagem e, por conseguinte, um mau ator pode acabar com uma boa personagem. A má escalação de um elenco tende a prejudicar uma obra de teledramaturgia, como por exemplo,

se não houver química³ entre os intérpretes, pode por fim ao romantismo da trama. Portanto, nem sempre o autor da escrita é quem define ou escolhe os atores para interpretarem a sua criação literária. Às vezes, como já foi dito, ele até pode escrever o papel para um determinado ator ou atriz, mas esta definição na escolha dos intérpretes é função do produtor de elenco, cabendo ao ator ou atriz escolhida aceitar ou não o papel.

A recusa do papel pode se dar por várias vias: o ator ou atriz pode julgar a personagem mal escrita, mal concebida e com pouca construção dramática ou mesmo pelas suas condicionantes psicológica e moral, pois muitas vezes o grande público confunde o ator com a personagem e as características da personagem podem vir a contagiar ou interferir de maneira positiva ou negativa na imagem do ator ou da atriz. Portanto, papéis de ladras, prostitutas, homossexuais, megeras, alcoólatras entre outros tipos são comumente rejeitados, levando-se em conta as posições pessoais do artista que os rejeita, pois muitas vezes podem-se criar vínculos indissolúveis entre ator e personagem, pelo menos enquanto durar a obra televisiva e ou continuar, ocasionados pela confusão do público entre ator e personagem, ou seja, entre ficção e realidade.

O grande público está interessado no *ator*, que é, para os mais desavisados, intérprete e autor do que está sendo dito. A personagem se confunde com o intérprete; a personagem cobra sua vida e realidade por meio da personalidade do intérprete – e vice-versa. Muitas vezes, o ator é cobrado pelas atitudes malévolas ou antipáticas de sua personagem. (PALLOTTINI, 2012, p.123)

A personagem fictícia ou histórica em um *remake* ou adaptação na obra televisiva ou fílmica vem de uma série de encarnações interpretadas por outros artistas. O novo intérprete passará a fazer parte na cadeia interpretativa desta personagem, revitalizando-a e colocando novos traços na interpretação pessoal, portanto marcando e demarcando sua participação na obra, muitas vezes distanciando das encarnações anteriores.

Com suas intenções delimitadas, este artigo prossegue com uma análise das personagens Risoleta tanto na obra literária **Gabriela, cravo e canela** de Jorge Amado, quanto na macrossérie **Gabriela** exibida em 2012 pela TV Globo.

³Termo utilizado para caracterizar a interação entre as personagens/intérpretes numa trama, resultando num excelente desempenho entre o par romântico. Interação positiva num relacionamento afetivo, profissional etc.

2 A PERSONAGEM RISOLETA NO TEXTO LITERÁRIO

A personagem Risoleta é citada pela primeira vez no romance **Gabriela, cravo e canela** logo nas páginas iniciais do Capítulo Primeiro, no subcapítulo “Dos notáveis na banca de peixe”, em uma conversa entre o boêmio inveterado e funcionário público Nhô-Galo, que havia passado a noite em companhia de Nacib no Bataclan, e o Capitão. Eis o diálogo:

— E a zinha, que tal?
— Papa-fina... — murmurou Nhô-Galo com sua voz fanhosa. E contou:
— Você não sabe o que perdeu. Você precisava ter visto o árabe Nacib fazendo declaração de amor àquela zarolha nova que saiu com ele. Era de mijar de rir...
(AMADO, 2012, p.27)

A personagem Risoleta é apresentada ao leitor de uma forma primeiramente irônica e pejorativa, como se fosse apenas um objeto qualquer, ao ser tratada com o diminutivo uma “zinha”, uma mulher sem alma; em seguida por um defeito físico “zarolha”, que se tratava de uma mulher-dama recém-chegada ao cabaré pela palavra “nova”, e é novamente ironizada por Nhô-Galo ao descrever que Nacib, provavelmente bêbado, fazia declaração de amor à prostituta, dizendo “Era de mijar de rir...”

A princípio, pode-se apenas constatar que se trata de uma nova prostituta, que acabara de chegar a Ilhéus para trabalhar no cabaré Bataclan com um defeito físico, é esta a imagem que se constrói a partir das informações contidas no texto.

No subcapítulo “De como Nacib despertou sem cozinheira”, a personagem é mostrada através de Nacib, que após uma noitada no Bataclan em companhia de Tonico Bastos e Nhô-Galo, havia conhecido Risoleta, uma novata vinda de Aracajú, com quem havia passado a noite, mas, que apresentava um defeito físico: “um pouco vesga” (AMADO, 2012, p.27).

Nacib havia chegado em casa por volta das quatro horas da manhã, mas estava sendo despertado pela sua cozinheira, a velha Filomena, às seis horas da manhã, para comunicar-lhe sua partida de Ilhéus. Acorda atordoado com a notícia, porém com o pensamento em Risoleta, a mulher que acabara de conhecer. Uma mulher com um padrão de beleza normal e que possuía um defeito físico no olho, mas que sabia dar prazer a um homem, “mas sabia das coisas” (AMADO, 2012, p. 32). Nacib lembrava-se de como ela mordia-lhe a ponta da orelha e lançava o corpo para trás, sorrindo.

Na caracterização da personagem através de seu físico, o autor leva a entender que Risoleta é uma mulher de beleza física mediana, nem bonita e nem feia, porém o que a tornava um pouco menos atraente é o fato de ser um pouco vesga, ter “um olho troncho” (AMADO, 2012, p. 32). Já na parte psicológica, trata-se de uma mulher extremante sedutora, como o batom vermelho, por sorrir lançando o corpo para trás e ser conhecedora da arte do sexo. Ao morder a ponta da orelha de Nacib, ativando assim o seu apetite sexual, é por esta mulher que o árabe se encanta.

Em “Da arte de falar da vida alheia”, Risoleta aparece novamente no turbilhão de problemas, acontecimentos e preocupações em que Nacib encontra envolvido. Logo, ele pensa nas novas mulheres que chegaram para trabalhar no cabaré e na noite inesquecível que tivera com Risoleta. Em como ele poderia administrar suas questões de trabalho com os sentimentos aflorados por esta novata. Neste trecho da obra, Nhô-Galo conversa com Nacib sobre Risoleta:

— E a zarolha, hein? — Nhô-Galo ria. — Você ontem estava grandioso, árabe grandioso! — Afirmava depois, na constatação de um fato: — O mulhero aqui está melhorando, não há dúvida.
— Nunca vi mulher tão sabida... — Nacib sussurrava detalhes.
— Não me diga, senhor!
(AMADO, 2012, p.71)

A personagem Risoleta é apelidada de zarolha por Nhô-Galo, ao perguntar a Nacib sobre ela. Ao mesmo tempo, enaltece a *performance* do árabe no cabaré na noite anterior, ao dizer que ele estava “grandioso”, fato este que é realçado por ele estar em companhia da novata Risoleta. Nacib também enaltece as qualidades de Risoleta, ao sussurrar ao amigo detalhes de sua relação com Zarolha. Minúcias que o autor deixa subentendidas como sendo do ato sexual do casal e, novamente, reforçam a marca de sedução e sabedoria da arte de amar da personagem através das palavras: “mulher tão sabida”.

Ao longo do romance, o defeito físico do olho de Risoleta é amenizado pelas palavras “pouco vesgo”. O defeito é incorporado à personagem e visto com naturalidade pelos outros, não se tratando de um atributo que desvalorizasse a prostituta, apenas uma característica.

Jorge Amado na frase “uma Risoleta qualquer, xodó de alguns dias” (AMADO, 2012, p. 105) sinaliza que a personagem Risoleta trata-se apenas de mais uma mulher na vida de Nacib, como tantas outras pelas quais o sírio tenha se encantado e foram substituídas à

medida que novos corpos vão surgindo na cidade de Ilhéus, sem criar nenhum vínculo afetivo com estas mulheres, apenas carnal.

Em outro momento do romance, Nacib vai assistir a apresentação da bailarina Anabela no Bataclan, em uma mesa na companhia de Tônico Bastos. Aguardavam o *show* quando o advogado dr. Ezequiel Prado, já bêbado, indagou Nacib sobre seu relacionamento com Risoleta, no diálogo abaixo:

— Me disseram que você tá enrabichado com aquela zarolha. — Apontava Risoleta a dançar com um caixeiro-viajante.
— Enrabichado? Não. Tive com ela ontem, foi tudo.
— Não gosto de me meter com xodó de amigos. Por isso perguntei. Mas se é assim... Ela é um pirãozinho, não é?
(AMADO, 2012, p.114)

O texto comunica mais uma vez que Risoleta é uma mulher bonita e atraente, pois é chamada de pirãozinho por outro personagem masculino, dr. Ezequiel, que a disputa com um caixeiro-viajante com o qual Risoleta estava dançando.

À medida que Nacib se envolve com Gabriela, a personagem Risoleta vai desaparecendo da obra literária, voltando a ser mencionada apenas em recordações árabe. A personagem, portanto, some da trama literária conforme Nacib deixa de pensar nela. Não há marca clara de que a prostituta deixa a cidade de Ilhéus. Ela simplesmente perde a importância na trama, já que Nacib está focado em outras mulheres, como Gabriela e, mais tarde, uma nova prostituta amazonense de nome Mara.

Na próxima seção veremos como estas informações a respeito da personagem Risoleta na obra literária de Jorge Amado foram transpostas para a personagem Zarolha na macrossérie **Gabriela** produzida e exibida pela Rede Globo de Televisão em 2012.

3 A PERSONAGEM RISOLETA NA TELEVISÃO

A análise que se segue tem como viés a indumentária de Zarolha para a TV. A caracterização por meio do figurino é a tônica da interpretação desta personagem. A vestimenta exerce um papel fundamental na interpretação, pois é exatamente no figurino que o ator encontrará traços do mundo material de quem é o outro que ele representará no palco: “Ao vestir-se é que o intérprete se paramenta para entrar definitivamente na personagem e concretizar o mistério do fazer teatral” (MUNIZ, 2004, p. 44).

O figurinista é um dos profissionais que atua no bastidor, trabalhando na caracterização por meio da indumentária. Ele possui duas funções: vestir os atores e colaborar para que haja harmonia no espetáculo, realizando um trabalho conjunto com os atores e com toda equipe de produção. Pode-se afirmar que o figurinista, ao pensar na personagem, começa a elaborar como será sua indumentária, iniciando, assim, seu processo de criação. Além das roupas, calçados, será necessário também pensar nos adereços que vai usar, pois esses são de suma importância para complementar a fantasia da personagem para o espectador.

Os figurinistas planejam seu trabalho, traçando uma trajetória com começo, meio e fim, o que confirma a necessidade de um projeto que tem como ponto de partida uma estrutura mínima de ações que, necessariamente, são empreendidas para viabilização de qualquer objeto. São elas: criar, produzir e utilizar, e segundo Holt (apud LEITE; GUERRA, 2002, p. 119), esses momentos apresentam-se detalhadamente da seguinte forma: “Com relação ao processo de feitura de figurino para telenovela pode-se desmembrar a trajetória referida anteriormente, definindo uma nova estrutura mínima, relativa especificamente ao meio televisivo.”

Assim, Leite e Guerra (2002, p. 119) afirmam que, “de acordo com o fluxo original, criar, produzir e utilizar, desmembram-se em identificar, conceituar, projetar (referentes a criar), produzir (manteve-se idêntica), gravar e manter (referentes a utilizar).” As etapas de desenvolvimento de um figurino não são tão simples como aparentam ser, pois precisam de fundamentações (períodos históricos, datas, formas e estruturas de roupas, texturas, cores, matérias-primas), em que está contextualizada a obra para a qual o figurinista está desenvolvendo seu trabalho. Esses dados são fundamentais na criação e concepção do figurino. As autoras esclarecem que:

[...] em algumas produções se tem o cuidado de, antes de começarmos trabalhos de encenação propriamente dito, reunirem todas as áreas (aqui vale dizer os seus representantes), inclusive atores, e trabalhar a ideia geral da obra, promovendo palestras relativas à problemática do texto, ambientações com elementos dos cenários e figurinos, preleções dos diretores, ou seja, tudo que seja elucidativo para o bom desenvolvimento da obra. (LEITE; GUERRA, 2002, p. 124).

A indumentária teatral, segundo Muniz (2004), ajuda a contar a história social das personagens. Evidencia-se, neste estudo, que não é somente a roupa que vai exibir a condição social das personagens, pois os acessórios também são responsáveis por mostrar, além de seu

nível social, sua personalidade. Tolentino (apud MUNIZ, 2004, p. 63) afirma que, “no Brasil, a estratificação social é disfarçada”, contudo, acha importante mostrar essa faceta na indumentária das personagens. A condição social da personagem pode ser mostrada através da roupa ou mesmo de um acessório como uma joia ou um sapato, que ajuda a narrar sua história social na trama, podendo inclusive denunciar através de pequenos detalhes, como tecidos, cores, penteados e acessórios sua nova posição social, mesmo que equivocada e exagerada em relação a outros personagens.

Na fase da preparação do figurino, é de grande importância ter conhecimento do nome da intérprete, pois seu biotipo físico influencia na criação, como cor de pele, cor e tipo de cabelo, altura, etc. Poucas informações sobre a personagem Risoleta constavam na sinopse da macrossérie **Gabriela**, que incluíam ser, muito amiga de Maria Machado, seu sonho casar com um coronel e tornar-se uma senhora da sociedade ilheense, sabia-se ser uma personagem que deixaria a novela ao longo da trama.

A fabricação de parte dos acessórios desta personagem ficou a cargo do autor deste artigo. A partir das informações contidas na Prancha de Referência do Figurino⁴ da personagem fornecida pela figurinista da obra Labibe Simão, iniciou-se o processo de criação dos adornos para Risoleta. Os principais dados fornecidos pela figurinista para a composição dos acessórios desta personagem foram a cartela de cores do vestuário — preta e vermelha —, a transparência nas roupas, e a possibilidade de evidenciar maior exuberância nas roupas e acessórios, já que a personagem estaria primordialmente relacionada com o cabaré Bataclan por ser uma prostituta.

A personagem Risoleta no *remake* **Gabriela** coube à atriz Leona Cavalli. Na primeira versão em 1975, foi interpretada pela atriz Dina Sfat. A escalação adequada de um é necessário ter em mente neste momento da pesquisa que a telenovela padrão brasileira tem

⁴Prancha de Referência do Figurino contém todas as informações específicas de como se pretende desenvolver as roupas de cada personagem, contendo, informações de cores, tecidos, silhuetas, acessórios, entre outros itens que irão nortear a criação.

uma característica fundamental: a de ser uma obra aberta, escrita ao mesmo tempo enquanto vai ao ar, podendo sofrer todos os tipos de modificações, provenientes das mais diversas circunstâncias, fatos, êxito ou fracasso de audiência entre outros detalhes.

Neste sentido, para a adaptação para a TV, a obra **Gabriela, cravo e canela** precisou ser reinventada pelo diretor da macrossérie **Gabriela**, Walcyr Carrasco. Especificamente, a personagem Risoleta foi alvo desta mudança. Na obra literária, a previsão é de um desaparecimento gradual da personagem da mente de Nacib. Porém, na adaptação televisiva, há um retorno de Zanolha, que acontece justamente no dia do casamento de Gabriela e Nacib. A partir de então, ela assumirá o posto de antagonista, como será visto adiante.

A história da personagem Risoleta na obra televisiva, para melhor análise desta pesquisa, será dividida em duas fases: a primeira quando Zanolha é amante de Nacib e sonha em casar com o árabe, para deixar a vida de prostituição, mas ele a abandona devido ao relacionamento com Gabriela. A segunda, ao retornar para Ilhéus na tentativa de reconquistar Nacib, o que não ocorre, e finalmente Risoleta aceita o pedido do coronel Manoel das Onças, casa-se em uma cerimônia religiosa na igreja Matriz, passando a fazer parte da sociedade de Ilhéus, não mais como uma prostituta, mas sim como uma esposa de coronel. Porém, na obra literária não há nenhuma referência do relacionamento de Zanolha e coronel Manoel das Onças, e muito menos de seu casamento na igreja católica e sua possível transformação em uma dama da sociedade.

Na primeira fase podemos dividir o guarda-roupa da personagem em diurno e noturno, sendo o primeiro o que Risoleta usa para ir ao encontro de Nacib no bar Vesúvio ou para ir à igreja ou na casa do coronel Ramiro Bastos para negociar a participação das prostitutas na procissão de São Jorge.

Nesta fase os vestidos da personagem são estampados em tons azulados e avermelhados com padrões abstratos, em temas geométricos ou florais, luvas, chapéu e, algumas vezes, para dar um ar de sobriedade, os ombros são envoltos por echarpes. Foi sugerido à figurinista Labibe Simão que fossem confeccionadas para os vestidos da personagem alças de pedras e cristais, o que foi aceito e passou a ser uma característica dos vestidos de Risoleta.

Em vários de seus figurinos, o ponto central de destaque é o longo decote deixando parte dos seios à mostra. O uso de tecidos transparentes, bem como as alças de

cristais e echarpe, com chapéu, luvas e bolsa também são traços marcantes neste figurino diurno da primeira fase. Sensualidade advinda dos sinais do decote e da transparência do tecido é suavizada pela echarpe e pela neutralidade dos demais acessórios na cor preta, compreendendo: chapéu, brincos, luvas e bolsa.

A roupa é um símbolo exterior da atividade espiritual, a forma visível do homem interior. Entretanto, o símbolo pode transformar-se num simples sinal destruidor da realidade quando o traje é apenas um uniforme sem ligação com a personalidade. *A roupa nos deu a individualidade, as distinções, os requintes sociais; mas ameaça transformar-nos em meros manequins (Carlyle).* (CHEVALIER, 1999, p. 947)

Ainda nesta primeira fase, os trajes noturnos são usados durante o trabalho no cabaré Bataclan. O figurino da personagem é bastante sofisticado, dentro das últimas tendências de moda da época. Vestidos bastante ornamentados e bordados, tecidos brilhosos, grande maioria na cor preta. Completando a caracterização, os cabelos presos e acessórios exuberantes, bastante chamativos como brincos, gargantilhas, pulseiras, anéis e chapéus, porém todos sofisticados, que complementavam a indumentária dando suporte para uma das características da personagem: a sedução.

Como mencionado anteriormente, Walcyr Carrasco optou por caminhos diferentes de algumas personagens do enredo da obra original, como no caso Zarolha. Risoleta é transformada em vilã, vindo a antagonizar com a protagonista Gabriela, uma mulher capaz de tudo pelo amor de um homem que a desprezou. Assim, a vilã-quenga associa-se ao mau caráter Tônico Bastos que deseja perdidamente Gabriela, envolvendo a protagonista em uma sequência de tramoias até que vai parar na cama com Tônico Bastos e é pega em flagrante por Nacib.

Risoleta passa a ser assediada pelo coronel Manoel das Onças, mas a princípio recusa a oferta do pedido de casamento do coronel, pois ainda se diz estar apaixonada por Nacib. Com o amor não correspondido, a vilã-quenga, procura Nacib e diz que não mais irá atormentá-lo. Redime-se com Gabriela de suas atrocidades, desejando que encontre a felicidade ao lado de árabe.

Risoleta aceita o pedido de casamento do coronel, então passa a pedir apoio da família do coronel Juvenal para que possa oficializar o matrimônio em uma celebração religiosa na igreja Matriz. Após vários conflitos gerados por este pedido, finalmente a vilã realiza o seu

grande sonho, casa vestida de branco na igreja Matriz na presença da sociedade de Ilhéus e transforma-se em uma senhora da sociedade, uma sinhá.

Sinal desta mudança de *status* é que Risoleta passa a ser tratada pela própria sociedade como uma dama. É convidada para tomar chá com as noras do falecido coronel Ramiro Bastos e para prestigiar a cerimônia religiosa do casamento de Mundinho Falcão e Gerusa Bastos, por exemplo. Fora aceita e havia se transformado em uma dama da sociedade. Risoleta diz: “eu venci, que honra”, frase pronunciada pela personagem televisiva (GABRIELA, 2012).

A posição de dama da sociedade é ainda confirmada pela presença do coronel Manoel das Onças em uma divertida noite no cabaré Bataclan. Fica claro que o poder dos coronéis sobre suas mulheres, seus domínios, suas submissões. Mesmo sendo Risoleta uma mulher com uma experiência de vida, ex-prostituta, é submetida e concorda com as atitudes de seu esposo. É o preço que se paga para ser uma senhora da sociedade de São Jorge do Ilhéus.

A grande mudança em seu figuro ocorre a partir do momento que Risoleta torna-se noiva do coronel Manoel das Onças, seus trajes diurnos ficam mais suaves, discretos e com poucos acessórios, como echarpes protegendo o colo, os decotes e as transparências. Muito embora, as roupas noturnas continuem sofisticadas e exuberantes.

Outro grande feito e ousadia da personagem foi ter se casado em uma cerimônia religiosa com um vestido de noiva branco. Traje nem um pouco usual por se tratar de uma ex-prostituta, nem na cor e nem no modelo de vestido, fato que transgride os costumes da sociedade local.

Após este feito, suas vestimentas tornam-se parecidas com as damas da sociedade ilheenses, roupas discretas, decotes arredondados, cores em tons pastel como rosa, tecidos leves e nobres como a renda, bordados e acessórios discretos passam a compor o figurino da personagem, dentro das regras do hábito e costume do vestir da época, transformando-a num padrão de mulher da sociedade, uma sinhazinha.

Concluindo, na leitura feita por meio das imagens de suas roupas, Risoleta atingiu seu objetivo, transformou-se em uma sinhá, uma dama da sociedade de Ilhéus, sem nenhuma diferença na aparência, nos hábitos de vestir, das demais mulheres distintas, tão elegante como a rica e beata Senhora Sinhazinha Mendonça ou Senhora Conceição Bastos moradora da capital, Salvador, também rica e conhecedora dos hábitos do bem vestir.

Assim, podemos constatar a importância do figurino na concepção e criação de uma personagem. Desta feita, fortalece a interpretação e dá suporte para o ator, identificando e fascinando o intérprete ou telespectador. Muitas vezes, inclusive, pode-se suavizar a má conduta de um personagem transformando-o de vilão a mocinho. A adaptação da obra literária para a televisão requer ajustes, já que a segunda é uma obra aberta. Os fatores que alteram esta adaptação mencionados anteriormente cabem no exemplo da macrossérie **Gabriela**. A mudança no peso da personagem Zorilda da obra literária para a TV demandou um enriquecimento de seu figurino, desde a sofisticação e exuberância das roupas usados no cabaré Bataclan até a polidez dos trajes de uma dama da sociedade, passando, inclusive pelo uso do vestido de noiva. Mesmo sem fundamentos na obra literária para a construção do figurino da personagem na televisão, foi possível demarcar as mudanças de *status* de uma personagem periférica para antagonista de destaque na macrossérie. O figurino e suas transformações foram primordiais para demarcar e caracterizar esta nova narrativa.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**: crônica de uma cidade do interior; romance, ilustrações de Di Cavalcanti, retrato do autor por Jordão de Oliveira. 75ª ed. Rio. São Paulo: Record, 1994.

_____. **Gabriela, cravo e canela**: crônica de uma cidade do interior / Jorge Amado; posfácio de José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; ET AL. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números) / Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault... [et al.]; coordenação Carlos SusseKind; tradução Vera da Costa e Silva... [et al.] – 13. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

GABRIELA. Direção: Mauro Mendonça Filho. Produção: Flávio Nascimento. Intérpretes: Juliana Paes; Humberto Martins; Mateus Solano; José Wilker; Ivete Sangalo; Antonio Fagundes; Maitê Proença; Mauro Mendonça; Leona Cavalli; Marcelo Serrado. Roteiro: Walcyr Carrasco; André Ryoki; Daniel Berlinsky. [S.I]: Rede Globo de Televisão “Gabriela”, 2012. Son. color.

LEITE, Adriana. GUERRA, Lisette. **Figurino uma experiência na televisão**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

Revista Eletrônica

Fundação Educacional São José

11ª Edição

ISSN: 2178-3098

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus:** o figurino em cena. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.

NACACHE, Jacqueline. **O ator de cinema.** Trad. Macelo Felix. 1. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda, 2012.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SOUZA, Gilda de Mello e. **A ideia e o figurado.** São Paulo: Duas Caras; Ed. 34, 2005.

VOLPINI, Javer. **Lucíola, na literatura e no cinema:** a protagonista e a indumentária no contexto do século XIX. 2012. 122 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012. Disponível em: <<http://www.cesjf.br/index.php/mestrado-em-letras-dissertacoes/2013/31--17/file>>. Acesso em: 12 ago. 2013.

O OLHAR MINEIRIANO DA CORRESPONDÊNCIA COMO FONTE DE PESQUISA LITERÁRIA: ENRIQUE DE RESENDE ESCREVE A COSETTE DE ALENCAR

Ana Paula G. B. Calixto¹
Elizabeth Lucchesi Rocha²
Maria Regina de Souza Carvalho³
Moema Rodrigues Brandão Mendes⁴

RESUMO

Este artigo objetiva pensar o arquivo-correspondência como fonte de pesquisa literária sob o olhar mineiriano dos escritores Enrique de Resende e Cosette de Alencar que se corresponderam entre 1961 e 1973. Ele, um ícone do Modernismo cataguasense e ela, escritora juizforana, registraram um diálogo epistolar cujos temas perpassaram o contexto literário mineiro e nacional, a movimentação da Academia Mineira de Letras, as colaborações em periódicos e posições de editores frente ao mercado de publicações, firmando, assim, um pacto de cooperação mútua. Algumas missivas que compõem o arquivo pessoal da escritora Cosette de Alencar, enviadas por Enrique de Resende, encontram-se sob a custódia do Museu de Arte Murilo Mendes da Universidade Federal de Juiz de Fora, em Minas Gerais, MAMM-UFJF-MG. Esta investigação, portanto, encontra-se em andamento já que, o lote de missivas escritas por Cosette de Alencar enviadas a Enrique de Resende encontra-se em fase de localização pelos pesquisadores. Processou-se até este momento da pesquisa, a leitura de 57 cartas, totalizando 171 documentos. Neles, pôde-se observar que estes signatários mineirianos, em meio a conversas variadas, discutiram as relações entre teoria literária,

¹Ana Paula G.B.Calixto. apailacalixto@hotmail.com. Graduada em Psicologia (UFJF-MG), Especialista em Produção de Moda e Personal Stylist (UVA-RJ) . Mestranda em Letras pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, CESJF/SMC-MG.

²Elizabeth Lucchesi Rocha. bethluc@terra.com.br. Graduada em Estudos Sociais pela União Pioneira de Integração Social, UPIS – DF. Especialista em Biblioteconomia pelas Faculdades Integradas de Jacarepaguá, FIJ-RJ. Mestranda em Letras pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, CESJF/SMC-MG.

³Maria Regina de Souza Carvalho. mreginasc@hotmail.com. Graduada em Biblioteconomia e Documentação pelas Faculdades Integradas Teresa D’Avila, Lorena – SP. Especialista em Gestão de Pessoas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN-RN. Mestranda em Letras pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, CESJF/SMC-MG.

⁴Moema Rodrigues Brandão Mendes. moemamendes@pucminas.cesjf.br. Doutora em Literatura Comparada (UFF-RJ), Mestre em Letras (CESJF-SMC-MG), Especialista em Estudos Literários, (UFJF-MG). Membro do Conselho Curador do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM-Juiz de Fora-MG).

ficção, poesia e escrita de si, considerando, especialmente, como alguns escritores mineiros viveram e pensaram a literatura nacional a partir de MG. Isso vem a confirmar o porquê de os estudos mais recentes de crítica genética se valerem cada vez mais da escrita epistolar como fonte de pesquisa literária contextual e de processo de criação. O estudo desta correspondência permite apresentar aos leitores interessados informações relevantes para o conhecimento de parte da história e do encontro intelectual entre Enrique de Resende e Cosette de Alencar.

Palavras-chave: Correspondência. Enrique de Resende. Cosette de Alencar. Memória. Literatura.

ABSTRACT

This article has as an objective to think about the mail archive as a source of literary research under the perspective of two writers from Minas Gerais, Brazil, Enrique de Resende and Cosette de Alencar, which corresponded between 1960 and 1973. Enrique, an icon of the modernism from Cataguases, and Cosette, a writer from Juiz de Fora, registered an epistolary dialogue which themes passed through the literary context from Minas Gerais and Brazil, the activities of the Academy of Letters of Minas Gerais, the collaboration with periodic articles and the position of directors concerning the publishing market, firming thus a pact of mutual cooperation. Some missives that composes the personal files of Cosette, sent from Enrique, are under the custody of the Museum of Art Murilo Mendes, from the Federal University of Juiz de Fora, in Minas Gerais, (MAMM-UFJF-MG). Therefore, this is an ongoing investigation since the missive lot written by Cosette de Alencar sent to Enrique de Resende is in a localization phase by the researchers. It was processed up to this moment of the research 57 letters, totaling 171 documents. In these documents, it could be observed that these signatories from Minas Gerais, amid various conversations, discussed the relations between literary theory, fiction, poetry and the writing itself, considering, specially, how some writers from Minas Gerais lived and thought the Brazilian literature from Minas Gerais. This confirms why the most recent studies of genetic critic avail themselves even more of the epistolary writing as a source of literary research, context and from the process of creation. The study of this mail allows introducing the interested readers relevant information of part of the history and the intellectual meeting between Enrique de Resende and Cosette de Alencar.

Keywords: Mail. Enrique de Resende. Cosette de Alencar. Memory. Literature.

1 INTRODUÇÃO

Bem cedo me ensinaste que a Ventura
tem raízes amargas...Em verdade,
no amargor da existência é que se apura
a esquiva chamada felicidade.
Enrique de Resende

O homem pré-histórico deixou registrado em desenhos nas cavernas e mais tarde por meio da escrita, seu cotidiano e sua cultura, este ato possibilitou que pudéssemos decifrar e entender o passado. A humanidade entendendo o passado pôde decifrar as complexidades da vida atual. Hoje temos admiração e respeito por esses homens, que ao registrar sua vida, permitiu que compreendêssemos as várias etapas que formam o presente.

Para a construção de uma identidade cultural, revisita-se o passado, buscando nas memórias escritas, garantias de realidade de um passado oculto pelo esquecimento. Murilo Mendes, escritor mineiro, (1946, p. 372) declara, na obra, **O discípulo de Emaús**, que “A memória é uma construção do futuro, mais que do passado”. Construir o patrimônio-memória, é buscar no passado a reconstrução do presente, fazendo ligações entre passado e presente, e reedificando o passado no presente.

É preciso registrar! O que hoje parece sem importância, no futuro poderá desvendar elos e preencher lacunas de partes da história. Estes registros podem indicar o pensamento de uma geração e elucidar processos de criação que sempre trazem ideias novas e promovem uma ruptura de conceitos já preestabelecidos.

A epistolografia é parte essencial na constituição e desenvolvimento do modernismo brasileiro. A importância das cartas não está apenas em explicar e orientar o leitor com revelações biográficas, mas também em apresentar riqueza de ideias e elaborações estéticas, projetos e intimidades do pensamento de homens-poetas-prosadores, que foram expressões importantes na formação da literatura brasileira.

O interesse epistolográfico é de significação muito especial, na medida em que

propicia um jogo interessantíssimo de identificações e antinomias, reveladas nos conteúdos das missivas, suscitando outras constatações como a relevância das cartas nos estudos literários. O estudo dos registros de um autor pode revelar um universo sob o ponto de vista do artista, inclusive, a forma como ele se relaciona com o mundo e como ele constrói sua obra.

A troca de mensagens, a espera da resposta, a forma de tratamento, o discurso coloquial ou formal e os personagens em cena, revelam o grau de intimidade dos missivistas. Este artigo pretende, portanto, salientar a importância do processo de construção da escrita, do fazer literário, presente na correspondência recebida por Cosette de Alencar enviada por Enrique de Resende, escritores mineiros, entre 1964, 1965 e 1966.

A correspondência, ao evidenciar arquivos de fórum íntimo e pessoal e abordar questões de relações sociais, propiciam o compartilhamento de ideias e sentimentos, e conduz o pesquisador ao universo da subjetividade. As cartas permitem ao leitor acompanhar, passo a passo, o desenvolvimento e o estreitamento da amizade entre os missivistas, além de conter dados valiosos que permitem investigar a trajetória do ato de criação.

Ressaltamos que o lote completo de cartas escritas por Enrique de Resende enviadas a Cosette de Alencar, data de novembro de 1961 a janeiro de 1973. O ano de 1964 está sendo trabalho pela mestranda Maria Regina da Souza Carvalho, o de 1965, pela mestranda Ana Paula Guilhermino Barreto Calixto e o lote de 1966, pela mestranda Elizabeth Lucchesi Rocha, todas as alunas do Programa de Mestrado em Letras, do CESJF-SMC.

O trabalho desenvolvido por estas pesquisadoras tem como objetivo geral apresentar uma edição de fontes ou uma edição anotada das missivas dos correspondentes mineiros cujas cartas foram enviadas a Cosette de Alencar, a fim de ser usado como fonte de futuras pesquisas. Os objetivos específicos são apontar o processo de construção da escrita, o fazer literário, resgatar a memória cultural apresentada nas cartas e; ressaltar a importância dos escritores Enrique de Resende e Cosette de Alencar no cenário literário nacional; mostrar aos pesquisadores, a relevância da preservação da correspondência pessoal guardada em acervo público e refletir sobre o estudo epistolográfico como importante fonte de pesquisa literária, histórica, biográfica e cultural.

A elaboração da edição anotada destas fontes primárias vem a completar parte de uma pesquisa iniciada pela mestra Beatriz Pires de Moraes Barbosa, desenvolvida como dissertação de mestrado, defendida no mesmo Programa de Pós-Graduação, em 2012, em que

foi trabalhado o corpus temporal de 1962 e 1963.

Este conjunto documental antes de ser doado ao Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM), pertencente à Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), foi organizado num primeiro momento pela, então, Mestra, hoje Doutora, Leila Rose Mârie Batista da Silveira Maciel e pela Professora Doutora Moema Rodrigues Brandão Mendes, quando desenvolveu sua pesquisa sobre o escritor mineiro, Gilberto de Alencar, em sua tese de doutoramento, defendida na Universidade Federal Fluminense (UFF), no Rio de Janeiro, em 2010. O trabalho de organização do acervo foi orientado pela Professora Doutora. Eliane Vasconcellos, então chefe do Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

2 Os escritores

As cartas eram trocadas com frequência, tratando, por várias vezes, de assuntos ligados à escrita literária de ambos: Enrique de Resende e Cosette de Alencar. Esta investigação parte da suposição de que o conteúdo de uma correspondência tem grande importância para o desenvolvimento da pesquisa literária e para a compreensão do processo criativo de cada um dos correspondentes.

2.1 Enrique de Resende

Enrique de Resende, nome de registro Henrique Vieira de Resende, nasceu em 13 de agosto de 1899 na Fazenda de Rochedo em Cataguases, sobre a qual sempre faz referências em suas cartas. Formou-se engenheiro em 1924 pela Escola de Juiz de Fora. Literariamente, é um ícone do Modernismo brasileiro, autor de **Poemas cronológicos** (1928); **Cofre de charão** (1933); **Retrato de Alfonsus Guimarães** (1938); **Rosas dos ventos** (1957); **A derradeira colheita** (1965). Foi eleito em 1965 para a Academia Mineira de Letras e faleceu em 16 de setembro de 1973.

Destaca-se aqui a importância do correspondente Enrique de Resende para a literatura brasileira. Ruffato (2009) afirma ter o modernismo brasileiro raízes plantadas na Europa e que os intelectuais brasileiros que viriam a lançar a Semana de Arte Moderna de 1922,

estavam profundamente bem informados do que ocorria na França e que o espírito moderno norteou todas as manifestações no Brasil.

Fundada, em 1927, na cidade de Cataguases – MG, a revista **Verde**, declarando-se radicalmente contra tudo que “cheirasse a velho”, não tinha compromissos político-partidários e inovou na linguagem, na temática e na política literária. O grupo **Verde** estava lutando contra o poder instituído, contra o tradicionalismo e a eloquência estéril, conforme citação:

...embora não fosse a única revista literária da época, a *Verde* conseguiu polarizar em torno de suas páginas o que de melhor havia, a nível nacional, do pensamento modernista. Em 1927, eram publicadas, além da *Verde*, as revistas *Festa*, no Rio de Janeiro, e *Electrica*, em Itanhandu, sul de Minas reunindo escritores provenientes do Simbolismo, *Festa* praticamente só publicava quem se enquadrava em seus cânones, enquanto *Electrica*, além de ser distribuída nacionalmente, era um misto confuso de revista literária e catálogo, sem uma linha determinadamente modernista. Sobrava, então, a *Verde*, bastante eclética e aberta a todas as manifestações, já que tinha como princípio básico a liberdade de expressão, o que ajudou a canalizar toda a produção modernista para o único veículo de que dispunham. (RUFFATO, 2009, p. 60).

A revista **Verde** alcançou sucesso nacional e ficou na história da literatura brasileira, demonstrou a força de penetração do Modernismo, reafirmou a liberdade de expressão e a temática nacionalista.

Ana Lúcia Guimarães Richa (2008) afirma que o Grupo **Verde** se tornou um dos movimentos mais ricos do Brasil, porque aceitou e enfrentou a convivência dessa oposição interna das próprias vanguardas históricas – o diálogo eterno entre o localismo e o internacionalismo.

A **Verde**, durante sua curta existência, publicou o que havia de melhor em termos de produção literária, transformando-se, indubitavelmente, num dos melhores veículos de difusão de ideias modernistas antes da Revolução de 30. (RUFFATO, 2009, p. 80).

Entre os Verdes estavam Enrique de Rezende, Martins Mendes, Guilhermino César, Francisco Inácio, Ascânio Lopes e Rosário Fusco.

O diretor da revista **Verde**, Enrique de Resende, foi engenheiro da Estrada de Ferro Leopoldina, era filho de um ilustre advogado, Afonso Henrique Vieira de Rezende e neto do fundador do município de Cataguases, o coronel José Vieira de Rezende e Silva. Enrique contribuiu para a valorização das coisas verdadeiramente brasileiras, difundiu a liberdade de expressão e divulgou as novas ideias modernistas.

2.2 Cosette de Alencar

Cosette de Alencar (1918-1973) nasceu e viveu em Juiz de Fora. Filha de Sofia Áurea do Espírito Santo e Gilberto de Alencar, o homem das letras, literato, ocupante da cadeira nº 21 da Academia Mineira de Letras.

Professora, escritora e tradutora, já na infância tinha contato com intelectuais que frequentavam sua casa. Via o mundo das letras um espaço no qual as diferenças sexuais se anulavam. Foi autodidata em relação à língua francesa, a ponto de tornar-se uma excelente tradutora da Editora Itatiaia em Belo Horizonte, MG.

Escreveu para jornais do Rio de Janeiro, São João del-Rei, e principalmente nos jornais juizforanos **Gazeta Comercial**, (1938 a 1939) e **Diário Mercantil**, (1939 a 1973), onde manteve colunas diárias como Canto de página, Crítica literária de livros e Rodapé dominical. Cosette com frequência dava o parecer de obras inéditas, que eram enviadas por autores de todo país. Escrevia a última página da revista Alterosa, de Belo Horizonte, tendo sido reconhecida, em 1967, a melhor cronista do estado de Minas Gerais.

Cosette de Alencar compartilhou com seus leitores, através de suas crônicas, suas desilusões em relação aos acontecimentos da cidade onde nasceu e sempre viveu, assim como também apresentou suas lembranças e emoções num testemunho de uma época, trazendo o leitor para um espaço de reflexão. A maior parte da produção literária encontra-se em formato de crônica, seu único romance foi **Giroflê, giroflá** (1971) e publicou, ainda, o folhetim semanal **Diário de Ana**, que circulou no Suplemento Dominical do **Diário Mercantil**, no período de 29 de abril de 1962, retornando em 11 de setembro de 1966 até 29 de outubro de 1967.

Giroflê, giroflá é uma obra afinada com o tempo e o ambiente mineiro e que se tornou mais atraente ainda em virtude da pureza da linguagem, da coesão e equilíbrio existente entre os numerosos capítulos. A escritora Raquel de Queiroz, prima de Cosette de Alencar, dirige-lhe por ocasião da publicação desse romance:

Giroflê, giroflá é um livro intemporal, não se prendendo a modas literárias, não se situando precisamente em uma época, nem mesmo se situa geograficamente. Não a sabia tão amadurecida, tão dona de seu ofício, tão perfeita profissional das letras. Ignorei na verdade, porque deveria ter adivinhado da filha de Gilberto de Alencar, pela mostra de seus escritos de jornal, o mesmo espírito de suave ironia do pai,

aquele desprendimento do mundo e das pompas aquele ceticismo tranquilo. Poucas vezes se verá um filho escritor herdar tão cabalmente os dotes e excelências do pai. (QUEIROZ, 1971, p. 2).

O amigo Carlos Drummond de Andrade posiciona-se:

Agora, lhe devo ainda mais: Giroflê, giroflá, Sinval Vilaflor e Marina: com que finura de traços e sutileza psicológica você o retrata e põe em movimento, e nos comunica através dele, a figura dela! Uma arte de matizes requintados, em que a observação da vida se alia à disquisição dos sentimentos: desses livros que ficam. (ANDRADE, 1971, p. 3).

O estudo, assim, se justifica pelo fato de que nos arquivos, públicos e privados, são localizadas informações valiosas que contribuem para compreensão do processo cultural, social, intelectual e literário de uma época.

Para o registro destes dados, será elaborada, como já dito, uma Edição de Fontes que constituirá na transcrição das cartas, utilizando notas explicativas, mantendo a ortografia e a pontuação originais, identificando obras e pessoas mencionadas, enfim buscando dados que contribuirão para os estudos literários e para o resgate da memória mineira.

Fundamentando a pesquisa, a Teoria da Crítica Genética norteará o estudo da correspondência e do processo de criação dos escritores, já que esta teoria tem como objeto de investigação, os manuscritos literários; e a carta como tal, permite acompanhar o processo da escrita, destes autores, objetivando elucidar a gênese da obra. O ineditismo é um dos privilégios da crítica genética, assim sendo este trabalho será original e servirá como fonte para saciar novas pesquisas.

Esta fundamentação teórica, ainda, apresenta como prioridade, o estudo dos dossiês genéticos, importando no texto, o rasurado e o inacabado, inclusive, e, principalmente, nas missivas. Os textos como os manuscritos, rascunhos e anotações, são de grande valor para o desenvolvimento deste viés literário. O interesse da crítica genética, portanto, é a compreensão do processo de criação, trabalhando o diálogo do autor consigo mesmo, através de suas anotações, das quais utilizará para tomar suas decisões de melhor escolha vocabular, reconstruindo assim sua obra. Enfatizando, o geneticista utiliza ainda as memórias registradas em diários, bilhetes, rascunhos, enfim, tudo o que foi empregado pelo escritor no processo de construção de sua obra.

Esse tipo de documentação geralmente é arquivado pelo escritor e após sua morte a família procede à doação a um museu ou a uma fundação, que se responsabilizará pela guarda

desses arquivos.

Os arquivos pessoais, por conseguinte, são documentos de uma vida, tanto particular como profissional de uma pessoa, e arquivar o próprio “eu” reflete uma injunção social e intenção autobiográfica. Os documentos pessoais devem ser mantidos arquivados, para o reconhecimento de nossa identidade. Eliane Vasconcelos, (2000), esclarece que os arquivos privados são importante fonte de consulta para o pesquisador que ficaria ignorada, caso, o material tivesse se perdido.

Segundo Antières, (1998), arquivar a própria vida é se pôr na transparência, é a prática de construção de si mesmo. O indivíduo bem ajustado deve classificar os seus papéis, deve estar apto a apresentar o inventário deles, o currículo, segundo ele, é um arquivo pessoal, uma autobiografia. Para fazer parte do igualitário, é preciso estar sempre apresentando papéis. Os arquivos pessoais contribuem para a construção de uma identidade reconhecida. Os manuscritos possuem grande valor e arquivar a própria vida é arquivar o próprio eu, é a construção de si mesmo.

Maximiniano de Carvalho e Silva diz que edição genético-crítica é uma edição na qual é possível aprofundar os estudos sobre a gênese dos textos em exame, graças aos materiais conservados, que permitem elucidar dúvidas e até mistérios da criação autoral.

A crítica genética se interessa pela compreensão dos processos de produção do texto e não lhe interessando a obra acabada, mas a obra em andamento, em todas as suas diferentes etapas. Estão em jogo, então, o inacabado, o fragmentário, o rasurado, o rejeitado, o resto. (GUIMARÃES, 2002).

A Correspondência é de vital importância não apenas para a literatura, sob o ponto de vista da criação, mas para o conhecimento da própria cultura brasileira. Existem notas, numa edição de fontes que elucidam situações, identificam correspondentes e completam datas, de modo a indicar por que uma correspondência é preservada. Para Cecília Almeida Salles, a crítica genética refaz, com o material que possui os diferentes momentos da gênese da obra, com a intenção de reconstruir e compreender o processo criativo.

Philippe Artières (1998) esclarece, ainda, que quase tudo, em algum momento, passa por um pedaço de papel, por uma folha de bloco, por uma página de agenda. Neste papel, manipula-se a existência, rasura-se, risca-se e sublinha-se. Destacam-se certas passagens, registram-se alguns acontecimentos e omitem-se outros. Em vários momentos de vida, são feitas triagens nos papéis: jogam-se fora alguns, conservam-se outros e guardam-se muitos.

Artières, também, afirma que arquivamos, ordenamos e classificamos documentos, numa intenção autobiográfica. Aponta que arquivar a própria vida é se colocar frente a um espelho, é uma prática de construção de si mesmo. O indivíduo bem ajustado deve classificar os seus papéis; deve, a qualquer momento, estar apto a apresentar o inventário deles.

Para ser bem inserido socialmente é preciso estar sempre apresentando papéis. O indivíduo deve manter seus arquivos pessoais para ver sua identidade reconhecida. Nada pode ser deixado ao acaso; devemos manter arquivos para recordar e tirar lições do passado, para preparar o futuro, mas, sobretudo, para existir no cotidiano. Tudo é importante, tudo é origem de informação para o pesquisador e todo documento está, inevitavelmente, relacionado a outro e tem significado somente, quando estes nexos são estabelecidos. (SALLES, 2000).

A correspondência, portanto, é a forma mais íntima de comunicação e exposição de pensamento e trocas de experiência, Grésillon (2007) aponta que os baús de manuscritos estão cheios de tesouros estranhos, especificamente inalienáveis: mistura de papéis pessoais, de inéditos, de rascunhos de obras publicadas, que formarão o acervo manuscrito. Segundo Guimarães, (2004, p. 6) as “cartas de amigos” ou “dos vivos”, por sua vez, acabam associadas direta e estreitamente ao trabalho literário.

A correspondência de Enrique de Resende enviada à Cosette de Alencar, com frequência, trata de assuntos ligados à escrita literária de ambos. Através desses manuscritos, foi possível confirmar ou desconstruir a hipótese de que, em parte das missivas são apresentadas discussões em torno da composição de obras, confirmando a importância do trabalho aqui apresentado. A prática epistolar entre eles pode nos elucidar a influência no processo criativo dos signatários, do mercado editorial da época e sobre a importância das academias literárias e de seus membros.

Nesta correspondência, há permuta de ideias entre os signatários, que constroem críticas, discutem gêneros literários, solicitam opiniões, tratam de assuntos políticos e pessoais.

As missivas, escritas por Cosette de Alencar enviadas a Enrique de Resende, encontram-se em fase de catalogação pelas pesquisadoras, autoras deste artigo. Processou-se até este momento da análise, a leitura de 57 cartas, totalizando 171 documentos. Neles, pôde-se observar que estes signatários mineiranos, em meio a conversas variadas, discutiram as relações entre teoria literária, ficção, poesia e escrita de si, considerando, especialmente, como alguns escritores mineiros viveram e pensaram a literatura nacional a partir de MG. Isso vem a

confirmar o porquê de os estudos mais recentes de crítica genética se valer cada vez mais da escrita epistolar como fonte de pesquisa literária contextual e de processo de criação.

A saber, Enrique de Resende em sua carta enviada a Cosette de Alencar datada de 12 de fevereiro de 1966, manifesta o cuidado com sua correspondência: “... Como vê, além de haver perdido a sua carta (coleciono-as cuidadosamente) estou a escrever-lhe esta fora dos meus cômodos, em papel diferente, e sei lá o que mais!”.

Telegramas, cartas, convites, bilhetes e cartões tinham um sentido relevante de comunicação, abordavam assuntos diversos em um período que os meios de comunicação eram menos imediatos. As pessoas se correspondiam com assiduidade, com vários signatários e, às vezes, na mesma cidade.

O missivista ao cortar palavras, rasurar, substituir uma palavra por outra ou esclarecer notas, deixava pistas da sua criação literária, impossível de ser conhecida na obra pronta. Na carta datada de 16 de março de 1966, Resende diz: “... Mas o que interessa, no momento, é o seu romance.” e em 28 de abril de 1966 incentiva Cosette de Alencar: “... o título “MEMÓRIAS DE SINVAL VILAFLORES” tanto pode ser seu como de Gilberto. O que é preciso agora é concluir o romance. Concluir e publicá-lo.”, ainda em 12 de junho de 1966: “...Quanto à sua carta, achei-a excelente. Está cheia de poesia a sua prosa. E aquele delicioso Rondó”, em 8 de fevereiro de 1964 ele comenta o jeito de Gilberto de Alencar, pai da escritora e também romancista, escrever: “... Todos os livros de Gilberto constituem incedível prazer espiritual para quem tem olhos para ver e coração para sentir. A riqueza da imaginação, as galas do estilo, o trato do idioma, - tudo isso que distingue e marca os verdadeiros artistas se encontra nos seus livros.” Como se observa, por várias vezes, os escritores solicitam e deixam suas opiniões nas obras um do outro, incentivam e constroem diálogos com obras de autores reconhecidos no cânone literário.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Confirmando a importância dos correspondentes Enrique de Resende e Cosette de Alencar na literatura mineira e brasileira, o presente trabalho torna-se relevante para o arquivo-memória dos escritores mineiros. Ao resgatar a memória cultural e o fazer literário, cria-se a reflexão de como o estudo epistolográfico será importante fonte de pesquisa literária,

histórica, biográfica e cultural, visando a salientar a importância dos escritores Enrique de Resende e Cosette de Alencar.

O estudo destas missivas constitui uma das ações do projeto **O RESGATE DAS ESCRITURAS**: da correspondência e dos manuscritos de escritores mineiros para composição de um dossiê genético-crítico coordenado pela Profª Drª Moema Rodrigues Brandão Mendes que visa, também, ao processamento técnico deste material. Os documentos esperam constituir um inventário alimentando um banco de dados, pois o material de qualidade e de valor deve estar disponível a cultores e pesquisadores de literatura brasileira. A pesquisa deste inventário divulga um dos acervos literários depositados no Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM) através do trabalho desenvolvido pelo Programa de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, CESJF-SMC. O estudo desta correspondência permite apresentar aos estudiosos e a leitores interessados informações relevantes para o conhecimento de parte da história e do encontro intelectual entre Enrique de Resende e Cosette de Alencar.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M.; BANDEIRA, M. **Correspondência**. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp/IEB, 2000. p. 72.

ARTIÉRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos históricos**. Arquivos pessoais, Rio de Janeiro, FGV, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades autobiográficas e diários íntimos. **Estudos históricos**. Arquivos pessoais. Rio de Janeiro, FGV, v. 11, n. 21, p. 43-59, 1998.

CÂNDIDO, Antônio. **Noções de análise histórico-literária**. São Paulo: Associação Editorial Humanitárias, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Giroflê, giroflá. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, p. 3, 28 e 29 nov. 1971.

DUCROT, Ariane. A classificação dos arquivos pessoais e familiares. **Estudos históricos**. Arquivos pessoais, Rio de Janeiro, FGV, v. 11, n. 21, p.151-168, 1998.

GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de crítica genética**: ler os manuscritos modernos. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Distribuição de papéis**: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996. p. 5-25.

_____. **Contrapontos**: notas sobre correspondência no modernismo. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

_____. Pesquisa em acervos literários. **Revista da Fundação João Pinheiro**, Minas Gerais, ano 1, n. 0, p. 23-31, fev.2002. Separata.

JUIZ DE FORA, MG. Prefeitura Municipal. Secretaria de Educação. Escola Municipal Cosette de Alencar. **Quem foi Cosette de Alencar**. Disponível em: <<http://www.pjf.mg.gov.br/se/escolas/cosette/biografia.php>> Acesso em: 04 jul. 2013.

MENDES, Murilo. **O discípulo de Emaús**. Rio de Janeiro: *Agir*, 1946. p. 372.
MORAES, Marcos Antonio (Org.). A coleção correspondência de Mario de Andrade. In. _____. **Correspondência Mario de Andrade & Manuel Bandeira**. 2. ed. São Paulo: Ed. da Universidade, 2001. p. 9-44.

QUEIROZ, Rachel. Giroflê, giroflá. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, p.3,19 e 20 dez. 1971. Caderno 2.

RESENDE, Enrique de. A cidade e alguns poetas. **Verde**. Cataguases, n.1, set. 1927.

RICHA, Ana Lúcia Guimarães. **Uma vanguarda à moda de Cataguases**. Cataguases: Instituto Cidade de Cataguases, 2008.

RUFFATO, Luiz. **Os Ases de Cataguases**: uma história dos primórdios do Modernismo. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2009. p.60, 80.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. Crítica genética na era digital: o processo continua. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 45, n. 4, p. 43-47, out./dez. 2010.

SILVA, Maximiliano de Carvalho e. **Crítica textual**: conceito, objetivo, finalidade. Disponível em: <<http://maximinianoesilva.pro.br/doc7htm>>. Acesso em: 5 ago. 2012.

SOUZA, Adalberto de O. Crítica genética. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L.O. (Orgs.). **Teoria literária**. Maringá: EDUEM, 2009. p. 287-297

VASCONCELLOS, Eliane. Arquivística literária e crítica textual: uma experiência com arquivos literários no Brasil. **Leituras**: Revista da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, ano 3, n. 5, p. 89, out.

**ESCUTAR E DIALOGAR ATRIBUTO DO HUMANO EM JÜRGEN HABERMAS:
PROPOSTA ÉTICA**

Irineide Santarém André Henriques¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo discutir o desenvolvimento da linguagem como atributo essencialmente do humano e que o diferencia dos animais, uma vez que com esta ele faz cultura. Entretanto, esta capacidade que poderia muito facilitar a convivência na maioria das vezes dificulta o relacionamento, pois o humano não utiliza os seus recursos de linguagem em potencial como o escutar e dialogar. A proposta está fundamentada no filósofo alemão Jürgen Habermas que propõe um agir saindo da mera instrumentalização da linguagem para um agir comunicativo dialógico.

PALAVRAS – CHAVE: Linguagem. Escuta. Dialogo. Ética

ABSTRAT

This article aims to discuss the development of language as essentially human attribute and what differentiates you from animals, since with this it is culture. However, this capacity would greatly facilitate coexistence, most often difficult relationship, because the human does not use its potential language features such as listening and dialogue. The proposal is based on the German philosopher Jürgen Habermas which proposes an act out of mere instrumentalisation of language to a dialogical communicative action.

KEY - WORDS: Language. Listening. Dialogue. Ethic

¹Doutoranda em Letras (UFJF), Mestre em Letras (CESJF), Psicóloga (UFJF), Filósofa (UFJF), Professora da Faculdade de Santos Dumont – FESJ, sant123@uol.com.br.

INTRODUÇÃO

Este artigo fundamentado no filósofo alemão Jürgen Habermas tem como proposta analisar brevemente a linguagem humana como diferencial na escala animal, visto que esta diferença trás conseqüências primordiais, como fazer cultura, que poderia muito facilitar a convivência social, mas na maioria das vezes dificulta o relacionamento, pois o humano não utiliza os seus recursos de linguagem em potencial como o escutar e dialogar. Este trabalho faz parte de uma monografia de filosofia intitulada: “O diálogo interdisciplinar como mediador de conhecimento em Jürgen Habermas.”

Diálogo vai ser entendido no sentido filosófico como uma conversa, uma discussão, um perguntar e responder entre pessoas unidas pelo interesse comum da busca de algo.

A linguagem é um dos fatores primordiais que difere o humano dos outros animais dentro da escala zoológica. Assim, inicialmente, argumentaremos sobre esta diferença o que vem a ser a linguagem e como ela tem o poder de transformar o social de forma positiva e negativamente, quando não a utiliza todo o seu potencial, como a escuta verdadeira e o diálogo com o diferente.

Citamos o agir instrumental na modernidade e as conseqüências que ele gerou impedindo a ação comunicativa e o diálogo que vem a ser a proposta ética, para que os indivíduos possam se escutar possibilitando que a vida em sociedade seja mais compreensível. Assim, fizemos um pequeno rastreamento nos filósofos cientistas que dialogaram com outros saberes ao longo da história, propiciando um diferencial e o surgimento de diferentes conhecimentos a partir deste diálogo.

1 A linguagem em Jürgen Habermas atributo dos falantes

Conhecer a natureza e transformá-la para futuras gerações usufruindo as conquistas intelectuais, artísticas, entre outras, formando identidades, é capacidade cognoscente que somente o humano é capaz de realizar verificando-se a história da humanidade. Assim, pode-se afirmar que:

A linguagem é o verdadeiro traço distintivo do ser humano, pois lhe atribui a capacidade de tornar-se um ser individual, social e cultural, fornecendo-lhe uma identidade e possibilitando-lhe partilhar estruturas de consciência

coletiva. É por isso que Habermas afirma que a linguagem é exatamente aquela aptidão do ser humano que o distingue dos animais, sua verdadeira característica antropológica: ” O que nos distingue da natureza é, na verdade, a única que, por natureza, podemos conhecer, a saber, a linguagem” (ARAGÃO,1992, p. 51).

O que é conhecer? Quem conhece, conhece alguma coisa ou alguém. Parece uma questão simples de responder. Entretanto, podemos escolher diferentes teorias para fundamentar este assunto e ainda não o esgotaremos. Chamaremos conhecimento a busca incansável para se desvendar um objeto, seja ele animado ou inanimado. Para Aristóteles na sua obra **Metafísica** (1973, p. 211) : “Todos os homens têm por natureza desejo de conhecer”. Assim, para este o desejo de saber é natural, como se fora algo inerente aos seres falantes. Dentro disso verifica-se que há graus diversos de conhecimento, tais como; as sensações, memória, experiência, arte e ciência. Segundo Giovanni Reale estudioso da metafísica Aristotélica: “A sapiência em cada um dos homens corresponde à sua capacidade de conhecer ” (2001, p. 30). O saber é construído sempre a partir de uma conjuntura bio-sócio-cultural, mesmo que seja de forma subjetiva, aparentemente, é sempre uma resposta à sociedade na qual o sujeito está inserido, assim:

Quando o falante diz algo dentro do contexto do cotidiano, ele se refere não somente a algo no mundo objetivo (como a totalidade daquilo que é ou poderia ser o caso),mas ao mesmo tempo a algo no mundo social (como a totalidade de relações interpessoais reguladas de um modo legítimo) e a algo existente no mundo próprio, subjetivo, do falante(como a totalidade das vivências manifestáveis, às quais tem um acesso privilegiado) (HABERMAS, 2003, p.41).

A comunicação com o outro é que possibilita um crescimento físico e psicológico, condição que parece ser atributo dos seres cognoscente, disponibilidade para a comunicação. Os humanos são dotados com uma possibilidade que lhes permite transformar toda a informação que recebe. Existe uma representação cerebral para o uso oral da linguagem que permite transcender os reflexos- condicionados que pode se vista na comunicação com o outro.

Habermas vê na comunicação uma possibilidade para a humanidade se entender melhor, principalmente, após a modernidade onde as individualidades são bem demarcadas pelo sistema capitalista. Para este autor as diferenças poderão ser compartilhadas e acolhidas

para um entendimento em comum, de forma intersubjetiva, mas chegando a um consenso, como descreveremos a seguir.

A curiosidade é que movimenta o conhecimento e é expressa através da fala e da escrita gerando a ciência, religião, arte, cultura e política. A tudo isso que o humano cria através da interação de uns com outros na vida em sociedade é que Habermas denomina de “mundo -da- vida”, sobre isto Aragão afirma que:

Os sujeitos falantes e agentes criam o contexto social da vida direta ou indiretamente, produzindo objetos simbólicos que corporificam estruturas de conhecimento pré-teórico:a- sob a forma de expressões imediatas: atos de fala, atividades dirigidas a metas e ações cooperativas;b- sob a forma de sedimentações dessas expressões imediatas: textos tradições, documentos, obras de arte, objetos de cultura material, bens, técnicas etc; e finalmente, no nível de maior complexidade sob a forma de configurações geradas indiretamente: as instituições, os sistemas sociais e as estruturas de personalidade (1992, p. 44).

Observa-se quando um bebê humano nasce já está inserido dentro de um contexto sócio-cultural já pronto cheio de significados e significantes, e por isso cada cultura estabelece ao longo dos tempos suas línguas, suas tradições, seus costumes que diferencia do animal. Peter Berger no seu livro intitulado **O dossel sagrado** parece ter a mesma compreensão de Habermas no que diz respeito à condição natural que o humano possui em construir o mundo, pois afirma:

O mundo do homem é imperfeitamente programado pela sua própria constituição. É um mundo aberto. Ou seja, um mundo que deve ser modelado pela própria atividade do homem. Comparado com os outros mamíferos superiores, tem o homem, por conseguinte, uma dupla relação com o mundo. Com os outros mamíferos, o homem está em um mundo que precede o seu aparecimento. Mas à diferença dos outros mamíferos, este mundo não é simplesmente dado, pré-fabricado para ele. O homem precisa fazer um mundo para si. A atividade que o homem desenvolve em construir um mundo não é, portanto, um fenômeno biológico estranho, e sim a consequência direta da constituição biológica do homem (BERGER, 1985, p. 18).

Neste sentido, ao analisarmos uma população de abelhas observando uma mesma família, gêneros, espécie em diferentes lugares terão um limiar de diferença muito tênue no que diz respeito à produção e outros comportamentos, enquanto, ao compararmos população de pessoas da mesma raça, porém, criados e desenvolvidos em diferentes lugares, teremos

produções completamente variadas, como exemplo disso pode-se verificar o desenvolvimento da ciência, artes, música ter desenvolvido diferentemente no ocidente do oriente.

Para Max Weber (2003) esta diferença se estabelece pela questão da linguagem da religião protestante *Ethos* protestante na Contra-Reforma ter sido marcante na Europa. A palavra *ethos* do grego quer dizer comportamento. Esta linguagem procurava explicar o mundo dentro de uma visão racional, metódica onde desaparecem os anjos, o mistério e a magia e o contato com Deus é possível através da oração e da leitura do texto sagrado, a Bíblia.

Assim, a arte renascentista buscava com suas retas uma perfeição e a exaltação do humano, a música foi toda composta em arranjos matemáticos perfeitos e a ciência desenvolveu de maneira sistemática. No oriente não havia uma organização metódica pré-determinada na elaboração da ciência, arte, música, a linguagem era cheia de mistérios e magia.

Para Habermas a linguagem e a cultura são os fatores primordiais que regulam a vida em sociedade. Pode se dizer que a linguagem é a responsável por procurar dar forma ao que perpassa ao mundo-da-vida. “Procura-se”, mas nem sempre dá conta de revelar o que se pretendia dizer. Segundo Aragão, Habermas considera que:

Do ponto de vista teórico-comunicativo genérico, entretanto, o que importa verdadeiramente é o fato de que o *médium* lingüístico permite aos participantes de uma situação de comunicação alcançar um entendimento ou um acordo racional sobre alguma coisa nos diferentes mundos. Isto quer dizer que a linguagem pode ser um instrumento apropriado para analisarmos a questão de racionalidade. Habermas acredita que, na estrutura de linguagem, está embutida uma exigência de racionalidade, pois com a primeira frase proferida o homem já manifestava uma pretensão de ser compreendido, uma busca de entendimento... Ora se a linguagem é principalmente um médium, um modo de estabelecer relações com o mundo, a que mundo poderiam corresponder tais sentenças que não têm como *interpretandum* o mundo subjetivo? Torna-se necessário, então, supor que além do mundo objetivo, há um mundo social e um mundo subjetivo (ARAGÃO, 1992, p.31-32).

Fazer-se inteligível não é tarefa fácil para os seres falantes. Assim tem que haver um “acordo” entre aquele que fala e o que ouve para que um verdadeiro diálogo se estabeleça. A capacidade de ouvir, raciocinar, refletir, escrever simultaneamente é atributo exclusivo do humano² como já dissemos. Entretanto, o que parece algo simplesmente de uma operação orgânica é muito mais complexo.

No dicionário da língua portuguesa (2008) encontra-se a regência do verbo ouvir de duas formas diferenciadas: “Ouvir perceber os sons pelo sentido da audição e Escutar tornar-se ou estar atento para ouvir, dar ouvidos. Prestar atenção para ouvir alguma coisa”(p. 224 -364). Esta ultima regência do verbo ouvir no sentido de escutar atentamente é que fundamentaremos nossa investigação no presente trabalho e desenvolveremos a questão da importância do discurso, enquanto ação comunicativa em Habermas.

inseridos “num mesmo padrão” lingüístico. Entre professores e alunos também se escuta esta frase com freqüência: “Não entendi uma só palavra do que ele disse!” “Para mim ele falou em grego!” (Isso para as pessoas que desconhecem a língua grega).

A capacidade cognoscente por si só não é suficiente. Haja vista a experiência de se escutar música de língua desconhecida, reconhece-se que o som provém de um humano, porém não há compreensão lingüística, por maiores que sejam as sensações provocadas pelo som, assim para Habermas:

Podemos descrever, explicitar ou predizer um ruído que equivale ao proferimento vocal de uma frase falada, sem ter a menor ideia do que esse proferimento significa. Para captar (e formular) seu significado, é preciso participar de alguma ações comunicativas (reais ou imaginadas) no curso das quais se empregue de tal modo a frase mencionada que ela seja inteligível para os falantes e ouvintes e para os membros eventualmente presentes da mesma comunidade lingüística. Richard Rorty cita um caso extremo: ” Mesmo se pudéssemos predizer que sons a comunidade de pesquisadores vai emitir no ano 4000, nem por isso estaríamos em condições de participar de sua conversação” (2003, p. 40).

²Necessário se faz pertencer a uma determinada comunidade lingüística e estar a par de seus significados para se entender o que se diz. Quantas vezes se escuta, ou melhor dizendo, ouvem-se palestras em que o orador fala sem preocupação de se fazer inteligível e os expectadores saem exclamando: “Não entendi nada do que ele/ela disse!” Apesar de estarem² Para demonstrar sua tese de que o modo original da linguagem é o uso comunicativo, Habermas se utiliza da distinção de Austin entre atos ilocucionários e perlocucionários. Além dos atos locucionários, pelos quais o falante diz algo, expressa um estado- de- coisas, há os atos ilocucionários, pelos quais o falante, ao falar, causa um efeito sobre o ouvinte, produz algo no mundo. Na distinção entre atos ilocucionários e perlocucionários se percebe nítida distinção entre ações comunicativas e ações teleológicas. Nestas, o que é constitutivo para o ato-de –fala é a intenção do agente; naquelas, o que é constitutivo o sentido do que é dito. Nas ações teleológicas, o falante instrumentaliza os atos- de- fala propósitos estratégicos que só estão relacionados ao sentido da expressão contingentemente: a meta perlocucionária do falante, assim como os fins perseguidos nas ações dirigidas a metas, geralmente, não deriva do conteúdo manifesto do ato- de fala; ela só será identificada através da intenção do agente. Nas ações comunicativas, deriva do próprio sentido do que dito. (ARAGÃO, 1992 , p.29-30).

A respeito disso, o autor estabelece alguns critérios para possível entendimento: necessário se faz que o ouvinte e o falante estejam num mesmo acordo lingüístico onde as sintaxes das frases tenham as mesmas validades para ambos³ a fim de evitar as contingências:

Mais fácil é ficar no espírito absoluto, somente nas próprias convicções do que se abrir para discursar. Comunicar “exige”, assim, expressar-se da melhor forma possível para se fazer entendível dentro do código lingüístico estabelecido em uma comunidade. Essa tarefa exige certo esforço que nem todos têm abertura psicológica para desempenhar, pois se trata de um desdobrar constante, a fim de que “não se fale para as paredes”, como se diz no popular, mas que a fala seja inteligível.

Como o sujeito é capaz de escutar, falar e agir poderia tomar posições no sentido de promover cultura e não se deixar alienar-se. Para Habermas o sistema com suas políticas de poder e formas econômicas inibe o agir “do mundo da vida” propiciando uma racionalização unilateral da comunicação cotidiana que atravessam a pessoa de uma forma que impossibilita uma tomada de posição “ativa. Esta postura é histórica e teve seu ápice na modernidade.

2 O agir instrumental e as conseqüências nos setores essenciais da sociedade

O mundo moderno com o paradigma da subjetividade vivencia mudanças marcantes na estrutura social, econômica e política. Neste momento evidencia-se a relação de poder nos diversos setores da sociedade, assessorado pelo grande avanço tecnológico que parecia que iria suprir todos as deficiências humanas neste sentido, pode-se dizer que :

Na modernidade, a seqüência de estágios da moralidade e da lei teria atingido o seu ponto culminante, com uma expansão de valores ao nível da cultura; todas as tendências contrárias à institucionalização de nível moral e legal, alcançado ao nível cultural, devem ser atribuídas à intromissão dos fatores de desenvolvimento próprios à razão instrumental nas estruturas do

³significados das palavras associam-se arbitrariamente. Isto é se nunca tivermos ouvido a palavra sintaxe não poderíamos, só pelo som, saber qual o seu significado. A linguagem é, pois, um sistema No livro “ A natureza da linguagem” o autor estabelece uma consideração sobre este assunto tal qual a importância que Habermas atribui a um entendimento da linguagem: Todos nós conhecemos bem pelo menos uma língua.No entanto, poucos são os que se preocupam com o que sabemos quando conhecemos uma língua. Nenhum livro contém a língua inglesa ou russa ou zulu. Podemos inventariar as palavras num dicionário, mas o mesmo já não podemos fazer para todas as frases possíveis e uma língua é constituída não só por palavras mas também por frases possíveis. Embora não podemos a inventariar todas as frases, podemos fazer uma lista das regras a que um falante recorre para produzir e compreender um conjunto infinito de frases “possíveis”.Essas regras constituem a sintaxe de uma

língua. Aprendemos essas regras quando aprendemos a língua e aprendemos também o sistema sonoro da língua (a fonologia) e o modo como os sons e significados se relacionam (a semântica). Os sons e que associa sons e significados e quando sabemos uma língua conhecemos esse sistema. (FRONKIM, 1993, p.30).

mundo-da-vida, ocasionada pela dominação de uma classe economicamente constituída cuja referência não são mais os valores, mas dinheiro e poder gerando ali distúrbios de desenvolvimento ou, conforme a terminologia de Habermas, “patologias sociais”, que podem ser analisadas pelo conceito de “forma de entendimento”(ARAGÃO, 1992, p.76).

Efetiva-se um processo de monetarização e burocratização nos diversos setores, assim há uma despersonalização e instrumentalização na organização do trabalho, onde as pessoas são conhecidas por números, quer seja na fábrica como na escola. O agir instrumental é soberano e não permite nenhuma brecha para que as pessoas usem a fala de maneira comunicativa, pois há sempre uma máquina perfeita quer seja esta institucional ou não, mas com movimento próprio que independe das vontades individuais para funcionar dizendo como as coisas devem ser executadas. O filme **Tempos Modernos** (1936) de Charles Chaplin expressa esta instrumentalização. O homem robotiza-se a fim de pertencer ao mundo do trabalho e acaba por adoecer neste mecanismo. Quando isto acontece ele é descartado como uma peça quebrada na engrenagem social

Assim, os meios do poder e dinheiro regulam as relações de intercâmbio entre sistema e mundo- da- vida, enquanto que a linguagem comunicativa onde um fala e o outro realmente o escuta é que deveria ser um dos elementos constitutivos básicos à cultura, fica relegado a plano nenhum, com isso verifica-se que para a fundamentação habermasiana:

Somente através da linguagem podemos ter acesso a uma forma de razão não-instrumental e não-subjetiva, isto é, a uma razão “comunicativa”, essencialmente intersubjetiva, cujo único critério é promover o acordo racional entre os sujeitos, o que exclui, imediatamente, o uso de qualquer forma de coerção, externa ou interna. Conseqüentemente, esta razão comunicativa não pode mais operar com um padrão de racionalidade puramente cognitivo-instrumental, já que o “eu penso”, que deveria diferenciar o homem da natureza, acabou o levando a distanciar-se cada vez mais de si mesmo e a identificar-se cada vez mais com a própria natureza (ARAGÃO, 1992, p.33).

Para Habermas na modernidade há uma cisão entre os vários ramos do conhecimento fazendo que haja uma perda na ação comunicativa. Segundo o autor, a falta de experiência estética permite um embrutecimento na vida em sociedade, um empobrecimento cultural.

3 O diálogo interdisciplinar como proposta ética

A história do conhecimento pode ser caracterizada também pela busca do saber. Em diversas civilizações, principalmente do mundo antigo, tais como: Egito, Mesopotâmia, Grécia, Roma entre outras, a sociedade era estruturada pelo povo analfabeto e pobre, reis ou faraós e homens ricos também eram analfabetos. Segundo Burke (2003) somente os sacerdotes, ditos homens sábios, é que tinham acesso ao conhecimento intelectual, sendo curiosos por todos os ramos do conhecimento: astronomia, matemática, ciências naturais, sua língua e de outros povos, magia e alquimia. Assim, o saber era vivenciado como um todo. Os sacerdotes eram considerados como detentores de mistérios ocultos e sagrados, sendo endeusados pelo povo leigo e pelos seus governantes, os quais eram os primeiros a consultá-los nas indecisões em que precisavam posicionar-se.

Na Idade Média o conhecimento intelectual em todas as modalidades: ciência, filosofia, medicina, artes, entre outras era assegurado pelo clero e eles estudavam as disciplinas em um conjunto, pois as universidades eram estruturadas possibilitando este acesso. O estudo interdisciplinar era regulado observando determinados parâmetros. As pessoas tinham que escrever e falar segundo os critérios estabelecidos pela Igreja Católica, se não eram condenados. Não havia tolerância em escutar o diferente, mas alta repugnância de incluir o novo. Qualquer expressão corporal era condenada, como o ato de “rir”. O filme **O Nome da Rosa** de Umberto Eco revela isso com grande propriedade.

Com a invenção da imprensa no século XIV, houve uma produção de livros acelerada e os intelectuais quase não conseguiam acompanhar as novidades que surgiam. Francis Bacon, Leibniz, além de serem conhecidos como filósofos contribuíram demasiadamente em outras áreas Leibniz, por exemplo, aprofundou-se em: Matemática, História, Direito e Lingüística.

Ao analisarmos a história da filosofia, veremos que os filósofos que mais contribuíram na filosofia acrescentando um diferencial foram os que perpassaram em outras áreas do conhecimento. Entre os filósofos cientistas podemos citar na antiguidade: Anaximandro, Demócrito, Pitágoras, Aristóteles. No final da Idade Média Copérnico (1473- 1616), Galileu Galilei (1564-1642), Kepler (1571-1630). Immanuel Kant também no final do século XVIII, apesar de nunca ter saído fisicamente de sua terra natal, é um exemplo marcante de agir comunicativo e humildade epistemológica, uma vez que, já por volta dos sessenta anos, lê os

escritos de um jovem filósofo, David Hume, com uma postura de verdadeira escuta e busca de entendimento da concepção habermasiana e modifica totalmente sua construção filosófica.

Uma verdadeira ação comunicativa com o diferente a pessoa sai com um conhecimento novo. Issac Newton (1642-1727), após dedicar-se aos estudos de teologia e alquimia, descobre as leis da gravitação universal possibilitando que no século XX Albert Einstein (1879-1955) e outros cientistas avançassem nas pesquisas propiciando o avanço tecnológico da atualidade em todos os setores.

É difícil encontrar algum filósofo de grande relevância que não tenha dialogado com seus antecessores e outras áreas do conhecimento. Na atualidade Jürgen Habermas é o protótipo de filósofo interdisciplinar, uma vez que estudou Filosofia, História, Psicologia, Economia e Literatura Alemã nas Universidades de Göttingen, Zurich e Bonn.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sociedade atual é estruturada de uma forma que não há possibilidade de se aprofundar em diversas áreas do conhecimento, como os filósofos antigos, pois, se no século XVII já era impossível ter acesso as novidades científicas, hoje, no século XXI, após o advento das especializações do século XVIII e XIX, o trabalho intelectual tornou-se mais limitado em certo aspecto e muito complexo por outro lado. Entretanto, as diversas profissões “clamam” pela escuta de outros saberes e pleiteiam o trabalho interdisciplinar, transdisciplinar numa tentativa de suprir uma falta que não consegue encobrir isoladamente. O discurso instrumental não há acolhimento do outro, como o diferente não há possibilidade para a intersubjetividade. Desta forma observam-se médicos, psicólogos, psiquiatras, filósofos, advogados, fisioterapeutas entre outras tantas profissões trabalhando em equipes, são diferentes atores sociais agindo de forma interativa é a busca para o agir comunicativo da proposta habermasiana.

A ação comunicativa é a proposta para o entendimento do humano, rompendo totalmente com o cogito cartesiano onde o sujeito é visto, enquanto racionalidade, portanto conceito. Neste discurso não existe construção do conhecimento ou entendimento do humano, pois as estruturas são fechadas, prontas e acabadas. Toda forma de entender sobre o humano é válida e ainda inacabada, pois nenhum discurso dá a compreensão total do falante. Quando se pretende chegar a um conhecimento, permite perpassar por vários discursos e voltar-se ao

original com o entendimento mais alargado.

A ética do discurso “exige” do cientista estar disponível para experimentar seus limites e intervenções em suas idéias. Em uma verdadeira ação comunicativa há uma escuta do “outro” sem preconceitos, com o propósito de entender o que o “outro” diz, e após o encontro realmente comunicativo ambos saem com uma nova construção de um determinado conceito. Na maioria das vezes, os encontros acontecem cada um falando do seu lugar sem uma escuta verdadeira do outro.

Pode-se afirmar que a ação comunicativa interdisciplinar difere totalmente de ecletismo do saber onde a pessoa tem um conhecimento enciclopédico de vários assuntos, mas não se aprofunda em nenhum. Nesta ética é permitido discursar com os outros ramos do conhecimento, para após o distanciamento e vislumbramento de outros ângulos sobre uma mesma temática do que pode ser feito ou reconstruído com intuito de não cair no fundamentalismo do saber.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ARAGÃO, Lúcia Maria. **Razão Comunicativa e Teoria Social Crítica em Jürgen Habermas**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.
- ARISTÓTELES. **Os Pensadores Vol. IV**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- BERGER, Peter. **O Dossel Sagrado**. São Paulo: Paulus, 1985.
- BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- HABERMAS, JURGEN. **Consciência Moral e Agir Comunicativo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- _____. **Discurso filosófico da modernidade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aurélio: O dicionário da língua portuguesa** 2.ed. Curitiba: Positivo, 2008.
- FROMKIM, Victória e RODMAN, Robert. **Introdução à Linguagem**. Coimbra: Almeida, 1993.
- O NOME DA ROSA. DIREÇÃO: Jean-Jacques Annaud. Produção: Les filme Ariane, 1986.
- REALE, Giovanni. **Aristóteles: Metafísica**. São Paulo: Loyola, 2001.

Revista Eletrônica

Fundação Educacional São José

11ª Edição

ISSN: 2178-3098

SANTOS, Mário José. **Os pré- socráticos**. Juiz de Fora: UFJF, 2001.

TEMPOS MODERNOS. Direção: Charles Chaplin. Produção: EUA: Continental, 1936.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2003.