

Ivan Vale de Sousa
(Organizador)

MATIZES NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA



Atena
Editora
Ano 2019

Ivan Vale de Sousa
(Organizador)

Matizes na Literatura Contemporânea

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Executiva: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Lorena Prestes
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof.ª Dr.ª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof.ª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof.ª Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof.ª Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
M433	Matizes na literatura contemporânea [recurso eletrônico] / Organizador Ivan Vale de Sousa. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader. Modo de acesso: World Wide Web. Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-635-5 DOI 10.22533/at.ed.355192709 1. Literatura – História e crítica. I. Sousa Ivan Vale de. CDD 809
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

A necessidade de ensinar literatura na escola e tomá-la como objeto de ensino no contexto da sala de aula encontra mais espaço quando as propostas de aprendizagem são diversificadas, considerando os diferentes níveis de conhecimentos e os interesses dos estudantes nas finalidades de analisar e investigar o texto literário.

Muitas são as finalidades de ensino da literatura na escola e a identidade deste livro reafirma que as matrizes da literatura na contemporaneidade encontram-se no espaço de efetivação da sala de aula as razões que amplie o processo de formação literária e humanista dos sujeitos. Com o acesso à literatura todos saem ganhando: aprende quem ensina e ensina quem aprende, por isso os dez capítulos que dão formatos a esta obra têm a finalidade de fazer pensar, de demonstrar que na constituição dos múltiplos textos literários há muitas políticas de resistência e de transformação das concepções de mundo dos sujeitos.

No primeiro capítulo a Amazônia brasileira é analisada a partir do texto de natureza literária *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, porque a narrativa põe em pauta questões contundentes para o debate como os processos migratórios. No segundo capítulo as representações femininas nos romances alencarianos são analisadas a partir de um olhar sob a ótica da classe patriarcal romântica brasileira nas obras *Lucíola* e *Senhora*.

No terceiro capítulo as narrativas orais são discutidas com a finalidade de destacar que elas têm muito a nos ensinar, bastante a dizer, além disso, o autor problematiza a necessidade de documentá-las, apresentando duas narrativas da cidade Parauapebas, sudeste do Pará. No quarto capítulo os efeitos da narrativa fantástica têm espaço de discussão e análise a partir do estudo realizado em que o leitor é convidado a inserir-se no processo de interpretação.

No quinto capítulo o autor apresenta ao leitor algumas notas sobre a literatura de Andy Warhol. No sexto capítulo pontuam-se certas constantes do imaginário religioso, sua relevância em cada narrativa e também na instauração do questionamento sobre a verdade oculta que rege o universo, na busca do “aprender a viver”, acentuada preocupação do autor mineiro.

No sétimo capítulo discute-se uma obra literária sob a perspectiva da teoria dos direitos humanos que tem se ocupado em debater o fenômeno da imigração e, mais recentemente, a crise dos refugiados pelo mundo. No oitavo capítulo analisa-se o romance norte-americano *Once in a Promised Land* como uma crítica à propagação de estereótipos negativos em relação a árabes e muçulmanos, principalmente, imigrantes dos Estados Unidos no contexto pós Onze de Setembro.

No nono capítulo tecem-se algumas considerações a respeito da importância da crítica textual e da divulgação de obras de autores como Machado de Assis e Eça de Queirós como atos de resistência aos ataques conservadores e fascistas que o campo progressista combate também na atualidade. Por fim, no décimo e último

capítulo o autor propõe uma análise com focalização na resistência do negro contra o poder do senhorio ainda vigente, mesmo após a abolição da escravatura.

Entender as diferentes matrizes da literatura na contemporaneidade pressupõe aceitar o convite de análise de todos os dez capítulos que dão sentidos e formas a esta obra. Assim sendo, resta-nos desejar aos diversos leitores, interlocutores desta obra, que tenham ótimas reflexões.

Ivan Vale de Sousa
O Organizador.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
A AMAZÔNIA BRASILEIRA RETRATADA FORA DO BINARISMO PARAÍSO/INFERNO VERDE EM CINZAS DO NORTE DE MILTON HATOUM	
Ivanete da Silva Alves	
DOI 10.22533/at.ed.3551927091	
CAPÍTULO 2	12
AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NOS ROMANCES ALENCARIANOS: UM OLHAR SOB A ÓTICA DA CLASSE PATRIARCAL ROMÂNTICA BRASILEIRA EM <i>LUCÍOLA E SENHORA</i>	
André Luiz Lunardelli Coiado	
DOI 10.22533/at.ed.3551927092	
CAPÍTULO 3	24
O QUE SE APRENDE QUANDO SE ENSINAM NARRATIVAS ORAIS NA ESCOLA?	
Ivan Vale de Sousa	
DOI 10.22533/at.ed.3551927093	
CAPÍTULO 4	34
EFEITOS DA NARRATIVA FANTÁSTICA: INQUIETANTE, ESTRANHO E METAEMPÍRICO	
Lilian Lima Maciel	
DOI 10.22533/at.ed.3551927094	
CAPÍTULO 5	41
NOTAS SOBRE A LITERATURA DE ANDY WARHOL	
Tiago Leite Costa	
DOI 10.22533/at.ed.3551927095	
CAPÍTULO 6	48
O IMAGINÁRIO RELIGIOSO NO UNIVERSO ROSIANO: O DIVINO NAS COISAS TERRENAS	
Edna Tarabori Calobrezi	
DOI 10.22533/at.ed.3551927096	
CAPÍTULO 7	60
O PÚBLICO E O PRIVADO: O LUGAR DO (A) IMIGRANTE NA SOCIEDADE CANADENSE ATRAVÉS DE UM ROMANCE	
Tacel Ramberto Coutinho Leal	
DOI 10.22533/at.ed.3551927097	
CAPÍTULO 8	68
LITERATURA E RESISTÊNCIA: LAILA HALABY PUBLICA <i>ONCE IN A PROMISED LAND</i>	
Loiva Salete Vogt	
DOI 10.22533/at.ed.3551927098	
CAPÍTULO 9	80
PELO RESGATE DE UMA LITERATURA DE RESISTÊNCIA E DE COMBATE: PREPARAÇÃO DE EDIÇÕES CRÍTICAS DE OBRAS DE MACHADO DE ASSIS E DE EÇA DE QUEIRÓS	
Ceila Maria Ferreira	
DOI 10.22533/at.ed.3551927099	

CAPÍTULO 10	88
“CACHAÇA”: O CONSOLO DE UMA LUTA POR INSERÇÃO SOCIAL Edvaldo Santos Pereira DOI 10.22533/at.ed.35519270910	
SOBRE O ORGANIZADOR	95
ÍNDICE REMISSIVO	96

AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NOS ROMANCES ALENCARIANOS: UM OLHAR SOB A ÓTICA DA CLASSE PATRIARCAL ROMÂNTICA BRASILEIRA EM *LUCÍOLA E SENHORA*

André Luiz Lunardelli Coiado

RESUMO: Derivado do projeto de iniciação científica intitulado “Estudo de algumas marcas da ordem patriarcal em romances brasileiros”, objetivamos neste artigo analisar as obras *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875), de José de Alencar, no âmbito social do contexto patriarcal vigente no século XIX. Também procuramos evidenciar como o escritor buscou, por meio das representações femininas presentes em suas personagens, efetuar uma denúncia social da burguesia marcada pela ordem patriarcal e por um espírito hipócrita na vida de relação. Nessa perspectiva de leitura, o enfoque recai na investigação do caráter de Lúcia, heroína do primeiro romance, em relação ao contexto histórico brasileiro e sua tentativa de ascensão à esfera burguesa, inviabilizada pela circunstância de pertencer à esfera da prostituição. Será investigada também a presença da fetichização na figuração de senhora na personagem Aurélia Camargo e a sua relação com o narrador-personagem no romance seguinte. Entre os principais teóricos utilizados para contribuição desta pesquisa, destacamos os nomes de Mary Del Priore (2011) e Luís Filipe Ribeiro (1996) pela adoção de uma perspectiva teórica e ótica ao valorizar elementos literários, históricos e sociológicos.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo; Figuras Femininas; *Lucíola*; *Senhora*.

Ao atentarmos a diversos textos acerca da sociedade oitocentista brasileira, percebemos que dentro deste contexto, este era composto por camadas sociais herdadas politicamente do imperialismo, na qual evidenciamos um molde estrangeiro racial praticamente branco, representado notavelmente por D. Pedro I, denotada à sua fama de libertinagem. A partir do contexto social em debate, notamos a aparição inédita de uma pequena parcela, composta pela classe burguesa branca em ascensão, inspiradas nos mais belos moldes europeus, perseguida e sustentada por uma grande base social, sendo esta composta principalmente por mulatos, negros escravos e alforriados.

Neste âmbito, dentro da mistura dessa base piramidal, destacaremos o olhar atento à ala feminina, com o intuito de compreender como esta foi moldada aos olhos patriarcais burgueses, representadas pelas personagens femininas alencarianas. Será preciso nos determos fundamentalmente na sociedade carioca da segunda metade do século XIX, para assim debatermos sobre os diferentes

papéis a que as mulheres eram “vestidas” no contexto em vigência.

Enxergamos neste trabalho a oportunidade de problematizar a representação figurativa da mulher, frequentemente inferiorizada pela representação dominante do homem burguês. Nesse sentido, a análise em foco recai sobre a ala feminina, não raras vezes aviltada num ambiente em que as marcas da ordem patriarcal ainda estavam fortemente presentes. Tal ótica vai justamente ao encontro do mesmo olhar de Alencar, sobretudo naqueles romances intitulados pelo escritor cearense como *Perfil de mulheres*.

Como aparato crítico e teórico, podemos listar as obras que foram de suma importância para a elaboração e desenvolvimento dessa pesquisa, sendo elas, *Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil* (2011) da carioca Mary Del Priore e *Mulheres de Papel: Um estudo do imaginário de José de Alencar e Machado de Assis* (1996) de Luís Filipe Ribeiro. Por meio de uma abordagem investigativa e compreensiva fundamentada nas fontes estudadas, realizaremos uma análise das figuras femininas da cortesã e senhora presentes nas protagonistas dos romances *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875).

A SOCIEDADE CARIOCA DO SÉCULO XIX

Os cenários dos romances em estudos passam em sua totalidade na cidade do Rio de Janeiro, em destaque nacional à época como capital nacional, onde encontrava-se “egresso do puro colonialismo, que mantém as lacunas do poder agrário: o latifúndio, o escravismo, a economia de exportação” (BOSI, 1974, p.100). Dentro desse ambiente, o país começara a viver a ascensão da classe social burguesa com os seus moldes importados da Europa comportamentais durante o século XIX, sendo esse um dos pilares que sustentam a divisão entre classes sociais. Geopoliticamente como apresentado por Ribeiro, deparamos com uma capital do século XIX, onde ocorreu um crescimento desenfreado na primeira metade do século XIX, de ínfimos 50.000 habitantes em 1800 para extraordinários quíntuplos 266.466 habitantes em cinquenta anos após. Com o extraordinário crescimento populacional, conseqüentemente ocorreram mudanças sociais e geográficas no centro urbano carioca. A cidade foi obrigada a expandir-se de seu ponto central rumo à margem do morro, “marginalizando” as confluência das classes inferiorizadas à grande elite portuguesa, englobando desde a família real até os míseros mulatos e brancos livres, os quais basicamente habitavam os subúrbios sem prestígios e os lotados cortiços. É nessa esfera social que encontramos as obras alencarianas como produtos espelhados, refletindo e adquirindo as características sociais, dotadas de aspectos metafísicos e históricos.

Partindo da perspectiva que o público leitor brasileiro era praticamente composto pela ala feminina, notamos que eram os autores masculinos que produziam romances literários a partir da recriação das identidades femininas vigiadas sob a

ótica patriarcal. Percebemos que as mulheres presentes nessa sociedade sofriam do fenômeno denominado fetichismo literário, ao ponto de serem transformadas e retratadas pelas personagens, não descritas e criadas por elas, mas sim pela ala masculina, que sugavam de toda a essência feminina, com o propósito de “esculpi-las” em personagens romanescos, “daí a clara equação: o romance do século XIX é escrito por homens, sobre mulheres e dirigido às mulheres” (RIBEIRO, 1996, p.53). Doravante, recria-se a imagem dessas mulheres que encontram-se em um papel central literário, na qual tornavam-se protagonistas e leitoras da produção literária oitocentista.

Rodeada de discursos ideológicos machistas, encontramos situações em que restringiam o público leitor feminino a estereótipos, tais como a limitação em espaços domésticos ou como em sua função de procriação e criação dos herdeiros providenciados por seus maridos. Neste meio predominante machista, a mulher acabava também por perder a sua beleza para conviver submissas ao homem de seu lar. Em contrapartida, tal característica é encontrada na protagonista de *Senhora*, sendo esta uma assimilação muito próxima à mulher que desejava encontrar a sua ascensão social através da união conjugal:

[...] sem bens e que não haviam conseguido casamento numa terra de estreito mercado matrimonial encontravam no homem mais velho, mesmo casado, o amparo financeiro ou social de que precisavam. Mesmo sendo “a segunda ou terceira esposa do senhor juiz”, por exemplo, o poder e o prestígio dele ajudavam-na a sobreviver. Ser “teúda e manteúda” de um homem importante implicava galgar degraus, ganhar status econômico que de outra maneira não existiria. É certo que se exigia dela ser conhecedora “do seu lugar”, com comportamentos adequados e comedidos, mas, ainda assim, ela gozava de respeito (DEL PRIORE, 2011, p.56).

Destarte, as mulheres utilizavam-se de tais uniões tanto a fim de buscar a sua ascensão social ou quanto para a satisfação de seus desejos socialmente injustiçados. Outro aspecto que merece destaque são as vestimentas e dos acessórios feminino, assim como o fator denominante da cor de sua pele e a sua fisionomia como características mais notáveis. Em um fluxo incessante, estes eram os artifícios utilizados pelas mulheres vinculados aos gestos e olhares produzidos por elas “numa linguagem muda que falava mais do que as palavras” (DEL PRIORE, 2011, p.65).

Em um plano apostado ao idealizado pelos poetas românticos, encontramos a figura feminina representadas pela ala das cortesãs e prostitutas. Estas possuíam uma beleza que preenchiam os grandes salões dos bailes de gala frequentados pela classe burguesa:

A beleza vista na prostituta era a das mulheres dos salões. Ela reforça o preconceito e o cinismo dos jovens aristocratas e burgueses: com moças pobres canalizavam desejos, divertiam-se e davam escapadelas rápidas. [...] A representação é típica de um período em que se coage a vida conjugal e se promove o bordel; em que se persegue a nudez das “senhoras” e se olha pelo buraco da fechadura as “mulheres bonitas”. (DEL PRIORE, 2011, p.72).

A discussão acerca das designações “mulher bonita” e “senhora” citadas

anteriormente, será fundamental e retomada ao confrontarmos com os excertos das obras, visto que ambas antíteses. A figura da “mulher bonita” é frequentemente citada e personificada na personagem Lúcia no romance *Lucíola*, fazendo alusão às cortesãs na primeira parte do livro. Em plano oposto, a expressão “senhora” alude-se à figura da mulher esposável equitativamente personificada pela personagem Aurélia Camargo na obra detentora do mesmo título. Ademais, iniciaremos a discussão do primeiro romance aqui em destaque e as principais figuras femininas presentes na personagem Lúcia.

A PERSONAGEM LÚCIA TRANSFORMADA EM MULHER BONITA

Primeiramente, encontramos o cenário do romance *Lucíola* em sua totalidade presente na cidade imperial do Rio de Janeiro. A representação da figura feminina cortesã é retratada principalmente pela personagem Lúcia em quase em sua totalidade no enredo. José de Alencar ao moldar personagem Lúcia aos moldes da sociedade patriarcal, crítica ao vitimizar a sua personagem como produto social, rodeada absolutamente em volta do signo “bonita”, sendo este utilizado recorrentemente ao decorrer da obra. Convém ressaltar que este signo não é exclusivo do domínio ficcional das obras literárias, mas também é notado no uso coloquial oitocentista ao ser utilizado para designar a ala cortesã desta sociedade.

Comprava-se logo nas primeiras cenas do romance, precisamente no capítulo II, o momento em que o narrador personagem Paulo encontra-se com a cortesã Lúcia na festa popular da Glória, que ao vê-la indaga ao seu amigo Sá de quem seria aquela “senhora”, ocasionando a utilização do signo em debate:

— Quem é essa senhora? perguntei a Sá. A resposta foi o sorriso inexprimível, mistura de sarcasmo, de bonomia e fatuidade, que desperta nos elegantes da corte a ignorância de um amigo, profano na difícil ciência das banalidades sociais. — Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?... Compreendi e corei de minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência. Só então notei que aquela moça estava só, e que a ausência de um pai, de um marido, ou de um irmão, devia-me ter feito suspeitar a verdade (ALENCAR, 1972, p.10).

Ao receber a resposta de Sá de que Lúcia não era uma “senhora” e sim uma “mulher bonita”, é notável uma mudança repentina de comportamento do narrador, pois ao perceber que Lúcia não se tratava de uma a senhora como imaginava, cora-se e justifica-se de seu engano através do fato de que ela encontrava-se desacompanhada de uma figura familiar na festa popular.

Sucessivamente, a beleza representada pela mulher bonita pode ser encontrada em outro diálogo, agora presente no capítulo IV, quando Paulo ao envolver-se com Lúcia, realiza uma visita à sua casa. Porém, quando ela o indaga sobre o que estava trajando em seu primeiro encontro na festa popular, o narrador profere em resposta que “não reparo na *toilette* das moças bonitas pela mesma razão por que não se

repara na moldura de um belo quadro (ALENCAR, 1972, p.22), metaforizando que não deveria se importar com a vestimenta pelo fato de tratar-se de uma mulher bonita. Assim apenas a sua beleza física em confluência carnal deveria ser exaltada sob a sua ótica masculina.

Mais adiante no capítulo V, encontramos Paulo em companhia com uma nova personagem, nomeada de Cunha, em um evento aristocrático no espaço teatral carioca. Ansioso sob o aguardo do início do espetáculo, encontramos na seguinte cena a presença do desejo carnal masculino nos diversos olhares sobre as multifacetadas “mulheres bonitas” ali presentes nas personagens femininas:

Esperando que se levantasse o pano, corríamos ambos com o binóculo as ordens de camarotes, que se começavam a encher. É um regalo semelhante ao do gastrônomo, que antes de sentar-se à mesa belisca as iguarias que vão se ostentando aos olhos gulosos. A comparação me agrada; porque realmente nunca senti essa gula de olhar que devora com uma fome canina, como quando contemplava uma multidão de mulheres bonitas. Cada uma delas me emprestava uma forma sedutora, um encanto, um contorno para a estátua ideal que a imaginação moldava, aperfeiçoando a capricho (ALENCAR, 1972, p.30).

Assimilando as mulheres bonitas ao ato carnal animalesco masculino que apreende e enxerga nestas figuras apenas como fonte de alimento para satisfação de sua insaciável fome sexual. Característica essa observada em outra passagem presente no romance, na qual encontramos no próprio discurso de Lúcia, durante o jantar ofertado por Sá, o canibalismo amoroso ofertados pelas cortesãs:

— Ora! Há tanta mulher bonita! Qualquer dessas vale mais do que eu, acredite! Demais, quando tiver bebido alguns copos de *clicot* e sentir-se eletrizado, saberá o senhor de quem são os lábios que toca? Qual? É uma mulher! Uma presa em que ceva o apetite! Que importa o nome? Sabe porventura o nome das aves e dos animais que lhe preparam essa ceia? Conhece-os?... Nem por isso as iguarias lhe parecem menos saborosas (ALENCAR, 1972, p.68).

As presentes figuras femininas são fetichizadas em cortesãs, sendo retratadas como presas submissas ao homem, que dentro de um anonimato confundem-se entre si distinguindo-se apenas pelos sabores que elas possuem e que podem oferecer ao seu amante.

Por fim, ainda sobre a figura cortesã no romance, precisamente no capítulo XII observamos uma passagem em que há o discurso proferido pela própria personagem Lúcia, no momento que essa já encontrava-se transformada em “senhora” em um diálogo com o seu amante e confidente Paulo, sobre os valores materiais adquiridos enquanto cortesã, indagando sobre o seu valor social enquanto cortesã:

Ah! esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro da praça, que não pode recusar quem chega. esses objetos, esse luxo, que comprei muito caro também, porque me custaram vergonha e humilhação, nada disto é meu. Se quisesse dá-los, roubaria aos meus amantes presentes e futuros; aquele que os aceitasse seria meu cúmplice. Esqueci, que, para ter o direito de vender o meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprover! O mundo é lógico! Aplaudia-me se eu reduzisse à miséria a família de algum libertino; era justo que pateasse se eu tivesse a loucura de arruinar-me, e por um homem

pobre! Enquanto abrir a mão para receber o salário, contando os meus beijos pelo número das notas do banco, ou medindo o fogo das minhas carícias pelo peso do ouro; enquanto ostentar a impudência da cortesã e fizer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola de um pouco de afeição, oh! então o meu contato será como a lepra para a sua dignidade e a sua reputação. Todo o homem honesto deve repelir-me! (ALENCAR, 1972, p.89-90).

Conclui-se por evidencia que há fetichismo no discurso apresentado, uma vez que este por ter sido proferido por uma personagem feminina que pertencia a esta classe social, demonstra a transformação em um objeto público, no qual os amantes a consomem por valor material e financeiro presente e produzido por seu corpo. Percebemos que o corpo torna-se dotado de valor material, um artifício e um produto muito requisitado pelos amantes burgueses que não encontravam mais o prazer carnal presente em suas esposas, procurando nas “mulheres bonitas” um fetiche, transfigurando-as em produtos carnis momentâneos, como crítica realizada por José de Alencar.

Prosseguindo realizaremos a análise de *Senhora*, cuja obra destaca-se no movimento romântico brasileiro, não pela valorização da musa feminina vigente nesse movimento, mas pela inversão de papéis representados pelas personagens Aurélia e Fernando Seixas.

SENHORA: EMPODERAMENTO FEMININO E FETICHISMO EM AURÉLIA

A protagonista Aurélia é detentora de uma figura feminina senhoril, tratando-se no âmbito financeiro, uma vez que se tornou rica após uma herança obtida pelo falecimento de seu avô. Em contrapartida, encontramos na personagem Seixa, uma figura que é influenciável e submissa ao poder da personagem feminina, ocasionada pela proposta de união cerimonial incrementada por um dote de cem mil contos de réis.

Salienta-se que em *Senhora*, há uma inversão entre camadas sociais presentes nas personagens. No presente cenário carioca similar ao de *Lucíola*, evidenciamos um empoderamento da condição feminina sob a submissão masculina através da questão financeira. Com um engajamento social e possivelmente psicológico, observamos nas personagens o envolvimento em questões financeiras e negociações relacionadas ao matrimônio, denunciando através do dinheiro, o bem material necessário para obtenção de qualquer prazer e sentimento daquele que o detêm.

O romance é dividido em quatro partes denominadas, “O preço”, “Quitação”, “Posse” e “Resgate”. Observamos em cada uma das partes de *Senhora* a presença de denúncias sociais acerca do fetichismo produzido pelo dinheiro no meio burguês, a submissão feminina no desfecho do romance é ferida pelo sentimento orgulhoso masculino.

“O preço” dá início ao romance com a apresentação do cenário e da protagonista

Aurélia Camargo, figura a ser debatida. Ainda em um Rio de Janeiro oitocentista, notável ambiente fluminense, observa-se a primeira descrição sobre a sua figura feminina:

Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a rainha dos salões. Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade. Era rica e formosa. [...] Tinha ela dezoito anos quando apareceu a primeira vez na sociedade. Não a conheciam; [...] Aurélia era órfã; e tinha em sua companhia uma velha parenta, viúva, d. Firmina Mascarenhas, que sempre a acompanhava na sociedade (ALENCAR, 2000, p.17).

Encontramos na protagonista uma espécie de endeusamento, geralmente concebido pelos autores românticos ao descreverem as suas musas. Ainda no capítulo em discussão, é possível destacar alguns aspectos do fetichismo social acerca da figura senhoril da personagem feminina, cobiçada pelo bem material que ela poderia prover:

As revoltas mais impetuosas de Aurélia eram justamente contra a riqueza que lhe servia de trono, e sem a qual nunca por certo apesar de suas prendas, receberia como rainha desdenhosa, a vassalagem que lhe rendiam. Por isso mesmo considerava ela o ouro, um vil metal que rebaixava os homens; e no íntimo sentia-se profundamente humilhada pensando que para toda essa gente que a cercava, ela, a sua pessoa, não merecia uma só das bajulações que tributavam a cada um de seus mil contos de réis. [...] Convencida de que todos os seus inúmeros apaixonados, sem exceção de um, a pretendiam unicamente pela riqueza; Aurélia reagia contra essa afronta, aplicando a esses indivíduos o mesmo estalão. Assim costumava ela indicar o merecimento relativo de cada um dos pretendentes, dando-lhes certo valor monetário. Em linguagem financeira, Aurélia cotava os seus adoradores pelo preço que razoavelmente poderiam obter no mercado matrimonial (ALENCAR, 2000, p.18-19).

Obtendo consentimento sobre a sua condição financeira e sobre a sua influência em suas questões particulares, percebemos o fetichismo no comportamento de Aurélia no momento em que esta inicia a cotar um valor monetário para os seus pretendentes, ocorrendo uma inversão de papéis patriarcais, em uma linguagem totalmente material, classificando-as como submissas ao seu poder financeiro.

Em seguida no capítulo II, percebemos um diálogo entre Aurélia e D.Firmina, apresentando-nos a uma outra espécie de fetichismo, este agora acerca de seus dotes:

— Demais, isso é o que todos veem e repetem. Você toca piano como o Arnaud, canta como uma prima-dona, e conversa na sala com os deputados e os diplomatas, que eles ficam todos enfeitiçados. E como não há de ser assim? Quando você quer, Aurélia, fala que parece uma novela. — Já vejo que a senhora não é nada lisonjeira. Está desmerecendo nos meus dotes; acudiu a menina sublinhando a última palavra com um fino sorriso de ironia. Então não sabe, dona Firmina, que eu tenho um estilo de ouro, o mais sublime de todos os estilos, a cuja eloquência arrebatadora não se resiste? As que falam como uma novela, em vil prosa, são essas moças românticas e pálidas que se andam evaporando em suspiros; eu falo como um poema: sou a poesia que brilha e deslumbra! — Entendo o que você quer dizer: o dinheiro faz do feio bonito, e dá tudo, até saúde. Mas repare bem, os seus maiores admiradores são justamente aqueles que não podem pretender sua riqueza; uns casados, outros já velhos... (ALENCAR, 2000, p.22).

Ganha destaque duas importantes passagens observadas no diálogo entre as personagens apresentadas. Primeiramente, pela presença de dotes femininos comuns na época, como o piano e arte prosaica de Aurélia, um comportamento necessário à classe feminina senhoril fetichizada a partir da ótica patriarcal burguesa. Em seguida, a definição de duas possíveis figuras femininas no discurso proferido por Aurélia, no qual compara a figura feminina relacionada à novela romântica, cuja musa destacava-se pela mulher pálida, sem brilho, idealizada por seu amante, como também a presença da figura feminina em que Aurélia acredita enquadrar-se, representada pelo brilho da ostentação proporcionada pelo dinheiro e por sua ascensão social representada pelo poema deslumbrante brilhante.

Ao decorrer do romance notamos um início um conflito interno presente na personagem Seixas, que ao receber uma proposta anônima, fica entre o desejo financeiro para estabilidade de seu *statu quo* e a perda da honra masculina realizada em troca do ato de vender-se para uma relação conjugal de uma jovem senhora. Ojerizando a pobreza, Seixas aceita a proposta e acaba surpreso com a revelação de Aurélia ser a sua noiva. Revelação que causa uma humilhação à Seixas, representada em diversas passagens durante o desenvolvimento do romance, destacando pela objetificação do papel do marido através do processo de fetichismo, impulsionado financeiramente por Aurélia, como observado a seguir:

Aurélia estava lívida, e a sua beleza, radiante há pouco, se marmorizara. — Ou de outra mais rica!... disse ela retraindo-se para fugir ao beijo do marido, e afastando-o com a ponta dos dedos. A voz da moça tomara o timbre cristalino, eco da rispidez e aspereza do sentimento que lhe sublevava o seio, e que parecia ringir-lhe nos lábios como aço. — Aurélia! Que significa isto? — Representamos uma comédia, na qual ambos desempenhamos o nosso papel com perícia consumada. Podemos ter esse orgulho, que os melhores atores não nos excederiam. Mas é tempo de pôr termo a essa cruel mistificação, com que nos estamos escarnecendo mutuamente, senhor. Entremos na realidade por mais triste que ela seja; e resigne-se cada um ao que é, eu, uma mulher traída; o senhor, um homem vendido. — Vendido! exclamou Seixas ferido dentro d'alma. — Vendido, sim: não tem outro nome. Sou rica, muito rica; sou milionária; precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas. O senhor estava no mercado; comprei-o. Custou-me cem contos de réis, foi barato; não se fez valer. Eu daria o dobro, o triplo, toda a minha riqueza por esse momento (ALENCAR, 2000, p.75).

O fetichismo social destaca-se ao seu ápice no discurso proferido por Aurélia ao seu marido, que evidenciou a sua condição de compradora e detentora de seu marido, pelo fato de que a personagem Seixas submeteu-se à condição em acordar com a proposta realizada. Por consequência, a esposa ressalta que o preço sugerido e aceitado por seu marido era ínfimo perto da riqueza que possuía. Tornando-o como o seu objeto conjugal, como observado no seguinte fragmento: “Sente-se, meu marido. Com que tom acerbo e excruciante lançou a moça essa frase *meu* marido, que nos seus lábios ríspidos acerava-se como um dardo ervado de cáustica ironia!” (ALENCAR, 2000, p.76, grifo do autor), o uso do pronome não produz uma significação de demonstração e sim como agente particuladora possessiva,

caracterizando o principal fetichismo social no romance.

Será explorada a figura feminina da senhora burguesa presente na personagem e os sentimentos por ela produzidos para caracterização da mesma figura. Também devemos evidenciar a relação de ambas as personagens sobre os objetos obtidos durante a união conjugal. Inicialmente, após o encerramento dos fatos revividos por Aurélia acerca de seu passado, observamos na segunda parte do romance, intitulada “Quitação” presente no capítulo IX, a conclusão do negócio matrimonial entre Aurélia e Fernando Seixas, resultando num recibo:

— É tempo de concluir o mercado. Dos cem contos de réis, em que o senhor avaliou-se, já recebeu vinte; aqui tem os oitenta que faltavam. estamos quites, e posso chamá-lo meu; meu marido, pois é esse o nome de convenção. [...] Tome a sua posição, meu marido; ajoelhe-se aqui a meus pés. [...] — Não, senhora, não enganou-se; disse afinal com o mesmo tom frio e inflexível. Vendi-me; pertença-lhe. A senhora teve o mau gosto de comprar um marido aviltado; ei-lo como o desejou. Podia ter feito de um caráter, talvez gasto pela educação, um homem de bem, que se enobrecesse com sua afeição; preferiu um escravo branco; estava em seu direito, pagava com seu dinheiro, e pagava generosamente. Esse escravo aqui o tem; é seu marido, porém nada mais do que seu marido! [...] — Ajustei-me por cem contos de réis, continuou Fernando; foi pouco, mas o mercado está concluído. Recebi como sinal da compra vinte contos de réis. [...] Enfim estou pago. O escravo entra em serviço (ALENCAR, 2000, p.111-112).

Ao atentarmos sobre o fragmento apresentado, percebemos nitidamente a relação de submissão de Seixas à sua esposa Aurélia, sendo que este acaba representado muito semelhante à figura de um escravo. Interessante que nesta relação, o dinheiro é o fator primordial para evidenciar a figura feminina dominadora subordinando a figura patriarcal. A natureza dessas ações financeiras e dos interesses socialmente envolvidos são representados na terceira parte do romance, intitulada “Posse”. Logo no capítulo I, observamos tais características no seguinte fragmento:

À força de viverem em um mundo de convenção, esses homens de sociedade tornam-se artificiais. A natureza para eles não é a verdadeira, mas essa fictícia, que o hábito lhes embutiu e que alguns trazem do berço, pois aí os espera a moda para fazer neles presa, transformando-lhes a mãe, em uma simples produtora de filhos. Frequentemente, em seus versos, Seixas falava de estrelas, flores e brisas, de que tirava imagens para exprimir a graça da mulher e as emoções do amor. Pura imitação: como em geral os poetas da civilização, ele não recebia da realidade essas impressões, e sim de uma variada leitura. Originais somente, são aqueles engenhos que se infundem na natureza, musa inexaurível porque é divina. Para isso é preciso, ou nascer nas idades primitivas, ou desprezar a sociedade e refugiar-se na solidão (ALENCAR, 2000, p.116).

Há a presença da evocação da natureza como um processo de transmutação, tomando a própria sociedade carioca inserida, transformando-a em objetos artificiais, produtos sociais estipulados previamente com determinada função social. Perde-se aquele encanto ligado ao celestial, providenciada pela natureza e o seu real significado, recitadas pelas escolas literárias do Arcadismo e do Romantismo.

A partir da ascensão da classe burguesa e dos modelos importados, o poeta foi denotado e comparado como uma máquina, um objeto aversivo do mundo natural

que lhe providenciava inspiração e sentimentos. A partir do trecho apresentado, encontramos a presença de uma denúncia a esta sociedade ainda patriarcal, representada pela classe burguesa em ascensão, moldando na personagem feminina Aurélia, a perfeita representação material dos interesses e do poder financeiro que essa pequena parcela social detinha.

Mais adiante no capítulo IV, Seixas em uma divagação sobre a condição social a que esse havia se submetido, na qual o sentimento humano começa a criar vida no objeto vendido com o contrato matrimonial acerca das ações de sua esposa e dos objetos à sua volta:

— Meu Deus! exclamou o mancebo comprimindo o crânio entre as palmas das mãos. Que me quer essa mulher? Não me acha ainda bastante humilhado e abatido? Está se saciando de vingança. Oh! ela tem o instinto da perversidade. Sabe que a ofensa grosseira, ou caleja a alma, se é infame, ou a indigna se ainda ressa algum brio. Mas esse insulto cortês de atenção e delicadezas, que são outros tantos escárnios; essa ostentação de generosidade com que a todo o momento se está cevando o mais soberano desprezo; flagelação cruel infligida no meio dos sorrisos e com distinções que o mundo inveja; como esse, é que não há outro suplício para a alma que se não perdeu de todo. Porque não sou eu o que ela pensa, um mísero abandonado da honra, e dos nobres estímulos do homem de bem? Acharia então com quem lutar! (ALENCAR, 2000, p.131).

Seixas encontra-se em um paradoxo produzido por Aurélia acerca da sua condição social, pois, entre extremos presentes de total submissão à sua esposa, encontra-se também nas ações um sentimento desconhecido, produzido pela Aurélia humilde que conhecera antes de sua viagem ao nordeste. Por outro lado, notamos logo no início do capítulo V, os sentimentos produzidos por Aurélia sobre o seu objeto amoroso conquistado:

O sentimento que possuía Aurélia e a dominava naquele tempo, ela própria não o poderia definir, tão singulares eram os afetos que se produziam em sua alma. Ao passo que ela acariciava com um acerbo requinte a desafronta de seu amor ludibriado, e prelibava o cáustico prazer da humilhação desse homem, que a traficava; vinham momentos em que alheava-se completamente dessa preocupação da vingança, para entregar-se às fagueiras ilusões. Tinha sede de amor; e como não o encontrava na realidade, ia bebê-lo a longos haustos na taça de ouro, que lhe apresentava a fantasia. Essas horas vivia-as com seu ideal; e eram horas inebriantes e deliciosas (ALENCAR, 2000, p.135).

Encontra-se o prazer de vingança produzido em Aurélia nas humilhações realizadas para o seu marido, enxergando-o como um simples objeto, consequência de um fetiche social produzido pela alta classe que a personagem encontrava-se presente. Como fuga a todos esses bens materiais presentes na casa do par romântico, Seixas encontra um momento de liberdade desses materiais dotados de empoderamento, quando negocia pela manhã, após um passeio ao jardim, uma escova e um pente simples. Ao desenrolar do romance, encontramos uma cena em que Aurélia invade o quarto de Seixas em busca de uma explicação pelo não uso dos bens providenciados por ela por parte de seu marido:

Aurélia tinha razão. Se com essa obstinação, Seixas queria mostrar desapego à

riqueza adquirida pelo casamento, fazia um ridículo papel; pois o enxoval não era senão um insignificante acessório do dote em troca do qual tinha negociado sua liberdade. A porta do quarto de dormir estava fechada. Aurélia abriu-a com a chave parelha que havia em sua argola. Ali achou a escrivaninha, que servia de toucador provisório a Seixas, e uns pentes e escovas de ínfimo preço. — Agora entendo. Quer mortificar-me (ALENCAR, 2000, p.136).

A liberdade encontrada por Seixas no prazer dos simples objetos conquistados trazia à sua alma uma individualidade não conquistada por Aurélia e o seu dinheiro. Por mais que Aurélia detinha o poder sobre o marido, essa não conseguia compreender a liberdade desejada e o arrependimento causado pelo contrato matrimonial. Após tal episódio, encontramos o casal em um diálogo sobre a individualidade e a posse dos objetos desejados e cedidos por Aurélia:

Aurélia respondeu com um gesto de suprema indiferença. — Já vê que sou exato e escrupuloso na execução do contrato. Conceda-me ao menos esse mérito. Vendi-lhe um marido; tem-no à sua disposição, como dona e senhora que é. O que porém não lhe vendi foi minha alma, meu caráter, a minha individualidade; [...] — Nesse ponto sou livre, e a senhora não tem sobre mim o menor poder. O fausto de sua casa exige que tenha um palácio, mesa lauta, carros e cavalos de preço, que viva no meio do luxo e da grandeza. Não a contrario no mínimo detalhe; moro nessa casa, sento-me a essa mesa, entrarei nesses carros para acompanhá-la; não serei nos esplêndidos salões um traste indigno de emparelhar com os outros móveis. Quanto ao mais, ter por exemplo, apetite para suas iguarias e prazer para suas festas, eis ao que não me obriguei. E porventura será defeito que rebaixe o homem de sua posição social, de seus méritos, o fastio ou o hábito de andar a pé? (ALENCAR, 2000, p.139).

Percebemos a partir das ações da senhora burguesa Aurélia a condição de subordinação mais do que evidenciadas nos trechos apresentados e analisados no decorrer dessa seção. Fica evidente que o processo de fetichismo social continua vigente em boa parte do romance, enquanto a personagem permanecer no auge social burguês. Como forma de denunciar essa sociedade e os processos materiais históricos produzidos, José de Alencar buscou transformar e transmitir verossimilhança em suas personagens, uma vez que percebemos no início do romance o endeusamento de Aurélia Camargo, a partir da ótica patriarcal presente nos grandes salões e eventos aristocráticos interessada em consumir aquela alma jovem e rica. Porém, o que ocorre no romance é a inversão desses papéis, tornando-a dominadora nas questões sentimentais e consumidora dos objetos em que possuía desejos a serem satisfeitos

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos discutir duas das principais figuras femininas presentes nos romances urbanos alencarianos, *Lucíola* e *Senhora*, a partir da ótica patriarcal romântica oitocentista brasileira. Dessa maneira, observamos que há nessas figuras femininas uma denúncia à classe patriarcal burguesa, visto que figuram a partir dos moldes presentes nesta ala social. Evidenciamos as condições em que ocorrera

a ascensão total da classe burguesa, presente na sociedade fluminense a partir da segunda metade do século XIX. Sendo seus moldes importados da Europa, percebemos ideologias presentes acerca da questão do fetichismo social, seja esse presente nas vestimentas apresentadas pelas personagens ou pela ostentação financeira confundidas a partir da necessidade de satisfação do homem burguês.

Assim, notamos em *Lucíola* a figuração cortesã presente na personagem Lúcia e as suas relações com a personagem Paulo. Ainda no presente romance, percebemos a transmutação, como a metamorfose de larva à borboleta de Lúcia para senhora, transpondo a figura inicial à margem social para a pura e casta senhoril. Já no romance *Senhora*, percebemos a crítica alencariana acerca do amor conjugal impregnado pelo interesse financeiro da classe burguesa. Ostentadora dos salões fluminenses, Aurélia Camargo traduz todo o ideal patriarcal, enquanto realiza o processo de aquisição e posse de seu marido Fernando Seixas, o autor acaba denunciando esse processo de fetichismo social presente na personagem feminina através da inversão de valores sociais.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Senhora**. 34ª ed. Rio de Janeiro: editora ática. 2000.

_____, José de. **Lucíola**. 12ª ed. São Paulo: Ática. 1972.

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 2ªed. São Paulo: Cultrix. 1974.

DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. 9.ed. São Paulo, 2011.

RIBEIRO, Luís Filipe. **Mulheres de papel**: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói, 1996.

SOBRE O ORGANIZADOR

IVAN VALE DE SOUSA: Mestre em Letras pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Especialista em Gramática da Língua Portuguesa: reflexão e ensino pela Universidade Federal de Minas Gerais. Especialista em Planejamento, Implementação e Gestão da Educação a Distância pela Universidade Federal Fluminense. Especialista em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas pela Universidade de Brasília. Professor de Língua Portuguesa em Parauapebas, Pará.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Abolição da Escravatura 88, 90, 91, 93, 94

Amazônia 1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 88, 89

Análise 1, 2, 13, 17, 24, 34, 48, 49, 88

Árabes 68, 69, 70, 75, 78

Autor mineiro 48, 49

C

Cinzas do Norte 1, 2, 3, 6, 10, 11

Conhecimentos 26, 51

Conservadores 64, 65, 80

Crítica 8, 15, 17, 23, 44, 46, 68, 75, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87

Crítica Textual 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87

D

Direitos Humanos 60, 63, 66, 82

E

Eça de Queirós 5, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87

Ensino 24, 25, 27, 28, 29, 32, 95

Estados Unidos 61, 68, 69, 70, 75, 76, 78, 87

F

Fascistas 80

I

Imaginário Religioso 48

Imigração 60, 61, 62, 63, 66

L

Leitor 13, 14, 24, 29, 34, 35, 37, 44, 45, 51, 55, 58, 77, 78, 85

Literatura 10, 11, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 48, 58, 59, 60, 68, 69, 71, 79, 80, 82, 85, 86, 87, 90, 94

Lucíola 12, 13, 15, 17, 22, 23

M

Machado de Assis 13, 23, 80, 82, 85, 86, 87

Milton Hatoum 1, 2, 9, 10, 11

Muçulmanos 68, 69, 70, 74, 75, 76, 78

N

Narrativa Fantástica 34, 38

Narrativas Oraís 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32

Natureza Literária 1

Negro 52, 63, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94

O

Obra Literária 37, 42, 68, 78

P

Pará 3, 24, 29, 94, 95

Parauapebas 24, 29, 31, 95

Poder do Senhorio 88, 89, 91

Processos Migratórios 1, 2

Propostas 26, 29, 32, 39

R

Reflexões 10, 24, 41, 42, 55, 56, 58

Refugiados 60, 61, 62

Representações Femininas 12

Resistência 7, 8, 9, 26, 69, 80, 81, 87, 88, 89, 91, 93

Romances 2, 10, 11, 12, 13, 22, 69

S

Sala de aula 24, 25, 28, 29, 31, 32

Senhora 6, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 83

T

Texto Literário 37

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-635-5



9 788572 476355