

A prosa de Jorge Amado: expressão de linguagem e de costumes

ANA ELVIRA LUCIANO GEBARA E SILVIA HELENA NOGUEIRA



Escrevendo *Tereza Batista cansada de guerra*, Salvador, 1972

EM SUAS OBRAS, JORGE AMADO RETRATA OS COSTUMES da sociedade baiana em diferentes épocas, mesclando o tom humorístico à visão otimista de mundo. As tramas de *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, *Capitães da Areia*, *O compadre de Ogum* e *O sumiço da santa* compõem-se da naturalidade de uma linguagem crua e lírica.

Sua produção apresenta recursos estilísticos expressivos que aderem à multiplicidade temática. A variada rede de recursos mostra que é enganosa a imagem de um escritor supostamente ingênuo. Na verdade, Amado escreve com habilidade, ao criar heróis populares que se inserem na galeria de “malandros” da literatura brasileira. Possivelmente o primeiro deles tenha sido o Leonardo criado por Manuel Antonio de Almeida, em *Memórias de um sargento de milícias*, como mostra o ensaio “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido.

O malandro é personagem que transita por todas as camadas sociais, relaciona-se com diferentes pessoas e adapta-se às mais diversas situações. Ágil e livre, atravessa dificuldades e geralmente atinge o “final feliz”. Por vezes tem conduta inadequada, sem que a punição seja severa. Na nossa literatura, há uma galeria de malandros, entre os quais poderiam figurar alguns personagens amadianos pelo modo como agem e se expressam. Vadinho, de *Dona Flor e seus dois maridos*, é um exemplo. Outro é o grupo de garotos de *Capitães da Areia*:

— Olha, Grande, o tal empregado tá sentado em riba

Na lavagem das escadarias da igreja de Nosso Senhor do Bonfim, Salvador, anos 1940



do embrulho. Tu vai chegar na porta da rua, apertar a campainha e sumir depois. É pro homem se levantar e eu abafar o embrulho. Mas dá o suíte logo pro homem não te ver, pensar que foi sonho. Deixa passar o tempo de eu chegar na cozinha.

O malandro acendeu um cigarro, falou para Dora:

- Tou aprendendo tocar um samba porreta. E tou cavando um violão, irmã.
- Tu tá tocando batuta mesmo, mano.
- É um tal de sucesso nas festa...

Dá-se o mesmo em *O compadre de Ogum*, história do batizado do menino Felício, filho de Benedita e do negro Massu, cujo nó central é o processo de escolha do padrinho, que, como o título indica, vem a ser Ogum. A adesão do narrador à matéria narrada e aos personagens transparece na mescla da *variante culta* com a *variante coloquial* (em itálico).

VOZES PRESENTES NAS NARRATIVAS FICCIONAIS. Merece análise a heterogeneidade discursiva: a presença de diferentes vozes no texto. Na ficção, o narrador, como ser fictício, interior ao discurso, cria e gerencia o mundo ficcional e nos faz conhecer as palavras e os pensamentos dos personagens, por meio de três modos de indicar as vozes presentes no texto: discurso direto, discurso indireto, discurso indireto livre.

Os três tipos de discurso alternam-se com o discurso do narrador, que apresenta fatos, cenários e figuras que compõem a obra e também anuncia falas de personagem, intercalando-as à narrativa.

No discurso direto, a fala do personagem é anunciada por um verbo *dicendi*, ou verbo de dizer, que vem antes, no meio ou depois dela ou pode estar subentendido. A fala inicia por travessão ou vem entre aspas.

Ora, se Benedita só teria podido engravidar do Gringo por ocasião de sua volta, já doente, para trazer o filho e deixá-lo com Massu, como atribuir ao loiro marinheiro tão impossível paternidade? *Vontade de falar da vida dos outros, de inventar maledicências.* Olhos azulados qualquer menino pode ter, mesmo sendo o pai negro, pois é impossível separar e catalogar todos os sangues de uma criança nascida na Bahia. De repente, surge um loiro entre mulatos ou um *negrinho* entre brancos. Assim somos nós, *Deus seja louvado!*

Esse processo também se apóia na alternância das **vozes presentes na narrativa**, decorrente do emprego de diferentes tipos de discursos: direto, indireto e indireto livre, intercalados ao discurso do narrador. Na passagem de *O compadre de Ogum*, alternam-se o discurso do narrador e o discurso direto (em itálico):

Voltou-se Massu para o cabo e perguntou-lhe:

— *Você viu?*

Martim recomeçara a andar:

— *Um pedaço de perdição, heim? Que bundaço...* — sorria acompanhando com o olhar a majestosa mulata a desaparecer na esquina.

O sumiço da santa é uma narrativa fantástica que mescla realidade e fantasia. A imagem viaja por mar de Santo Amaro a Salvador, emprestada a uma exposição. Ao chegar, ganha vida, sai do barco e deixa o leitor curioso: por onde andará a santa? Ela reaparecerá? No trecho abaixo, alternam-se o discurso do narrador e o discurso direto — a voz do monge encarregado da exposição em:

Estendendo os braços como se fosse abençoar o provocador, o monge descerrou os olhos e respondeu, a voz redonda, blandiciosa:

— *Mais uns poucos minutos e o meu caro amigo poderá julgar com os olhos que Deus lhe deu para ver e saber: a melhor prova é a imagem, tudo mais que se diga sem tê-la visto não passa de especulação e palavreado.*

Em *O compadre de Ogum*, o discurso direto é pouco freqüente na primeira parte, mas ganha espaço a partir do momento em que surge o primeiro conflito relativo à escolha do padrinho, indicando as reações dos envolvidos nos preparativos do batizado. Não se trata mais do entorno da narrativa; essas vozes indicam as forças em conflito.

Por fim, Jesuíno tomou a palavra:

— Quer dizer que Ogum vai escolher? Ótimo. Mas como é que vai ser? Ele disse pra tu ir procurar ele? Como tu vai fazer?

— Consultando quem pode me esclarecer. Já fui, hoje mesmo.

— *Tu já foi?* — na voz de Galo Doido soava o alarma. — *Quem foi que tu consultou?*

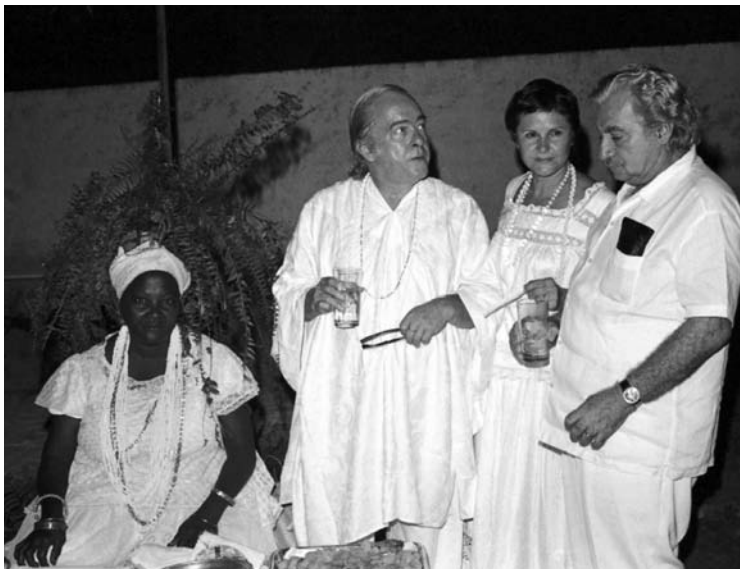
Teria sido ao próprio Martim ou a algum indus-triado pelo cabo?

— Fui ver Mãe Doninha, mas ela estava ocupada, não pôde me atender, só amanhã.

O **discurso indireto** pode vir sem a conjunção, quando as orações subordinadas na seqüência são reduzidas de infinitivo, como neste exemplo, de *O compadre de Ogum*:

O **DISCURSO INDIRETO** reproduz as palavras dos outros; no romance, reproduz a voz dos personagens. No plano formal, o que o personagem disse constitui uma oração subordinada substantiva, em geral introduzida por conjunção “que” ou “se”, advérbio “onde” ou pronome interrogativo, como neste trecho de *Terras do sem-fim*: “Os habitantes de Tabocas tinham uma grande reivindicação: *que* o povoado fosse elevado à categoria de cidade e fosse sede de governo e de justiça, com seu prefeito, seu juiz, seu promotor, seu delegado de polícia”.

O **DISCURSO INDIRETO LIVRE** reproduz enunciados dos personagens mesclados ao discurso do narrador, combinando as características de ambos. Conserva a afetividade e a expressividade, próprias do discurso direto, e mantém a transposição de pronomes, verbos e advérbios típicos do discurso indireto. Traduz o mundo interior do personagem, como se o narrador penetrasse em seus pensamentos e os revelasse ao leitor. Observe este trecho de *Mar morto* (grifo nosso): “Estrela matutina. No cais o velho Francisco balança a cabeça. Uma vez, quando fez o que nenhum mestre de saveiro faria, ele viu Iemanjá, a dona do mar. *E não é ela quem vai agora de pé no Pacote voador? Não é ela? É ela, sim. É Iemanjá quem vai ali.* E o velho Francisco grita para os outros do cais: — *Vejam! Vejam! É Janaína*”.



No casamento de Vinicius de Moraes no candomblé, Salvador, 1972

cunho psicológico, revela o mundo interior, estados emotivos e reflexões, como no trecho a seguir, de *O compadre de Ogum*:

Massu estava inchado de vaidade. Compadre de Ogum nunca nenhum existira, ele era o primeiro.

As vozes, revelando como cada personagem vê o assunto, compõem um mosaico de pontos de vista. Em *O compadre de Ogum* há passagens em que elas se alternam, sem nenhuma indicação ao leitor. Aqui marcamos em *itálico* a voz de Massu; o que não está em *itálico* representa a voz do narrador, contando a história ou assumindo outras vozes — a do padre, a dos devotos. Não havendo porém marcas no romance, cabe ao leitor a responsabilidade de identificá-las.

O batizado de uma criança parece coisa muito simples, vai-se ver e não é, implica todo um complicado processo. *Não é só pegar o menino, juntar uns conhecidos, tocar-se o bando para a primeira igreja, falar com o padre e pronto. Se fosse só isso, não seria problema.* Mas é necessário escolher, com antecedência, o padre e a igreja, levando-se em conta as devoções e obrigações dos pais e da própria criança, *os orixás e encantados aos quais estão ligados, é necessário preparar as roupas para o dia, escolher os padrinhos, arranjar dinheiro para consideráveis despesas. Trata-se de tarefa árdua, pesada responsabilidade.*

Com o entrelaçamento de discursos, o livro aproxima-se da comédia de erros, em que estratégias, disfarces e reconhecimentos são responsáveis pelo desenrolar da narrativa e pela resolução do conflito. Nessa comédia, as dificuldades aparentemente intransponíveis são superadas no final, quando as identidades

Terminou Massu sua narrativa, Doinha comunicou-lhe *já estar mais ou menos a par do assunto, não ter sido surpresa para ela, pois na véspera, quando por ali andara o negro e ela não o pudera ver por estar ocupada com obrigação muito difícil e delicada, acontecera algo realmente estrambótico.*

No **discurso indireto livre**, o leitor percebe o pensamento do personagem, mas também nota que o narrador se identifica com ela. Este tipo de discurso tem

são reveladas. Os discursos em alternância compõem a base da estrutura da história.

Outro recurso que Jorge Amado exerce com maestria é a **designação**. Vejamos alguns exemplos de apelidos de personagens que revelam características marcantes, numa caricatura permanente.

A designação, em *O compadre de Ogum*, por vezes ocorre pelo processo da metonímia, figura em que um termo substitui outro por relação de proximidade, como “Cravo na Lapela”. Outras vezes, se dá pela metáfora, quando a relação de semelhança é evidente: “Galo Doido”; “Pé-de-Vento”; “Ipicilone”.

A designação, no mesmo romance, tem importante função no momento decisivo em que Artur da Guima, designado como **cavalo** de Ogum para ir à cerimônia do batizado, recebe um novo nome:

Mas apenas umas quantas pessoas o sabiam e, com o passar do tempo, o fato seria esquecido, o menino cresceria e para ele seu padrinho havia de ser Artur da Guima. Não era mesmo?

O próprio Artur da Guima concordou. Deviam dar o nome de Ogum, isso sim. Mas, como fazê-lo? Mais uma vez Jesuíno Galo Doido solucionou a questão. Ogum não era santo Antônio? Pois então: era só dar o nome completo, Antônio de Ogum.

Ao criar essa designação, Amado resgata o caráter sincrético religioso que se estende para outros sincretismos, entre eles o racial, como se vê no pensamento do padre Gomes, expresso pelo discurso indireto livre:

Não, não conhecia. É mesmo, como havia de conhecer? Pois a gente encontra cada nome mais disparatado. O padrinho, aliás, nem era negro, se fosse mulato era coisa à-toa, de longe, já podia passar por branco fino. E tinha esse nome de negro cativo, Antônio de Ogum.

Em *Capitães da Areia*, os personagens, quase todos masculinos, são designados por adjetivações e metonímias presentes em apelidos calcados na aparência física ou nos dotes psicológicos: Pedro Bala, o ágil e valente chefe; Sem-Pernas, que tinha um defeito em

DESIGNAÇÃO. Segundo Yves Reuter, professor da Universidade Charles de Gaulle em Lille, na França, “o personagem encarna-se e se constrói concretamente nas unidades lingüísticas que o designam: os designadores. Estes podem tomar a forma de substantivos, pronomes ou grupos nominais (o irmão de Paulo, o homem de bigode...). [...] Fundamentalmente, a escolha e a organização dos designadores têm um papel essencial na codificação da ideologia de um texto. Para se convencer disto, basta ler as notícias policiais nos jornais: chamar uma pessoa de ‘o suspeito’, ‘o culpado’, ‘sr. X’, ‘o homem’, ‘este indivíduo’ [...] implica posições do autor e efeitos desejados no leitor bem diferentes...”.

CAVALO é o termo usado para o iniciado que entra em transe sendo “cavalgado” pelo orixá, que domina seu corpo e mente.



Primeira edição de
Capitães da Areia,
Livraria José Olympio
Editora, 1937

uma das pernas e se aproveitava dessa situação; Pirulito, a infância, o perdão; Professor, o mentor; João Grande, a força; Volta Seca, a vingança; Boa-Vida, o descanso, o compositor; Gato, a esperteza malandra. Dora é o referencial feminino de mãe, irmã, namorada e mulher, o ouro raro e passageiro, mas de brilho eterno.

O processo tem seu ápice em *Tereza Batista cansada de guerra*, em que a protagonista recebe muitas alcunhas, algumas revelando sua valentia, como Tereza Navalhada, Tereza Medo Acabou, Tereza Corpo Fechado; outras, a afetividade do narrador: Tereza dos Sete Suspiros, Tereza do Pisar Macio, Tereza da Lua Nova; e até seu humor, como em “Tereza Pé nos Culhas, o porquê do apelido está na cara”.

O discurso do narrador se apóia no uso dos tempos verbais, oscilando entre o *presente* e os *pretéritos do modo indicativo* — o *perfeito*, narrativo, e, dentro do processo narrativo, a presença do *descritivo*, expresso pelo *imperfeito*, em itálico no exemplo abaixo, de *Capitães da Areia*:

Todos reconheceram os direitos de Pedro Bala à chefia, e foi desta época que a cidade começou a ouvir falar nos Capitães da Areia, crianças abandonadas que *viviam* do furto. Nunca ninguém soube o número exato de meninos que assim *viviam*. *Eram* bem uns cem e destes mais de quarenta *dormiam* nas ruínas do velho trapiche.

Note-se a oposição perfeito/imperfeito: o primeiro é empregado para os acontecimentos centrais, que fazem a ação progredir; o segundo, como pano de fundo.

No início do romance, o autor usa o pretérito imperfeito do indicativo como pano de fundo, para marcar o aspecto atemporal da situação social que permeia a narrativa:

Sob a lua, num velho trapiche abandonado, as crianças dormem.

Antigamente, aqui *era* o mar. Nas grandes e negras pedras dos alicerces do trapiche as ondas ora se *rebatavam* fragorosas, ora *vinham* se bater mansamente. A água *passava* por baixo da ponte sob a qual muitas crianças repousam agora, iluminadas por uma réstia amarela de lua. Desta ponte *sairam* inúmeros veleiros carregados, alguns *eram* enormes e pintados de estranhas cores, para a aventura das travessias marítimas. Aqui *vinham* encher os porões e *atracavam* nesta ponte de tábuas, hoje comidas. Antigamente diante do trapiche se *estendia* o mistério do mar-oceano, as noites diante dele *eram* de um verde escuro, quase negras, daquela cor misteriosa que é a cor do mar à noite.

Em *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, em que o real convive com o misterioso, o protagonista “volta à vida” para escolher sua morte. E o cenário da Bahia, num clima de realidade e fantasia, é expresso pela marca descritiva das formas verbais no pretérito imperfeito do indicativo:

Pelo jeito, aquela *ia* ser noite memorável, inesquecível. Quincas Berro Dágua *estava* num dos seus melhores dias. Um entusiasmo incomum apossara-se da turma, *sentiam-se* donos daquela noite fantástica, quando a lua cheia *envolvia* o mistério da cidade da Bahia. Na ladeira do Pelourinho, casais *escondiam-se* nos portais centenários, gatos *miavam* nos telhados, violões *gemiam* serenatas. *Era* uma noite de encantamento, toques de atabaques *ressoavam* ao longe, o Pelourinho parecia um cenário fantasmagórico.

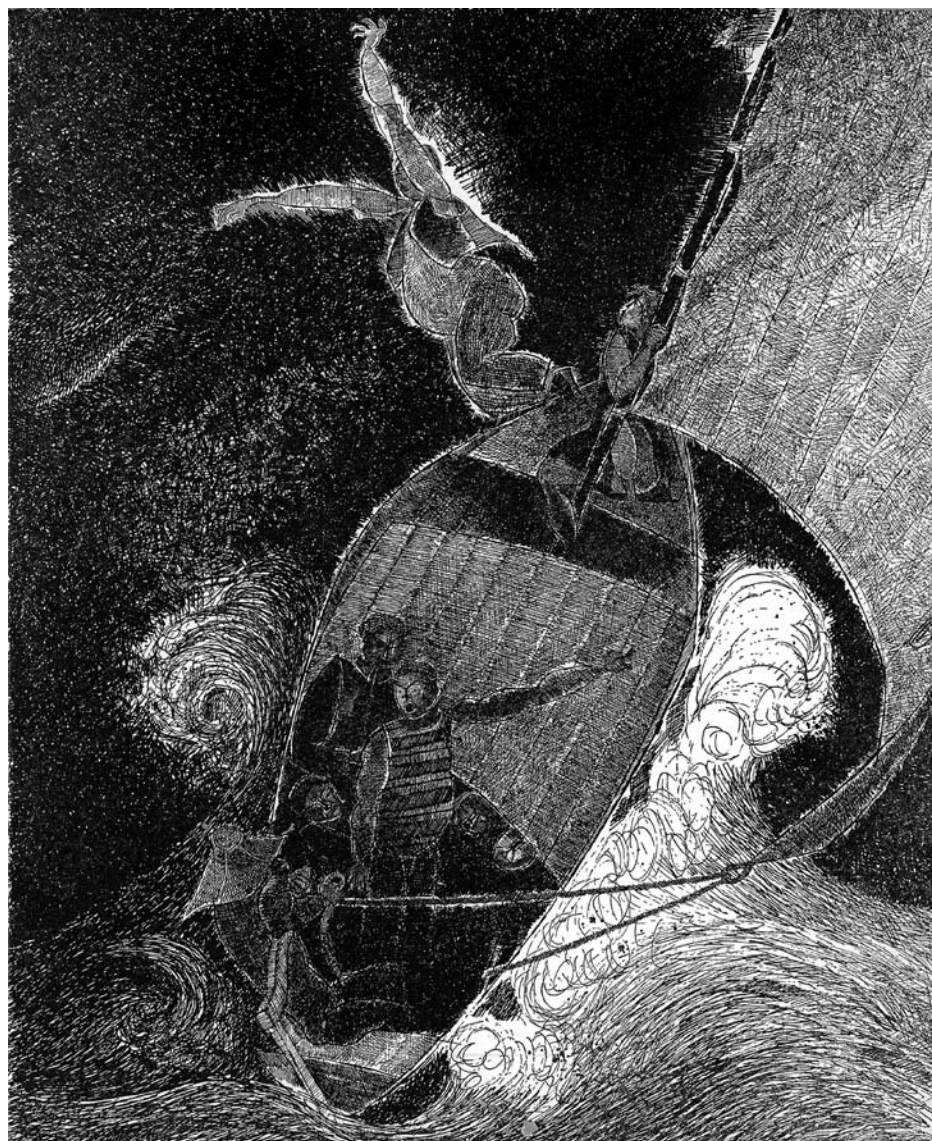


Ilustração de Floriano Teixeira retratando a segunda morte de Quincas Berro Dágua, para a edição comemorativa da Livraria Martins Editora, 1967

Merece destaque o uso do pretérito mais-que-perfeito, em ações anteriores às indicadas pelo pretérito perfeito, ambos do modo indicativo, nos atos de Quincas antes de sua primeira morte:

Fora ele quem *cuidara*, durante mais de vinte dias, do filho de três meses de Benedita, quando esta teve de internar-se no hospital. Só *faltara* dar à criança o seio a amamentar. O mais *fizera*: trocava fraldas, limpava cocô, banhava o infante, dava-lhe mamadeira.

Outra marca da linguagem amadiana é o *caráter lírico*, resultante do emprego de períodos breves e do predomínio de coordenação, numa escrita econômica que expressa emoções intensas, como em *Capitães da Areia*:

Por isso na beleza do dia Pirulito mira o céu com os olhos crescidos de medo e pede perdão a Deus tão bom (mas não tão justo também...) pelos seus pecados e os dos Capitães da Areia. Mesmo porque eles não tinham culpa. A culpa era da vida...

Recurso importante, a repetição de palavras ou expressões (ver o capítulo “Diálogos”, p. 11) resulta em efeito rítmico envolvente, comprovando que um dos objetivos do autor, no mesmo romance, era agradar os ouvidos do leitor:

A revolução chama Pedro Bala como Deus chamava Pirulito nas noites do trapiche. É uma voz poderosa dentro dele, poderosa como a voz do mar, como a voz do vento, tão poderosa como uma voz sem comparação. Como a voz de um negro que canta num saveiro o samba que Boa-Vida fez:

Jorge Amado aos dez anos de idade



Companheiros, chegou a bora...

Ao caráter lírico acrescenta-se uma boa dose de *humor* e *ironia*, em várias obras, como em *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, em trecho que retrata a realidade social pobre, humilde, excluída e feliz:

Os patifes que contavam, pelas ruas e ladeiras, em frente ao mercado e na feira de Água dos Meninos, os momentos finais de Quincas (até um folheto com versos de pé-quebrado foi composto pelo repentista Cuíca de Santo Amaro e vendido largamente), desrespeitavam assim a memória do morto, segundo a família. E memória de morto, como se sabe, é coisa sagrada, não é para estar na boca pouco limpa de cachaceiros, jogadores e contrabandistas da maconha.

Note-se a ironia — figura que consiste no emprego de palavra ou expressão contrária ao que deveria ser empregado — “na boca pouco limpa de cachaceiros”.

GRAPIÚNA é a designação dada pelos sertanejos aos habitantes do litoral.

A ironia também predomina no trecho em que se expressa a fama do malandro Joaquim (Quincas), pelas designações dos jornais, em contraste com o desabafo da filha:

Dez anos levava Joaquim essa vida absurda. “Rei dos vagabundos da Bahia”, escreviam sobre ele nas colunas policiais das gazetas, tipo de rua citado em crônicas de literatos ávidos de fácil pitoresco, dez anos envergonhando a família, salpicando-a com a lama daquela inconfessável celebridade. O “cachaceiro-mor de Salvador”, o “filósofo esfarrapado da Rampa do Mercado”, o “senador das gafeiras”, Quincas Berro D’água, o “vagabundo por excelência” eis como o tratavam nos jornais, onde por vezes sua sórdida fotografia era estampada. Meu Deus!, quanto pode uma filha sofrer no mundo quando o destino lhe reserva a cruz de um pai sem consciência de seus deveres.

A ironia é ainda o instrumento de vingança de Quincas diante da família, que não o aceita como é. Por isso, morto, sorria cinicamente, divertia-se:

O sorriso não havia mudado, contra ele nada tinham obtido os especialistas da funerária.

Ria com a boca e com os olhos, não era de admirar se começasse a assoviar. E, além do mais, um dos polegares — o da mão esquerda — não estava devidamente cruzado sobre o outro, elevava-se no ar, anárquico e debochativo.

— Jararaca! — disse de novo, e assoviou gaiatamente.

Os mesmos recursos literários aparecem no livro de memórias, *O menino grapiúna*: dezoito episódios da infância do escritor, delineando as bases de sua obra e suas fontes, como afirma em tom argumentativo no capítulo 7:

Temas permanentes, como o amor e a morte, estão no centro de toda minha obra de romancista. A observação de Ilya Ehrenburg, no prefácio da tradução russa de *Terras do sem-fim*, retomada por outros críticos, encontra sua razão de ser, suas raízes, nessa primeira infância de terra violentada, de homens em armas, num mundo primitivo de epidemias, pestes, serpentes, sangue e cruces nos caminhos e, ao mesmo tempo, de mar e brisa, de praia e canções, meninas de doce enlevo.

As teses de Jorge Amado em *O menino grapiúna* aparecem em relatos curtos,

arrematados por períodos simples ou frases nominais — sem verbos — que cristalizam a idéia desenvolvida até aquele trecho: “Mas, naquele então, minha mãe dormia com a repetição sob o travesseiro”; “A bexiga fazia parte do meu sangue”; “Um tempo de gestações de cidades”; “A morte, companheira de toda a minha infância”; “A vida do menino foi intensa e sôfrega”; “Dia alegre, de comemoração”; “Preço muito alto, ainda assim barato”; “As aulas de português adquiriram outra dimensão”.

O fecho, espécie de “chave de ouro”, acentua a força argumentativa da obra, que se apóia numa estrutura sintática calcada no paralelismo (ver boxe da p. 16), em estruturas de dois ou três blocos, para substantivos, adjetivos e verbos.

A bexiga, o impaludismo, a febre. Que febre?

Na literatura e na vida, sinto-me cada vez mais distante dos líderes e dos heróis, mais perto daqueles que todos os regimes e todas as sociedades desprezam, repelem e condenam.

A memória se manifesta de dois modos. O primeiro resgata fatos reais em primeira pessoa e predomina. O segundo, menos freqüente, volta-se para o fic-



Jorge Amado por Candido Portinari, 1934

cional ou mescla relato e reflexão. Em três episódios, o personagem é “o menino” ou “o menino grapiúna”, não o “eu”.

Na praia do Pontal, de infinita beleza, o menino cavalga em cachos de cocos verdes, eleva-se nos ares, sobrevoa o porto e os navios, vive entre a realidade e a imaginação.

Os personagens das obras de ficção resultam da soma de figuras que se impuseram ao autor, que fazem parte de sua experiência vital. Assim são os coronéis do cacau nos livros onde trato de região grapiúna, nos quais tentei recriar a saga da conquista da terra e as etapas da construção de uma cultura própria.

A prosa de Jorge Amado, pela elaboração da linguagem, revela um autor preocupado em aproximar a realidade da ficção, num discurso aberto, para além de seu tempo. O escritor estabelece um diálogo temático com antecessores como Manuel Antônio de Almeida, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, entre outros, pela figura dos heróis malandros: Leonardo, Macunaíma e Serafim Ponte Grande também foram transgressores.

Suas obras são atuais, por retratar os paradoxos de nosso país. Seu estilo de narrar resulta na aproximação entre autor, personagem e leitor.

LEITURAS SUGERIDAS

MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS, de Manuel Antônio de Almeida. Talvez o primeiro romance brasileiro em que aparecem cenários e ambientes populares. O malandro Leonardo transita por várias camadas sociais, estabelecendo bons relacionamentos em todas elas.

MACUNAÍMA, de Mário de Andrade. Rapsódia-romance que narra as aventuras fantásticas do “herói sem nenhum caráter” que atravessa várias regiões do país e chega a São Paulo, por meio de estratégias quase mágicas.

SERAFIM PONTE GRANDE, de Oswald de Andrade. Romance urbano de 1933, com linguagem inovadora ainda hoje, marcada por neologismos e rupturas sintáticas, organizado em minicapítulos ou capítulos-relâmpagos — que deixam grande espaço para a interpretação do leitor. Essa obra satiriza a alta burguesia que vivia em grandes cidades, como São Paulo, e retrata as relações sociais por meio das situações nas quais se envolvem os personagens.

ATIVIDADES DE LINGUAGEM

O paralelismo sintático ora ternário, ora binário ocorre em quase todas as obras de Jorge Amado e mantém com a poesia modernista da segunda geração uma relação estreita. Indicar a leitura de “Infância”, de Drummond, e “Irene no céu”, de Manuel Bandeira, para que os alunos analisem os efeitos de sentido do paralelismo em trechos de Jorge Amado e nesses poemas.

Propor aos alunos aplicar essa mesma análise à introdução de *Os pastores da noite*, indicando os traços da linguagem (figuras de linguagem, paralelismo etc.).

Fazer a leitura de trechos ou capítulos em voz alta. Sugestão: *O compadre de Ogum*, capítulo 3; *Capitães da Areia*, capítulo *Companheiros*; e *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, capítulo 8. Analisar os tipos de discurso presentes e os efeitos de sentido decorrentes desse recurso.

Ler *O menino grapiúna*, debater a organização da obra e seu significado. Propor a criação, inspirada nessa obra, de um relato curto de um episódio da própria infância que tenha de uma a duas páginas.

Propor aos alunos que observem a alternância de tipos de discurso em dois fragmentos de *O sumiço da santa*. No primeiro fragmento, a linguagem focaliza as providências de d. Maximiliano para resolver o sumiço da imagem de santa Bárbara,

a do Trovão. No segundo, vê-se o espanto de Edmilson, auxiliar de d. Maximiliano, diante do sumiço da imagem. Os alunos devem identificar o discurso direto, o discurso indireto e o discurso indireto livre, verificando que efeito provocam na composição da trama e das personagens.

TRECHO 1 — *O sumiço da santa*

Telefonar ao Vigário de Santo Amaro para solicitar esclarecimentos, contando ao mesmo tempo o sucedido — caro amigo, nossa inestimável imagem sumiu, levou a breca! —, nisso nem queria pensar. O mata-mouros iria endoidecer, botar a boca no mundo, pintar o bode, armar o maior bochinche. Consentira no empréstimo a duras penas, garantias e seguro não lhe acalmavam a desconfiança, não lhe reduziam os receios. Resistiu quanto pôde, aos resmungos cedeu por fim à pressão do cardeal, pedido imperativo. [...]

Sair de convento em convento à procura de uma freira, ir à cúria para descobrir de que padre se tratava? Solicitar audiência ao cardeal, diretamente? Dirigir-se à polícia para comunicar o acontecido? Falar com Manolo, da Casa Moreira, pedindo-lhe para avisar aos antiquários? Recomendar a Mirabeau Sampaio que fique atento e informe aos principais colecionadores: quem comprar a imagem vai perder seu dinheiro... Recolher pistas e indícios aqui e ali? Por onde começar? O mundo caíra em cima de d. Maximiliano von Gruden e o esmagava: o dia solar de reconhecimento e vitória se transformava em noite de opróbrio e amargura.

TRECHO 2 — *O menino grapiúna*

Explicar, porém, Edmilson não podia fazê-lo, por mais quisesse atender a d. Maximiliano feroz, ameaçador: não se explica o que não tem explicação. Tremiam-lhe as mãos, suava, sentia frio e medo, estava a ponto de chorar. Milagre de Deus ou tramóia do diabo, ele a vira — isso sim que vira: que santa Luzia me cegue se eu não vi! Afirmava e reafirmava, jurando pela alma da mãe já falecida, jura fatal. O mais inexplicável é que vira e não se admirara. Como pode? Transação do diabo, d. Maximiliano, não há outra explicação.

OUTRAS ATIVIDADES

- ✓ Com base no ensaio “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido, comparar o personagem Leonardo, de *Memórias de um sargento de milícias* com o protagonista de *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*.
- ✓ Estabelecer um paralelo entre os elementos fantásticos de *Macunaíma* e os mistérios de *O sumiço da santa*.
- ✓ Comparar o aspecto de retrato das relações sociais por meio das situações em que se envolvem os personagens em *Serafim Ponte Grande* e *O compadre de Ogum*.