



Serviço Público Federal
Universidade Federal do Pará
Campus Universitário de Abaetetuba
Faculdade de Ciências da Linguagem
Turma: Letras/Português/Parfor/Tailândia

ELIS REGINA GONÇALVES ALVES

O REGIONALISMO NO CONTO O CARRO DOS MILAGRES DE
BENEDICTO MONTEIRO

TAILÂNDIA- PA

2014

ELIS REGINA GONÇALVES ALVES

**O REGIONALISMO NO CONTO O CARRO DOS MILAGRES DE
BENEDICTO MONTEIRO**

Trabalho apresentado à Universidade Federal do Pará,
núcleo de Tailândia-PA, como requisito avaliativo
para a Disciplina: Trabalho de Conclusão do curso
(TCC), orientado pelo Professor Helius Cezar
Tocantins de Souza.

TAILÂNDIA- PA

2014

O REGIONALISMO NO CONTO O CARRO DOS MILAGRES DE
BENEDICTO MONTEIRO

Data de Defesa _____/_____/_____

Conceito: _____

Banca Examinadora

Professor Orientador (Helius Cezar Tocantins de Souza - UFPA)

Professor M^a.(Eneida Lúcia Garcia Klautau - UFPA)

Ficha catalográfica
Dados Internacional de Catalogação na Publicação- (CIP)

869
A474r

Alves, Elis Regina Gonçalves

O Regionalismo no conto "O Carro dos milagres" de Benedicto Monteiro. / Elis Regina Gonçalves Alves.- Tailândia: Polo Universitário de Tailândia/Universidade Federal do Pará,2014.

56 f.; graf.

Orientador: Prof^o Helius Cezar Tocantins de Souza

Trabalho Acadêmico de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Pará. Curso de Licenciatura Plena em Letras.

1. Literatura 2. Regionalismo 3. Conto 4. Círio I. Souza, Helius C. Tocantins de II. Título

CDD: 24. Ed. – 869

*Dedico este trabalho à todos que
contribuíram diretamente e
indiretamente em minha formação
acadêmica.*

AGRADECIMENTOS

Os meus sinceros agradecimentos vem primeiramente ao meu Deus por me cobrir com o Seu santo sangue me blindando de toda inveja e males da terra, proporcionando-me vida, estrutura, saúde e prosperidade em todos os sentidos de minha vida.

A meus pais Sérgio Alves (In Memória) e minha mãe Luzanira por sempre estar presente na minha vida, pelos seus bons conselhos, pelas suas atitudes, apoio e suas orações.

Aos meus filhos Lídia Regina e Pedro Afonso por sempre compreenderem suas privações nas férias e minha ausência.

A todos os meus irmãos Paulo de Tarso, Samaria Cristina, Sergiane, Abel Jânio, Joelma que sempre me ajudaram e quando eu realmente estava necessitada de algo, era com quem eu podia contar e evidentemente ao mais novo Fernando Collor que sempre disponibilizava seu computador para a realização de meus trabalhos.

Não posso me esquecer de meus mestres que trouxeram seus conhecimentos possibilitando que eu expandisse os meus em especial ao meu orientador o professor Helius Cesar T. de Souza pela sua paciência, sabedoria e conhecimento. Manifesto minha profunda gratidão a Garibaldi Nicola, Benilton Cruz, Alessandra Matos Martins, Rosângela do Socorro Nogueira, Francisco Everton, Glória Regina, Elizabeth Lopes, Fernando Pessoa Gebra, Carlos Alberto Amorim, Patrícia Joubert, Jailma Bulhões, Janiby Silva Oliveira e Wanessa Paiva, pois marcaram minha vida acadêmica de forma espetacular que Deus abençoe a todos vós.

Agradeço aos colegas do lado esquerdo da sala e do peito, pela troca de conhecimentos, de bilhetes, de dicas, as conversas informais, fofocas etc.

Aos meus amigos e companheiros de fugas para o momento de relaxar debaixo da mangueira, sou grata por tudo e garanto sentirei saudades de tudo sem exceção de nada.

As colegas que por motivo maior, lamentavelmente não puderam finalizar o curso, mas contribuíram Antônia Trindade e Jeane Macedo.

Jamais me esquecerei de ser grata a Regina Góes, pois foi através dela que fiz minha inscrição na Plataforma Freire.

Ao Plano de Formação de Docentes (PARFOR), a Universidade Federal do Pará (UFPA) e a Secretaria Municipal de Educação (SEMED), por possibilitarem a conclusão desse curso.

E por último, não desfavorecendo, mas sim exaltando... agradeço ao escritor Benedicto Monteiro (*in memoriam*), por nos ter deixado um enorme legado de sua literatura sempre valorizando os “falares” do povo paraense e contribuindo para realização de meu trabalho.

*“A minha maior riqueza
não é o que eu tenho,
nem o que eu ganho
e sim o que eu sei.”*

Garibaldi Nicola

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO I: DA LITERATURA AO CONTO	155
1.1. Literatura: Campo Conceitual	155
1.2. A literatura Brasileira	20
1.3. O regionalismo dentro da literatura	24
CAPÍTULO 2. O CONTO REGIONALISTA	29
2.1. O conto regionalista como forma de expressão literária	29
2.2. O Regionalismo no conto O Carro dos Milagres.	33
CONSIDERAÇÕES	422
REFERÊNCIAS	

RESUMO

O presente trabalho tem por finalidade um estudo sobre o conto O Carro dos Milagres de Benedito Monteiro tendo como base teórica o regionalismo, partindo-se do princípio que esta tendência literária é vista como uma literatura menor dentro dos círculos mais afamados da literatura brasileira. Para tal, buscou-se um referencial que desse suporte e garantisse a legitimidade do regionalismo como uma forma de expressão ficcional através de uma teorização que procurou conceitos, historização e correntes filosóficas que abordassem o tema. A partir daí, aprofundou-se a análise da temática dentro do conto, buscando paralelos e comparações entre os referenciais teóricos e a ação narrativa arquitetada pelo autor em tela, numa tentativa de relativizar a visão acadêmica e a visão ficcional emanada do conto.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, Regionalismo, Conto, Círio

ABSTRACT

This paper aims at a study of the tale *Car Benedito dos Milagres Miller* and the theoretical ground regionalism, it being understood that this literary trend is seen as a minor literature within the most famous Brazilian literature circles. To this end, we sought a reference to this support and guarantee the legitimacy of regionalism as a form of fictional expression through a theorization which sought concepts, historicizing and philosophical currents that addressed the topic. From there, deepened the analysis of the theme within the tale, seeking parallels and comparisons between theoretical frameworks and narrative action devised by the author on the screen in an attempt to relativize the academic vision and vision emanating fictional tale.

KEYWORDS: Literature, Regionalism, Tale, Círio

INTRODUÇÃO

O regionalismo é uma tendência literária que surgiu no Brasil na era da configuração do sistema literário, do meio do século XVIII à segunda metade do século XIX de acordo com Cândido (1999) e se desenvolveu até a atualidade nas três mais conhecidas formas de literatura: o conto, o romance e a novela.

A proposta deste trabalho é analisar esta tendência literária a luz de um conhecido conto regionalista amazônico, O Carro dos Milagres, do autor paraense Benedicto Monteiro¹ e, dentro das matrizes teóricas que o analisam, compreender as características e particularidades que a definem através dos costumes, crenças, hábitos, linguagem e simbologia.

Neste contexto, vale também assegurar que o conto regionalista é primordialmente um objeto de identidade cultural em que se busca, através das especificidades do ambiente narrado, a autenticidade de uma cultura e sua legitimação diante de outras tendências narrativas.

Além disso, o regionalismo se diferencia das demais tendências literárias porque apresenta uma visão de homem particularizada, na qual este aparece como um ser com dores, angústias, sensações e experiências universais que se manifestam através de uma fala ou de uma narrativa muito bem construída, porém muito ligada às suas origens. Pode-se dizer que o indivíduo que narra ou que vive a ação narrada é um ser universal com um vocabulário dentro de um cenário local. E este mesmo indivíduo não está desconectado da realidade dentro do universo ficcional.

No âmbito desta questão, é correto concordar com o que expressa os PCNs (1997, p.28-29) do ensino básico, quando coloca que a literatura não é cópia do real, nem puro exercício de linguagem, tampouco mera fantasia que se asilou dos sentidos do mundo e da história dos homens. Se tomada como uma maneira particular de compor o conhecimento é necessário reconhecer que sua relação com o real é indireta. Ou seja, o plano da realidade pode ser apropriado e transgredido pelo plano do imaginário como uma instância concretamente formulada pela mediação dos signos verbais (ou mesmo não verbais conforme algumas manifestações da poesia contemporânea). Pensar sobre a literatura a partir dessa autonomia relativa ante o real implica dizer que se está diante de um inusitado tipo de diálogo regido por jogos de aproximações e afastamentos, em que as invenções de linguagem, a expressão das subjetividades, o trânsito das sensações, os

mecanismos ficcionais podem estar misturados a procedimentos racionalizantes, referências indiciais, citações do cotidiano do mundo dos homens.

Diante disso, é pertinente afirmar que o regionalismo como tendência literária não foge aos padrões de uma cultura universal e que evoca em sua arquitetura todo um saber ancestral, mítico e autêntico da realidade em que se contextualiza, produzindo dessa forma, uma nova literatura, rica em valores socioculturais e que traduz toda a essência da arte literária regional.

O conto *O Carro dos Milagres*, colocado nesta dimensão, é uma obra-prima da literatura amazônica que evoca em sua estrutura narrativa todas as características possíveis do conto regionalista e que promove e legitima a cultura paraense em seus aspectos mais originais e emblemáticos, possibilitando dessa forma, uma leitura de um mundo que não está desconectado de um outro mundo, externo a ele.

É nesta construção literária regional, *O Carro dos Milagres*, que se encontra a valorização da terra que assume uma proporção de grandeza e se torna exclusiva para a região, deixando o homem pequeno diante dela. A religiosidade em seus atributos mais simples e humildes, assumindo o caráter peculiar de condutora de atitudes e posturas éticas; a linguagem, tão enraizada numa cultura primitiva e que cria a um só tempo uma imagem e uma identidade cultural, os hábitos, tão idênticos e provincianos que revelam na sua vivência a pureza e o fascínio da solidariedade e da alteridade.

RUBERT (2007, p.35), já afirmava que o caracteriza o regionalismo é o tipo humano escolhido, o meio espacial e um determinado tempo histórico, entidades que se encontram plenamente marcadas na narrativa de Benedicto Monteiro, através do indivíduo interiorano, a cidade como espaço físico e a floresta como espaço psicológico e o cívico, que ocorre dentro de um tempo histórico.

Na proposta deste trabalho, procurou-se perceber as características mais marcantes e importantes do conto em questão com o objetivo de aprofundar ainda mais os estudos sobre o regionalismo, uma vez que, enquanto tendência literária e de acordo com a modernidade que insiste na ideia de uma aldeia global, torna-se a matriz mais autêntica da representação do lócus, considerada a ideia que tudo acontece primeiramente no lugar.

Para concretizar este trabalho, partiu-se de uma metodologia que teve como base uma pesquisa bibliográfica, em que se fez um levantamento teórico através de livros, revistas, periódicos, sites especializados em Literatura, artigos virtuais, para descrever teorias que abordassem a temática do regionalismo. A pesquisa bibliográfica foi

desenvolvida através de leitura sistematizada com fichamento de cada texto consultado, seguido de resumo e resenha, para melhor apreensão e compreensão do assunto pesquisado. O lócus da pesquisa foi a Biblioteca Pública Municipal, a Biblioteca do Polo Universitário da Universidade Aberta do Brasil e a Internet. Após o levantamento bibliográfico, visando alcançar os objetivos do estudo, após toda a sistematização do material levantado, procedeu-se com a produção de um texto-síntese para por fim, dar-se início ao estudo propriamente dito.

Este trabalho está estruturado em dois capítulos que se subdividem em tópicos, como se descreve a seguir: **CAPÍTULO I: Da Literatura ao Conto;** 1.1.Literatura: Campo Conceitual, no qual, se procurou conceituar o termo Literatura à luz de alguns autores, procurando, no meio de toda a polissemia do mesmo, aquele que mais se aproximava da proposta deste trabalho; 1.2. A literatura Brasileira; aqui se fez uma abordagem sucinta da literatura brasileira considerando três etapas históricas, procurando destacar o surgimento da literatura regional; 1.3. O regionalismo dentro da literatura; neste tópico se buscou conceituar o regionalismo para depois se aprofundar na estrutura desta tendência literária. **CAPÍTULO II: O conto regionalista;** 2.1. O conto regionalista como forma de expressão literária. Aqui se procurou conceituar o que é o Conto para depois analisa-lo como expressão literária considerando as teorias vistas e analisadas a respeito do regionalismo; 2.2. O regionalismo no conto O Carro dos Milagres, aqui, partindo das informações a respeito do Círio de Nazaré, entrou-se na estrutura do conto, para analisá-lo dentro da proposta consideradaneste trabalho.

1. Benedicto Wilfredo Monteiro nasceu no dia 1º. de março de 1924, em Alenquer no Estado do Pará. É filho de Ludgero Burlamaqui Monteiro e Heribertina Batista Monteiro. Fez o curso de Humanidades no Colégio Marista N.S. de Nazaré em Belém e completou os seus estudos de ginásio no Rio de Janeiro, onde cursou Direito na Universidade do Brasil. Ainda no Rio, exerceu o jornalismo na imprensa local e publicou o seu primeiro livro de poesia Bandeira Branca, pela editora Zélio Valverde (1945) prefaciado pelo escritor Dalcídio Jurandir.

CAPÍTULO I: DA LITERATURA AO CONTO

1.1. Literatura: Campo Conceitual

O Conto é um gênero literário que, ao lado do romance e da novela, comumente forma a tríade mais conhecida da Literatura. No entanto, antes de se aventurar pelas veredas do conto e mais necessariamente do conto regionalista, é imprescindível que se trace um panorama conceitual e histórico do que vem então a ser a literatura, esta entidade autônoma que se faz representada por retratos *sui generis* da ficção.

Literatura invariavelmente remete a livros, poemas e histórias fictícias. Podem-se citar facilmente muitas obras que se consideram literárias para refletir sobre o conceito de literatura. O dicionário Michaelis (versão on line) assim define literatura:

li.te.ra.tu.ra sf (lat litteratura) 1 Arte de compor escritos, em prosa ou em verso, de acordo com princípios teóricos ou práticos. 2 O exercício dessa arte ou da eloquência e poesia. 3 O conjunto das obras literárias de um agregado social, ou em dada linguagem, ou referidas a determinado assunto: Literatura infantil, literatura científica, literatura de propaganda ou publicitária. 4 A história das obras literárias do espírito humano. 5 O conjunto dos homens distintos nas letras. L. amena: literatura recreativa; beletrística. L. de cordel: a de pouco ou nenhum valor literário, como a das brochuras penduradas em cordel nas bancas dos jornaleiros. L. de ficção: o romance e o conto (também se diz simplesmente ficção). L. oral: todas as manifestações culturais (conto, lenda, mito, adivinhações, provérbios, cantos, orações etc.), de fundo literário, transmitidas por processos não gráficos; parte do folclore. (MICHALIS,2013, versão online)

O verbete citado apresenta definições gerais e aborda também situações particulares associadas a um adjetivo – literatura oral, literatura de ficção, etc. Quando se refere à literatura de cordel, emite um juízo de valor, referindo-se a esta como “de pouco ou nenhum valor literário”. Como se observa neste exemplo garimpado Abreu (2006) e em muitos outros, percebe-se que a sua definição depende também do ponto-de-vista do grupo social que o analisa. Toda sociedade tem suas formas próprias de organização, com sua visão de mundo própria que constitui a sua cultura.

De acordo com Abreu, (2004) a definição de literatura não é algo objetivo e universal, mas sim algo cultural e histórico. Muitos estudiosos se debruçaram sobre o tema, que, conforme a autora depende das suas instâncias de legitimação, uma vez que cada grupo social e, principalmente, cada grupo cultural tem um conceito sobre o que seja literatura, e tem critérios de avaliação próprios para examinar histórias, poesias,

encenações, músicas, etc. Danziger e Johnson (1974) referem-se à definição de literatura também como um termo bastante complexo que pode ser utilizado em muitos sentidos diferentes.

Pode significar qualquer coisa escrita em verso ou em prosa. Pode significar unicamente aquelas obras que se revestem de um certo mérito. Ou pode referir-se à mera verborragia: ‘tudo o mais é literatura’. Para os nossos propósitos, será preferível começar por defini-la de um modo tão amplo e neutro quanto possível, simplesmente como uma arte verbal; isto é, a literatura pertence, tradicionalmente, ao domínio das artes, em contraste com as ciências ou o conhecimento prático, e o seu meio de expressão é a palavra, em contraste com os sinais visuais da pintura e escultura ou os sons musicais. (DANZIGER e JOHNSON, 1974, p. 4)

Nota-se que ao definirem a literatura como uma arte verbal que se expressa através da palavra, os autores extrapolam o sentido etimológico de literatura (do latim *littera* – letra), ligado apenas à escrita, referindo-se também à produção oral. Em sua acepção moderna a literatura pode ser analisada em seu sentido amplo ou restrito.

A questão principal em definir ou conceituar Literatura está no fato da polissemia do termo, que admite conceitos plurais, complexos e ambíguos, e ainda, uma gama de diversas significações. Numa tentativa simplificada, pode-se dizer que a Literatura pertence ao campo das artes, que o seu meio de expressão é a palavra e que a sua definição está associada a ideia de estética, no caso, valor estético.

De acordo com Lopes (2010) etimologicamente, o termo deriva do latim *litteratura*, a partir de *littera*, letra. Aparentemente, portanto, o conceito de literatura parece estar implicitamente ligado à palavra escrita ou impressa, à arte de escrever, à erudição. No entanto, se se prosseguir mais além com a investigação, encontrar-se-á explicações mais profundas a respeito do termo, como explica Silva (1999):

O lexema *litteratura* deriva historicamente, por via erudita do lexema latino *litteratura*, o qual segundo informa Quintiliano, foi decalcado do grego. Nas principais línguas europeias, os lexemas derivados, por via erudita, de *litteratura* entraram, sob formas muito semelhantes – cf. castelhano: *litteratura*; francês: *littérature*; italiano: *letteratura*; inglês: *litarature* -; na segunda metade do século XV, sendo um pouco mais tardio o seu aparecimento na língua alemã (século XVI) e na língua russa (século XVII). Na língua portuguesa, encontramos o lexema *litteratura* num texto datado de 21 de março de 1510. (SILVA, 1999, p.1).

De fato, dentro do contexto das significações do lexema *litteratura*, nota-se que tal lexema se define por saber relativo a arte de escrever e ler, gramática, instrução, erudição. Lopes (2010) informa que nas diversas línguas europeias, até o século XVIII, o conteúdo semântico do lexema *litteratura* foi substancialmente idêntico ao do seu étimo latino, designando *litteratura*, em regra, o saber e a ciência em geral.

Interessante notar o que Silva (1999) afirma quando observa que o adjetivo *literário* referia-se a tudo quanto dissesse respeito às ciências e às artes em geral. Tal como *litteratura*, lexemas e sintagmas como *letras*, *letras humanas* e, a partir do século XVII, *belas letras* designam conhecimento, doutrina, erudição – um conhecimento que tanto dizia respeito aos poetas e aos oradores como gramáticos, aos filósofos, aos matemáticos, etc. Já na segunda metade do século XVIII, é que outros lexemas e sintagmas foram utilizados para designar a arte e o corpo textual da literatura, como poesia, eloquência, verso e prosa. Veja o que Lopes (2010) argumenta sobre a passagem de significações do termo literatura vista em tela, para o que se conhece, na modernidade:

É na segunda metade do século XVIII que Voltaire caracteriza a literatura como forma particular de conhecimento que implica valores estéticos e uma particular relação com as letras. Na mesma linha de análise, não esqueçamos Diderot e a sua definição de literatura como arte e como o conjunto das manifestações dessa arte, os textos impregnados de valores estéticos. Diderot documenta “dois novos e importantes significados com que o lexema “literatura” será crescentemente utilizado a partir da segunda metade do século XVIII: específico fenômeno estético, específica forma de produção, de expressão e de comunicação artísticas (...) e corpus de objectos – os textos literários – resultante daquela particular actividade de criação estética” (SILVA, 2007: p. 6, citado por LOPES, 2010, p.2).

Em outras palavras, pode-se afirmar que o fenômeno literário se traduz na modernidade em duas dimensões: aquela que está ligada a atividade da criação ou da produção literária e outra, que se responsabiliza pelo texto, o corpo textual de determinada coletividade, de determinado grupo, de determinada época.

De acordo com as acepções semânticas levantadas por Silva (1999) do lexema Literatura ao longo da história, pode-se compreender agora - vendo o esboço traçado pelo autor - porque a conceituação do termo é tão complexa.

- a) Conjunto de produção literária de uma época – literatura do século XVIII, literatura vitoriana -, ou de uma região;

- b) Conjunto de obras que se particularizam e ganham feição especial quer pela sua origem, quer pela sua temática ou pela sua intenção: literatura feminina, literatura de terror, literatura revolucionária, literatura de evasão, etc.
- c) Bibliografia existente acerca de um determinado assunto;
- d) Retórica, expressão artificial;
- e) Por elipse, emprega-se simplesmente literatura em vez de história da literatura;
- f) Por metonímia, literatura significa também manual de história da literatura,
- g) Literatura pode significar ainda conhecimento sistematizado, científico, do fenômeno literário. Trata-se de um significado caracteristicamente universitário do lexema e ocorre em sintagmas como literatura comparada, literatura geral, etc.

Importante lembrar que além do positivismo, outras correntes filosóficas apresentaram suas definições a respeito de literatura, a saber: o Formalismo Russo, o New Criticism americano e a Estilística. Estes movimentos “advogam o princípio de que os textos literários possuem características estruturais peculiares que os diferenciam inequivocamente dos textos não literários, daí procedendo à viabilidade e a legitimidade de uma definição referencial de literatura” (SILVA, 2007, citado por LOPES, p. 4). Emerge a ideia de que a literatura deve ser definida como modalidade específica da linguagem verbal, relacionando-se com a linguística.

Muito brevemente, caracterizam-se essas três correntes filosóficas: o Formalismo Russo, que Roman Jakobson define como objeto de estudo da teoria literária como literariedade, isto é, “a propriedade específica das obras integrantes da literatura *stricto sensu*, o elemento que, uma vez presente num dado texto, permite distingui-lo de outras composições que não integram a literatura em sentido estrito, apesar de também constituírem mensagens verbais” (SOUZA, 1986, citado por ABREU, 2004, p.6).

O New Criticism: este movimento rejeita a análise literária a partir de contextos sociais ou culturais e da investigação de tipo biográfico ou histórico, promovendo a análise dos textos literários; não se admite, portanto, nenhum outro tipo de informação para além do que o que está contido no próprio texto. Esta corrente está relacionada com os nomes e os trabalhos dos críticos americanos John Crowe Ransom, William K. Wimsatt, Cleanth Brooks, Allen Tate Richard Palmer Blackmur, Robert Penn Warren e do filósofo Monroe Beardsley.

Quanto à Estilística, esta pode promover o estudo de todas as operações internas do texto literário, servindo-se de outras disciplinas como a semiótica, a gramática, a sociolinguística ou a retórica. Distingue-se habitualmente da gramática porque não se ocupa das formas linguísticas e das funções que desempenham na comunicação verbal. O conceito prende-se com a “disciplina que se ocupa dos efeitos produzidos pela linguagem que se utiliza num dado contexto e com um dado fim”. A corrente está ligada a teóricos como o alemão Karl Vossler e o suíço Ferdinand de Saussure.

Neste panorama complexo que se revela o campo conceitual do lexema literatura, curiosa é a definição de Ceia (2010), quando afirma que:

Tradicionalmente, o texto literário distingue-se do texto das ciências da história, da filosofia, da psicologia, sociologia, etc. Contudo, caracteriza-o um campo de ação criativa tal que pode ir buscar a todos os outros campos os termos que hão de ajudar a construir a sua especificidade. (2) O texto literário é ao mesmo tempo igual a todos os outros (em termos de forma e estrutura) e diferente de todos (pela linguagem); é ao mesmo tempo igual a todos os outros (em termos de uso de uma linguagem) e diferente de todos (pela procura de uma forma e estrutura peculiares); é ao mesmo tempo igual a todos os outros (em termos de forma e estrutura e uso da linguagem) e diferente de todos (em termos de forma e estrutura e uso da linguagem). (...) (3) O texto literário não é um registo linguístico efémero, pois tem por objetivo ser preservado na tradição oral e/ou escrita. “Neste sentido, é intemporal.” (CEIA, 2010, p.118)

1.2. A literatura Brasileira

Cândido (1999), explica que a literatura portuguesa, a francesa ou a italiana foram se constituindo lentamente, ao mesmo tempo em que se formavam os respectivos idiomas. Língua, sociedade e literatura parecem nesses casos configurar um processo contínuo, afinando-se mutuamente e alcançando aos poucos a maturidade. Não é o caso das literaturas ocidentais do Novo Mundo. Por isso, ressalta o autor, o conceito de “começo”, nas literaturas do novo mundo, e no caso, no Brasil, é diferente em relação as matrizes europeias.

Com efeito, no momento da descoberta e durante o processo de conquista e colonização, houve o transplante de línguas e literaturas já maduras para um meio físico diferente, povoado por povos de outras raças, caracterizados por modelos culturais completamente diferentes, incompatíveis com as formas de expressão do colonizador. No caso do Brasil, os povos autóctones eram primitivos vivendo em culturas rudimentares. Havia, portanto, afastamento máximo entre a cultura do conquistador e a do conquistado, que por isso sofreu um processo brutal de imposição. Este, além de genocida, foi destruidor de formas culturais superiores no caso do México, da América Central e das grandes civilizações andinas. (CÂNDIDO, 1999, p. 9)

Desse modo, nota-se que a sociedade colonial brasileira não foi, portanto, um prolongamento das culturas locais, mais ou menos destruídas. Foi transposição das leis, dos costumes, do equipamento espiritual das metrópoles. A partir dessa diferença de ritmos de vida e de modalidades culturais formou-se a sociedade brasileira, que viveu desde cedo a difícil situação de contato entre formas primitivas e formas avançadas, vida rude e vida requintada. Assim, a literatura não “nasceu” aqui: veio pronta de fora para transformar-se à medida que se formava uma sociedade nova. A propósito, Cândido (1999), esclarece:

Os portugueses do século XVI trouxeram formas literárias refinadas, devidas geralmente à influência italiana do Renascimento, que em Portugal superou a maioria das formas de origem medieval, talvez melhor adequadas ao gênio nacional e sem dúvida mais arraigadas na cultura popular. Esta linguagem culta e elevada, nutrida de humanismo e tradição greco-latina, foi o instrumento usado para exprimir a realidade de um mundo desconhecido, selvagem em comparação ao do colonizador. A literatura brasileira, como as de outros países do Novo Mundo, resulta desse processo de imposição, ao longo do qual a expressão literária foi se tornando cada vez mais

ajustada a uma realidade social e cultural que aos poucos definia a sua particularidade. (CÂNDIDO, 1999, p.9).

Neste contexto, não é de admirar que a literatura culta aqui foi um produto da colonização, um transplante da literatura portuguesa, a qual foi responsável pelo prolongamento da literatura brasileira.

A partir daí desenvolveu-se o processo de formação da literatura, como adaptação da palavra culta do Ocidente, que precisou assumir novos matizes, para descrever e transfigurar a realidade nova. Do seu lado, a sociedade nascente desenvolveu sentimentos diversos, novas maneiras de ver o mundo, que resultaram numa variante original da literatura portuguesa. A história da literatura brasileira é em grande parte a história de uma imposição cultural que foi aos poucos gerando expressão literária diferente, embora em correlação estreita com os centros civilizadores da Europa.

Esta imposição atuou também no sentido mais forte da palavra, isto é, como instrumento colonizador, destinado a impor e manter a ordem política e social estabelecida pela Metrópole, através inclusive das classes dominantes locais. Veja o que Cândido (1999), diz a respeito:

Com efeito, além da sua função própria de criar formas expressivas, a literatura serviu para celebrar e inculcar os valores cristãos e a concepção metropolitana de vida social, consolidando não apenas a presença de Deus e do Rei, mas o monopólio da língua. Com isso, desqualificou e proscreeu possíveis fermentos locais de divergência, como os idiomas, crenças e costumes dos povos indígenas, e depois os dos escravos africanos. Em suma, desqualificou a possibilidade de expressão e visão de mundo dos povos subjugados. (CÂNDIDO, 1999, p.13)

Não é de se estranhar, segundo o que se expressa acima que essa literatura culta de senhores foi a matriz da literatura brasileira erudita. A partir dela formaram-se aos poucos a divergência, o inconformismo, a contestação, assim como as tentativas de modificar as formas expressivas. A própria literatura popular sofreu a influência absorvente das classes dominantes e sua ideologia.

Muito importante é o que Cândido (1999), coloca a respeito de uma dupla formação literária brasileira, quando pondera que é preciso considerar como produções da literatura do Brasil tanto as obras feitas pela transposição pura e simples dos modelos ocidentais, quanto as que diferiam deles no temário, na tonalidade espiritual, nas

modificações do instrumento expressivo. Ambas as tendências exprimem o processo formativo de uma literatura derivada, que acabou por criar o seu timbre próprio, à medida que a Colônia se transformava em Nação e esta desenvolvia cada vez mais a sua personalidade.

Porém de que forma ocorreu este processo, que não é necessariamente um progresso do ponto de vista estético, mas o é certamente do ponto de vista histórico? Cândido (1999), esquematiza-o, distinguindo na literatura brasileira três etapas: (1) a era das manifestações literárias, que vai do século XVI ao meio do século XVIII; (2) a era de configuração do sistema literário, do meio do século XVIII à segunda metade do século XIX; (3) a era do sistema literário consolidado, da segunda metade do século XIX aos nossos dias.

Na era das manifestações literárias se pode afirmar que a partir de 1.500, chegaram os primeiros portugueses com a intenção fundadora, tal intenção criou a necessidade de *descrever* e compreender a nova terra e seus nativos para tirar daí o maior proveito e dominar. Esses escritos, segundo Cândido (1999), eram descrições do país e seus habitantes, relatórios administrativos ou poemas de fundo religioso, destinados ao trabalho de pregação e conversão dos índios. Desse volume de escritos, destaca-se o de Padre Anchieta, que pode ser considerado uma espécie de patriarca da literatura brasileira.

Resumidamente, com relação a etapa 1, das manifestações literárias, e de acordo com o que Cândido (1999), explica, neste período pode-se destacar uma das funções da literatura culta no Brasil Colonial; impor a língua portuguesa e registrá-la em escritos que ficassem como marcos, ressaltando a sua dignidade de idioma dos senhores, ao qual todos deveriam submeter-se, como afinal acabou acontecendo. A não ser o caso das tribos indígenas sobreviventes, e de alguma persistência da língua geral na Amazônia, os idiomas indígenas foram proscritos, assim como os africanos, que vieram com a importação de escravos. Trata-se de um verdadeiro processo de dominação linguística, aspecto da dominação política, no qual a literatura culta desempenhou papel importante.

Na era da configuração do sistema literário, como afirma Cândido (1999) a partir da metade do século XVIII já se pode falar pelo menos do esboço de uma literatura como fato cultural configurado, não apenas como produções individuais de pouca repercussão, já que se começa a se delinear uma consciência de grupo por parte dos intelectuais, o reconhecimento que começou a existir de um passado literário local, o começo de maior receptividade por parte de públicos, embora débeis e pouco

numerosos, começam a definir uma articulação dos fatos literários. Esta foi a importância decisiva do século XVIII, cuja base é o movimento das Academias e cujo coroamento será a plena consciência de autonomia no século XIX.

Importante contribuição para esta consciência autônoma foi o Iluminismo e o Arcadismo, movimentos de renovação cultural que rompeu com as tendências barrocas.

Salienta-se aqui que houve, neste período, a entrada em cena de uma linha persistente da ficção brasileira, o regionalismo, aplicado em descrever os lugares remotos do interior, os costumes característicos e aquilo que divergia dos padrões urbanos. Cândido (1999) destaca que essa tendência incorreu nos vícios habituais do gênero, que são o pitoresco superficial e as conclusões bem-pensantes sobre a pureza rural oposta ao artificialismo da cidade. Mas por outro lado teve a vantagem de ser uma descrição extensiva do país, revelando muita coisa do Brasil aos brasileiros, frequentemente presos demais às novidades europeias.

Para Cândido (1999), nesse tempo pode-se considerar como configurado e amadurecido o sistema literário do Brasil, ou seja, uma literatura que não consta mais de produções isoladas, mesmo devidas a autores eminentes, mas é atividade regular de um conjunto numeroso de escritores, exprimindo-se através de veículos que asseguram a difusão dos escritos e reconhecendo que, a despeito das influências estrangeiras normais, já podem ter como ponto de referência uma tradição local. O sinal deste amadurecimento é a obra de Machado de Assis (1839-1908).

Na última etapa, o sistema literário consolidado, Cândido (1999), chama atenção para a literatura de Machado de Assis, pontuando que sua obra é variada e tem a característica das produções eminentes: satisfaz tanto aos requintados quanto aos simples. Ela tem, sobretudo, a possibilidade de ser reinterpretada à medida que o tempo passa, porque, tendo uma dimensão profunda de universalidade, funciona como se se dirigisse a cada época que surge.

1.3. O regionalismo dentro da literatura

Para se iniciar este tópico, é preciso entrar no campo conceitual do que vem a ser o regionalismo como uma vertente das manifestações literárias, uma vez que se trata de uma forma de ver o mundo através de um recorte geográfico-literário em que se dimensiona situações, conflitos, personagens, linguagens numa perspectiva local e norteada por uma realidade peculiar do tempo-espaço imediatamente vivido. Diante disso, importante notar o que Costa (2006) afirma a respeito desta tendência literária, definindo-a brevemente como uma forma de conhecimento cultural através da descrição e da exposição de painéis representantes das mais isoladas regiões brasileiras e ligado ao retrato da terra, à narrativa dos conflitos sociais e à confissão de seus personagens. Colocação corroborada de forma mais explícita por Chiappini(1995), quando credita que:

A obra literária regionalista tem sido definida como “qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais”, definição que alguns tentam explicitar enumerando tais peculiaridades (“costumes, credences, superstições, modismo”) e vinculando-as a uma área do país: “regionalismo gaúcho”, “regionalismo nordestino”, “regionalismo paulista” etc. Tomado assim, amplamente, pode-se falar tanto de um regionalismo rural quanto de um regionalismo urbano. No limite, toda obra literária seria regionalista, enquanto, com maiores ou menores mediações, demodo mais ou menos explícito ou mais ou menos mascarado, expressa seu momento e lugar. (CHIAPPINI, 1995, P. 155)

Na verdade, em sentido geral, toda obra de arte é regional quando tem por suporte ambiental alguma região em particular ou parece nascer desse ambiente.

Contudo, o conceito não se esgota aqui. Araújo (2006) analisa como importantes críticos literários interpretam a delicada proposição da construção do conceito deste termo. De acordo com a autora, regionalismo é a expressão literária que valoriza a força que se dá a peculiaridades locais, tanto em suas formas particulares de dizer quanto na exploração descritiva de seu lugar geográfico. No entanto, para críticos como Afrânio Coutinho, Lúcia Miguel-Pereira, Alfredo Bosi e Antonio Candido, a definição do conceito de regionalismo se apresenta sobre diferentes perspectivas. De acordo com Araújo (2006) Afrânio Coutinho apresenta duas entradas para o termo. A primeira, ampla, diz que toda obra de arte é regional quando apresenta como pano de fundo um lugar ou quando parece brotar desse local particular. Entretanto ele convencionou que nessa situação uma obra poderia ser localizada numa região, mas tratar de assunto universal de modo que essa particularidade local lhe seria apenas incidental.

A segunda entrada para o termo, diz ser regional uma obra que não somente é localizada numa região, como também retira a sua “substância real” das particularidades deste lugar.

Dessa maneira, fica entendido que a ficção regionalista coloca em primeiro plano a presença tanto física, quanto dos costumes locais da região, concentrando suas forças na exploração desse panorama. Essa visão crítica privilegia elementos estéticos num plano que se concentra nos caracteres formais do texto literário.

Já para Lúcia Miguel-Pereira (apud ARAÚJO, 2006, p.115) o regionalismo se restringe às obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagem locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora.

Para Araújo (2006), a autora supracitada pensa o regionalismo brasileiro em surtos e se refere a cinco deles no período de 1870 a 1920. O primeiro, que abarca o decênio de 1870 e 1880, é marcado pelo regionalismo exótico e pitoresco, com preferência pelo conto. O segundo surto acontece no fim do século XIX, após o corte fundamental na história brasileira, que foi a abolição da escravatura. Miguel-Pereira ressalta que no período havia o desejo dos autores de explorar os modos de vida do brasileiro, livre de influências externas. Como terceiro surto um momento posterior, no qual a autora identifica um regionalismo menos rígido e permeável a concepções mais gerais do homem. Como quarto momento, Lúcia Miguel-Pereira destaca o filão euclidiano, no qual localiza narrativas mais literárias com uma linguagem menos objetiva e mais interpretativa. E, finalmente, surge em 1917, uma nova fase com tônica não mais no descritivismo, mas na denúncia. Para Lúcia, de acordo com Araújo (2006) pouco depois, dá-se de uma vez a superação do lado pitoresco e exótico da expressão regional no estabelecimento da investigação humana.

Já Alfredo Bosi e de acordo com Araújo (2006), vai conceituar o regionalismo em duas frentes, a primeira que diz que o regionalismo é uma literatura menor, que criou romances que nada acrescentam aos desejos do leitor médio, traduzindo-se numa literatura de segundo nível que subsiste pelas exigências da tradição escolar. E mais em outra frente, muda o foco de suas interpretações e considera à luz da oralidade e insere a discussão na relação entre a escrita e os excluídos. Reconstituindo as linhas gerais de seu raciocínio, a questão é considerada de duas maneiras. A primeira consiste em pensar o excluído como objeto da escrita, ou seja, ao nível dos temas, das personagens e das

situações narrativas. A segunda maneira toma o “homem sem letras” como sujeito do processo simbólico.

E por fim, Cândido (apud ARAÚJO, 2006, p.118), define o regionalismo como gênero artificial e pretensioso, que cria um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, ilustrando bem a posição dessa fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades mais típicas e que forneceu o “conto sertanejo”, que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito ideias feitas e perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético.

Considerada a possibilidade de conceituação do termo (que não se finda aqui), é importante que se entenda agora o fenômeno em si. E para tal vale considerar o que afirma Viana (2000) a respeito, quando explicita a ideia de que para que se entenda o que vem a ser de fato o regionalismo, é necessário considerar dois períodos literários: o Romantismo e o Naturalismo, tendo em vista que foram esses os períodos literários que legitimaram o surgimento da literatura regionalista no Brasil. No contexto da narrativa regional romântica, aparece de forma consciente o caráter nacional com o seu localismo, folclore e tradição, embora, segundo Viana (2000) tenha sido caracterizada pelo subjetivismo saudoso e pelo escapismo dos românticos. Ainda segundo a autora, o regionalismo, na prosa de ficção brasileira “nasceu, sem dúvida, sob o signo do Romantismo para, depois, misturar-se às receitas naturalistas e realistas, sob a influência de Zola e Eça de Queiroz” (Viana, 2000, p.3). Logo, o Romantismo proporcionou a valorização dos elementos locais, análise e interpretação da realidade brasileira.

Na exemplificação dessa escola literária, Viana (2003, p.2-3)), mostra que “no Romantismo estão alguns pioneiros dessas regiões. No grupo central, Bernardo Guimarães representa o cerrado mato-grossense em *O ermitão de Muquém* (1865), *O garimpeiro* (1872) e *A escrava Isaura* (1875). Visconde de Taunay, a região centro-leste em *Inocência* (1872). No grupo nordestino, o cearense Franklin Távora em *O Cabeleira* (1876), *O matuto* (1878) e *Lourenço* (1881). José de Alencar, o pai fundador de nossa prosa de ficção, em *O gaúcho* (1870), *Til* (1872) e *O sertanejo* (1875)”.

Já no período do Realismo-Naturalismo, o regionalismo apresenta-se de forma mais documental sobre as diversidades regionais, revelando novos dados da realidade nacional. De acordo com Viana (2000), alguns autores se destacam em suas respectivas regiões como, por exemplo: no grupo nortista, Inglês de Sousa, com *O missionário*

(1888) e Contos amazônicos (1893). No ciclo nordestino, Afonso Arinos escolheu o sertão nos contos de Pelo Sertão (1898) e, no romance, Os jagunços, do mesmo ano, sobre a Guerra de Canudos. No Ceará, formaram-se vários grupos de escritores ideologicamente ligados ao naturalismo e às causas da Abolição e da República. A seca do Nordeste é um tema constante, através de vários intérpretes, como Domingos Olímpio em Luzia-homem (1903), narrando a história de uma retirante da seca de 1877; Rodolfo Teófilo, em A fome (1890), abordando o drama da seca e da migração; Manuel de Oliveira Paiva, em Dona Guidinha do poço (1952), que reúne a língua literária à riqueza da fala sertaneja como forma de apresentação da realidade entre o homem, o meio social e o sertão.

Na realidade, essas exemplificações acima, podem ser corroboradas por Chiappini (1995), quando esta, de forma bastante crítica, ensaia que:

Há quem vincule o regionalismo literário à tradição greco-latina do idílio e da pastoral. Mas é em meados do século XIX, com George Sand, na França, Walter Scott, na Inglaterra e Berthold Auerbach, na Alemanha, que essa tradição é retomada na forma de romance regionalista que, daí para a frente, começa a viver da tensão entre o idílio romântico e a representação realista, tentando progressivamente dar espaço ao homem pobre do campo, cuja voz busca concretizar paradoxalmente pela letra, num esforço de torná-la audível ao leitor da cidade, de onde surge e para a qual se destina essa literatura. À tensão entre idílio e realismo correspondem outras constitutivas do regionalismo: entre nação e região, oralidade e a letra, campo e cidade, estória romanesca e romance; entre a visão nostálgica do passado e a denúncia das misérias do presente. (CHAPPINI, 1995, p. 157)

Como se observa, o naturalismo surge então como uma oposição a outro tipo de literatura, citadina, urbana, que se contrapõe a uma realidade mais rural, camponesa e agrária. Visão esta que vai dominar as produções literárias brasileiras surgidas das veias pulsantes dos diferentes lugares de um Brasil ainda em construção de identidade nacional, mas que, como uma colcha de retalhos, apresenta-se em toda a pungência regional.

Curioso perceber nisso tudo é que o regionalismo, além de se apresentar como uma nova vertente da literatura, também nasce carregado de um sentido profundamente político, como um movimento, que trás em seu contexto, diferentes manifestações do ambiente em que foi gerido. A este respeito, Chiappini (1995) esclarece que:

É importante distinguir o regionalismo como movimento político, cultural e, mesmo, literário, das obras que decorrem deste direta ou indiretamente. (...) O regionalismo, lido como movimento, período ou tendência fechada em si mesma num determinado período histórico em que surgiu ou alcançou maior prestígio, é empobrecedor: um *ismo* entre tantos. O regionalismo lido como uma tendência mutável onde se enquadram aqueles escritores e obras que se esforçam por fazer falar o homem pobre das áreas rurais, expressando uma região para além da geografia, é uma tendência que tem suas dificuldades específicas, a maior das quais é tornar verossímil a fala do outro de classe e de cultura para um público citadino e preconceituoso que, somente por meio da arte, poderá entender o diferente como eminentemente outro e, ao mesmo tempo, respeitá-lo como um mesmo: homem humano. (CHAPPINI, 1995, p. 158)

Neste contexto, não é difícil perceber que muitas das vezes o escritor regionalista é visto como um cronista do exótico, do colorido, da descrição. No entanto, como afirma Chiappini (1995), o grande escritor regionalista é aquele que sabe nomear, que sabe o nome exato das árvores, flores, pássaros, rios, montanhas. Mas a região descrita ou aludida não é apenas um lugar fisicamente localizável no mapa do país. O mundo narrado não se localiza necessariamente em uma determinada região geograficamente reconhecível, supondo muito mais um compromisso entre referência geográfica e geografia ficcional. Trata-se, portanto, de negar a visão ingênua da cópia ou reflexo fotográfico da região. Mas, ao mesmo tempo, de reconhecer que, embora ficcional, o espaço regional criado literariamente aponta, como portador de símbolos, para um mundo histórico-social e uma região geográfica existente.

CAPÍTULO 2. O CONTO REGIONALISTA

2.1. O conto regionalista como forma de expressão literária

Antes de se adentrar na natureza essencial do conto regionalista, é importante fazer um breve reconhecimento do que vem a ser um conto em sua acepção conceitual. Para Cesares (apud Gotlib, 2000, p. 11) “há três acepções da palavra *conto*, que Júlio Cortázar utiliza no seu estudo sobre a obra de Poe: 1. Relato de um acontecimento; 2. Narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3. Fábula que se conta às crianças para diverti-las”.

Interessante notar, como observa Gotlib (2000), que todas as acepções apresentam um ponto em comum: são modos de contar alguma coisa e, enquanto tal, são todas narrativas. Fato corroborado por Brémond (apud Gotlib, 2000, p. 11), quando esclarece que “toda narrativa consiste em um discurso integrado numa sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação”. A respeito, Gotlib (2000), destaca que:

De fato, toda narrativa apresenta: 1. uma sucessão de acontecimentos: há sempre algo a narrar; 2. de interesse humano: pois é material de interesse humano, de nós, para nós, acerca de nós: “é em relação com um projeto humano que os acontecimentos tomam significação e se organizam em uma série temporal estruturada”; 3. e tudo “na unidade de uma mesma ação”. (GOTLIB, 2000, P.11-12).

Ou seja, toda narrativa será composta sempre dessas três dimensões, no entanto, não significa que podem ou devam se apresentar nesta mesma hierarquia, principalmente no conto, uma vez que nele, realidade e ficção não tem limites precisos.

Numa outra abordagem, é importante também apresentar o conto como um gênero literário que foi se desenvolvendo através da invenção. Como explica Gotlib (2000), antes o conto apresentava-se em sua transmissão de natureza oral para depois evoluir para o seu registro escrito e posteriormente, a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu esta função: de contador-criador-escritor de contos, afirmando, então, o seu caráter literário.

O conto se apresenta em qualquer dimensão e neste caso, literária, de forma breve, o que remete ao ditado de que no conto não deve sobrar nada, assim como no

romance não deve faltar nada. Alceu Amoroso Lima (apud Gotlib, 2000, p.63-64) define bem essa questão da brevidade do conto quando expõe que o mesmo é uma obra curta de ficção em prosa. E desenvolvendo tal definição, esclarece que o tamanho, portanto, representa um dos sinais característicos de sua diferenciação. Podendo mesmo se dizer que o elemento quantitativo é o mais objetivo dos seus caracteres. O romance é uma narrativa longa. A novela é uma narrativa média. O conto é uma narrativa curta. O critério pode ser muito empírico, mas é muito verdadeiro. É o único realmente positivo.

Consideradas as abordagens acima, entra-se agora na categoria do conto regionalista que é um gênero literário que une as características e peculiaridades de um espaço-tempo determinado com a arquitetura literária do fazer narrativo contista. O conto regionalista tem como base uma determinada realidade factual tomada numa licença poético - ficcional, considerada numa determinada dimensão simbólica, tendo como substrato um recorte espaço-temporal que se ambienta numa paisagem interiorana que se diferencia da polis aqui representada como objeto espaço-temporal cosmopolita.

Nesta perspectiva, Coutinho (apud Araújo, p. 114) define como o sentido do regionalismo autêntico, uma obra que não somente é localizada numa região, como também retira a sua “substância real” das particularidades deste lugar. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra.

Diante disso, torna-se impossível não entender que a ficção regionalista coloca em primeiro plano a presença tanto física, quanto dos costumes locais da região, concentrando suas forças na exploração desse panorama.

No conto regionalista, a narrativa além de condensada num cosmo intenso e preche de particularidades autônomas e exclusivas, expõe de forma bastante autêntica a vivência máxima das relações humanas e seus conflitos e dilemas, diferenciando-se de outras narrativas mais abastadas de tempo narrativo. Trás em si, a economia simples e, no entanto riquíssima da construção literária do lugar em que se sobressai um panorama vasto da grandeza peculiar e ao mesmo tempo individual do recorte espacial narrado e suas movimentações dentro da ação contada.

Importante lembrar que cada escrito regionalista só se materializa à luz do fato literário se abordar um tema. Sem tema, não há o “fazer literário”, a matéria-prima original que instiga, persegue, atormenta o escritor a encará-la de frente e manuseá-la com delicadeza, paciência e imperiosidade. Neste contexto, em se tratando de um conto e principalmente de um conto regionalista, o tema apesar de estar plasmado nas gêneses culturais, políticas ou históricas do lugar, nunca deixará de ter a sua importância fora do ambiente em que foi capturado, porque todo tema escolhido está relacionado ao humano e este aspecto ainda é, ao mesmo tempo individual e universal. Nas palavras de Chiappini (2009), corrobora-se isso quando a mesma escreve que:

O importante é ver como o universal se realiza, no particular, superando-se como abstração na concretude deste e permitindo a este superar-se como concreto na generalidade daquele. Desse modo, as "particularidades regionais" alcançam uma existência que as transcende. Assim, espaço fechado e mundo, ao mesmo tempo objetivos e subjetivos, não necessitam perder sua amplitude simbólica. (CHIAPPINI, 1995, p.158).

Na verdade, o particular não se exclui do universal e vice-versa dada em si a legitimidade e o contexto em que o fato ou tema foi contado dentro do universo ficcional. Universo ficcional que sempre partirá de um ponto de vista muito particular do autor, ou de uma visão de mundo, entendendo-se visão de mundo como uma projeção de cada um dos elementos da experiência sensorial dentro de um plano universal. Universal no sentido de todas as experiências, de todos os homens, mas também de todas as experiências culturais de um indivíduo.

Desse modo, o microcosmo do conto regionalista está impregnado de uma visão de mundo comprometida com uma realidade que pode conter várias dimensões e, por isso, e só por isso, em nenhum momento pode ser classificado como superficial, ou representante do exótico, patético, estranho ou cheio de misticismo e estranhismos ou como Chiappini (1995), coloca ao dizer que historicamente tendência a que se denominou regionalista em literatura vincula-se a obras que expressam regiões rurais e nelas situam suas ações e personagens, procurando expressar suas particularidades linguísticas.

Ao contrário, a profundidade em que se é tecido o fio da trama que conduz o conto regionalista só é possível a partir do momento em que o contista conhece e

domina a sua matéria-prima do “fazer literário” e essa matéria-prima não é aleatória ou alienada, muito pelo contrário, ela é e está comprometida com o universo de denúncia ou elogio que o contista que passar para o mundo da ficção.

2.2. O Regionalismo no conto O Carro dos Milagres.

De acordo com o Dossiê IPHAN Círio de Nazaré (2006, p.12) etimologicamente, a expressão “círio”, do latim cereus, significa uma grande vela de cera. Em Portugal, os círios representavam um ajuntamento de pessoas que se organizavam para, em romaria, ir ao Santuário de Nossa Senhora de Nazaré. Posteriormente, as velas de cera ou círios levados pelos romeiros nessas peregrinações passaram a denominar a própria romaria.

Ainda de acordo com o Dossiê IPHAN Círio de Nazaré (2006) de origem portuguesa, a devoção a Nossa Senhora de Nazaré tem uma longa história. Diz-se em Portugal que a imagem que deu origem a esse culto foi esculpida por São José, tendo a própria Virgem por modelo, e teria sido pintada por São Lucas. Depois de muitas idas e vindas, nos primeiros anos do cristianismo, esta imagem chegou às mãos de São Jerônimo e de Santo Agostinho, tendo ido parar na Península Ibérica e depois nas mãos do monge Romano e do rei Rodrigo, dos visigodos, derrotado pelos mouros na batalha de Guadalete. Abandonada numa gruta pelo rei fugitivo, a imagem ficou perdida durante séculos, até ser encontrada por pastores, reavivando-se o seu culto a partir do século XII, depois do famoso milagre de D. Fuas Roupinho, fidalgo português salvo de cair num abismo por intercessão de Nossa Senhora de Nazaré. O fidalgo, agradecido, passou a propagar a devoção em Portugal. A primeira “parada na vida” dos paraenses proporcionada pelo Círio de Nazaré ocorreu em 1793. Dois anos antes, o então presidente da Província do Pará, Francisco de Sousa Coutinho, ávido por fomentar o comércio regional paraense, resolveu organizar uma grande feira na qual os produtos agrícolas e extrativistas de toda a província seriam expostos e comercializados. Estrategicamente, Sousa Coutinho determinou que a feira deveria ocorrer no final do segundo semestre de 1793, na mesma época em que os devotos costumavam homenagear a Virgem de Nazaré. A origem do Círio e da Festa de Nazaré está envolta em lendas ou mitos, que se misturam a fatos históricos. É difícil separar o mito da história apoiada em documentos. Sabe-se que a devoção a Nossa Senhora de Nazaré começou, no Brasil e no Pará, em uma localidade denominada Vigia (hoje sede de município) e de lá deve ter atingido a capital, Belém. Por volta de 1700, reza a tradição, caminhava nas matas da então tortuosa estrada do Utinga, hoje avenida Nazaré, em Belém do Pará, um caboclo agricultor e caçador chamado Plácido José dos Santos. Levado pela sede acabou descobrindo entre pedras cobertas de trepadeiras, às margens

do igarapé Murutucu (localizado atrás da atual Basílica de Nazaré), uma espécie de nicho natural com uma pequena imagem da Virgem de Nazaré (a imagem, hoje tida como a original, tem 38,5 centímetros de altura). Plácido levou-a para casa e, no dia seguinte, ao acordar, viu que havia desaparecido. Assustado, correu até o local onde a encontrara e percebeu que a imagem havia “voltado” para o mesmo lugar. O fenômeno repetiu-se várias vezes, até que o governador da época (a lenda não esclarece o seu nome) mandou que a imagem fosse levada para a capela do Palácio d Governo, onde ficou guardada pelos soldados, que passaram a noite em vigília, para impedir que alguém ali penetrasse ou de lá saísse. Mas, no dia seguinte, a santa foi de novo encontrada às margens do igarapé, no mesmo lugar para onde sempre retornava, com gotas de orvalho e carrapichos presos a seu manto, numa “prova” da longa caminhada através da estrada: a santa “viva” novamente se locomovera por seus próprios meios. Para atender aos desejos da santa, Plácido resolveu então construir uma pequena ermida para abrigar a imagem. A notícia do “milagre” espalhou-se rapidamente, atraindo para a palhoça do caboclo os lenhadores seus vizinhos e os habitantes da cidade que, de curiosos, passaram a engrossar as fileiras dos devotos da santa milagrosa. A cada ano aumentava o número dos que iam até a cabana do caboclo a fim de ofertarem ex-votos – objetos de cera representando membros do corpo humano, muletas ou retratos, forma utilizada pelos fiéis para demonstrar o reconhecimento por graças alcançadas – aos pés do altar.

Nas peregrinações sobressaíam-se os círios ou velas de cera que, tal como em Portugal, depois passaram a denominar a própria procissão feita em homenagem à santa. O primeiro bispo do Pará, Dom Bartolomeu do Pilar (que esteve à frente do bispado do Pará entre 1721 e 1723), visitou a modesta ermida da santa e incentivou a devoção iniciada pelo caboclo Plácido. Entre 1730 e 1774 construiu-se outra ermida. Para o antropólogo Raymundo Heraldo Maués, a aproximação das autoridades religiosas da devoção à Virgem de Nazaré em Belém – e também em Vigia – marcaria “o início do controle eclesiástico sobre essa devoção popular, que se acentuou em 1793, quando o quinto bispo do Pará, Dom João Evangelista, que também visitou a imagem de Plácido, oficializou a devoção, colocando Belém sob a proteção de Nossa Senhora de Nazaré”.

O Círio de Nazaré é um acontecimento que envolve, direta ou indiretamente, toda a população paraense, estendendo sua influência para além dos limites do estado do

Pará. Apesar da existência de Círios de Nazaré em outros municípios do Pará e mesmo em outros estados do Brasil, nenhum deles possui a amplitude que o Círio de Nazaré alcança em Belém, configurando-o como um dos fenômenos religiosos mais importantes do Brasil. Assim, o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, em Belém do Pará, é muito mais do que um mero fenômeno religioso, podendo ser observado e compreendido sob diversos pontos de vista: religioso, estético, turístico, cultural, sociológico, antropológico etc. A devoção pela santa é parte do cotidiano dos paraenses. Está presente nos pequenos altares domésticos, no movimentado Mercado do Ver-o-Peso, nas bancas de peixe, nos supermercados, em bancos, instituições governamentais e meios de comunicação. Nossa Senhora de Nazaré chega a ser chamada carinhosamente por muitos devotos de “Tia Naza” ou mesmo “Nazica”, o que evidencia a relação direta estabelecida entre o devoto e a Virgem, fenômeno recorrente nas devoções populares no Brasil.

O Carro dos Milagres, conto que dá título à obra do escritor paraense Benedicto Monteiro situa-se nesse universo ficcional do conto regionalista em que as metáforas vem a tona quando o contista contrapõe o universo interiorano ao cosmopolita tendo como pano de fundo uma expressão religiosa centenária que é o Círio de Nazaré.

No conto O Carro dos Milagres se apresenta a experiência de um caboclo no Círio de Nazaré em Belém/PA. Primeiramente, nota-se o diálogo entre dois caboclos (Personagem-narrador e o Compadre) que vieram acompanhar o Círio, sendo que o personagem-narrador tem o interesse de pagar uma promessa que a sua mãe fez a Nossa Senhora de Nazaré do Retiro (ou do Desterro) quando o rapaz encontrava-se em situação de perigo com sua canoa nas águas do Marajó. A mãe velha prometera a Santa que se seu filho fosse resguardo do temporal ele haveria de levar um barco a vela de miriti durante a procissão para coloca-lo no Carro dos Milagres, que segundo o Dossiê IPHAN Círio de Nazaré (2006) representa as alegorias de dois episódios fundamentais da devoção à Nossa Senhora de Nazaré: o ocorrido com D. Fuas Roupinho, fidalgo português que, no século XII, teria sido salvo de cair num abismo por intercessão da Virgem de Nazaré, e o milagre dos naufragos do brigue São João Batista.

O personagem-narrador descreve, de forma maravilhosa, os detalhes da procissão que está assistindo pela primeira vez, volta-se ao passado de suas lembranças para contar suas sagas de canoeiro no Igarapé da Mata do Catauari com o Compadre,

um amigo que o acompanha no Círio e numa beberagem com cachaça de Abaeté, enquanto aguardam no nascer do dia a saída do Círio no Largo da Sé. Importante lembrar que a bebida colocada na narrativa é uma alusão ao aspecto profano que faz parte do círio.

Depois de muitos goles de bebida, os dois caboclos resolvem seguir a procissão, sendo que personagem-narrador tinha o objetivo de achar o Carro dos Milagres e depositar a sua promessa (o barco a vela). Ao avistar o Carro, descreve a lenda portuguesa contida na iconografia do Carro (o milagre de Nossa Senhora de Nazaré a Dom Fuas Roupinho no século XII). Mas o caboclo encontra inúmeras dificuldades para pagar sua promessa: primeiro perde o companheiro de cachaça, o compadre; depois esbarra com o barquinho num balão de gás que dispersa a promessa no meio dos romeiros.

O personagem-narrador, bêbado e perdido na multidão, acaba chegando a Basílica-Santuário de Nazaré. Ali o caboclo fica maravilhado com as impressões artísticas da Igreja e nela se deixa estar até as altas da madrugada. Ao chegar à garagem, o caboclo, com uma vela na mão, ao encontrar o Carro dos Milagres e se detém olhando as promessas contidas na barca. E é exatamente aí a história se complica: O rapaz é surpreendido por beatas que, maliciosamente, o acusam de incendiário e de ladrão. Já raia um novo dia e elas chamam o padre e a polícia para deter o suposto meliante.

O caboclo é levado preso para a delegacia e ali descreve a presença dos detentos de vários lugares do país e do exterior e as minúcias horríveis daquele cárcere. Depois, avista outro Compadre, viciado em soltar balões de gás, que faz procuração por seu filho perdido e possivelmente morto na procissão. O personagem-narrador observa e relata o equívoco sobre a morte do filho desse Companheiro, achavam que o filho era um rapaz que morreu na explosão de um compressor de balão que estourou na procissão. Mas, logo é resolvida essa história quando encontra o filho do Companheiro que ficou bebendo quando seu pai lhe ordenara comprar tais balões coloridos, os mesmos que foram descuidados e soltos pelo filho, os mesmo que levaram a promessa do Miguel, o qual desfecha a história prestando depoimento à polícia.

O regionalismo é apresentado inicialmente pela própria figura do personagem-narrador, como o homem simples e humilde do interior paraense, o pescador do Marajó, sintetizando o povo, o anônimo provincial e o seu deslumbramento diante da imagem da Santa. Neste contexto, o autor foge da narrativa oficial, da visão urbana do círio e outras mais.

Nesta construção narrativa, encontra-se o vocabulário nortista, em inúmeras passagens do diálogo unilateral, uma vez que o outro personagem, o compadre, não tem voz e só ouvidos a ação contada pelo personagem-narrador. É possível perceber a linguagem do ribeirinho em trechos como:

"Olhe compadre, nem quero lhe contar a triste sina deste meu barco a vela feito de *miriti*. Eu trouxe ele mas foi pra colocar no Carro dos Milagres. Promessa feita e jurada ao pé da imagem de Nossa Senhora do Retiro, na noite de lua cheia, três noites depois do medonho temporal. Tive que correr terra – *o senhor pensa* – pra cumprir dita promessa. E trazer, com minhas próprias mãos, esta veleira copiada da fina canoa que o vento e a água reduziram a *fanico* na contracosta da Baía do Marajó. Só este criado seu escapou são e salvo *por obra e graça de Deus e Nossa Senhora de Nazaré*"(MONTEIRO, 2000, p, 1)

Neste trecho é possível observar o uso de objetos que acabam produzindo a estética simbólico emocional do círio, como aqueles feitos de *miriti*; Neste caso, fica fácil ver que além da narrativa feita pelo narrador-personagem sobre a sua profissão, esta vem a ser representada justamente pelo barco, feito com a intenção de pagar a promessa. O tema, na verdade, foi o naufrágio e o salvamento do narrador-personagem, que vai desencadear a promessa (não cumprida) e todo o espetáculo simbólico-religioso que o Círio representa.

Na narrativa, desenvolvida em três partes – O carro dos Milagres, A Basílica e a Cadeia – o autor como um artífice, arquiteta o enredo com metáforas muito particulares de quem observa o fenômeno religioso de forma crítica e reveladora. Na primeira parte, O Carro dos Milagres, o autor, ao se utilizar do personagem-narrador, conta os pormenores que se articulam para materializar a procissão; a comparação entre o “mar de gente” com o mar verdadeiro é curiosa e emblemática:

Procurando o meu barco, perdi até o tamanho da rua. Perdi a distância das sarjetas, a grandeza da cidade e a cor e o espaço do céu. Só vejo pernas, pés e braços, sapatos e calcanhares. Um povo de cintura para baixo caminhando sem parar. Oh, minha Nossa Senhora, me diga, me diga mesmo, que este ajuntamento de gente seja uma digna procissão. Perdi primeiro o meu comprade. Depois, a vela enjambrada da rede pela minha velha mãe, os balões prenderam e carregaram. Finalmente, o barco, o barco caiu no meio do povo. E foi pisado e repisado por não sei quantos pés. Agora perdi o rumo e o destino da minha promessa. Afogado estou agora na onda deste povo. Mar

de gente, gente que anda, que anda, que reza, que fala, que chora, que canta, que impurra, que grita, que pisa, que olha mas não olha, onde de povo andando, sempre andando, tropeçando, caminhando, ruas, casas, edifícios, foguetes, fanfarras, pés sobre pés, chão passando... pára-não-pára, anda-não-anda, pára, pedras, paralelepípedos... Meu Deus! Minha Nossa Senhora! Nenhum olhar, nenhuma cor, nenhum aceno de mão de gente conhecida, nenhum sinal de norte ou sul. O vento. Até o vento de onde vem? Pra onde vai? De onde foi? O rumo, onde está o rumo? Onde está? Onde é que está? Onde é que estou? (MONTEIRO, 2000, p.4)

A força da narrativa deste trecho é pungente, delirante, quase desesperadora, e mostra num crescendo a agonia terrível daqueles que em nome de uma fé inabalável enfrentam um turbilhão de emoções para cumprir o objetivo que é acompanhar de perto e de dentro a famosa procissão.

Na segunda parte, a Basílica, quando o personagem adentra o templo e se deslumbra com a beleza monumental da arquitetura centenária com seus brilhos, dourados e vitrais, outras metáforas se tornam possíveis, como as das madrugadas e das florestas, confirmando a contraposição do espaço-tempo interiorano com o urbano.

Aquele poder de luz, vozerio do povo, as músicas, os foguetes e a baita festa não me deixaram ver logo que já era madrugada. Porque o senhor sabe: madrugada pra nós, é solenidade vazia e vazio silêncio; nem luz nem trevas... É entreabrir de pouca claridade se esvaindo em sangue. E ali, o povo fervilhava enchendo o largo, a praça, os brinquedos, gente, gente, muita gente, andando, saindo do teatro, todos olhando pra ver o espetáculo dos fogos, desenhando aquelas lindezas de loucuras de todo colorido. No alto do negro céu, já meio cheio de fumaça: os tais malabarismos de fogos de artifício. (MONTEIRO, 2000, p.7)

O contraste se torna ainda mais visível, quando o narrador-personagem em toda a sua agonia, compara a basílica a uma floresta, corroborando de certa forma o que Chiappini (1995) afirma que o grande escritor regionalista é aquele que conhece de perto as nuances e matizes da fauna, flora e do povo do seu lugar. O trecho em que o autor compara a Igreja a uma floresta é revelador:

Mal comparado, me sentia como no meio da floresta depois que abrandava chuva e cessa o ribombo do trovão. O senhor, compadre, já deve ter se encontrado dentro do mato, embaixo da chuva e no meio de forte temporal ... Quando pára o relâmpago, que passa o vento, é que a gente sente o pé em riba da terra. Aí, toma o tino e o rumo da jornada, puxa o fôlego comprido e afrouxa o bater do coração. Assim, eu estava no meio da imensa nave. Eu disse e comparei malacomparado a Catedral: nave-igreja-feito-mata, mata bruta, negra floresta, floresta negra, depois que os galhos, os ramos e

as folhas se aquietam no escuro, sombra, musgo. Sombra, vento frio entrecortado, a escuridão... Não, não podia ouvir as músicas do vento nos galhos e nas folhas que sempre toca na floresta. Entre paredes, no escuro, paresque o vento se agasalha e produz o maior silêncio: o que se ouve, são ecos abafados e retornos profundos de antigos sons.(MONTEIRO, 2000, p.8)

Neste trecho os ambientes são confrontados a partir das impressões e percepções do personagem-narrador diante da grandeza e beleza da catedral e ainda que estivesse sobre o efeito da cachaça, o assombro se torna mais ainda amplo e ao mesmo tempo surreal. É o novo, o monumental, na forma da opulência da catedral visto por olhos humildes, patéticos e maravilhados com tanta magnificência. Então a memória deste caboclo é acionada e ele só encontra como paradigma para a comparação a sua floresta, também tão opulenta e digna de assombro para aquele que um dia chega a confrontá-la pela primeira vez.

Também fantástico é o encontro com o objeto de sua promessa, o Carro dos Milagres, em que uma nova comparação, ainda mais emocionante é feita, agora cheia de sofrimento e dor:

(...) Era um pátio da igreja paresque servindo de garage pro Carro dos Milagres. O carro, o dito carro que eu tanto desejava alcançar pra depositar minha promessa, estava no meio dessa grande sala: abarrotado de milagres, meio encalhado, meio ancorado, meio adernado, na sombra desse abrigo. Frente a frente me encontrei com ele, que de perto eu vi que era um barco, oscilando na sombra, meio balançando na luz das velas, fazendo maresia nas paredes. Falei mais pra dentro de mim com medo que as minhas palavras ressoassem: - Agora no seco então, brigue velejante no mar de gente! Encalhado nessa maré vazante de triste lagedo dessa imensa sacristia! Cadê o mar de povo? Águas e águas de gente corrente? Ondas e ondas de ombros e tumultos de ventos fazendo correntezas de cabeças? Cadê o velame dos coloridos e voejantes balões? Das desfraldadas Bandeiras? Dos rubros pálios e estandartes? Cadê as fanfarras abrindo no meio do povo e no ventre da cidade o caminho triunfal? Hanhan, sim senhor, te vejo agora, barco veloz das águas do Círio, agora-que-te-pego, encalhado e adernado neste seco... Que ma'pregunte: - Fugindo será das tempestades? Ou esperando na curva deste mangue parado a reponta da maré? Que cargas trazes no porão? Foi longa, será, a viagem do asfalto? ou estafante a trepidação dos ombros, braços e paralelepípedos? Nem me diga que é só balata. Muita seringa? Maçaranduba? Castanha? Semente? Coco de fruta? Fruta do mato? Ou só trazes mesmo muito padecer? Promessas feitas promessas pagas: na cera, na madeira, no vidro, no barro, na fita... isso eu vejo por demais. Meu Deus, parece até que as gentes desses sítios deixaram o retrato da miséria neste barco em seco! Ah, barco viajheiro, quem te via, correndo mundo por cima de ombros e cabeças! Quem podia maginarque

tua glória se esconde do mundo, neste escuro escuro-sombreado desta imensa sacristia! E agora, triste atolado no desenho deste mármore...(MONTEIRO, 2000, p.8)

A impressão que se tem, ao se deparar com este trecho é que o personagem-narrador desabafa toda a sua angústia em cima do carro, num gesto último de vingança por ele ter-lhe causado tantos infortúnios na tentativa de colocar-lhe, em vão, o barquinho de miriti. Porém, dentro da construção regionalista literária, nota-se toda a riqueza do vocabulário autóctone e novamente as comparações empíricas entre o provincial e o urbano.

Na terceira parte, intitulada cadeia, nota-se que a narrativa se acalma e se comparado ao turbilhão que é a procissão e ação se torna mais urbana, onde se divide entre os acontecimentos na delegacia e a casa na qual o defunto vai ser velado. Nota-se nesta parte a visão arguta do autor ao colocar o círio já como um acontecimento universal e não livre de problemas sociais, como a questão da criminalidade quando, pelas palavras do personagem-narrador, observa:

Diz'que tinha ladrão até da Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro e outras capitais. É o que eu digo. Pelo menos era o que chamavam: Baiano, Carioca, Goiano, Mineiro, Paulista, Gaúcho e outros, outros mais. Até estrangeiro tinha paresque: Alemão, Polaco, Judeu, Gringo, Cigano e Russo. Esses tinham vindo era se aproveitar da matutice da gente, eu acho, mas a Polícia já sabia que eles queriam era mesmo roubar.(MONTEIRO, 2000, p.10)

Neste trecho, nota-se o que já se pôs em tela, de que o particular não se exclui do universal e vice-versa e o autor é muito hábil ao ter esse olhar crítico a respeito das mazelas sociais que o fenômeno religioso do círio atrai.

Porém, também é possível ver, dentro da narrativa, as relações pessoais bem marcadas que o lugar proporciona, quando o autor enleva a questão das hospedagens, tão comum entre o povo paraense, muito caloroso e hospitaleiro quando oferece a casa para parentes e amigos que veem “passar o círio”, como quando o autor coloca: “Nem imaginaram que estavam naqueles dias na casa dos outros”, “Apesar de todo-o-mundo estar acompanhando o Círio ainda tinha muita vizinhança no subúrbio. Foi o que valeu o compadre, porque ajudaram carregar o corpo do menino que naquela hora parecia muito grande (...)” e “O que salvou meus compadres foi que não foi preciso explicar nada pra pessoas tão simples diante da morte. Os donos da casa foram chegando do

Círio e encontrando o defunto em cima da mesa e chorando e abraçando os compadres na maior compreensão de parentes e amigos”. MONTEIRO (2000, p.13)

A culinária, como símbolo gastronômico do lugar também não é esquecida e o autor a representa quando diz: *Que val que havia cachaça pro almoço da festa e a comida era maniçoba, pato-no-tucupi, casquinho de muçuã, molho de feijão com caranguejo.* MONTEIRO(2000, p.13)

Na verdade, e segundo o Dossiê IPHAN Círio de Nazaré (2006) o almoço do Círio é uma oportunidade para as famílias demonstrarem a prodigalidade e a fartura da comida, correspondente também à prodigalidade das bênçãos e das graças proporcionadas pela Virgem de Nazaré.

CONSIDERAÇÕES

O conto o Carro dos Milagres de Benedicto Monteiro destaca-se como uma obra que prima pela beleza estética dentro do universo ficcional regionalista revelando de forma primordial todas as nuances da cultura paraense. No estudo feito, é possível dizer que não se trata de uma obra menor no panorama literário brasileiro já que introduz elementos universais como a religiosidade, a linguagem, hábitos e costumes que caracterizam um povo em sua territorialidade imediatamente vivida.

No conto, é possível perceber esta realidade através de uma perspectiva sócio espacial em que se contrapõem o provincial e o urbano, o sagrado e o profano em metáforas muito bem construídas dentro da ação narrada. Além das peculiaridades inerentes do povo paraense, como a fé e a solidariedade, entram no painel traçado pelo autor as mazelas sociais e econômicas de uma sociedade que em nada se diferencia de outras no Brasil e no mundo.

Outra dimensão muito bem colocada pelo autor é a respeito do Círio enquanto elemento constitutivo da cultura paraense visto não só pela adoração da santa, mas como um fenômeno humano de religiosidade, grandeza e muita fé e que caracteriza e coroa o povo paraense como um dos mais católicos do mundo.

O conto é um retrato dessa realidade angustiante e bela, desesperadora e apaixonada que é o círio de Nazaré, com sua simbologia, arquétipos e mitos que se tornam perene e se legitimam a cada ano e a cada nova procissão que torna a todos anônimos na rua, porém particulares e reconhecidos nas casas após o círio em meio a exuberância e profanidade do almoço dominical que coroa o fim apenas do traslado da santa, porque, como diz o texto, o círio não tem começo e nem fim.

Neste contexto, é importante que a literatura regional não fique delimitada apenas ao plano regional/local, mas nacional e mundial, para que se estimule a valorização da cultura ribeirinha e cabocla, no caso da literatura paraense e se engradeça autores tão esplêndidos e brilhantes, como Benedicto Monteiro e outros que pintam o Pará com suas cores mais fortes e poderosas. Para tal, as escolas, como lócus do desenvolvimento e multiplicadora do conhecimento deveriam investir mais em projetos literários que coloquem em evidência a literatura regionalista e seus autores, criando assim em seus leitores, o orgulho de ter uma literatura genuinamente regional e que os represente com toda a sua legitimidade.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. **Cultura letrada. Literatura e leitura**. São Paulo: UNESP, 2004.
- ARAÚJO, Adriana de Fátima B. **O regionalismo como outro**. Disponível em: http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2808.pdf. Acesso: 15 de março de 2014
- CÂNDIDO, Antônio. **Iniciação a Literatura Brasileira**, São Paulo, Humanitas Publicações – FFLCH/USP – julho 1999.
- CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Linguísticos**. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/>. Acesso: 18 de março de 2004
- CHIAPPINI, Ligia. **Do Beco ao Belo: 10 teses sobre o regionalismo na literatura**. Estudos Históricos, vol. 8, n.15, 1995, p.153-159.
- DANZIGER, Marlies K.; JOHNSON, W. Stacy. **Introdução ao estudo crítico da literatura**. São Paulo, Cultrix, 1974.
- Dossiê IPHAN, Ministério da Cultura. Brasília, 2006.
- GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do Conto**, São Paulo, Ática, 2000. Série Princípios.
- LOPES, Paula Cristina. **Literatura e linguagem literária**. Universidade Autónoma de Lisboa-2010, Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-lopes-literatura.pdf. Acesso em 31 de março de 2014.
- MICHALIS, Dicionário, 2013, versão online.
- MONTEIRO, Benedicto. **O Carro dos Milagres**. Disponível em: benedictomonteiro.blogspot.com/p/obra.htm
- PCNs Ensino fundamental: **Língua Portuguesa**, MEC, Brasília, 2007.
- RUBERT, Nara Marley A. **O Regionalismo de sério Faraco – Uma visão universalista da literatura de fronteira**. UFRS, Porto Alegre, 2003.
- SILVA, Manuel de Aguiar E. **Teoria Literária**, Coimbra-Portugal, Livraria Almedina, 1999.
- VIANA, Márcia Edlene Mauriz. **O Regionalismo Romântico e Naturalista Na Prosa De Ficção**. Disponível em: static2.docstoccdn.com/search/alfredo-bosi. Acesso: 21 de abril de 2014.