

## Montagem contrastiva em *O Cortiço* e *Quarto de despejo*: a denúncia pelo olho-câmara

Dra. Francis Paulina Lopes da Silva<sup>1</sup> (UNEC)

**RESUMO:** *Leitura comparativa entre o texto ficcional de Aluísio Azevedo, O cortiço (1890) e do filme nacional homônimo (1978), dirigido por Francisco Ramalho Jr., e ainda, a obra de Carolina de Jesus, Quarto de despejo: diário de uma favelada. O processo de montagem contrastiva na trama textual. A riqueza imagética e a importância do olho do narrador/câmara, como forma de captar criticamente o mundo, a sociedade, em seus contrastes. Na escritura do autor naturalista, o retrato das mazelas, dos vícios e sociedade, configurado no espaço ficcional e existencial do cortiço, evidenciando-se contrastes, também no filme de Ramalho Jr. Em Carolina de Jesus, o olhar trágico e sombrio sobre a favela de Canindé; a poética insólita da fome e miséria humanas, em pleno século XX, retomando, no seu Quarto de despejo, o cotidiano sofrido, inconformada com os contrastes sociais.*

**Palavras-chave:** *O Cortiço*, Literatura e cinema; montagem contrastiva; Aluísio Azevedo, Carolina de Jesus.

### Introdução

A temática do cortiço, desenvolvida na obra de Aluísio Azevedo, no século XIX, e em Carolina de Jesus, no século XX, apresenta-se sob diferentes pontos de vista. Entretanto, em ambos, é comum o tom de denúncia social, o olhar sobre o ser humano em busca de sobrevivência, ante as desigualdades e injustiças da sociedade. Em ambos, os personagens são indivíduos marginalizados que se agarram ao sonho, ao imaginário, como sustento para o dia-a-dia. Em ambos, homens-larvas movimentam-se, como personagens desconhecidas da engrenagem social, num constante esforço pela sobrevivência, enquanto se tornam suporte e sustento das elites opressoras. A trama textual revela, em ambos, um trabalho de montagem, que aos poucos, vai armando, diante do leitor, um cenário vivo do quadro social de cada época.

Entretanto, em Aluísio Azevedo o cortiço de São Romão se constrói, tomando vida própria, como personagem coletiva, imaginada no plano da narrativa, leitura e denúncia da sociedade. A obra-prima de cunho naturalista, idealizada e cuidadosamente arquitetada a partir de ideologias assumidas pelo autor, vai tomando as proporções caóticas em defesa da idéia de que o ser humano se submete aos caprichos do destino, como produto do meio em que vive.

*O cortiço* foi filmado pela primeira vez em 1945, sob a direção de Luiz de Barros e refilmado em 1978, por Francisco Ramalho Jr., tendo no elenco Armando Bogus (João Romão), Bety Faria, (Rita Baiana) e Mário Gomes (Jerônimo). Na sua releitura da obra de Azevedo, destaca-se o tom de denúncia social, atualizando a crítica do autor naturalista no novo contexto sociopolítico e cultural do país, em plena ditadura militar. No filme, já não predomina o tom ideológico naturalista, mas pela imagem em movimento traz à tona o aspecto social, tão bem retratado pelo olho-câmara de Azevedo.

Já em Carolina de Jesus, mulher marginalizada do século XX e testemunha, protagonista do drama social brasileiro, o cortiço se faz “quarto de despejo”, lugar dos excluídos, construído por um sistema que explora e discrimina. Embora não concordasse com o ambiente de miséria em que vivia, junto aos favelados do Canindé, às margens do rio Tietê, ela pintou, em cores cruas e fortes o cotidiano que testemunhava, sempre com um olhar oscilante entre a realidade ali vivida e o outro lado da sociedade, que expulsa seus próprios semelhantes, descartando-os, para o quarto de despejo.

## ***O Cortiço* como parte do todo: o contexto realista-naturalista**

*O cortiço*, publicado em 1890, na efervescência do pensamento naturalista, representou, na Literatura Brasileira do século XIX, uma leitura do submundo urbano de um Brasil em formação, mas sob um enfoque marcadamente influenciado pelas ideologias científicas, filosóficas e estéticas européias em voga. Na literatura naturalista (1840-1902), destacaram-se as influências de Émile Zola, que criou personagens-tipo para seus romances, destituídas de livre-arbítrio, submissos ao meio e às forças hereditárias, que influenciariam em seu caráter, ações e destino. Também foram significativas as idéias positivistas de Hippolyte Taine (1828-1893), crítico histórico-literário francês, que reduziu, na crítica, a interpretação das obras de arte à compreensão do meio, raça.

José Guilherme Merquior enfatiza, no Naturalismo, a tendência à *narrativa de tese*, como principal traço que o distingue do romance realista:

O relato naturalista se define não já como simples observação, mas como autêntico *inventário* da realidade, como registro minucioso e sistemático da experiência fatural. Mas o “inventário” se pretende “científico”, e, por isso, ilustra necessariamente uma teoria causal – já que o *determinismo causalista* é inerente do cientificismo. Daí ser o romance naturalista uma narrativa “de tese”: uma narrativa que comprova o encadeamento causal dos acontecimentos, mostrando a sua dependência de fatores biológicos ou ecológicos (1996, p. 151).

No período literário do final do Segundo Oitocentos, em sua visão crítica da sociedade, Aluísio Azevedo participou dessa revolução nas idéias nacionais, sob influência do darwinismo, do liberalismo, nos planos: político e econômico; a mecanicização do mundo e do livre pensamento. Enquanto, no panorama mundial, emergem as massas ao plano histórico, apossando-se dos progressos materiais e políticos, Aluísio descreve, em *O Cortiço*, um Brasil de homens-larvas, em geral, sem vida e ação próprias. Suas personagens são como marionetes, manipuladas pelo sistema opressor e injusto, capaz de beneficiar a uma minoria, a elite da sociedade.

Considerado iniciador do Naturalismo no Brasil, o romancista maranhense Aluísio Tancredo Belo Gonçalves de Azevedo (1857-1913), já mostrava a tendência para a Literatura e a crítica social ainda jovem, quando fazia poemas e caricaturas, como colaborador, para jornais e revistas no Rio de Janeiro. Seu primeiro romance, publicado em 1880, foi *Uma lágrima de mulher*. E em 1881, com *O Mulato*, inaugurou o Naturalismo, concomitantemente com a obra realista *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

Aluísio foi escritor polêmico, por sua escrita capaz de questionar e romper com a tradição. *O Mulato* provocou escândalo na época de seu lançamento, pela forma contundente de suas denúncias sociais, como a crítica à sociedade escravista maranhense. O livro *O Cortiço*, de 1890, considerado sua obra mais importante, mais bem elaborada e representativa do pensamento estético naturalista da época, concentra o foco narrativo mais no coletivo que no individual, dando vida e ação a um grupo em constante movimento, do todo para as partes e da parte para o todo. Esse dinamismo que faz a vitalidade da obra, como narrativa de tese, resulta de um elaborado trabalho de montagem textual.

Sônia Brayner avalia a contribuição do discurso naturalista para a narrativa do fim do século XIX, destacando, no plano da expressão, a aproximação de “uma linguagem mais coloquial, num registro mais distenso que suas pretensões urbanas e regionalistas necessitavam” (1979, p. 50). E acrescenta:

No plano do conteúdo, contribuiu para uma nova imagem do homem brasileiro, menos idealizada embora, também, como já vimos, falseada pelos seus determinismos e pessimismos. Apesar disso, o ser humano, físico, sexual, dúbio, é esboçado pela primeira vez na ficção brasileira. O homem contraditório e relativizado, envolto em suas pulsões (Ibidem).

Nesse sentido, evidencia-se, no discurso narrativo de *O Cortiço*, o enfoque para a dubiedade do ser humano, relativizado e destituído do perfil romântico idealizante e artificial.

Segue-se, pois, uma leitura de aspectos contrastivos, presentes no trabalho de montagem textual dessa obra, configurando a visão crítica ideológica e sociocultural de Azevedo, com a qual dialoga o filme de Ramalho Jr.

### **A montagem dos contrastes sociais em *O Cortiço***

Como Zola, que em *Germinal* pintou perfis de personagens coletivos, especialmente massas trabalhadoras, Aluísio construiu em *O Cortiço* um painel coletivo da sociedade brasileira, no Rio de Janeiro, destacando a vida na Corte a partir de 1820. Integrando a *geração do materialismo*, em favor de necessárias reformas sociais, políticas e econômicas. Nesse romance, o autor toca, polemicamente, em questões em discussão na época, como a abolição, a exploração capitalista do trabalho operário, a luta de classes.

O cortiço de São Romão, mais que um cenário onde os fatos se sucedem, faz-se personagem coletivo, animado, vibrante, capaz de vida própria, que reúne, dá corpo e faz se desencadearem as ações das demais personagens. E todo o processo narrativo se faz intensamente visual, descritivo em minúcias, envolvendo também ainda outros sentidos, num jogo sinestésico bem sugestivo da estética naturalista.

Nelson Werneck Sodré enfatiza o coletivo como elemento essencial, nessa obra de Azevedo, pela destreza verbal com que o autor reúne e retrata o espetáculo das massas:

**O cortiço** é, realmente, um grande livro, dos maiores da literatura brasileira “o livro mais verdadeiro de Aluísio Azevedo. É um romance, este, em que muito se sente o *fartum* de carne plebéia, o *budum* e o visgo sensual da gente do povo, [...].

[...] o forte do livro é a orquestração do meio coletivo, é o local que dá nome ao livro e são as relações de trabalho, as da escrava Bertoleza em destaque, mas também a dos que fazem a riqueza de João Romão. [...]. É esse “pendor para o espetáculo de massas” que assegura a sobrevivência de Aluísio e particularmente de sua obra mestra, livro denso, trágico, povoado de cenas populares exatamente apanhadas, retratando a vida comum na capital do país, com fidelidade, [...]. Só a existência de *O cortiço* salvaria do esquecimento e, mais do que isso, marcaria a importância do naturalismo brasileiro (1992, p. 222-223).

Na verdade, na trama textual de *O Cortiço* evidencia-se um hábil trabalho de montagem, em que as partes formam o todo que constrói o imaginário, reunindo, de forma crescente, cenas, ações, descrições, que culminam na construção de uma grande imagem sintética proposta.

Segundo o cineasta russo Sergei Eisenstein, “os filmes não devem contar com lógica e coerência, mas com o máximo de capacidade poética de emoção” (1979, p. 172), conseguida graças ao recurso da montagem, ao conjunto de elementos *montados*, como partes que compõem um todo:

O que representa, efetivamente, a montagem assim concebida? No caso presente, os elementos não existem mais como qualquer coisa independente, mas como *uma representação particular* de um único tema de conjunto que os atravessa a todos igualmente. A justaposição desses detalhes particulares em certo modo de montagem chama à vida, torna perceptível o *conjunto* que imaginou cada parte, ela as liga uma às outras num *todo*, nessa *imagem* sintética onde o autor e, depois dele, o espectador, reviverão o tema em questão (1969, p. 75-76).

Eisenstein enfatiza, assim, a importância da construção do imaginário, num processo de interação constante com o espectador: “Ver não é tudo. É preciso ainda que qualquer coisa sobrevenha à representação, que uma operação seja praticada” (Ibidem, p. 77). Assim, da justaposição de duas peças fílmicas, emerge esse conjunto, um novo conceito, nova qualidade.

Como num trabalho de montagem, em *O Cortiço*, Aluísio Azevedo seleciona cenas desse Brasil de contrastes, unindo-as em seqüência para formar o todo: a leitura sócio-econômica e cultural de sua época, enfocada através da lente naturalista.

Assim, tem-se, por exemplo, nos capítulos I e II, a construção do ambiente físico, moral e social da narrativa, envolvendo o jogo de ambição e interesses, como a apresentar, aos poucos, as partes que irão compor o todo da obra. Assim, em cenas contrastivas, o narrador introduz o leitor na trama que envolverá João Romão, Bertoleza e os moradores do cortiço que cresce, de um lado e de outro, Miranda e os moradores do sobrado, que o vêm crescer como uma ameaça:

E durante dois anos o cortiço prosperou de dia para dia, ganhando forças, soando-se de gente. E ao lado o Miranda assustava-se inquieto com aquela exuberância brutal de vida, aterrado defronte daquela floresta implacável que lhe crescia junto da casa, por debaixo das janelas, e cujas raízes piores e mais grossas do que serpentes, minavam por toda a parte, ameaçando rebentar o chão rachando o solo e abalando tudo (CORT., p. 23).

Já no capítulo III, Aluísio Azevedo descreve, explorando fartamente imagens sensoriais, o crescente despertar da gente do cortiço: “Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas” (CORT., p. 33). Mais interessa, nesse ponto da narrativa, a montagem de pequenos planos, como a compor o todo – o coletivo. O cortiço se compara a uma colméia: “um zunzum crescente; uma aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas” (Ibidem); ou a um formigueiro: “Da porta da venda que dava para o cortiço iam e vinham como formigas, fazendo compras” (p. 34). O coletivo se metaforiza nas múltiplas sugestões dos sentidos acordados ao amanhecer: “cheiro quente do café” (p. 33), “no confuso rumor que se formava” (Ibid.), “O rumor crescia, condensando-se; o zunzum de todos os dias acentuava-se; já não se destacavam vozes dispersas, mas um só ruído compacto que enchia todo o cortiço” (p. 34); “O zunzum chegava ao seu apogeu” (Ibid.).

A coletivização do cortiço vai se concretizando cada vez mais, na trama narrativa do autor naturalista, que logo os vários gestos, falas e ações dos moradores que começam o dia chegam a configurar, mais um ambiente animalizado, de homens-larvas, numa evocação da energia e do vigor da natureza: “Sentia-se naquela fermentação sangüínea, naquela gula viçosa de plantas rasteiras que mergulhavam os pés vigorosos na lama preta e nutriente da vida, o prazer animal de existir, a triunfante satisfação de respirar sobre a terra (Ibid.).

Nesse processo de coletivização do espaço, embora já se configure o cortiço como um lugar de encontro de diferenças culturais, profissões e raças: “Rompam das gargantas os fados portugueses e as modinhas brasileiras” (CORT, p. 35), também já o autor vai aos poucos engendrando, diante do leitor, a trama selvagem da exploração do capital sobre o trabalho, nas várias situações de dependência do povo do cortiço a João Romão, seu proprietário.

Assim o todo e as partes vão se alternando, na trama ficcional o narrador, como faz acordar o cortiço e posteriormente, sua câmara vai enfocando e desnudando cenas, diálogos ações e até pensamentos, sentimentos íntimos das personagens, sempre em função desse espaço social que, segundo a ideologia naturalista enriquecida pelo imaginário do autor, irá determinar os destinos de cada um, como observa João Pacheco,

A concepção naturalista enforma todo o romance, ajustando-o, desta feita, adequadamente. Capta o autor os personagens na sua força instintiva, estuando de sangue e nervos. A sua câmara, abarcando de cima e de fora o panorama de ação, focaliza-o ora por inteiro, ora por partes, aqui apanha uma criatura, ali colhe outra, lá desvenda uma paisagem, acolá esmiúça um pormenor, móvel, ágil, minuciosa, onímda. Em suma, em tudo e por tudo circula o sopro de vida criador, que dimana do autor e embebe seres e coisas (1968, p. 136).

João Pacheco destaca, em *O Cortiço*, uma estrutura que resulta num “sentido interno”, ordenador da multiplicidade e dinamismo de cenas, ações e temperamentos das personagens, sempre submissos aos instintos e aos interesses de João Romão:

Em *O Mulato* Aluísio Azevedo não se livraria de uns resquícios românticos e em *Casa de Pensão* resvala a um ou outro rasgo folhetinesco. Em *O Cortiço* mantém uma admirável objetividade, em que o entrecho progride sem precipitação nem atabalhoamento. Não deixa de dar, porém, à urdidura um sentido interno, que a estrutura e a configura. Aquele ímpeto de vida em que vibra o cortiço, a crescer e a expandir-se, a arder em incêndio e a renascer multiplicado das cinzas, a referver do drama da gente que o habita, de cujo coração recebe o hausto e através de cujos pulmões respira e se anima, é o entrechoque de raças, é o atrito do meio, é o conflito de temperamentos, é o tumultuar do instinto que o sol dos trópicos abrasa, é a explosão de apetites incoercíveis em que o animal sobrepuja o humano [...]. Somente sobre nada João Romão, certo de sua vontade, o qual serve-se dos instintos mas não os serve; ou talvez o próprio instinto a realizar-se em si mesmo, destruindo o que se lhe anteponha, como Bertoleza, de que se utiliza e que atira fora quando chega o momento azado (Ibidem, p. 135).

Além da construção das personagens, também a força da visualidade descritiva no romance serve à intenção do autor, de sugerir a supremacia do meio sobre o indivíduo. A escrita a partir do olho da câmara do autor, seu ponto de vista evidencia-se, por exemplo, na descrição da pedreira, imponente, sobre os “homens gotejantes de suor, bêbados de calor, desvairados de insolação, a quebrarem, a espicaçarem, a torturarem a pedra, [que] pareciam um punhado de demônios revoltados na sua impotência contra o impassível gigante que os contemplava com desprezo” (CORT., p. 48-49):

A pedreira mostrava nesse ponto de vista o seu lado mais imponente. Descomposta, com o escalavrado flanco exposto ao sol, erguia-se altaneira e desassombrada, afrontando o céu, muito íngreme, lisa, escaldante e cheia de cordas que mesquinamente lhe escorriam pela ciclópica nudez com um efeito de teias de aranha. Em certos lugares, muito alto do chão, lhe haviam espetado alfinetes de ferro, amparando, sobre um precipício, miseráveis tábuas que, vistas cá de baixo, pareciam palitos, mas em cima das quais uns atrevidos pigmeus de forma humana equilibravam-se, desfechando golpes de picareta contra o gigante (p. 49).

No texto literário, a pedreira ganha sentido metafórico, sugerindo, em toda a montagem da narrativa, a simbologia do contraste social, das duas faces de uma realidade: margem e centro, o-

primido e opressor. Acentua-se, no discurso de Aluísio Azevedo a ênfase na luta “ciclópica”, sobre-humana, e ao mesmo inútil dos trabalhadores do cortiço, impotentes e incapazes de vencerem o “gigante”. Já no filme de Ramalho Jr., não se capta esse sentido simbólico e as cenas da pedreira são apenas um detalhe, na contextualização da chegada de Jerônimo ao cortiço.

Também merece destaque o impacto visual de cenas montadas com precisão descritiva, em que se movem os minúsculos homens-larvas do cortiço, contrapondo-se lucidez e loucura, como na narrativa do incêndio, nos capítulos X e XI, ou na luta entre os grupos rivais Carapicus e Cabeça de Gato (capítulos XIII, XVII), dentre outros.

Assim, também em toda a narrativa, as cenas envolvendo vida, sonhos e ações das personagens marginais do cortiço vão se sucedendo, como numa luta desigual em que sempre vence a grande engrenagem social e econômica, que comprime e explora os indivíduos em favor dos interesses de poucos, como João Romão. Aluísio Azevedo cria a trama envolvendo personagens tipificadas, que agem como fantoches, manipuladas pelo sistema.

Em diálogo com o texto de Aluísio Azevedo, Francisco Ramalho Jr. (1940), no filme *O cortiço*, explora, em geral, com fidelidade elementos significativos dessa força imagético-sensorial, construindo o universo do cortiço de São Romão, inclusive, trazendo à tona os conflitos essenciais, vividos pelos personagens, na narrativa original.

No filme, embora a força imagética das cenas se mostrem no contexto narrativo, já não se percebe tanto esse olhar ideológico acentuadamente naturalista do narrador. Essas aí se lêem mais como parte integrante de todo, na montagem de imagens denunciadoras das consequências de um contexto sócio-econômico desigual e injusto.

### **Personagens-tipo a serviço da tese naturalista**

Em sua concepção de montagem, Eisenstein também criou a linguagem simbólica do cinema pela noção de *tipagem*, baseando-se na *Commedia dell'arte* ou *commedia de maschere* italiana, própria do teatro popular que se propagou na Europa dos séculos XVI a XVIII. Esta se caracteriza pela forma própria de improvisação de atores da comédia italiana, com trajes típicos e máscaras e personagens-tipos, que logo eram reconhecidos pela audiência. Assim, surgiram tipos como Panta-leão, Brinquela, Polichinelo, Arlequim, Pierrô, Colombina, Doutor, e, posteriormente, os palhaços circenses.

Eisenstein baseou sua noção de *tipagem* também no *kabuki* japonês, caracterizado pela improvisação e pelo profundo simbolismo de gestos e máscaras. O cineasta concebia que já na presença física da personagem em cena, o espectador já deveria reconhecer o personagem, simplesmente observando sua caracterização e fisionomia.

Na montagem textual de *O Cortiço*, também se multiplicam esses personagens como uma forma de, já pela caracterização própria, de tipos populares em geral, a narrativa suscitar no espectador uma associação entre as partes e o todo, criando o clima esperado na captação da trama ficcional. A exemplo das personagens-tipos do romance de tese de Zola, pelo recurso da tipagem, Aluísio Azevedo constrói muitos caracteres a serviço de sua tese naturalista, desnudando a sociedade, no diálogo da Literatura com a História e a vida cultural do país.

Considerando-se as inúmeras leituras já realizadas, enfocando esses personagens-tipos de **O Cortiço**, alguns aqui serão agrupados, numa tentativa de leitura de sua significância na descrição aluisiana do Brasil dos contrastes do final do século XIX.

João Romão e Miranda: Como partes de um grande cenário a ser descrito, o narrador já inicia o livro com a pintura descritivo-narrativa da trama que envolve a luta pelo poder e prestígio que

será travada entre ambos. O vendeiro, que se enriquecera às custas de muito trabalho de exploração desleal e injusta, tornara-se proprietário do cortiço e, por extensão, de toda a colméia humana que ali se concentrava, desde Bertoleza até os tantos outros de quem pudesse se beneficiar:

Sempre em mangas de camisa, sem domingo nem dia santo, não perdendo nunca a ocasião de assenhorear-se do alheio, deixando de pagar todas as vezes que podia e nunca deixando de receber, enganando os fregueses, roubando nos pesos e nas medidas, comprando por dez réis de mel coado o que os escravos furtavam da casa de seus senhores, apertando cada vez mais as próprias despesas, empilhando-privações sobre privações, trabalhando a mais a amiga como uma junta de bois [...] (CORT., p. 13).

Mas também, além da sua “febre de possuir” (CORT., p. 19), Romão, português negociante de secos e molhados sonhava com a ascensão social e tentava se aproximar do Miranda, negociante de fazendas por atacado, que representava o *status*, o prestígio social, por sua vez, o português do sobrado ambicionava as terras do cortiço, sempre pensando em ter mais e desmanchar a “miuçalha de cortiços” (p. 18). Enfim, depois de muita agressão mútua, ambos se unem, no propósito de promoverem a união das famílias, pelo casamento de João Romão e Zulmira, a filha de Miranda.

Bertoleza x Zulmira: Escrava fugida, Bertoleza desempenha, no romance, o papel de mulher forte, sonhadora, que iludida pelas declarações e promessas do vendeiro, toda se entregara ao companheiro, pela esperança de obter alforria e por desvelo. No entanto, ávido por conseguir seus objetivos, ele lhe usurpava tudo, egoisticamente: “Bertoleza representava agora ao lado de João Romão o papel tríplice de caixeiro, de criada e de amante” (p. 11). Já a Zulmira, representava o outro lado a que o vendeiro ambicionava chegar:

Mas, só com lembrar-se da sua união com aquela brasileirinha fina e aristocrática, um largo quadro de vitórias rasgava-se defronte da desensofrida avidez da sua vaidade. Em primeiro lugar, fazia-se membro de uma família tradicionalmente orgulhosa, como era, dito por todos, a de Dona Estela; em segundo lugar aumentava consideravelmente os seus bens com o dote da noiva, que era rica; e, em terceiro, afinal, caber-lhe-ia mais tarde tudo o que o Miranda possuía, realizando-se, deste modo, um velho sonho que o vendeiro afagava desde o nascimento da sua rivalidade com o vizinho (CORT., p. 220-221).

Assim delineado o ambiente em que se movimentam essas duas personagens, tem-se, em João Romão, a imagem do colonizador português, como o vilão que a tudo usurpa e a todos explora, buscando unicamente servir a seus interesses. Embora sejam perfis de mulheres construídos para evidenciar o contraste sócio-econômico e cultural, tanto Bertoleza, quanto Zulmira representam, para o vendeiro, apenas mais um degrau para alcançar seu objetivo de ascensão social e financeira.

Na verdade, entretanto, na construção da personagem Bertoleza, Aluísio Azevedo parece dar voz ao protesto cultural dos negros escravos fugitivos nos Quilombos. Ela representa, na montagem contrastiva da trama, a mulher forte, sustentada por um ideal, não só romântico da apaixonada que se desvela pelo amado, mas também aquela que luta de todas as formas pela liberdade. E ante a decepcionante constatação da traição do vendeiro, não hesita em preferir matar-se a voltar ao cativo, como acontece na história do lendário Zumbi dos Palmares.

Mas, para que se cumpram os vaticínios da trama determinista, na trama ficcional, João Romão é um vencedor, já que tudo se arranja a seu favor, no final da narrativa, a ironia do narrador conclui o romance com a cena da entrega a ele do diploma de sócio benemérito, por uma comissão abolicionista. Enfim, o caos se reorganiza, sempre em favor do opressor. O todo se reorganiza, na montagem das partes do quebra-cabeças...

Rita Baiana x Piedade: mais que duas mulheres rivais, que na trama se envolvem em torno do português Jerônimo, nas duas personagens tem-se uma leitura cultural dos países colonizados e

colonizador. No embate Brasil x Portugal, vence o colonizador. Rita Baiana, com sua sensualidade e alegria, tipifica o Brasil mestiço, a festa, a vibração que perpassa por todo o cortiço, nas noites quentes, seduzindo o português Jerônimo, provocando o seu brasileiroamento. Enquanto isso, Piedade, a mulher fiel e virtuosa, aos poucos se degrada, no ambiente do cortiço. Incapaz de adaptar-se à nova realidade, perde o marido e perde a lucidez.

Dentre tantas personagens-tipo, merece destaque a construção da personagem Pombinha, que, por si só, metaforiza a revolução textual que Aluísio provocaria na ficção brasileira. No romance, a tese de que o meio influencia o indivíduo, o narrador se serve de situações contrastivas, que irão desencadeando a transformação do indivíduo. Desse tema já tão abordado nas leituras de **O Cortiço**, aqui se destacam dois momentos significativos, em que o texto denuncia a passagem do Romantismo ao Naturalismo, da inocência à consciência da crua realidade da vida, dos jogos de interesses sociais.

O narrador, no capítulo XI, serve-se da linguagem e do pensamento romântico, para descrever a passagem de Pombinha, de menina a mulher, inicialmente, personagem que contrasta com todo o lodo que envolve os homens-larvas que se movem no cortiço:

[...] E rodando o olhar, percebeu, cheia de encantos, que se achava deitada entre pétalas gigantescas, no regaço de uma rosa interminável, que em seu corpo se atufava como em ninho de veludo carmesim, bordado de ouro, fofo e macio, trescalante e morno.

E suspirando, espreguiçou-se toda num enleio de volúpia ascética.

Lá do alto o sol a fitava obstinadamente, enamorado das suas mimosas formas de menina.

Ela sorriu para ele, requebrando os olhos, e então o fogoso astro tremeu e agitou-se, e, desdobrando-se, abriu-se de par em par as duas asas e precipitou-se a fremir, atraído e perplexo. Mas de repente, nem que se de improviso lhe inflammassem os desejos, precipitou-se lá de cima agitando as asas, e veio enorme borboleta de fogo, adejar luxuriosamente em torno da imensa rosa em cujo regaço a virgem permanecia com os peitos franqueados (CORT., p. 140-141).

Aqui se evidenciam elementos da estética romântica, reunidos numa cena sugestiva de elementos eróticos que descrevem a menina que, num encontro mítico com o sol, parece descobrir aos poucos o próprio corpo e se transforma em mulher.

Mas no capítulo XII é que realmente acontece a **passagem** existencial de Pombinha, pela capacidade de **ver** o cortiço, a vida, a natureza, antes sob os moldes românticos, e agora, iluminada pelo olhar racional, norteadada pela força natural dos instintos, que desmitifica e clareia a leitura da realidade:

Porque só depois que o sol lhe abençoou o ventre; depois que nas suas entranhas ela sentiu o primeiro grito de sangue de mulher, teve olhos para essas violentas misérias dolorosas, a que os poetas davam o bonito nome de amor. [...].

Aquela pobre flor do cortiço, escapando à estupidez do meio em que desabotoou, tinha de ser fatalmente vítima da própria inteligência. À míngua da educação, seu espírito trabalhou à revelia, e atraçou-a, obrigando-a a tirar a substância caprichosa da sua fantasia de moça ignorante e viva, a explicação de tudo que não lhe ensinaram a ver e sentir (CORT., p. 147).

Aqui, o olho-câmara do narrador onisciente penetra o interior da personagem e revela ao leitor a real transformação que se iria operando na “pobre flor do cortiço”:



E, na sua alma enfermiça e aleijada, no seu espírito rebelde de flor mimosa e peregrina criada num monturo, violeta infeliz, que um estrume forte demais para ela atrofiara, a moça pressentiu bem claro que nunca daria de si ao marido que ia ter uma companheira amiga, leal e dedicada; pressentiu que nunca o respeitaria sinceramente como a um ser superior por quem damos a vida; que nunca lhe votaria entusiasmo, e por conseguinte nunca lhe teria amor; desse de que ela se sentia capaz de amar alguém, se na terra houvera homens dignos disso (CORT., p. 149).

No filme de Ramalho Jr., o simbolismo da cena ganha uma cor acentuada, pelo jogo de imagens contrastivas, entre essa experiência de Pombinha, da passagem de menina a mulher, e a consciência de seu deslocamento existencial dentro do espaço mesquinho do cortiço. Pela montagem de elementos contrastivos: sol ardente/ menina pura; cortiço/ moral familiar; natureza/ cultura, presente a câmara vai desvelando, em *flash-back*, passado e presente, a narrativa fílmica prepara o espectador para a inevitável mudança de foco na vida e conduta de Pombinha, pela influência da visão crítica e amoral da madrinha Léonie.

Entretanto, o filme deixa a desejar em sua realização ficcional. A lente da câmara perde para o narrador onisciente do texto de Aluísio, tão densa em sua leitura, também do movimento pendular entre consciente-inconsciente da personagem Pombinha.

Nessa cena e em tantos outros momentos da narrativa literária, tem-se em Pombinha o perfil feminino melhor elaborado, sugerindo, mais que uma personagem-tipo, tão comum nas obras naturalistas, alguém que o narrador deixa pensar, analisar a realidade, o íntimo das pessoas e de si, e escolher o que melhor lhe convinha – mesmo que ainda seja, também vítima da força determinista do meio sobre o seu destino. Talvez por ela ser a única que dominava a escrita e acolhia os segredos mais íntimos de cada um do cortiço, o autor lhe fizesse essa concessão. Essa riqueza estética é impossível ao cinema captar com profundidade.

Como num minucioso trabalho de montagem, registros estéticos se superpõem na escrita de Aluísio de Azevedo, também unindo tradição e ruptura, na leitura do indivíduo e da sociedade, sob a ótica naturalista. Assim, nessa perspectiva, ainda tantas outras cenas contrastivas, envolvendo personagens-tipos se vão desvelando ante o leitor-espectador da obra do escritor maranhense, compondo a grande cena coletiva de um cortiço do Rio de Janeiro do século XIX, que metaforiza, na verdade, o grande quadro sociocultural brasileiro da época. E sob a direção de Ramalho Jr., ao reler Aluísio, o filme atualiza esse cenário nacional no século seguinte, unindo, comparativamente, passado e presente.

Também na segunda metade do século XX, merece destaque a leitura desse ambiente sociocultural, a favela, sob a pena crítica de uma mulher semi-analfabeta, a mineira Carolina delJesus.

### **Carolina de Jesus: “poesia de chumbo” na favela**

Diferente da trajetória do autor maranhense, homem das letras e envolvido na vida política e cultural do país, a escritora Carolina Maria de Jesus (1914-1977) produziu toda a sua obra mais como um diário, uma forma catártica, na luta por sobreviver na favela de Canindé. A escritora mineira, registrara em página de seus cadernos de diário da vida na favela – publicado como *Quarto de Despejo*<sup>1</sup>, o seu profundo senso leitura crítica e solidariedade ante o drama da transformação dos indivíduos em favelados, realidade que ela própria experimentara, mas que soubera transcender pela fé e pela arte:

...As vezes mudam algumas famílias para a favela, com crianças. No início são educadas, amáveis. Dias depois usam o calão, são soezes e repugnantes. São di-

amantes que transformam em chumbo. Transformam-se em objetos que estavam na sala de visita e foram para o quarto de despejo (QD, p. 34).

Essa análise de processo de perda de identidade, da própria dignidade, da exclusão social, o transformar-se, metaforicamente de diamante em chumbo é um forte questionamento e apelo que essa autora semi-analfabeta continua lançando à sociedade.

Nicolau Sevcenko, em *Orfeu extático na metrópole*, analisa a sociedade e cultura de São Paulo nos *frementes* anos 1920, em pleno período de modernização. O historiador introduz esse painel sociocultural a partir do mito grego, Orfeu, célebre por sua música de exaltação e êxtase coletivo, sua *alma invisível*, eterna, a *psyche*, que perpetuou seu canto órfico: “Essa alma oculta só se manifestava através dos rituais de catarse e êxtase coletivos” (1992, p. 18).

Observa Sevcenko que “Essa figura literária nos serve apenas como uma imagem sugestiva, a fim de sondar o papel desempenhado pelas projeções culturais numa sociedade passando por um processo de exacerbação de tensões, em curso de se tornar uma megalópole moderna” (Ibidem).

A imagem do Orfeu extático ante as conseqüências do progresso aqui será aproveitada para ilustrar a leitura de alguns dos registros do olhar crítico da artista, capaz de transcender os limites da realidade pela magia da palavra. Essa Carolina extática de perplexidade e desencanto é porta-voz do povo, e seu canto se torna uma forma de catarse e êxtase coletivos.

Mineira, de Sacramento, Carolina mudou-se para São Paulo em 1937, onde viveu como catadora de papéis, e sobreviveu como escritora. Sua escritura marginal, se comparada à produção literária nacional considerada canônica. O repórter Audálio Dantas, quando escrevia uma matéria sobre a expansão da favela do Canindé, que fora desocupada para que se construísse a Marginal Tietê, descobriu as pérolas do testemunho escrito da favelada nos anos 1950, quando a escritora lhe mostrou, em seu barraco, cerca de 20 cadernos, recolhidos do lixo, nos quais ela registrava o seu cotidiano. Assim, conseguiu que a editora Francisco Alves lhe publicasse os diários.

*Quarto de Despejo* teve uma tiragem inicial de dez mil exemplares esgotados na primeira semana. Traduzida em treze idiomas nas últimas três décadas. Nas páginas desse diário, Carolina registra e denuncia um lado *de chumbo*, cruel e perverso da vida cultural brasileira – o início da modernização da cidade de São Paulo e da criação de suas favelas.

...As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludo, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (QD, p. 33).

Para Carolina, estar na cidade não é o mesmo que estar na favela – parte integrante da cidade, mas lugar de total exclusão. Esse sentimento de indesejável marginalidade contraria o que a autora reivindica como o seu direito à cidade, que lhe fora interdito.

Trata-se do *direito à cidade*, que Henry Lefebvre defende “como um apelo, como uma exigência”, no mundo invadido pelo progresso, e por toda a tecnologia, que deveria estar a serviço do bem-estar social: “O *direito à cidade* não pode ser concebido como um simples direito de visita ou de retorno às cidades tradicionais. Só pode ser formulado como *direito à vida urbana*, transformada, renovada.” E Lefebvre defende *o urbano* como “o lugar do encontro, prioridade do valor de uso, inscrição no espaço de um tempo promovido à posição de supremo bem entre os bens” (1991, p. 116-117).

Carolina rejeita, na cidade deteriorada, aquilo que lhe impede de viver com dignidade, o que ela, muito lucidamente, vê como culpa de uma sociedade injusta, onde a miséria e a fome são consequência de uma má distribuição das riquezas, nas mãos de maus administradores:

[...] No nosso paiz tudo está enfraquecendo. O dinheiro é fraco. A democracia é fraca e os políticos fraquíssimos. E tudo que está fraco morre um dia.

...Os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido (QD, p. 35).

Lefebvre chama atenção para a enorme lacuna entre as várias possibilidades e projetos de desenvolvimento da sociedade e os tantos limites impedem a sua realização:

A sociedade em que vivemos parece voltada na direção da plenitude, ou pelo menos na direção do pleno (objetos e bens duráveis, quantidade, satisfação, racionalidade). Na verdade, permite que se cave em si mesma um vazio colossal; nesse vazio agitam-se ideologias, espalha-se a bruma das retóricas (p. 113).

Carolina se refugia na escritura, como um desabafo ante os infortúnios e tem, na palavra, a sua forma de sobrevivência e de sonho. Quase que compulsivamente, escreve cadernos e cadernos com seus registros diários, nos intervalos entre o trabalho de catar papel, alimentar e proteger os filhos e superar os horrores da fome e da humilhação. Defende-se e ensina os filhos a se defenderem da ignorância do povo da favela, que se incomodam com sua obsessão em escrever – ser diferente:

– Os meus filhos estão se defendendo-me. Vocês são incultas, não pode compreender. Vou escrever um livro referente a favela. Hei de citar tudo que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas desagradáveis me fornece os argumentos (QD, p.17).

Assim a própria Carolina aos seus leitores, um tratado sobre seu processo de criação poética. Enquanto Baudelaire assistia às consequências da modernidade, na França de seu tempo, e registrava, como espectador, a poesia captada dos olhos dos pobres, do vinho dos trapeiros, das avenidas movimentadas e dos bordéis, dos cartazes de néon, e de tantos outros flagrantes da vida moderna, a favelada semi-analfabeta desvela os subterrâneos da vida urbana de uma São Paulo, a partir de sua própria realidade. Sua matéria é a realidade, que, do nojo, da indignação e da dor revelada, transubstancia em documentário poético.

Na verdade, a grande sombra que percorre cada página de *Quarto de despejo* é a fome, ameaça constante para aquela miserável e forte mulher, mas também um desafio à luta, mesmo que desigual. Como uma personagem assombrada, de tão real e devastadora, a fome se faz também motivadora de uma escrita de resistência. E Carolina a enfrenta, resignada e serena, num estribilho que abre e fecha cada capítulo do seu diário de favelada: “A pior coisa do mundo é a fome!” (p. 167).

Muitas vezes, indignada com a miséria ao seu redor, a partir de sua própria tragédia, ela registrava a queixa angustiada: “Duro é o pão que nós comemos. Dura é a cama que dormimos. Dura é a vida do favelado” (QD, p. 37). E como a maldição bíblica à Babilônia infiel, prostituída, saem-lhe do mais íntimo do coração palavras indignadas de maldição à megalópole: “Oh! São Paulo rainha que ostenta vaidosa a tua coroa de ouro que são os arranha-céus. Que veste viludo e seda e calça meias de algodão que é a favela (QD, p. 37).

Carolina sofria, ainda, as agruras de ser negra e mulher. Conta um episódio em que, ao apresentar peças de teatro a diretores de circo, eles lhe diziam “– É pena você ser preta” (p. 58). Ela reage, orgulhosa de sua pele negra, manifestando a consciência de sua identidade cultural:

Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rústico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde pões, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reencarnação, eu quero voltar sempre preta (QD, p. 59).

Segundo muitos críticos e dentre eles, o historiador José Carlos Sebe Bom Meihy, há muito mais da essência da obra e do pensamento se Carolina de Jesus do que ela registrou nas páginas de diários que compuseram *Quarto de despejo*, já reconhecidas no mundo inteiro. Para a composição do livro *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*, que escreveu em co-autoria com o historiador norte-americano Robert Levine, Meihy coletou poemas, contos, quatro romances e três peças de teatro, guardados com a família da escritora... em outros trinta e sete cadernos manuscritos.

A respeito do domínio da escrita num ambiente iletrado, pode-se estabelecer comparação entre as personagens Pombinha e Carolina. Em ambas, o saber ler e escrever possibilita ir além da realidade imediata, do cortiço de São Romão ou da favela de Canindé, olhar criticamente os seres humanos, em suas misérias e sonhos. Entretanto, enquanto Pombinha escrevia cartas para os outros, Carolina se escrevia, registrando seus sonhos, dores e decepções, fazendo-se protagonista de sua própria narrativa e dela extraíndo forças para sobreviver.

O ato de escrever impulsionava Carolina a prosseguir, mesmo nas condições miseráveis e sem qualquer possibilidade de estudo ou orientação, além da vontade de resistir e se superar. Mesmo em seu *quarto de despejo*, ela se exilava, ilhada na página escrita – dos poucos autores que conheceu, como os poemas de Casimiro de Abreu – ou por escrever, como o menino Carlos Drummond de Andrade, ilhado, entre mangueiras, a ler as aventuras de Robinson Crusóe.

Assim, também como Gonçalves Dias, a alma poética de Carolina, sensível às belezas naturais de seu país, tinha seus arroubos de nacionalismo ufanista, extraíndo diamantes da poesia de chumbo, mas sempre pautada pelas notas amargas da sua dura realidade:

...Contemplava extasiada o céu cor de anil. E eu fiquei compreendendo que eu adoro o meu Brasil. O meu olhar posou nos arvoredos que existe no início da rua Pedro Vicente. As folhas movia-se. Pensei: elas estão aplaudindo este meu gesto de amor a minha Pátria. (...) Toquei o carrinho e fui buscar mais papeis. A Vera ia sorrindo. E eu pensei no Casimiro de Abreu, que disse: “Ri criança. A vida é bela”. Só se a vida era boa naquele tempo. Porque agora a época está apropriada para dizer: “Chora criança. A vida é amarga” (QD, p. 32).

Carolina viveu e morreu pobre, esmagada pela engrenagem sócio-econômica que ela bem entendia que soube denunciar, mas embora ainda seja pouco reconhecida, sua escritura e seu pensamento faz-se ainda hoje, intérprete, alma da voz povo, extático, ante a cidade que cada vez mais e esmaga o indivíduo.

Em sua escritura de catarse, denúncia ou indignação, a autora reivindica o seu direito à cidade, de que fala Henry Lefebvre: “O direito à cidade se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito à *obra* (à atividade participante) e o direito à *apropriação* (bem distinto do direito à propriedade)” (1991, p. 135).

## **Considerações finais**

Em *O Cortiço*, Aluísio Azevedo apresenta uma metáfora do Brasil dos contrastes do século XIX, em que se contrapõem: o Naturalismo, a realidade/o Romantismo, o Sonho; natureza/ cultura; nativo/ estrangeiro, malícia/ pureza; superpondo-se sempre, pela força do determinismo, a natureza, o nativo, a malícia; colônia/ colonizador; oprimido/ opressor; lucidez/ loucura.

Aluísio Azevedo, pelo olhar contrastivo, embora autor de romance de tese, por seu elaborado registro estético, nessa obra, supera os clichês da narrativa naturalista, promovendo a ruptura com a tradição romanesca. Inova, pela leitura crítica da História, pela intersecção da literatura com a sociedade e a cultura brasileiras do século XIX. Inovou pelo estilo, pela montagem contrastiva, pela tipagem, pela capacidade de tornar o cortiço uma personagem coletiva, cenário crítico do Brasil da época... Na montagem textual, pela construção de personagens-tipos, dialogam História e ficção, marcada pela ironia – crítica sociocultural, o autor resgata novos valores, como a cultura afro-brasileira e a valorização da mestiçagem cultural, suscitando a reflexão sobre a identidade nacional a partir da ótica das minorias. Também, no cinema, a obra homônima de Francisco Ramalho Jr. capta essa riqueza imagética, enfocando, pelo seu ponto de vista crítico do Brasil do século XX, uma releitura especular sócio-econômica cultural de um cenário que, lamentavelmente, ainda hoje se repete nas periferias do país, onde se multiplicam cenas de conflitos e injustiças sociais.

Carolina de Jesus, quase analfabeta, resistiu enquanto pôde ao pensamento determinista, a tese de Aluísio Azevedo. Em suas memórias, embora também captem, de seu olho câmara, o coletivo da colméia humana, faz-se personagem e protagoniza uma mudança no enfoque ideológico-cultural da favela. Soube extrair diamantes do chumbo do **quarto de despejo**, tornando-se um caso singular na literatura e na cultura popular brasileira. Deixa lições de resistência, coragem, sabedoria e, poeticamente, documenta uma época, e oferece um nova forma de leitura da História, da vida humana e da cultura nacional. Registra lições profundas de cidadania, solidariedade e superação, por sua sagacidade e lucidez crítica, em seus manuscritos sujos e amassados, quase esquecidos, novamente, nas gavetas do quarto de despejo da memória cultural urbana do século XX.

Enfim, tanto *O Cortiço*, romance e filme, quanto *Quarto de Despejo* configuram-se, na Literatura Brasileira, como obras de arte, registros significativos de momentos da vida e da História nacionais, pela leitura crítica do indivíduo e do mundo, pela elaboração textual. Em diferentes contextos socioculturais, ambos os abutores marcaram presença na construção da identidade e da memória do povo do Brasil, capturadas a partir das margens.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 5. ed. Jaraguá do Sul: Editora Avenida, 2006.
- [2] BRAYNER, Sônia. *A metáfora do corpo no romance naturalista: estudo sobre O cortiço*. Rio de Janeiro: São José, 1973.
- [3] \_\_\_\_\_. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira: 1820-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.
- [4] CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade; estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.
- [5] COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: 1968. v. III e IV.
- [6] EISENSTEIN, Sergei. *O couraçado Potemkin*. Trad. Antonio M. A. Del Olmo Toledo. São Paulo: Global, 1982.
- [7] GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

- [8] JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. 8. ed. São Paulo: Ática, 2000. (As citações desta obra têm, no texto, a referência: QD, seguidas do número da página).
- [9] LEFEBVRE, Henry. *O direito à cidade*. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Moraes, 1991.
- [10] LIMA, Nei Clara de. *Narrativas orais*: uma poética da vida social. Brasília: Editora UnB, 2003.
- [11] MEIHY, José Carlos Sebe Bom, LEVINE, Robert M. *Cinderela Negra*; a saga de Carolina Maria de Jesus. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.
- [12] MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*: breve história da literatura brasileira. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- [13] O CORTIÇO. Francisco Ramalho Jr. EMBRAFILME, Argos Filmes do Brasil. 1978. VHS.
- [14] PACHECO, João. *O realismo*: a literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1968.
- [15] SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- [16] SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.
- [17] XAVIER, Maurício. *Dois tipos de colméias: a feminista e a machista*: leitura do livro *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo. Viçosa: UFV, Imprensa Universitária, 1990.

---

<sup>1</sup> **Francis P. L. SILVA, Doutora em Teoria Literária, UFRJ; Mestre em Teoria Literária, UFJF**  
(Professora titular e pesquisadora do Centro Universitário de Caratinga; Professora adjunta aposentada do DLA/UFV)  
[francispls@terra.com.br](mailto:francispls@terra.com.br)