

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

KAMILA LOPES MORAIS

REPRESENTAÇÕES DA CIDADE DE GOIÂNIA EM CONTOS DE MEADOS DO  
SÉCULO XX: IMAGENS E DISCURSOS

GOIÂNIA

2009

KAMILA LOPES MORAIS

REPRESENTAÇÕES DA CIDADE DE GOIÂNIA EM CONTOS DE MEADOS DO  
SÉCULO XX: IMAGENS E DISCURSOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linhas de pesquisa: Literatura História e Imaginário.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marilúcia Mendes Ramos

GOIÂNIA

2009

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
GPT/BC/UFG**

M827r      Morais, Kamila Lopes.  
Representações da cidade de Goiânia em contos de meados do  
século XX : imagens e discursos [manuscrito] /  
Kamila Lopes Morais. - 2009.  
253 f. : figs.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marilúcia Mendes Ramos.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de Letras, 2009.  
Bibliografia.

1. Literatura brasileira – Crítica e interpretação. 2.  
Regionalismo na literatura – Goiânia (GO) – Representações. 3.  
Contos regionalistas. 4. Grupo de Escritores Novos (GEN).  
I. Título.

CDU: 821.134.3(81).09

A cidade irá permanecer depois da minha morte:  
irá permanecer em metamorfoses de claridade  
o céu esvanecendo a reminiscência duma elipse  
num sentimento ainda vago pelas ausências.

Cumprirá a norma habitual das regras eruditas,  
a de exercer a utopia num casulo de teias indeléveis  
só perceptíveis nas mais ocultas noites  
onde os sonhos abusam dos olhos comovidos.

Irá permanecer nas velas duma probabilidade  
insondável, de mistérios irrevelados,  
insolúveis, mas destros de memórias  
doutros tempos, do tempo ausente, de ontem.

Irá permanecer com a mesma célere inconsciência  
de raízes demoradas sobre a terra, na solidão dos dias  
e irá até ao limite a luminescência da noite  
flutuando sobre o infinito de outras vidas interinas.

(Vieira Calado. In: Poema à cidade)

Dedico este trabalho aos meus exemplos de vida, José Lopes de Oliveira e Divina Rodrigues M. Lopes, que sempre me estimularam em minha trajetória acadêmica, pelo amor incondicional e pela paciência. Como também ao Ariel e às minhas irmãs, Karina e Jordana, pessoas que com muito companheirismo, bom senso e dedicação estiveram ao meu lado.

## AGRADECIMENTOS

Agradecer a todos que ajudaram a construir esta dissertação não é tarefa fácil. A maior dificuldade não é decidir quem incluir, mas decidir quem não citar.

A Deus, pelo dom da vida.

Aos meus pais, por terem sido o apoio incansável em todos estes anos, ensinando-me a importância da construção de meus próprios valores, a relevância da educação e a persistência diante das dificuldades da vida. Agradeço em especial a meu pai, por ter me ensinado o quanto é importante lutar com perseverança e otimismo. Obrigada, papai, pelo seu sorriso, pelo seu abraço e por sempre me instruir que não importa por quantos problemas passamos o que importa é sempre lutar e acreditar em nossos sonhos, mesmo que eles se tornem distantes e difíceis de serem realizados.

Agradeço, de forma muito carinhosa, a atuação de minha mãe no período de construção deste trabalho e às minhas irmãs Karina e Jordana, pela paciência, bondade e crença na capacidade de realização a mim atribuída.

Ariel, meu companheiro nesta trajetória, soube compreender, como ninguém, a fase pela qual eu estava passando. Agradeço-lhe, carinhosamente, por compreender as ausências, a distância, e pelo incentivo de todos os dias, mesmo a 1.500 km de distância você teve paciência para escutar minhas angústias, meus desejos e compartilhar a leitura do trabalho e também dos contos estudados.

À minha orientadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marilúcia Mendes Ramos, pelo constante incentivo, sempre indicando a direção a ser tomada nos momentos de maior dificuldade, coautora em vários trechos. Agradeço-lhe pela paciência, pela compreensão nos momentos de ausência, e principalmente, pela confiança mais uma vez depositada no meu trabalho, e gostaria de ratificar que sem a sua competência, participação, correções, revisões minuciosas, esse trabalho não teria se concretizado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFG, por ter viabilizado meus estudos.

Agradeço ao professor e Dr. Heleno Godoy pelas contribuições propostas na qualificação, como também pela paciência, pela seriedade na correção do meu trabalho, pelas indicações bibliográficas sugeridas, bem como pelo empréstimo de alguns exemplares.

Aos professores do curso de Pós-Graduação da Universidade Federal de Goiás pela orientação durante a vida acadêmica, pelas sugestões, pela convivência e pelo conhecimento compartilhado, em especial ao professor Dr. Jorge Alves Santana pelas contribuições durante a qualificação.

Aos componentes da banca examinadora Professor Dr. Heleno Godoy (UFG) e professor Dr. Rogério da Silva Lima (UNB), por terem aceitado a participação, a leitura e a correção deste trabalho.

Agradeço aos amigos que acreditaram na minha persistência e disciplina, sobretudo na fase final da minha dissertação, obrigada pelo carinho e pelo apoio.

Ao jornalista Hélio de Oliveira por ter permitido a utilização de algumas fotos da cidade de Goiânia, do seu acervo profissional e pessoal.

Obrigada a todos que direta ou indiretamente acreditaram nesta realização.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudo a problemática do urbano, com o objetivo de ler as representações de Goiânia a partir da contística produzida por escritores goianos durante as décadas de 1960, de 1970 e de 1980. Deste modo, foram selecionados 31 contos dos escritores Alair Barbosa, Alcyone Abrahão, José Mendonça Teles, Marietta Telles Machado, Maria Helena Chein e Dionísio Pereira Machado. Nesta perspectiva, foram problematizados os seguintes questionamentos: É possível ler a cidade de Goiânia a partir do discurso literário? Como a teorização sobre literatura e cidade analisa esta urbe a partir do *corpus* selecionado? De que modo a escolha do gênero conto se justifica para o desenvolvimento deste trabalho? Por que o recorte cronológico para a seleção dos contos focaliza as décadas de 1960 a 1980? Para tanto, toma-se como fio condutor alguns teóricos e críticos que abordaram reflexões críticas acerca do conto e da relação entre a literatura e o urbano. Assim, foram utilizados para análise do *corpus* os conceitos operacionais de Calvino (1990) e Gomes (1994), a partir de uma rede contrastante de metáforas como: cristal, chama, labirinto, cidade do rato e da andorinha; a figura alegórica do *flâneur*; os mapeamentos, como propôs Lynch (1997) e a enunciação dos passos das personagens, conforme sugere Certeau (2001). Em seguida, o estudo centrou-se em determinados acontecimentos históricos que delimitaram desde a transferência da capital de Goiás e a construção de Goiânia, até os anos 50 e 60, que corresponderam a um período de desenvolvimento político, econômico e cultural, sobretudo com a fundação do GEN (Grupo de Escritores Novos), delimitando o momento em que os contos foram escritos. Por conseguinte, a pesquisa foi direcionada às análises, que evidenciaram desde o momento em que Goiânia é apenas imaginada, (projetada) pelas personagens, visto que as mesmas ainda não estão na capital, até os contos em que a urbe é vivenciada, uma vez que a paisagem registrada se refere às ruas, às avenidas, às lojas, aos hospitais, aos prédios e às praças da capital. Assim, a literatura, por sua vez, escreve a cidade, tornando possível apreendê-la através dos contos que a inscrevem.

**Palavras-chave:** Goiânia, contística, metáforas, GEN (Grupo de Escritores Novos), imagens, progresso.

## ABSTRACT

This dissertation has the urban problems as its study object, and its objective is to read the representations of Goiânia based on the short stories produced by goianos writers during the decades of 1960, 1970, and 1980. This way, 31 short stories were selected among the following writers: Alaor Barbosa, Alcyone Abrahão, José Mendonça Teles, Marietta Telles Machado, Maria Helena Chein and Dionísio Pereira Machado. In this perspective, some questions were problematized: is it possible to 'read' the city of Goiânia from the literary discourse? How can the theorization about literature and city analyze this city from the selected *corpus*? In what way does the option for the short story justify itself for the development of this work? Why does the chronological piece for the selection of short stories focus the decades of 1960 to 1980? For that, we can take some theorists and critics as the conductors for that they broach critical reflections about the short story and the relation between literature and the urban. In order to have an analysis of the *corpus*, the operational concepts of Calvino (1990) and Gomes (1994) were used based on a contrastive net of metaphors, such as: crystal, flame, labyrinth, city of the rat and the swallow; the allegorical picture of the *flâneur*; the mapping, as it was proposed by Lynch (1997), and the statement of the characters' footsteps according to what Certeau (2001) suggests. As a follow up, the study focused on specific historical outlined happenings since the transfer of the capital of Goiás and the construction of Goiânia, until the years 50 and 60 that correspond to a period of political, economic and cultural development, mainly on what concerns the establishment of the GEN (Grupo de Escritores Novos – Group of New Writers), delimitating the moment when the stories were written. Therefore, the research was directed to the analysis that demonstrated the moment when Goiânia is simply imagined (projected) by the characters, once they are not in the city yet, until the moment when the city is undergone, once the place where the episodes happen are lived on the streets, avenues, stores, hospitals, buildings and the city squares. This way, literature, on its turn, writes the city, making it possible to learn it through the short stories that inscribe it.

**Key words:** Goiânia, short story writing, metaphors, GEN (Grupo de Escritores Novos – Group of New Writers), images, progress.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1. O CONTO E A URBE: A TEMATIZAÇÃO DO URBANO NA CONTÍSTICA BRASILEIRA</b> .....	20
1. 2. Aspectos teóricos e históricos do conto brasileiro contemporâneo.....	22
1.3. O discurso da urbe: estratégias para uma legibilidade.....	30
1. 3. 1. Figuras alegóricas: a construção de imagens sobre a cidade moderna do século XIX.....	35
1. 3. 2. Metáforas: para uma leitura da urbe do século XX.....	39
1. 3. 3. Alto e baixo: a cidade deixa-se ler.....	43
<b>2. FAZENDO HISTÓRIA: DA FORMAÇÃO DE GOIÂNIA AO DESENVOLVIMENTO DA URBE NA DÉCADA DE 1960</b> .....	50
2.1. O Brasil nas décadas de 1950 e de 1960: efervescências.....	51
2.2. Goiânia na esteira desenvolvimentista.....	58
2. 2. 1. Contexto histórico, político e econômico da construção de Goiânia.....	60
2. 2. 2. A modernidade arquitetônica e o estilo <i>Art Déco</i> .....	62
2. 2. 3. GEN: efervescência cultural.....	70
<b>3. FACES DE UMA MESMA GOIÂNIA</b> .....	82
3. 1. A “cidade grande”: idealizações.....	84
3. 2. Vivenciando a problemática da urbe nos espaços internos.....	92
3. 3. Leitura da urbe por seus espaços externos.....	105
3. 3. 1. Goiânia: nem sempre nomeada.....	106
3. 3. 2. Metáforas para uma leitura da cidade: cristal e chama, labirinto, cidade do rato e da andorinha.....	116
3. 3. 3. Outra imagem da cidade: capital e cidade interiorana .....	134
<b>CONCLUSÃO</b> .....	146
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	152
<b>ANEXOS: FOTOS</b> .....	158
<b>ANEXO A</b> Capas de alguns livros do <i>corpus</i> da pesquisa .....	159
<b>ANEXO B</b> Cópia da permissão para utilização das fotos do jornalista Hélio de Oliveira para divulgação pública.....	167

## INTRODUÇÃO

Os anos de 1950 e de 1960 foram marcados por diversas transformações políticas, econômicas, culturais e sociais. A expansão industrial proveniente do governo de Getúlio Vargas, substituindo o antigo modelo econômico agroexportador e a oligarquia cafeeira, a intervenção estatal na economia, as políticas nacionalistas, somadas ao plano de metas do presidente Juscelino Kubitschek, cuja meta-síntese se refere à construção de Brasília, delinearão o cenário nacional nesse período, sendo notórios o aumento da produtividade industrial, o acelerado processo de urbanização e a integração do interior do país às regiões mais desenvolvidas.

Essas medidas econômicas e políticas que abalaram os diversos Estados brasileiros também repercutiram em Goiás, sobretudo em Goiânia, visto que o crescimento demográfico entre os anos 50 e 60 triplicou devido ao êxodo rural, à chegada de imigrantes e às novas oportunidades de trabalho e de estudo, conseqüentemente, o trânsito, a violência e o comércio também aumentaram. Diante de tais aspectos, pode-se identificar um abalo na intelectualidade goiana em função da fundação das universidades, da influência do cinema, do rádio, do teatro e da literatura.

Além desses aspectos, em 1963 surge em Goiânia o GEN (Grupo de Escritores Novos), que instaurou uma renovação dos quadros culturais deste Estado. De acordo com Miguel Jorge, Heleno Godoy e Reinaldo Barbalho (1994), na apresentação do livro *Poemas GEN 30 anos: depoimentos e antologias*, o grupo sintonizou Goiás com o que de mais atual e criativo se escrevia no país naquela época. Dentre as contribuições do GEN, destacam-se: a autonomia na criação de técnicas narrativas, a ampliação de novas temáticas, as conquistas no campo da literariedade, as pesquisas, os debates.

A intelectualidade em Goiás entre os anos 60 e 70 situou o Estado frente às transformações que ocorreram tanto na prosa quanto na lírica com o restante do país. No caso específico da contística até então produzida, verifica-se que não são mudadas apenas as técnicas de construção da narrativa, mas também o que narrar, a literatura, que antes se centrava com expressividade no regionalismo e nas cidades interioranas, narradas quase sempre com linearidade pela forma tradicional do conto, passa por várias transformações, tanto no que diz respeito às inovações técnicas quanto às novas temáticas. Assim, frente a todo esse período de efervescência cultural, política e econômica que sintetizou a década de

1960, destaca-se na contística goiana a temática urbana, que, no dizer de Gilberto Mendonça Teles (1969), em *O conto contemporâneo em Goiás*, até 1964 ainda não existia em Goiás.

Vale ressaltar que o espaço representado até aproximadamente meados da década de 1950 pelo conto em Goiás foi o espaço rural, a ponto de Teles (1969, p. 35) afirmar que, “o regionalismo é a corrente literária a que se filiam todos os escritores de ficção goiana”. Contudo, com a transferência da capital do Estado, com a construção de Brasília e com o desenvolvimento da cidade de Goiânia, vários escritores se debruçam sobre a capital a fim de captá-la e de revelá-la, sobretudo, a partir da década de 1960.

Neste contexto, vários integrantes do GEN, sintonizados com o desenvolvimento e com a renovação da vida cultural da capital, leram a urbe a partir de seus romances, poemas e contos. Como exemplo, pode-se identificar o romance *Veias e vinhos*, de Miguel Jorge, que embora publicado em 1982, focaliza o ano de 1957, principalmente o “Crime da Rua 74”; na lírica destacam-se Yêda Schmaltz, com “Goiânia: convite a roteiro”, Miguel Jorge, com “Goiânia: na linha curva que se estende”; Marietta Telles Machado, com “Flamboyants”, dentre outros; na contística, destacam-se Maria Helena Chein com alguns contos que integram *Joana e os três pecados* (1983) e *Do olhar e do querer* (1974) e novamente Marietta Telles Machado com *As doze voltas da noite* (1970) e *Narrativas do cotidiano* (1978).

Tendo em vista que a tematização de Goiânia na literatura produzida em Goiás é recente, logo se verificam poucas pesquisas ligadas aos estudos literários sobre a representação da capital. Pensando nesse campo a ser explorado, faz-se necessário voltar a atenção para os contos que possibilitam a representação de Goiânia; assim, pretende-se buscar a legibilidade da cidade (que neste trabalho torna-se um texto) a partir das imagens construídas, do acúmulo progressivo de construções, das novas formas de sociabilidade e de costumes, das personagens com seus sentimentos de atração e repulsa pelo espaço e, sobretudo, do imaginário social.

Nesta perspectiva, o gênero selecionado para esta pesquisa é o conto, cuja escolha se justifica pela expressividade da contística na representação da cidade e das relações do homem com tal espaço. O conto contemporâneo fixa-se como gênero no século XX, auxiliado pela imprensa, pelas consequências da Revolução Industrial e do processo de urbanização, visto que a história do conto, como ressaltava Hohlfeldt (1981, p.16) em seu livro *Conto brasileiro contemporâneo*, liga-se à evolução das cidades e às descobertas científicas difundidas pela burguesia.

É a partir dessa perspectiva que é enunciada a proximidade entre a contística e o urbano, visto que há uma relação considerável entre a industrialização, o crescimento das cidades, a modernidade e a estrutura do conto, já que em tais textos prevalecem o efeito único, a linguagem telegráfica, a concisão de unidade, a particularização do conflito e os enredos curtos. Desta forma, a modernidade, a urbanização, a prensa e a agitação instigam os novos modos de vida dos habitantes, de tal modo que a brevidade, a concisão e a intensidade características do gênero atendem às particularidades da vida moderna, conforme afirma Fábio Lucas em “O conto no Brasil moderno: 1922 – 1982” (1989, p. 105): “o gênero conto constitui um dos que mais se adequaram às exigências da era moderna. Trata-se da narrativa que acompanhou a evolução da imprensa e das publicações periódicas”, sendo acentuada a relação entre a modernidade e o amadurecimento de sua técnica.

Assim, esta pesquisa tem como objeto de estudo a problemática da urbe, especificamente da cidade de Goiânia, cujo objetivo é ler as representações de Goiânia através da contística produzida por escritores goianos. Para o exercício de leitura desta cidade, os contos serão analisados através de alguns aspectos que se vinculam à teorização sobre literatura e cidade, assim ressalta-se o modo como os escritores contemplaram Goiânia e a retrataram através de suas projeções e vivências, tanto no que diz respeito à problemática vivenciada nos espaços internos quanto nos espaços externos.

Deste modo, a cidade de Goiânia será lida a partir das metáforas do cristal, da chama, do labirinto, da cidade do rato e da andorinha, conceitos sistematizados e utilizados por Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, e em *As cidades invisíveis*, e por Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidade*, ao problematizarem a leitura e escrita da cidade moderna pela literatura. Como também pelos mapeamentos, como propôs Kevin Lynch, em *A imagem da cidade*, e pelos passos das personagens, que ao se tornarem andarilhos registram uma escrita-desenho da urbe, conforme sugere Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano: artes de fazer*.

O *corpus* desta pesquisa refere-se a 31 contos de escritores goianos ou que se radicaram em Goiás, publicados nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Quanto aos critérios estabelecidos para a seleção dos contos, foi adotado o procedimento temático e cronológico. O temático refere-se à contística urbana, às representações da cidade de Goiânia. Quanto ao cronológico, foi definido com base em dois fatores: o primeiro é que foi a partir da década de 1960 que a temática urbana aparece na contística goiana, e o segundo está relacionado à quantidade significativa de livros de contos publicados neste período, sobretudo entre as

décadas de 1960 e de 1970, uma vez que foram publicados 87 livros de contos, sendo o período de maior destaque da contística publicada no Estado de Goiás durante o século XX, correspondendo ao *boom* do conto goiano, também propiciado pelas contribuições do GEN, como será abordado no segundo capítulo.

Os contos que compõem este trabalho serão apresentados e discutidos no terceiro capítulo. A seguir, serão esclarecidos o livro, o ano de publicação, a naturalidade e os contos que serão analisados:

- *Cidade do tempo* (1964), Alair Barbosa, Morrinhos, “Despedida”, “Rua de mulheres”, “Pretérito imperfeito”.
- *Chevrolet 69* (1969), Alcyone Abrahão, Goiânia, “Esnobação”, “Tédio” e “A trilogia do subdesenvolvimento”, “Orgia de latinidade”.
- *A cidade do ócio* (1970), José Mendonça Teles, Hidrolândia, “O homem”, “O condenado”, “João”, “A solteirona do pensionato”, “O parque”, “O meu natal”, “O cio”, “A enjeitada”.
- *As doze voltas da noite* (1970), Marietta Telles Machado, Hidrolândia, “A doméstica”, e “Círculo”.
- *Do olhar e do querer* (1974), Maria Helena Chein, Goiânia, “Débora”.
- *Terra da gente* (1975), Dionísio Pereira Machado, Itapirapuã, “Sou um mendigo que não ligo”.
- *Disritmia* (1977), Alcyone Abrahão, Goiânia, “Feminofloro”, “Fraldas, desquite, alpiste e quirera” e “Os herói do meu tempo”, “Rendez-vous brahma?”
- *Narrativas do cotidiano* (1978), Marietta Telles Machado, Hidrolândia, “A irmã de Inácio”, “Nua e azul”, “O livro inacabado ou uma teoria não divulgada” e “Mergulhada na urbe”.
- *Joana e os três pecados* (1983), Maria Helena Chein, Goiânia, “Carnaval, minha glória”, “Pasquelas”, “Estratégias” e “As três mulheres do sabonete Araxá”.

O ponto de partida para a seleção do *corpus* desta pesquisa foram os seguintes livros de contos: *Antologia do conto goiano* (1969), organizado por Anatole Ramos, Luiz Fernando Valladares e Miguel Jorge; *Antologia do novo conto goiano* (1972,) também do escritor

Miguel Jorge; e a relação de livros de contos publicados durante o século XX, em Goiás, constando do livro *Antologia do conto Goiano II: o conto contemporâneo* (2001), de Vera Maria Tietzmann e Silva e Maria Zaíra Turchi. Nesse livro, as autoras sistematizam desde os pioneiros do gênero, como o Padre Zeferino de Abreu com *Casos reais*, Crispiano Tavares com *Contos inéditos*, ambos publicados em 1910, Hugo de Carvalho Ramos, com *Tropas e boiadas* em 1917 até as publicações da década de 1990. O critério utilizado pelas pesquisadoras para a relação dos livros de contos publicados durante o século XX em Goiás foi o cronológico e não o temático. Assim, embora a classificação siga apenas o critério cronológico, foi fundamental para as primeiras sondagens e a posterior seleção do *corpus*, pois o contato com os livros elencados conduziu a outros livros não listados pelas autoras.

Como muitos livros tiveram apenas uma edição, não sendo encontrados facilmente nas livrarias, foi feita uma pesquisa de campo nas seguintes bibliotecas: Marietta Telles Machado, Cora Coralina, nas bibliotecas da Universidade Federal de Goiás e da Universidade Católica de Goiás. Nessas bibliotecas, foi desenvolvido um trabalho atento de leituras e de catalogação dos contos que tratam da temática urbana, até o levantamento de um *corpus* que privilegie a leitura da cidade de Goiânia.

Embora vários integrantes do GEN tenham problematizado em seus trabalhos o fenômeno urbano, muitos se dedicaram à produção de romances e de poemas, visto que no conto podem-se destacar apenas as escritoras Marietta Telles Machado e Maria Helena Chein, e como esta pesquisa se centra na leitura de Goiânia por meio da contística, o *corpus* selecionado destacará apenas duas escritoras que se integraram ao GEN. Mesmo assim, vale ressaltar que o grupo foi de extrema relevância para a contística produzida nesse período, sendo significativos os estudos, as contribuições e as inovações propostas pelo GEN, ainda que muitos contistas abordados nesta pesquisa não tenham aderido ao grupo verifica-se em seus trabalhos influências do GEN.

Para efetuar este estudo, no primeiro capítulo, intitulado “Conto e cidade: a tematização do urbano no conto contemporâneo”, será elaborado um levantamento dos pressupostos teóricos e dos principais aspectos históricos do conto brasileiro contemporâneo, que evidenciam a cidade moderna. Para compreender a afirmação do conto no século XX e suas particularidades, destacam-se as seguintes obras: *Conto brasileiro contemporâneo* (1981) de Antonio Hohlfeldt, *O conto brasileiro contemporâneo* (1979) de Alfredo Bosi, *Valise de cronópio* (1974) de Julio Cortázar, os artigos de Fábio Lucas “O conto no Brasil moderno: 1922-1982” e “As transformações da literatura brasileira no século XX”, do livro *Do Barroco*

*ao Moderno: vozes da Literatura Brasileira* (1989), o ensaio “Tese sobre o conto”, publicado em *O laboratório do escritor* (1994), do Ricardo Piglia, *Os três reais da ficção: o conto brasileiro hoje* (1978), de Wendel Santos, dentre outros.

Na sequência, o trabalho será direcionado a uma teorização sobre a cidade e a literatura, visto que serão evidenciados textos críticos e teóricos que se referem à leitura do urbano, sobretudo a partir do discurso literário. Vale ressaltar que vários estudiosos e críticos se debruçaram sobre a leitura e representação da metrópole moderna pela literatura, sendo acentuado o número de produções recentes sobre tal assunto. Dentre esses estudiosos se destacam os professores Raúl Antelo (2004), com o artigo intitulado *Modernismo, repurificação e lembrança do presente*, Flora Sússekind (2005) com o trabalho *Desterritorialização e forma literária. Literatura Brasileira Contemporânea e experiência urbana*, Rogério da Silva Lima e Ronaldo Fernandes (2000), com o livro *O imaginário da cidade*, publicado pela Universidade de Brasília, como também alguns periódicos, tais como a revista *Semear*, publicada em 1999, que apresenta artigos diferenciados que dialogam com a problemática da cidade moderna e a revista *ArtCultura*, publicada em 2004, da Universidade Federal de Uberlândia. Tais textos foram estudados e discutidos no curso “Olhares sobre a cidade na contística brasileira do século XX”, do programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, visto que essa disciplina fomentou a produção deste trabalho.

Para tanto, por atender com mais precisão ao objetivo desta pesquisa, serão tomados como aporte teórico e crítico de modo mais recorrente os seguintes trabalhos: *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana* (1994), de Renato Cordeiro Gomes; O estudo crítico sobre o *design urbano* moderno, intitulado *A imagem da cidade*, do arquiteto Kevin Lynch (1999); *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin* (2000), em que Willi Bölle analisa “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”; *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, de Michel de Certeau, que põe em cena uma oposição entre observadores e caminhantes, dentre outros.

No segundo capítulo, serão apresentados os principais acontecimentos históricos que delimitaram as décadas de 1950 e de 1960 no país, com o intuito de verificar de que modo tais transformações repercutiram em Goiás, sobretudo na cidade de Goiânia, visto que esse período corresponde à ambiência que é representada nos contos selecionados. Ao analisar todo o período de efervescência política, econômica e cultural, que caracterizaram

principalmente a década de 1960, serão discutidas as contribuições do GEN para a intelectualidade em Goiás, as influências do grupo para o conto, os principais integrantes e o seu período de atuação. Deste modo, após a abordagem dos anos 60 em Goiânia, verifica-se que a modernidade e o desenvolvimento que se destacaram durante esses anos estão vinculados desde a formação da capital, visto que a capital já surgiu ligada aos preceitos de modernidade. Nesta perspectiva, serão sistematizados alguns aspectos da formação da nova capital do Estado e do seu plano arquitetônico, já que o estilo *Art Déco* também correspondeu aos preceitos da modernidade e do progresso que representam a nova capital.

O terceiro capítulo direciona-se à leitura da cidade de Goiânia através dos contos selecionados, que serão analisados a partir dos aspectos teóricos e críticos discutidos no primeiro capítulo, pois as formas sugeridas para a leitura da cidade - as metáforas, o mapeamento da urbe, os passos dos caminhantes que por ela transitam - constituem estratégias para se ler a escrita/desenho de Goiânia. Além disso, é preciso ressaltar que os aspectos históricos pontuados no segundo capítulo permitem uma leitura mais expressiva das representações da urbe, visto que tais transformações, como o crescimento demográfico, o trânsito rápido, a multidão, as mazelas sociais, também são significativas nos contos, permitindo ao leitor de hoje resgatar a memória da cidade.

Portanto, o trabalho do pesquisador e daqueles que se propõem a percorrer as ruas, as praças e as avenidas da cidade de Goiânia por meio da contística, observando as relações dos habitantes citadinos, os costumes e as construções do passado, se instaura no ponto de encontro das formas literárias com o desenho urbano. Assim, parte-se do princípio de que a cidade é um discurso, como afirmou Barthes (1987), e que pode ser lida a partir dos textos que a tematizam.



**Foto: Avenida Anhanguera 1958**

**Hélio de Oliveira**

## 1. O CONTO E A URBE: A TEMATIZAÇÃO DO URBANO NO CONTO CONTEMPORÂNEO

O gênero conto constitui um dos que mais se adequaram às exigências da era moderna. Trata-se da narrativa que acompanhou a evolução da imprensa e das publicações periódicas.

Fábio Lucas

A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala aos seus habitantes, nós falamos a nossa cidade.

Roland Barthes

As primeiras manifestações da Revolução Industrial apontam para o início de um processo irreversível de mudança na atividade econômica, cuja repercussão atinge toda a produção ocidental. Com o grande fluxo de mão-de-obra em direção aos polos industriais, surgem as cidades, que revelam as transformações vindas do processo de modernização, descrevendo uma heterogeneidade entre modos de vida, de valores, de conhecimentos, de movimentos sociais. A concentração populacional apresenta-se favorável ao desenvolvimento do consumo de massa de todo tipo de bens e serviços, entre eles a literatura. Assim, a modernidade e o crescimento das cidades possibilitam o aparecimento de uma literatura mais veloz, mas ao mesmo tempo densa, que atinge um grande número de pessoas e tem os jornais como o veículo de grande circulação, surgindo deste modo, o conto contemporâneo.

No Brasil, o conto foi o gênero que representou significativamente a urbe e as relações do homem com esse espaço, sendo possível identificar na contística brasileira um paralelo entre o crescimento e a autonomia deste gênero no século XX e a temática da cidade, ou seja, à medida que o conto se fixa como gênero, o urbano legitima-se como temática na literatura. O conto traz para a narrativa curta algumas experimentações que estão de acordo com os paradigmas da modernidade, visto que há uma relação relevante entre a industrialização, o crescimento das cidades, a modernidade e a estrutura do conto, já que nele prevalecem enredos curtos - como denominou André Jolles (1976), em obra célebre *Formas Simples - linguagem telegráfica*, particularização do conflito, efeito único.

Desta forma, ao pôr em cena personagens que vivenciam os novos paradigmas da modernidade, o conto enuncia uma representação significativa do ambiente em que esses personagens vivem e se movimentam: a cidade moderna. Não se trata de uma cidade fechada, restrita, como o modelo arquitetado na Idade Média, mas sim de um espaço aberto, aglomerado de construções, de crenças, de culturas, de circulação rápida, habitado por pessoas que vêm de vários lugares, composta por um emaranhado de ruas em que o homem se perde com facilidade. Refere-se, portanto, à cidade moderna, que estabelece uma relação mútua com a modernidade, como ressalta Sandra Jatahy Pesavento em *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*:

A cultura da modernidade é eminentemente urbana e comporta a conjugação de duas dimensões indissociáveis: por um lado, a cidade é o sítio da ação social renovadora, da transformação capitalista do mundo e da consolidação de uma nova ordem e, por outro, a cidade se torna, ela própria, o tema e o sujeito das manifestações culturais e artísticas. Assim, é na correlação modernidade-cidade que encontramos a passagem da idéia da urbe como o “local onde as coisas acontecem para a concepção do sujeito-cidade como objeto de reflexão (PESAVENTO, 1999, p. 158).

A modernidade está aliada concomitantemente à cidade, que por sua vez apresenta uma relação expressiva com o conto, conforme ressalta Antonio Carlos Hohlfeldt (1981, p. 18) em *Conto brasileiro Contemporâneo*, visto que tal gênero se aproxima, pela análise histórica e evolutiva da modernidade, sendo evidente a relação entre a industrialização e a técnica do conto. O crítico ainda destaca a prensa (característica da modernidade) como “um elemento básico do leitor, de modo que, especialmente no Brasil, o gênero tem sido muito aproximado das atualizações modernistas” (HOHLFELDT, 1981, p. 19). Partindo desse eixo entre modernidade - cidade - conto, Fábio Lucas (1989) também faz alusão a essa relação quando afirma a adequação do conto às exigências da era moderna.

É a partir desse viés que vincula o conto contemporâneo e a temática do urbano à modernidade, que esta pesquisa se desenvolve, visto que este trabalho diz respeito à leitura e à representação da cidade de Goiânia por meio da contística. Nesta perspectiva, vale ressaltar que a construção da atual capital de Goiás também está ligada aos preceitos da modernidade, pois a sua fundação se tornou o ponto basilar para o desenvolvimento deste Estado, correspondendo à dinamização da economia, ao crescimento demográfico e ao progresso.

Antes de tratar propriamente da leitura da cidade de Goiânia pela contística selecionada, serão abordadas neste capítulo algumas definições sobre o gênero, ressaltando determinados aspectos históricos que proporcionaram a afirmação do conto contemporâneo

brasileiro ao longo do século XX. Em seguida, serão apresentados alguns críticos, historiadores, urbanistas, literatos que a partir de seus discursos leram a cidade moderna – seja Paris, Rio de Janeiro, São Paulo – fornecendo a ela legibilidade através das metáforas, das figuras alegóricas, do *design* urbano, das relações entre os indivíduos e o espaço. Assim, a partir dessas estratégias construídas por tais estudiosos, pretende-se buscar sentidos e formas de representar a cidade de Goiânia que é o *corpus* deste trabalho.

## 1.2. Aspectos teóricos e históricos do conto brasileiro contemporâneo

O gênero conto tem sido ao longo dos anos fonte de estudo para vários escritores, críticos e teóricos, que buscaram definir o que realmente é um conto. A identificação e a origem do gênero podem ser vinculadas à tradição das práticas orais e às lendas familiares, conforme propôs André Jolles (1976), visto que o estudioso liga a gênese do conto às várias formas de narrativas domésticas, como a fábula, a anedota, o provérbio, o causo, ressaltando como elementos essenciais a universalidade, a mobilidade, a generalidade e a fluidez. Trata-se do conto entendido como uma forma simples, que “apresenta uma linguagem que permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante” (JOLLES, 1976, p. 195).

Mempo Giardinelli (1994, p. 15), em *Assim se escreve um conto*, também repensou sobre a formação do conto ao afirmar que a história dessa narrativa remete ao longo percurso que começa com as fábulas que o escravo Esopo contava, visto que o conto prosperou em forma de ensinamentos e fábulas, sobretudo por ser uma narrativa breve, facilmente memorizável e por apresentar uma linguagem popular e acessível.

Porém, foi com Edgar Allan Poe, no século XIX, que o gênero alcançou definições mais precisas. Além de se destacar pela quantidade de contos publicados, o escritor formula o que pode ser nomeado de primeira “teoria do conto”, estabelecendo como modelo o conto de acontecimento e inaugurando a intensa pesquisa em torno do gênero. Ao diferenciá-lo dos capítulos de um romance e das crônicas de seu tempo, Poe, no prefácio à reedição da obra *Twice-told tales*, de Hawthorne, em “*Review of Twice-told tales*”, de 1842, enuncia a relação entre a extensão do conto e o efeito que ele deve causar no leitor, desta forma é sistematizada a teoria da unidade de efeito, visto que para ser alcançada é imprescindível o primoroso domínio do autor sobre o que será narrado e a técnica utilizada.

Deste modo, todos os elementos do conto são incorporados tendo em vista o efeito único. Para isso, a narrativa necessita ser breve, o escritor deve conseguir “com o mínimo de meio, o máximo de efeito”, uma vez que as descrições e os comentários extensos aceitáveis no decorrer de um romance destroem a estrutura da narrativa curta, assim tudo o que for escrito num conto deve ter uma função, já que a brevidade facilita a manutenção do interesse e culmina para a unidade entre as partes. Portanto, para conseguir a unidade de efeito torna-se indispensável à leitura de uma só sentada, ou de um só fôlego.

Com a sistematização dos elementos peculiares do conto, isto é, a brevidade, a unidade, a intensidade (resultante de um domínio eficaz da brevidade e da unidade) e o efeito único, Poe (1999) estabelece o conto de acontecimento, cujo ponto basilar é manter o interesse do leitor até o desfecho final da narrativa. Diante de tais peculiaridades do conto de acontecimento, vale observar que, embora a história narrada seja simples, ela deve ser atraente e capaz de provocar excitação e surpresa no leitor no momento do desenlace.

Ainda no século XIX, Anton Tchekhov se opõe ao modelo proposto por Poe e por Maupassant, que valorizava a disposição e a organização dos acontecimentos, culminando para o desfecho da narrativa. Para Tchekhov (1988), o relevante é focalizar como os acontecimentos repercutem na vida psicológica da personagem, valorizando significativamente o desenvolvimento da narrativa e o modo como ela é estruturada, não apenas o seu desenlace. Em vez de registrar cenas intrigantes que concluíam no fim do relato, Tchekhov preferiu criar atmosferas, captar imagens do cotidiano e o estado de espírito do homem comum. Embora o modelo praticado por Tchekhov se diferencie em alguns pontos do modelo desenvolvido por Poe, verifica-se certa proximidade entre ambos no que diz respeito à relevância da brevidade e ao efeito que o conto deve causar no leitor, já que ambos os escritores tinham clareza sobre a dimensão do conto e seus princípios estéticos.

O que Poe (1999) define como “efeito único”, Julio Cortázar (1974), em *Valise de cronópio*, denomina de tensão. Para o escritor argentino, o conto se fundamenta em três pontos elementares: na significação, na intensidade e na tensão. A significação está ligada ao tratamento literário que é dado ao texto, diferenciando-se assim da significação cultivada no início do século, que valorizava o tema. No dizer de Cortázar (1974), não é o tema que consagra ou denigre o conto, o tema pode ser escolhido pelo contista e outras vezes é como se o tema lhe impusesse. “Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com

essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que muito além da pequena e às vezes da miserável história que conta” (CORTÁZAR, 1974, p. 153).

Quanto à intensidade, ela consiste na eliminação de todos os recheios, de todas as ideias intermediárias e das verbosidades desnecessárias, a narrativa tende a centrar-se num único ponto e o escritor deve ser profundo verticalmente. Assim, há toda uma escolha lexical, sintática e semântica para que o conto atinja a intensidade e a tensão. Já por tensão destaca-se a intensidade exercida lentamente pelo autor na maneira de escolher e apresentar os fatos. Deste modo, é enunciada a esfericidade do conto, visto que tal imagem se refere à significação, à intensidade e à tensão, que apontam para a ideia de perfeição e de autarquia.

Cortázar (1974) revela também certa proximidade entre o conto e a fotografia, em contrapartida o romance se relaciona com o filme e a novela, já que esses são organizados pela acumulação de cenas. Para o escritor, o que permite essa comparação entre o conto e a fotografia é o fato de em ambos a arte ser revelada como um paradoxo, pois são capazes de “recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abre de par em par uma realidade muito mais ampla” (CORTÁZAR, 1974, p. 124). O conto e a fotografia instauram uma sensibilidade no leitor que vai além da história narrada.

Outro escritor argentino que trouxe contribuições pertinentes sobre algumas peculiaridades do conto foi Ricardo Piglia (1994). Com o ensaio “Tese sobre o conto”, publicado em *O laboratório do escritor*, o crítico enuncia a primeira tese sobre o conto ao fixar seus estudos naquilo que se esconde por trás da história aparente, posto que “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 1994, p. 37). O crítico argentino parte de uma anotação de Tchekhov: um homem vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa e suicida, deste modo destaca-se um estranhamento na história narrada, pois se o homem tivesse perdido um milhão, o suicídio seria uma consequência aceitável diante do desespero, porém não é isto que ocorre. Se no primeiro momento é narrada a história aparente (o relato do jogo), no segundo momento se mantém em segredo a história cifrada/secreta (o relato do suicídio), assim o conto sempre guarda duas histórias, visto que a arte do contista consiste em cifrar de modo elíptico a segunda história (secreta) nos interstícios da primeira história (aparente).

Para Piglia (1994), os elementos fundamentais de um conto têm dupla função e são usados de modo diferenciado nas duas histórias. Para tanto se trata de uma modalidade narrativa que encerra uma história secreta, assim, com base nessa definição, é sistematizada a

segunda tese do conto: “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 1994, p. 37). E a história cifrada é narrada de um modo mais sugestivo, pelo jogo do não dito. Neste aspecto, a segunda tese do conto proposta por Piglia corrobora a teoria do iceberg de Hemingway, visto que o mais importante nunca se conta, pois a verdadeira história está oculta.

No Brasil, alguns críticos e estudiosos também colaboraram com determinadas definições sobre o gênero ao longo dos anos. De acordo com Barbosa Lima Sobrinho (1960), a origem do conto no Brasil está vinculada ao semanário *O Chronista*, que atuou de 1836 a 1839, dirigido por Justiniano da Rocha. O jornal publicava contos e novelas, sobretudo estrangeiras, no suplemento denominado “Parte Literária, Científica e Industrial”. Neste ponto, Lima Sobrinho (1960) está em consonância com Lucas (1989), em *O conto no Brasil moderno: 1922-1982*, visto que esse também atribuiu a propagação do conto à invenção da imprensa e da indústria cultural, pois no Brasil, assim como na França, os jornais popularizaram o gênero.

Já Herman Lima (1967) destaca como precursores do gênero Joaquim Norberto de Sousa e Silva com o conto “As duas órfãs”, publicado em 1841, e Álvares de Azevedo com o livro *Noite na taverna*, cuja edição póstuma surgiu nos anos de 1853 a 1855. No século XIX, Machado de Assis torna-se o grande representante do gênero, e sua contística abarca uma diversidade de princípios estéticos e temáticas, que referem desde ao modelo enunciado por Poe (1999) e Maupassant até as propostas modernas de Tchekhov.

A esses escritores e estudiosos brasileiros que teorizaram sobre o conto, acrescenta-se Hohlfeldt (1981), cujo “desafio inicial era pensar como se poderia fazer uma história do conto brasileiro contemporâneo. Depois, como selecionar os nomes. Optei pelo caminho mais longo: uma história e teoria do gênero”. Assim, diante da preocupação em agrupar os textos em categorias para análise, são estabelecidos dois critérios para analisar a evolução do gênero, um se centra na linha cronológica e o outro se fundamenta em determinadas tendências e preocupações que unem alguns escritores, uma vez que esse agrupamento evidencia também as variações. Hohlfeldt demonstra os mais variados estilos, assuntos e também o período em que os contos foram escritos, por isso há uma investigação crítica, centrada em classificações e análises, desde os precursores do gênero no Brasil, passando pelo conto rural, pelo de costume, pelo de atmosfera, pelo documental, dentre outros.

O professor Wendel Santos (1978) também refletiu sobre o conto brasileiro no livro *Os três reais da ficção: o conto brasileiro hoje*. Os ensaios que integram essa obra vinculam-se a dois aspectos, referem-se ao gênero conto e apresentam reflexões teóricas sobre a produção de diversos contistas brasileiros, como João Guimarães Rosa, Dalton Trevisan, Samuel Rawet, Rubem Fonseca, Nélida Piñon, Clarice Lispector, José J. Veiga.

Dentre os contos abordados por Santos (1978), dois ensaios serão destacados devido ao modo como o estudioso reflete sobre a estrutura teórica do conto: o primeiro intitula-se “O destino da prosa” e o segundo “A questão do conto”. No primeiro ensaio, o conto focalizado é “Lúcia McCartney”, de Rubem Fonseca. Santos (1978, p. 109) inicia por um problema basilar do conhecimento científico, posto que “todo conhecimento é uma resposta a uma questão. Se não houve questão não pode haver conhecimento científico”. Deste modo, o crítico propõe: O que é o conto para Rubem Fonseca? A partir desse questionamento, o conto é analisado através de certos elementos básicos, como a invariabilidade do modo de compreensão das personagens, a decomposição do diálogo tradicional, o jogo de cenas, a utilização da epistolografia.

Já no segundo ensaio, embora o conto abordado seja “O seu minuto de glória”, de Samuel Rawet, Santos (1978, p. 118) relembra a possibilidade de se analisar uma narrativa mediante seis estruturas discursivas básicas: o discursivo, o recitativo, o expositivo, o ensaístico, o expressivo e o apelativo, pois qualquer que seja a obra em estudo existe a participação, em maior ou menor grau, de tais elementos mínimos. Para o estudioso, em qualquer conto predomina a forma do recitativo, já que esta narrativa tem como finalidade essencial a representação de uma situação:

Desse modo, um conto não se caracteriza pela presença do recitativo, visto que todo o conto o requer: o que marca a singularidade de um conto é a estrutura invasora: isto é, a presença interferente das cinco formas não recitativas. (...) Por isso, a crítica tem uma tarefa inicial diante de qualquer conto: verificar a natureza do encontro criado entre os vários discursos. Esta verificação institui-se, sem dúvida, num plano excessivamente especulativo, e parece não ter, por isso, importância imediata (SANTOS, 1978, p. 118-119).

Quanto aos principais momentos de evidência do conto no Brasil, podem-se destacar três decisivos, que se referem ao início do século XX, isto é, às duas primeiras décadas, os anos 10 e 20, à década de 1940 e à década de 1960. Devido ao signo estilístico do realismo e

do naturalismo, o primeiro momento característico do gênero é elucidado como conto de anedota ou conto de enredo, nele predominando a narrativa linear, com início, desenvolvimento, clímax e desfecho estabelecidos, podendo esse período ser caracterizado como uma fase de experimentação do gênero. Nessa época, cristalizou-se como modelo de conto o de Maupassant, que “passou a ser comparado ao soneto, em face de sua condensação, do rigor de seu acabamento, da sua unidade e da funcionalidade do desfecho” (LUCAS, 1989, p. 106). Tais características estendem-se tanto aos contistas que representam a cidade moderna, a industrialização, a modernidade, quanto aos regionalistas.

Dos contistas mais representativos do início do século, destacam-se Simões Lopes Neto, João do Rio, Lima Barreto, Mário de Andrade, Monteiro Lobato. Ao relatarem cenas do cotidiano e os diversos conflitos do homem com o espaço circundante, muitos desses contistas evidenciaram alguns aspectos da modernidade e, sobretudo, da urbe, que ao longo do século XX se afirma como temática.

Preso à paixão pelas ruas, João do Rio fixou o espetáculo da modernização e também o que a cidade procurava esconder. A urbe é captada pelo olhar móvel do escritor-repórter, que perambulando pelas ruas revela as transformações oriundas da modernização. O Rio das vitrines, dos automóveis, do luxo era também o dos marginalizados e dos miseráveis. A cidade gerada pelo processo de remodelação associa-se à fragmentação da sociabilidade. Em *A alma encantadora das ruas*, publicado em 1908, o escritor contempla o espaço que consiste no *locus* da modernidade, ou seja, a rua, nela são reveladas as pequenas profissões dos biscateiros no início do século – como os tatuadores, vendedores de livros, músicos ambulantes – a mendicância, o trabalho do proletariado, as festas populares como a Missa do galo, o carnaval. Para esse exercício, o contista-repórter faz alusão ao *flâneur*, figura alegórica da modernidade, que será discutida com mais veemência ao longo deste capítulo.

Lima Barreto também faz referência ao Rio de Janeiro, sobretudo ao subúrbio carioca. Com estilo diferente de Machado de Assis, Lima Barreto denuncia a hipocrisia social, ressaltando em suas narrativas o contraste como uma peculiaridade da cidade do Rio de Janeiro, “os subúrbios como a terra pobre; o Botafogo como a terra rica; e o centro da cidade como o ponto de encontro e choque de ambos os mundos” (HOHLFELDT, 1981, p. 57). Lima Barreto critica ferinamente a República Velha, a incompetência de muitos presidentes, a interferência dos militares na política, valendo-se da ironia e da sátira, além disso, dá voz à mulher, aos negros, aos mestiços, aos excluídos da sociedade.

Já Monteiro Lobato e Mário de Andrade trataram de São Paulo. Lobato pode ser considerado regionalista, pois abordou com denúncia e intensidade a vida do caboclo, porém também escreveu sobre o processo de urbanização. Sobre o estilo do escritor, Lucas (1989, p. 117) afirma que com ele o conto teve um marco pré-moderno, ocasionado por uma cadeia lógica de ações que resultam na causalidade, definida no fluxo temporal, aproximando-se do conto de acontecimento, “estimava a técnica e o efeito de preparar a surpresa, como se o conto fosse um mecanismo disparado pela frase inicial da narração”.

É com Mário de Andrade que o conto, conforme sugere Lucas (1989, p. 117), assimila novas formas, eliminando a distância entre o texto e o leitor. Ao utilizar a narrativa curta, Mário de Andrade elimina as verbosidades aparatosas e muitas vezes desnecessárias, aborda as preocupações psicológicas, apresenta com plasticidade e dinamismo a depuração compositiva e estilística no desencadear das ações, evidenciando a urbe e os diversos aspectos da modernidade. Dentre os livros de contos publicados por Mário de Andrade, destacam-se *Primeiro Andar*, de 1926; *Belasarte*, publicado em 1934; e *Contos Novos*, de 1947.

Contrapondo-se a esse modelo de conto, surge na década de 1940 o conto de atmosfera e o conto psicológico, cujo tratamento artístico parece mais minucioso. O escritor fundamenta-se mais no processo da criação, é como se deixasse de focalizar as ações para evidenciar a intimidade das personagens. Com o esfacelamento e a desconvenção da enredo, o conto fixa mais no herói de consciência do que na personagem. Para Lucas (1989, p. 133), a década de 1940 trouxe contribuições definitivas para a contística “pois foram se estabilizando práticas que, até então, ficavam no terreno da experimentação”. Nesse período predominou uma linha mais intimista e introspectiva que teve Tchekhov como precursor.

Quanto ao conto de atmosfera, observa-se que o espaço, o tempo e as personagens fundem-se no decorrer da narrativa criando uma atmosfera opaca, nada definida. Há preferência por ambientes íntimos, que penetram na intimidade psicológica da personagem, o gênero aproxima-se da expressão poética, “se o estilo é a casa do homem, como já se disse, o clima a ser criado pela palavra é o teto da construção” (HOHLFELDT, 1981, p. 155).

Vale destacar que, quanto ao conto de atmosfera, “o que guardamos de cada um destes escritores, de cada uma destas obras, é justamente uma atmosfera, um clima, uma espécie de ‘aura’ que envolve a narrativa tornando-a quase inconfundível (HOHLFELDT, 1981, p. 155). Os contistas que seguem esse estilo apresentam preocupações com a expressividade das palavras, colocando em planos ostensivos a consciência das personagens pela utilização do fluxo de consciência, do solilóquio e do monólogo interior, visto que o relevante não é a história que conta, mas a maneira como o enredo se desenvolve pois não importam o início, o

meio e o fim da narrativa, até porque esses elementos não são mais identificados com clareza. Dentre os escritores que praticaram o conto de atmosfera, podem-se identificar Clarice Lispector, Autran Dourado, Caio Fernando Abreu, Salim Miguel, Osman Lins.

Além dos dois momentos citados como elementares para a tradição do conto e para as transformações que o gênero sofreu durante o século XX, destaca-se também a década de 60, que, no dizer de Hohlfeldt (1981, p. 12), “ficou conhecida, no Brasil, como a grande década do conto. Dezenas de escritores foram revelados ou solidificaram suas carreiras literárias através deste gênero específico”. Assim, os anos 60 representaram o *boom* da contística.

Uma perspectiva para explicar a quantidade de livros de contos publicados pode ser pela relação momento literário e História. Denominada “anos rebeldes”, a década de 1960 teve início com o governo de Juscelino Kubitschek, e dentre as principais transformações que ocorreram nesse período, verifica-se a construção de Brasília, a expansão industrial, a entrada de várias multinacionais, o êxodo rural, o rápido processo de urbanização, o Tropicalismo, o Cinema Novo, os festivais de MPB. E vários desses acontecimentos foram registrados pela contística. Vale ressaltar que outros episódios e transformações que ocorreram nos anos 60 serão abordados com mais intensidade no segundo capítulo.

Respondendo a diversas mudanças, vários escritores publicaram nesse período, entre os quais Jorge Medauar com *A procissão e os porcos* (1960) e *O incêndio* (1963); Clarice Lispector com *Laços de família* (1960) e *A legião estrangeira* (1964); *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965) e *Lúcia McCartney* de Rubem Fonseca; a estreia de João Antonio, com *Malagueta Perus e Bacanaço* (1963); Lygia Fagundes Teles com *O jardim selvagem* (1965); *Os dragões e outros contos* (1965) de Murilo Rubião; Nélida Piñon com *Tempo das frutas* (1966); Bernardo Élis com *Caminhos e descaminhos* (1965) e *Veranico de janeiro* (1966). Houve a estreia de Moacyr Scliar com *Histórias de um médico em formação* (1962) e o *O carnaval dos animais* (1968); José J. Veiga com *A estranha máquina extraviada* (1968); e Caio Porfírio Carneiro com *Os meninos e o agreste* (1969) entre outros. Neste período, o gênero passa por diversas modificações, seja na estrutura, na linguagem e tem-se uma amplitude de tendências e variações temáticas.

Diante da grande quantidade de livros de contos publicados nesse período, verifica-se que a tematização e a representação da urbe pelo viés da literatura torna-se inexaurível, como os contos de Rubem Fonseca, em que o olhar aspirante e atento do escritor percorre as ruas como se fossem páginas escritas, desvelando a vida nos centros urbanos e a natureza humana, sendo esta atitude encontrada nos contos de *A coleira do cão* publicado em 1965. João Antônio, com *Malagueta Perus e Bacanaço* de 1963, traz à tona os bairros de São Paulo,

sobretudo o subúrbio, e os ambientes tipicamente masculinos como os salões de sinuca, os quartéis, as rodas de samba, além disso, o escritor registra o drama dos biscateiros, dos desassistidos pela sociedade, dos malandros paulistas, condenados ao desaparecimento perante a urbanização da cidade, do proletariado, tudo isso com acentuada perspicácia estilística.

Durante o século XX, é expressiva a quantidade de livros de contos publicados, visto que o gênero com o passar dos anos foi ganhando novas técnicas de construção e novas temáticas que responderam às necessidades de representação de uma identidade nacional, expressando o cotidiano, a natureza humana, a modernidade, as diversas relações sociais, o que faz lembrar a afirmação de Hohlfeldt de que:

[o] contista, na literatura, foi aquele que melhor refletiu, pensou, criticou e buscou caminhos alternativos em face de nossa realidade, e isto não apenas nos dias atuais, em que os desafios foram muito maiores, como ao longo de todas as décadas (HOHLFELDT, 1981, p. 205).

Dentre os caminhos trilhados pelos contistas, podem-se ressaltar certas tendências que delinearam a preferência dos escritores no processo de criação, tais como: o conto de enredo, o intimista, o sociodocumental, o do absurdo, o alegórico, o de atmosfera, dentre outros. Embora sejam identificados vários estilos para o conto brasileiro, o enquadramento em uma ou outra tendência não representa que sejam narrativas estanques, visto que os limites entre os estilos são próximos e interpenetráveis.

Assim, após a sistematização de algumas definições do gênero e de algumas peculiaridades que o acompanharam ao longo do século XX, verifica-se que o conto passou por diversas experimentações, foi aos poucos ganhando contornos e autenticidade devido à abundância de temáticas, de estilos e de peculiaridades que fizeram dessa forma narrativa o gênero representante da modernidade, visto que sem perder a densidade, sua dimensão corrobora tanto o ritmo acelerado da vida moderna quanto o tempo que se leva para sua leitura.

### **1. 3. O discurso da urbe: estratégias para uma legibilidade**

Após o estudo de algumas peculiaridades e aspectos históricos que contribuíram para a definição e afirmação do conto contemporâneo brasileiro durante o século XX, neste

momento o foco da pesquisa será a leitura da cidade. Roberto Damatta (1997, p. 49) afirma que a literatura é uma expressão, “um meio privilegiado pelo qual a sociedade pode se manifestar. A narrativa, então, poderia ser tomada como a própria sociedade, percebida (lida, entendida, falada, classificada) por meio de um certo código”. Neste estudo, esse código é espacial, trata-se da urbe, que pode ser concebida pela leitura da sociedade em uma determinada época, visto que o espaço urbano é influenciado dialeticamente por seus habitantes.

Malcolm Bradbury e James McFarlane (1989), em *Modernismo: Guia geral: 1890-1930*, ressaltam a relação íntima que sempre existiu entre a literatura e as cidades, visto que é na urbe que se encontram as instituições literárias básicas, as editoras, os museus, as livrarias, as bibliotecas, como também a novidade, os debates, o dinheiro, a rotatividade de pessoas. Desta forma, os estudiosos afirmam:

Por muito tempo os escritores e intelectuais abominaram a cidade: o sonho de escapar a seus vícios, sua imediatividade, seu espraiamento, sua velocidade (...). Mas, apesar disso, os escritores e intelectuais iam constantemente às cidades, em alguma busca essencial em termos de arte, experiência social, história moderna, ou uma realização mais plena de seus dotes artísticos. O poder de atração e repulsa da cidade tem fornecido temas e posturas que atravessam profundamente a literatura, na qual a cidade aparece mais como metáfora do que como lugar físico (BRADBURY E MCFARLANE, 1989, p. 76-77).

Intrinsecamente ligada à modernidade, a urbe sofre constantes e diversas modificações, que alteram a vida de seus habitantes e recriam a construção do imaginário sobre a cidade moderna. Para o historiador Carl Schorske (2000), em *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*, a cidade é caracterizada como uma “transitoriedade permanente”, pois as transformações constituem a sua base, seu fundamento. Assim, a urbe é qualificada pela dissolução dos laços comunitários, pela pressa, pelo tempo abstrato e pela incomunicabilidade; os habitantes não se encontram e não se enxergam mais. Diante da destruição das referências históricas e socioculturais que orientavam a vivência das pessoas, da fragmentação e da ruína da sociabilidade, o indivíduo fragmenta-se junto com o espaço, destruindo a ilusão de totalidade.

Deste modo, estar na cidade é empreender a difícil tarefa de “ler o ilegível”, é focalizar no caos, na multiplicidade de imagens, nas construções e nos indivíduos certa ordem, trata-se de buscar em toda essa problemática uma possibilidade de leitura que a

contemple. Edgar Allan Poe, no conto “O homem das multidões”, evidencia uma tentativa de ler um indivíduo inserido na multidão, assim o escritor tematiza a cidade moderna caracterizada pela constante mobilidade de imagens e de indivíduos que transitam por suas ruas labirínticas. Vale ressaltar que, além de se destacar como um precursor no que diz respeito à definição dos elementos estruturais do conto no século XIX, Poe (1989) enuncia uma possibilidade de leitura para a urbe.

No início da narrativa é enunciado: “De certo livro germânico, disse-se, com propriedade, que *'es lässt sich nich lesen'* – não se deixa ler. Há certos segredos que não consentem ser ditos.” (POE, 1989, p. 166). Com efeito, logo de imediato a tese é apresentada: decifrar o mistério, o ilegível. No primeiro momento da narrativa, o narrador encontra-se sentado à mesa de um café em Londres, contemplando os anúncios do jornal, o café, mas, sobretudo, os transeuntes que por ela passam. O narrador do conto não resiste ao fascínio das multidões que se acotovelam no movimento da rua, assim, no segundo momento o observador se integra à massa dos caminhantes, ao “aspecto abstrato e generalizante”, apreciando a movimentação das pessoas em seus percalços “quase ao findar duma noite de outono”, visto que a iluminação artificial das ruas sobre as faces dos passantes leva-o à observação. Ao deparar com um velho decrépito, o narrador se impressiona com a “idiossincrasia de sua expressão”, sendo levado a analisá-lo e segui-lo pelas ruas da cidade.

Poe (1989) representa a urbe de sua época pelo contraditório viés do tumulto. Longe do ambiente familiar das casas e das praças, o narrador é conduzido para o espaço público e passa viver a experiência do choque a partir do contato com a multidão. Diferentemente de seus contemporâneos, Poe não fala sobre a cidade, contudo exprime a experiência desenraizada da vida na metrópole, a solidão que enclausura os habitantes, o vazio que não é preenchido. Essa vivência urbana retratada no conto leva o homem a esconder a melancolia, a angústia do desencontro e o sentimento de incompletude, assim, ao abdicar-se do espaço fixo e centrar-se no transitório, o escritor ressalta o isolamento das pessoas nos centros urbanos.

A multidão demonstra tumulto, mas também está vinculada à organização. Ao observar os transeuntes em massa, o narrador classifica-os de acordo com suas vestimentas e a sua forma de andar. Nesta perspectiva, detecta-se uma possível leitura de alguns tipos humanos que são apreendidos pelo olhar atento do narrador:

Muitos dos passantes tinham um aspecto prazerosamente comercial e pareciam pensar apenas em abrir caminho através da turba. Traziam as sobancelhas vincadas, e seus olhos moviam-se rapidamente; quando davam algum encontrão em outro passante, não mostravam sinais de impaciência; recompunham-se e continuavam, apressados, seu caminho. Outros, formando numerosa classe, eram irrequietos nos movimentos; tinham o rosto enrubescido e resmungavam e gesticulavam consigo mesmos, como se sentissem solitários em razão da própria densidade da multidão que os rodeava. Quando obstados em seu avanço, interrompiam subitamente o resmungo, mas redobravam a gesticulação e esperavam, com um sorriso vago e contrafeito, que as pessoas que os haviam detido passassem adiante [...].

Nada mais havia de distintivo sobre essas duas classes além do que já observei. Seus trajes pertenciam aquela espécie adequadamente rotulada de decente. Eram, sem dúvida, nobres, comerciantes, procuradores, negociantes, agiotas - os eupátridas e os lugares-comuns da sociedade -, homens ociosos e homens atarefados com assuntos particulares, que dirigiam negócios de sua própria responsabilidade (POE, 1989, p. 166-167).

Com efeito, a multidão não pode ser lida em seu aspecto generalizante, como propõe o narrador no início do conto, faz-se necessário fragmentá-la em pormenores, estratégia comum na narrativa policial, pois o acúmulo de cenas tolhe o olhar do observador, visto que a cidade moderna só pode ser apreendida por partes, já que o olhar de cima, “das andorinhas em voo” se torna incompatível no exercício de ler a multidão. Assim, o contista revela um modo peculiar para decifrar a multidão, instalar-se na rua, aproximar-se da massa e observá-la pelos seus meandros.

Desta forma, é possível estabelecer um paralelo entre a leitura da multidão e a leitura da urbe, pois a estratégia proposta por Poe (1989) também pode ser utilizada na leitura da cidade. Ainda que seja um espaço confuso, com ruas labirínticas e movimentadas, o narrador recusa a atitude do observador analítico e se instaura no bulício da rua. Mesmo assim, o velho enigmático permanece ilegível, assim afirma o narrador:

E ali, entre a confusão que crescia a cada momento, persisti na perseguição ao estranho. Mas este, como de costume, limitava-se a caminhar de cá para lá; durante o dia todo, não abandonou o turbilhão da avenida. Quando se aproximaram as trevas da segunda noite, aborreci-me mortalmente e, detendo-me bem em frente do velho, olhei-lhe fixamente o rosto. Ele não deu conta de mim, mas continuou a andar, enquanto eu, desistindo da perseguição, fiquei absorvido vendo-o afastar-se. "Este velho", disse comigo, por fim, "é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. É o homem da multidão. Será escusado segui-lo: nada mais saberei a seu respeito ou a respeito dos seus atos. O mais cruel coração do mundo é livro mais grosso que o *Hortulus animae*, e talvez seja uma das mercês de Deus que '*es lässt sich nich lesn*' " (POE, 1989, *grifos do autor*, p. 189-190).

O velho não se deixa ler, ele anda a esmo, não tem conhecimento do seu intento. Nessa passagem, verifica-se uma alegoria aos habitantes citadinos, que se encontram intensamente solitários e ilegíveis na multidão agitada. Ao inserir-se na massa, o narrador também se ofusca quando resolve seguir os andantes, nessa atitude compulsiva de perseguição não se verifica apenas a ilegibilidade do velho, mas também a busca do narrador por sua identidade, que a multidão pode ter ocultado.

Assim, destaca-se que não é apenas o velho decrépito e o narrador que andam ao acaso, fascinados por aquilo que a “massa” esconde, o leitor também, ao contemplar o conto, se instala no mesmo patamar dos outros dois, isto é, ele é convidado a transitar pela multidão e a perder-se em seus meandros. O leitor é chamado para refletir sobre sua condição de habitante da cidade moderna, a vagar à procura de sua história e a ler a cidade. Renato Cordeiro Gomes (1994, p. 75), em *Todas as cidades, a cidade*, estabelece um paralelo entre o velho decrépito e o narrador que recusa a estar só: “O homem da multidão reduplicado: ambos representam a própria cidade que não se deixa apreender, não permite ser lida, mas que impõe uma leitura do ilegível”.

Nesta perspectiva, a cidade torna-se um texto, ainda que seja um discurso intrincado, com registros fragmentados, limitados e superficiais, é por meio da linguagem que a cidade ganha contornos que a tornam passível de apreensão. Desta forma, sua leitura é composta por fragmentos, os discursos se integram e sua escrita é resistência ao esquecimento. De acordo com Renato Cordeiro Gomes (1995), em artigo intitulado “A casa dos espelhos: cidade e memória”:

A leitura é, pois, construção do sujeito que lê, quando seleciona e combina os signos da cidade, mesmo se o fio do seu discurso for secreto, suas regras absurdas, suas perspectivas enganosas (...). Descrever e articular esse fio secreto é a tentativa de ler o ilegível, uma vez que a percepção da cidade se tornou opaca, e regras absurdas encobriram uma face que ela já tivera um dia e que se podia ver e compreender (GOMES, 1995, p. 13).

Para revelar a agitação, a angústia, o acúmulo de construções e memórias, o individualismo, a promiscuidade, as novas formas de sociabilidade da cidade moderna, como também abordar o passado e a construção da memória urbana, recorre-se à literatura. É por meio do discurso que a cidade eterniza sua história. Em “Pedra e discurso: cidade, história e literatura”, Robert Moses Pechman (1999) afirma: “É o discurso, em seu poder de evocar símbolos, portanto, que faz da pedra, cidade” (PECHMAN, 1999, p. 64). Para o crítico, pedra

refere-se às construções, ao monumental, isto é, à parte física da urbe. Entretanto, não se pode edificar uma cidade privilegiando apenas os aspectos fixos, é necessário “soprar vida à cidade de pedra, injetar-lhe alma, e insuflar-lhe a maciez de um discurso que diz quão dura a pedra é!” (PECHMAN, 1999, p. 63). Deste modo, é necessário o discurso para erigir a cidade, imortalizando sua memória:

(...) a literatura teve papel decisivo na transformação da cidade de fato estético em fato histórico. Estou sugerindo que as imagens construídas pela literatura, da cidade, transformam-se em repertório da própria cidade pelas mãos dos leitores. Ou melhor, as imagens ficcionais da cidade se transformam numa chave a destrancar os insondáveis mistérios de uma cidade que não se revelam à simples observação (PECHMAN, 1999, p. 70).

O discurso busca sentidos e formas para conceber a cidade, seja nas imagens condicionadas pelo desejo ou pelo repúdio, nas expectativas de quem a lê, como também no olhar do pesquisador que se propõe a reconstruir a cidade através do discurso que a escreve. Assim, reconhece-se na fluidez do discurso a possibilidade de eternizar a memória da cidade, pretendendo-se evitar que junto com as modificações físicas que ocorrem constantemente na urbe, apaguem-se a história e as representações do fenômeno urbano.

Serão apresentadas a seguir algumas possibilidades de representações e de estruturação do fenômeno urbano no intuito de construir modelos para depois verificar como a cidade de Goiânia é revelada pelo discurso literário.

### **1. 3. 1. Figuras alegóricas: a construção de imagens sobre a cidade do século XIX**

Vários escritores do século XIX apuraram o olhar com o intuito de captar e de revelar o fenômeno urbano. No cenário europeu, destacam-se Baudelaire, Walt Whitman, Dickens, Balzac, Joyce, Dostoievski, Zola, que, por meio de suas respectivas literaturas, exprimiram e representaram o drama da sociedade ocidental diante da modernidade, fornecendo visibilidade à cidade moderna e desvelando-a a partir do imaginário.

Com Baudelaire, por exemplo, Paris torna-se objeto da poesia lírica, sobretudo suas ruas e seus bulevares. Benjamin, em seus diversos estudos sobre a modernidade e a obra de Baudelaire, tematiza a experiência moderna, entendida como experiência vivida do choque,

convertendo-a no ponto crucial de sua análise. O grande projeto teórico do crítico refere-se ao “Trabalho das passagens”, que somado a outros ensaios revela as relações sociais para a literatura, assim a modernidade é subjetivada e captada de modo exemplar na lírica baudelairiana.

De acordo com Berman (1986), a modernidade consiste nessa experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, somada às possibilidades, às aventuras e aos perigos vivenciados pelo mundo de hoje. De acordo com o escritor:

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade na desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 1986, p. 15).

A industrialização, o crescimento das cidades, a explosão demográfica, o dinamismo dos sistemas de comunicação, as mais variadas classes sociais, dirigidas por Estados nacionais cada vez mais fortes, os diversos movimentos de massas questionando seus governantes, a circulação rápida de pessoas e de mercadorias, o mercado capitalista vigente, toda essa agitação e (des)ordem provocada pelas descobertas nas ciências físicas constitui o turbilhão da vida moderna.

É nesse contexto político, econômico e social que Baudelaire se destaca. Para Berman (1986), tal poeta foi, dentre os escritores do século XIX, o que mais trouxe contribuições a fim de dotar seus contemporâneos da consciência de si mesmos como homens modernos. Baudelaire chama a atenção para o bulevar desnudando-o como o *locus* da modernidade; esse espaço representa a contradição que caracteriza a vida moderna ao apresentar a dicotomia entre o público e o privado. O paradoxo converge para o sentimento de fascínio, que é provocado nos caminhantes ao contemplar a epifania das luzes, dos sonhos e das galerias parisienses, e para o sentimento de repulsa, ao apontar a miséria, os pobres, a dor e tudo aquilo que a sociedade expulsa.

Em artigo intitulado “O *flâneur* e a *flanêrie* na lírica de Baudelaire: a cidade como alegoria da modernidade”, Maria João Cantinho (2004) afirma que a primeira razão pela qual Baudelaire ocupa lugar de destaque na galeria de autores privilegiados por Benjamin é por ele

personificar a figura do alegórico, pois o poeta transforma, por meio da alegoria, as experiências vividas em imagens poéticas.

Das figuras alegóricas criadas por Benjamin, o *flâneur* constitui, essencialmente, um ponto de partida para abordar a obra baudelairiana. É pelo olhar desse andarilho que Paris se transfigura poeticamente em imagem e alcança a legibilidade. A cidade convida à circulação. O *flâneur* cultiva o ócio e lê o espaço público para compreender a psicologia da rua, “o *flâneur* não vê as coisas tal como elas são, mas sim como convém a esse olhar” (CANTINHO, 2004, p. 15).

Em *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*, Willi Böhle (2000) analisa “A Paris do Segundo Império em Baudelaire” e ressalta tanto os principais aspectos da modernidade, quanto a forma de constituição da historiografia benjaminiana. A cidade é apreendida por uma sequência de imagens dialéticas, denominada por Böhle (2000) de “ensaio cinematográfico”. O texto inicia-se com a criação da *Bohème*, personagem coletiva, que representa o lugar de origem dos literatos da época e a proletarização do escritor.

Numa próxima sequência de imagens destacam-se os bares, frequentados tanto pelos cidadãos cultos quanto pelos catadores de lixo, e também o mercado literário. Sobretudo nesta passagem que evidencia os trabalhos literários, verifica-se uma recorrência a duas imagens alegóricas: a prostituta e o *flâneur*. A primeira aproxima-se do poeta, pelo fato de ambos venderem suas intimidades; já a segunda é identificada como um tipo social do século XIX que registra as sensações urbanas representando o escritor:

O *flâneur* é o *medium*, através do qual o historiógrafo lê o “texto da cidade”. Sensações e sonhos, devaneios e imagens de desejo, fantasmagorias e utopias dos habitantes da Grande Cidade encontram sua expressão em gêneros literários específicos: romance-folhetim, “fisiologias”, história de detetive e poesia do apache. A análise desses gêneros leva à compreensão do imaginário social e da mentalidade. (...) O *flâneur* corresponde na medida em que sente a rua como parte de sua morada. Cria-se assim uma enorme fantasmagoria: uma coexistência harmoniosa entre a esfera particular burguesa e o mundo da rua (BÖLLE, 2000, p. 78-79).

O *flâneur* representa e relata a cidade como o poeta transeunte que compreende o urbano como um discurso. A cidade enunciada pelo *flâneur* foi destruída durante as reformas

do governo de Napoleão III. E como ressalta o professor Marcos Antonio de Menezes (2004, p. 25), em “Flâneur: o eterno morador das ruas”, e em seu lugar surgiu outra cidade, de ruas amplas, com fachadas contínuas “são avenidas radicais interligadas por rotatórias, com iluminação urbana uniforme e um complexo e moderno sistema de esgotos – toda essa renovação urbana destruiu a alma da cidades”.

Vale destacar que Marshall Berman (1986), a partir da poética baudelaireana, aponta dois modos de ver e conceber a modernidade, que denomina de modernismo pastoral e antipastoral. No prefácio de *Salão de 1846*, intitulado “Aos burgueses”, Baudelaire inicia sua visão pastoral causando espanto aos seus leitores acostumados a pensar no poeta como inimigo dos burgueses:

Baudelaire não apenas celebra aí os burgueses, como adula-os, por sua inteligência, força de vontade e criatividade na indústria, no comércio e nas finanças. (...) A fé que Baudelaire deposita na burguesia põem de lado as sombrias potencialidades de seus movimentos políticos e econômicos. (...) De qualquer modo, essa visão pastoral proclama a natural afinidade entre modernização material e modernização espiritual (BERMAN, 1986, p. 154-155).

A visão pastoral vê nas modificações econômicas, políticas e culturais o progresso humano. Porém, essa visão ingênua não sobrevive no poeta. Contrapondo-se à visão pastoral, aparece pela primeira vez no ensaio intitulado “Sobre a moderna ideia de progresso aplicada às Belas Artes”, de 1855, a visão antipastoral, que de acordo com Berman (1986, p. 155) denomina o progresso de “visão traiçoeira”. A partir desta perspectiva, o poeta condena com veemência a sociedade moderna, o progresso e todas as consequências que ele traz. Assim, a arte vem atrelada às modificações ocasionadas pelo desenvolvimento, uma vez que a vida moderna possui uma beleza peculiar inseparável da miséria, do grotesco, do progresso presente nas cidades. Essas imagens projetadas da cidade aparecem em *Spleen de Paris*, título de coletânea que reúne poemas em prosas que vieram à tona em 1868.

Além dos estudos sobre Baudelaire, Benjamin (1994), em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, analisa outros escritores do século XIX que representaram a grande “massa” da cidade. Ao interpretar o conto de Poe, “O homem das multidões”, Benjamin o escolhe como texto guia para representar a experiência do indivíduo diante da multidão. O conto é caracterizado como a uma radiografia de uma história de detetive.

Produzir uma radiografia dessa história significa elaborar estratégias que decifrem a multidão, dessa forma, Bølle (2000, p. 81) define o trabalho de Benjamin: “O projeto do crítico-escritor consiste em ‘revelar’ os gêneros literários urbanos do século XIX, para tornar visíveis as estruturas profundas da metrópole no século XX. Isso implica um mergulho nos sonhos do século passado, codificados pela literatura, e um trabalho de ‘despertar’”.

Tanto a personagem do conto “O homem das multidões” quanto o *flâneur* se perdem na multidão e no bulício das ruas. Assim, Bølle difere o *flâneur* e o homem da multidão:

O contraste entre Paris e Londres se condensa nas figuras do *Flâneur*, um ocioso que sente em casa nas passagens, e o Homem na multidão, que percorre compulsivamente a cidade, ‘errando pelo labirinto das mercadorias’ (BØLLE, 2000, p. 81-82).

Os estudos de Benjamin e Bolle apresentados neste capítulo proporcionaram subsídios para a leitura da cidade moderna do século XIX. As figuras alegóricas, seja a do *flâneur* enunciada por Benjamin, ou a do homem da multidão criada por Poe, constituíram estratégias para se apreender a urbe, sobretudo suas ruas e seus bulevares. O que esses estudiosos e literatos do século XIX iniciaram foi sendo retomado no século XX por outros escritores em diversos países.

### **1. 3. 2. Metáforas: para uma leitura da urbe do século XX**

A metrópole moderna, com seus contornos e repertórios visuais oriundos do capitalismo, tornou-se um acúmulo de imagens, de códigos e de formas sobrepostas. Como resultado da imaginação e do trabalho construído pelo homem que modifica a natureza, a cidade tem se tornado um desenho indecifrável e para compreendê-la, em campos visuais, busca-se uma linguagem transparente, com estratégias que consigam decifrá-la sem tornar opaca sua memória e sua cultura. Deste modo, elege-se uma rede paradoxal de metáforas a fim de desvendar esse espaço moderno, não apenas na qualidade de descrição física, mas também de cidade simbólica.

Nessa perspectiva, destaca-se *Todas as cidades, a cidade* (1994), de Renato Cordeiro Gomes, que, embora ciente de certo teor de ilegibilidade da cidade moderna, propõe uma escrita-desenho para esse espaço que foi se tornando ilegível. Assim, o crítico apresenta em seus estudos tentativas e caminhos para a leitura da urbe, contribuindo para a divulgação de uma bibliografia mais recente sobre o tema. Antes mesmo de Gomes, o escritor Ítalo Calvino, ao escrever sobre a cidade, propõe o uso das metáforas como um princípio basilar para se desvendar a urbe, seja em seu texto teórico *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), ou no texto literário *As cidades invisíveis* (1990). No primeiro texto, as imagens do cristal e da chama são construídas; no segundo, as mesmas imagens são exemplificadas pela narrativa.

Para Gomes, a duplicidade é o princípio fundamental de ler a cidade, que corresponde, de acordo com Calvino (1990, p. 80), “ao símbolo capaz de exprimir a tensão entre a racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas”. A ideia matemática, “a predileção pelas formas geométricas, pelas simetrias, pelas séries, pela análise combinatória, pelas proporções numéricas” (GOMES, 1994, p. 82) sintetiza a imagem do cristal, que tensiona com a fluidez e a mobilidade da chama, como afirma Gomes:

O cristal, com seu facetado preciso e sua capacidade de refratar a luz, é a imagem da invariância e da regularidade, ao passo que a chama é a imagem da constância de uma forma global exterior, apesar da incessante agitação interna (...). O cristal conota definição geométrica, que é solidez: transparência revelando uma forma: exatidão. A chama conota vivência, que é efêmera: pulsão forjando uma forma: fluidez (GOMES, 1994, p. 40).

A partir do registro das cidades construídas por Marco Pólo, o narrador veneziano - o nômade – em *As Cidades invisíveis* as imagens do cristal e da chama são elucidadas. O discurso de Calvino (1990) é caracterizado por metáforas que penetram os labirintos, que se referem às cidades visitadas por Marco Pólo, e essas inserem o leitor num quebra-cabeça e numa busca incessante pela legibilidade. As cidades relatadas por Marco Pólo a Kublai Khan, o imperador, devem ser apreendidas pela imaginação, sua leitura não é alcançada pelas descrições e pelas formas físicas, mas pelo pensamento e pela reflexão e consiste numa travessia interior.

Ao focalizar o narrador-viajante, aquele que vem de longe, Calvino (1990) recupera o narrador da tradição oral descrito por Benjamin (1985), no ensaio intitulado “O narrador”, visto que em *As cidades invisíveis*, o viajante é caracterizado pelo narrador Marco Pólo que a partir de suas experiências de viagens retira tudo o que narra a Kublai Khan.

Esse tipo de narrador arcaico aproxima-se de Sherazade de “As mil e uma noites” e, para Gomes (1994), tanto Marco Pólo quanto Sherazade articulam suas falas através do movimento infinito da memória: “É, portanto, a memória que condiciona a leitura da cidade, uma busca de sentido explícito e reconhecível, que a sociedade moderna já não permite” (GOMES, 1994, p. 44). É pelo exercício da repetição, articulado nas falas do narrador veneziano, que as imagens da cidade se fixam. Assim, Calvino (1990, p. 11) retoma a afirmação de Benjamin de que uma cidade ajuda a ler a outra, pois “ao encontrar as belezas de uma cidade, já as conhece, por tê-las visto em outras cidades”.

Durante as narrativas de Marco Pólo, Kublai Khan busca a tendência racionalizante e geométrica das cidades, de modo que tais aspectos lhe tragam contribuições para o seu próprio império. “Se cada cidade é como uma partida de xadrez, o dia em que eu conhecer as suas regras finalmente possuirei o meu império, apesar de que jamais conseguirei conhecer todas as cidades que ele contém” (CALVINO, 1990, p. 111). O imperador pretende transpor em seu tabuleiro de xadrez aquilo que o veneziano descreve.

Com efeito, Calvino (1990) sintetiza os conceitos do “cristal” e da “chama” metaforizados na imagem do império, que reflete a forma geométrica e transparente do cristal, opondo-se à fluidez do discurso de Marco Pólo que neste caso é a chama. Desta forma, destaca-se uma tensão entre o cristal e a chama, pois a mente geometrizar do imperador choca-se com a cidade descrita pela memória, pelos desejos e pelos símbolos do narrador. Se a cidade fosse representada apenas pelo lado racional, pela fixidez do cristal, sem as vivências humanas, sem a memória, ela estaria fadada ao congelamento e à destruição.

As cidades descritas por Marco Pólo se reduzem a uma mesma e única cidade, essa é Veneza, embora não seja mencionada, ela sustenta diversos aspectos das outras cidades. Kublai Khan sente falta do local de origem de Marco Pólo, e questiona por que ele não se refere à Veneza:

- Resta uma que jamais você menciona.
- Marco Pólo abaixou a cabeça.
- Veneza – disse Khan.
- Marco sorriu.
- E de que outra cidade imagina que eu estava falando?
- O imperador não se afetou.
- No entanto, você nunca citou o seu nome.
- E Pólo:
- Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza.
- Quando pergunto das outras cidades, quero que você me fale a respeito delas. E de Veneza quando pergunto a respeito de Veneza.
- Para distinguir as qualidades das outras cidades, devo partir de uma primeira que permanece implícita. No meu caso trata-se de Veneza (CALVINO, 1990, p. 82).

Todas as cidades apresentadas por Marco Pólo compreendem uma só, diferem-se apenas quanto aos nomes. Por isso, o narrador afirma que é capaz de ler uma cidade, mesmo na primeira vez que a visita. Nesse sentido, Gomes (1994) afirma que: “O que resta, então, é uma Veneza oculta, desrealizada, tão ou mais invisível que as cidades invisíveis, o duplo de todas as outras cidades que a imaginação do narrador produziu” (GOMES, 1994, p. 60).

Partindo do fundamento de que ler a cidade é desvendar a metáfora que a escreve, outras metáforas espaciais somam-se às imagens do cristal e da chama, como, por exemplo, as imagens do labirinto e da Babel. A partir do século XIX, a imagem do labirinto passou a ser recorrente na representação da cidade moderna, e a cidade simulada por ele “desorienta os sentidos com sua arquitetura sem fim. A monumentalidade pela monumentalidade” (GOMES, 1990, p. 25).

Feito para confundir os homens, o labirinto converge para a ilegibilidade da urbe. Presa a uma rede complexa e diversificada de construções, formas geométricas, códigos, edifícios, ruas, avenidas, letreiros, colunas, as imagens se sobrepõem de forma desordenada e se aglutinam num caminho sem fim dando ênfase à figura do labirinto. Ler a cidade labiríntica é buscar um método de montagem de fragmentos descontínuos para um jogo textual que remete a um quebra-cabeça. E de acordo com Gomes (1994), esse labirinto não consiste na trilha para se chegar ao centro, mas no caminho para a dispersão:

O signo do progresso transforma a urbanização em movimento centrífugo, gerando a metrópole que dispersa. Assim, o cidadão – homem à deriva – está na cidade como em labirinto, não pode sair dela sem cair em outra, idêntica ainda que seja distinta (GOMES, 1994, p. 64).

Essa proliferação tumultuada de imagens sintetizada na figura do labirinto também conota para a ótica babélica da metrópole, a cidade metaforizada em Babel se refere ao esfacelamento da comunicação entre os indivíduos e à indiferença exacerbada à materialidade nas metrópoles. O mito babélico é o caos urbano original, sendo a torre o símbolo da confusão, da impossibilidade de comunicação, do tempo e do espaço esfacelados.

Em contraposição à cidade babélica, Gomes (1994) destaca, à luz da perspectiva de Anne Coquelin, em *Essai de philosophie urbaine*, a Jerusalém Celeste, que ilustra o mito da ubiquidade e da transparência das partes no todo. A cidade evocada por Coquelin possui forma urbana, é distinta e legível em sua descrição física e sua transparência absoluta, estendendo-se à comunicabilidade entre seus habitantes. “Esta cidade utópica – autógena,

acrônica e atópica – é a cidade da proporção e do equilíbrio perfeitos: ‘o comprimento, a largura e a altura são iguais’” (GOMES, 1994, p. 83).

Os textos sintetizados revelam e registram a experiência urbana e suas respectivas representações, sejam eles teóricos ou literários, pois possuem um objetivo em comum: decifrar a urbe, torná-la legível, transformá-la “numa paisagem passível de imaginabilidade: visível, coerente e clara” (LYNCH, 1999, p. 101). Desta forma, verifica-se que as metáforas elucidadas neste capítulo consistem num caminho para se apreender o intrincado discurso do urbano. Assim, essas metáforas serão retomadas no terceiro capítulo com o intuito de verificar como a teorização literatura e cidade consegue proporcionar uma leitura da cidade de Goiânia, tendo como ponto basilar o uso das metáforas.

### 1. 3. 3. Alto e baixo: a cidade deixa-se ler

Além das figuras alegóricas apresentadas e das metáforas enunciadas como maneiras para se apreender a cidade, destacam-se as pesquisas sobre as práticas culturais do historiador francês Michel de Certeau (2001), em *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Do seu escritório, no 110º andar, o historiador analisa a gigantesca massa que se imobiliza sob o olhar distante do observador e percebe que a massa se modifica “em texturologia onde coincidem os extremos da ambição e da degradação, as oposições brutais de raças e estilos, os contrastes entre os prédios criados ontem, agora transformados em latas de lixo” (CERTEAU, 2001, p. 169). Nesse sentido, evidencia-se uma oposição entre observadores e caminhantes. O seu contato com a cidade é ínfimo e a sua visão é apreendida do alto:

Subir até o alto do World Trade Center é o mesmo que ser arrebatado até o domínio da cidade. O corpo não está mais enlaçado pelas ruas que o fazem rodar e girar segundo uma lei anônima; nem possuído, jogador ou jogado, pelo rumor de tantas diferenças e pelo nervosismo do tráfego nova-iorquino. Aquele que sobe até lá no alto foge à massa que carrega e tritura em si mesma toda identidade de autores ou de espectadores (CERTEAU, 2001, p. 170).

Diferentemente de Poe, que em seu conto “O homem das multidões” coloca seu narrador na rua confundindo-o com a massa, Certeau (2001), numa abordagem mais recente, vê a cidade do alto, e o princípio fundamental para se abarcar a imagem da urbe para o historiador francês é a distância. Longe da urbe o observador não se perde no labirinto de construções e nem na circulação rápida das pessoas. A visão de baixo converge para a

cegueira, o acúmulo de monumentos e de habitantes aponta para a ilegibilidade, desse modo, a metrópole deixa de ser uma imagem distinta, um fenômeno raro.

Lynch (1997) também apresenta sugestões para transformar o mundo urbano numa paisagem passível de estruturação visual, pois para ele essa imagem é possível a partir da organização de novas formas e de novos símbolos da vida cidadina. Seus estudos centram-se no *design* urbano e nas estratégias de vários elementos capazes de estruturar visualmente a urbe, desde as vias, os limites (como, por exemplo, os limites de um bairro, de um centro comercial), até os marcos, os pontos nodais (os pontos de referência). Diferenciando-se da visão de Certeau (2001), Lynch (1997) apreende a cidade pela visão de baixo que é caracterizada pelo historiador francês do seguinte modo:

Mas ‘embaixo’ (*down*), a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, *Wandersmänner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um ‘texto’ urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se vêem; tem dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada (CERTEAU, 2001, p. 171).

Essas perspectivas diferenciadas para se ler a cidade, isto é, alto e baixo, se desdobram, para Gomes (1994), nos conceitos de cidade do rato e cidade da andorinha. Para empreender uma leitura sobre o Rio de Janeiro representada no conto “A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca, Gomes (1994) lança tais metáforas na tentativa de compreender o intrincado discurso que caracteriza a cidade moderna e de que modo a urbe é apreendida pelo contista andarilho, escritor do conto analisado e seu narrador.

A visão do alto é caracterizada pelo encantamento longínquo; a distância revela a visão panorâmica da cidade, uma vez que a abrangência do olhar capta a urbe em sua totalidade, e tal perspectiva corresponde ao olhar das andorinhas em voo “que podem ver as alturas e as distâncias, quando a cidade se transfigura, se torna cristalina, transparente e, portanto, legível” (GOMES, 1994, p. 158). A imagem-panorama não está enlaçada pelas ruas, nem pelas vivências urbanas, e de acordo com Certeau (2001), o olhar totalizador denuncia a complexidade da cidade e fixa sua legibilidade como num texto transparente. Contrapondo-se à cidade captada pela andorinha em voo, encontra-se a cidade do rato, que é apreendida por olhares que colhem a multiplicidade e o fragmentado, sendo caracterizada pelo contato direto.

Diante das visões diferenciadas de Certeau (2001), de Poe (1989) e de Lynch (1997), exemplificadas respectivamente nas metáforas de Gomes (1994), cidade da andorinha e cidade do rato, verifica-se que cada uma possui suas conveniências e suas desvantagens, pois se o observador aproxima seu olhar, a distância desaparece, assim, ele consegue se ater aos detalhes, ao imediato e àquilo que há de próximo. Nesse caso, a geografia da urbe é apreendida pelos passos, visto que diante do contato intenso é impossível a abrangência do olhar, a proximidade impede a visão panorâmica da cidade e o que o observador possui são fragmentos de imagens, como no conto “O homem das multidões”, que ao se inserir na massa que transitava pela urbe, o narrador se perde na multidão. Entretanto, se o observador se distancia, a visão do todo é alcançada, pois a urbe se torna legível, porém essa visão não abrange os detalhes das ruas, das avenidas, dos pontos comerciais, das construções, da circulação dos habitantes e constata-se que os meandros e as particularidades das imagens não são identificados.

Além das diferenças quanto às perspectivas de focalização da cidade (alto e baixo), verifica-se que os estudos de Certeau (2001) referem-se à funcionalidade do espaço urbano, principalmente ao espaço público, às formas de apropriação do espaço praticado público e privado, e às modalidades de narração desses locais. Já o urbanista Lynch (1999) fixa seu trabalho nas funções que as formas da cidade podem expressar, relacionando-as com a circulação de pessoas, com o uso do espaço urbano, e, sobretudo, com a estruturação de vias, dos marcos, dos pontos nodais e outros. Enquanto o historiador busca as análises funcionais do espaço, Lynch (1997) focaliza a memorização das estruturas paisagísticas pelo cidadão.

Certeau (2001) não se interessa pela arquitetura em si mesma, seja ela a dos grandes conjuntos habitacionais ou a das pequenas casas residenciais, mas pelos espaços públicos, pelas calçadas, pelas ruas, pelas praças. Desse modo, o historiógrafo enuncia em suas abordagens as práticas do espaço como uma condição determinante da vida social. “A cidade-conceito se degrada” (CERTEAU, 2001, p. 174) e se rende às diversas transformações. Demolir para construir o novo é uma necessidade elucidada na história das sociedades. A abordagem analisada converge para um lugar praticado e modificado dia após dia por seus habitantes. Trata-se, desta forma, do conceito de espaço:

Existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. (...) Em suma, *o espaço é um lugar praticado*. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos (ibid., 2001, p. 202).

Partindo do princípio de que “é a atividade que qualifica o espaço”, verifica-se que os itinerários múltiplos dos habitantes citadinos correspondem a tais atividades. Depois que a cidade grande passou a ocupar importante espaço na criação literária, elucidando novas formas de percepções do espaço urbano que se inaugurava, a figura do escritor andarilho tornou-se uma possível chave de leitura na tematização da cidade. Além de colocar em destaque essa postura do escritor, outros textos enunciam narradores e personagens andantes, que ao percorrer caminhos promovem a legibilidade da urbe.

Ao definir seu percurso e criar seu itinerário, o escritor andarilho convida o leitor a circular pela cidade-texto e a ler o urbano através dos passos das personagens ou do narrador. Como salienta Certeau (2001, p. 176), “Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares”. Além disso, o historiador recorre a uma analogia entre a cidade e a língua, que desemboca nos processos de apropriações da topografia urbana, verificando-se nessa analogia uma aproximação entre a enunciação linguística e a enunciação pedestre:

O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (*o speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos. Vendo as coisas no nível mais elementar, ele tem, com efeito, uma tríplice função ‘enunciativa’: é um processo de *apropriação* do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma realização espacial do lugar (assim como o ato da palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica *relações* entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob a forma de movimento (assim como a enunciação verbal é ‘alocução’, “coloca o outro em face” do locutor e põem em jogo contratos entre colocutores). O ato de caminhar parece portanto encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação (CERTEAU, 2001, p. 177).

Com base nessas relações entre o ato de caminhar e a enunciação linguística, constata-se que a opção de compreender a cidade a partir dos que caminham nela faz, torna o exercício da rua o mote de sua existência, é uma forma de reconstruir o espaço urbano e de compreendê-lo através de seus “praticantes ordinários” (CERTEAU, 2001, p. 171). Desse modo, não é privilegiado apenas o traçado geométrico e planejado da cidade, mas também suas práticas organizadas, especialmente as práticas construídas pelos passos.

O estilo, a necessidade, a pressa, as paisagens, as construções, o fluxo de outros passantes ditam maneiras as de caminhar. Ora o pedestre se apressa, ora reduz o ritmo e se deleita na experiência que o caminhar produz, o que leva Certeau a afirmar que “existe uma retórica da caminhada. A arte de ‘moldar’ frases tem como equivalente uma arte de moldar percurso” (CERTEAU, 2001, p. 179).

Do mesmo modo que Certeau evidencia a retórica da caminhada sob a ótica da observação e dos estudos urbanísticos, a literatura corrobora essa abordagem, pois o escritor andarilho se vincula a proposta de lidar com a representação da cidade a partir das personagens que caminham por ela. Colocar as personagens na rua e revelar esse espaço pelo olhar e estado de espírito das personagens é uma característica da narrativa moderna e a movimentação lenta permite uma melhor captação desse espaço. Assim, quanto mais imagens são registradas, subentende-se que mais devagar as personagens andam.

É todo esse conjunto de expressões, práticas e passos que contribuem para que a cidade não perca sua memória. As práticas, as artes de fazer e as narrativas do cotidiano constituem os verdadeiros arquivos urbanos.

O leitor é essencialmente ativo na reconstrução da cidade, do mesmo modo que os habitantes tornam a cidade um organismo vivo quando estabelecem relações com ela, e na condição de praticantes desse espaço, o leitor torna a urbe legível através da experiência da leitura. É mediante o trabalho atento e a observação minuciosa que o leitor recompõe esse texto labiríntico que fala da cidade. Nesse capítulo, verificam-se algumas formas de representação da cidade, tanto como espaço praticado, conforme propõe Certeau (2001), quanto como imagem paisagística, como enuncia Lynch (1999), ou até mesmo como cristal e chama, conceitos de Calvino (1990), trabalhados por Gomes (1994), tal como o labirinto e a babel.

Assim, foram tecidas considerações sobre as relações entre conto e a temática do urbano, quanto aos apontamentos sobre o gênero justificam-se pela escolha da contística para o *corpus* deste trabalho. Além disso, foi problematizada a questão do espaço urbano para discutir as dificuldades e as possibilidades de leitura da urbe na contística contemporânea, com o intuito de apontar estratégias para se ler e se representar no terceiro capítulo a cidade de Goiânia.

No próximo capítulo, a fim de compreender o momento histórico contextualizado pelos contos selecionados como *corpus*, serão abordados de modo sistematizado alguns aspectos políticos, econômicos e sociais das décadas de 1950 e de 1960 no cenário nacional. Depois o foco será a cidade de Goiânia também nesse período, porém faz-se necessário retomar de forma breve a formação de Goiânia visto que os preceitos de modernidade e de desenvolvimento que estavam em voga na década de 1960, remetem desde a construção da capital. E por fim, no último momento será retomada a década de 1960 em seus aspectos

culturais, sobretudo literários, em que serão discutidas as contribuições e a influência do GEN (Grupo de Escritores Novos).



*Hotéis de Olvencia*

Praga Clínica - Avenida Getúlio D. Vargas

## 2. FAZENDO HISTÓRIA: DA FORMAÇÃO DE GOIÂNIA AO DESENVOLVIMENTO DA URBE NA DÉCADA DE 1960

Cinquenta anos em cinco.

Juscelino Kubitscheck

Em Goiás, em meados dos anos 60, havia (e pela primeira vez passo a passo com os centros culturais do país) anseio de modernização das letras, através do trabalho do Grupo de Escritores Novos (GEN).

Albertina Vicentini A. R. Almeida

A relevância de estudar as cidades é semelhante à necessidade de decifração da antiga esfinge. O “decifra-me ou devoro-te” corrobora a (re)descoberta do espaço em que se vive e das relações humanas. Como foi enunciado no primeiro capítulo, uma das possibilidades para se desvendar a cidade moderna, essa organização mutável e polivalente, como definiu Lynch (1997, p. 101), é através dos discursos que se constroem sobre ela, visto que os mesmos também consistem em representações que se têm sobre a urbe.

Embora esta pesquisa trate da leitura da cidade de Goiânia a partir do discurso literário (da contística), faz-se necessário, ainda que de forma sistematizada, recorrer ao discurso histórico a fim de verificar como os episódios que marcaram as décadas de 1950 e de 1960 no cenário nacional, repercutiram e influenciaram o processo de urbanização da cidade de Goiânia, visto que os contos selecionados revelam a capital a partir do seu desenvolvimento, do crescimento demográfico e das diversas transformações ocorridas nesse período. Vale ressaltar que os historiadores que abordaram a transferência da capital da antiga Vila Boa de Goiás para Goiânia, sobretudo os que eram favoráveis a essa mudança, foram os primeiros a produzir uma imagem da atual capital quase sempre vinculada aos conceitos de modernidade.

No primeiro momento deste capítulo serão abordados alguns acontecimentos que delimitaram os anos de 1950 e de 1960, centrando principalmente nos governos de Getúlio Vargas e de Juscelino Kubitscheck e em seus respectivos planos de governos. De Vargas ressaltam-se as propostas desenvolvimentistas, como a expansão industrial e o crescimento de várias cidades brasileiras, medidas que já eram idealizadas desde o seu primeiro governo e que influenciaram significativamente a construção de Goiânia. Sobre o governo de JK

destacam-se o plano de metas e o desejo de integrar as regiões menos desenvolvidas aos grandes centros.

Após a apresentação do cenário nacional, a pesquisa se centrará em alguns aspectos históricos da cidade de Goiânia que serão relevantes para a abordagem dos contos no terceiro capítulo. Assim, serão focalizados a construção da nova capital, os ideais de modernidade que fomentaram sua fundação, a influência do interventor Pedro Ludovico Teixeira, como também o plano arquitetônico de construção da cidade, seus construtores e o estilo *Art Déco*, visto que essa foi uma cidade planejada e baseada nos conceitos de progresso, de modernidade e de integração nacional como propunha o governo de Vargas.

Também serão evidenciados alguns momentos de efervescência política, econômica e cultural da década de 1960, como as consequências da construção de Brasília e suas repercussões para a cidade de Goiânia, o que correspondeu ao significativo crescimento demográfico, ao aumento das novas oportunidades de trabalho, à fundação da Universidade Católica de Goiás e da Universidade Federal de Goiás e, sobretudo, à fundação do GEN (Grupo de Escritores Novos). Ao tratar do GEN, serão focalizadas suas contribuições para a literatura em Goiás, principalmente no que diz respeito à contística, como também o que significou o grupo para a cultura do Estado, os integrantes que mais se destacaram, o período de duração e os escritores que tematizaram Goiânia proporcionando imagens e representações desta cidade.

## **2.1. O Brasil nas décadas de 1950 e de 1960**

A década de 1950 é marcada por diversas mudanças políticas, sociais, econômicas e culturais que tiveram como ponto basilar o desenvolvimento do país. Getúlio Vargas em seu segundo governo elegeu-se com 48,7% dos votos nacionais e sua prioridade foi desenvolver o processo industrial brasileiro, o que significou uma ruptura com o antigo modelo econômico agroexportador e com a oligarquia cafeeira.

Para Octavio Ianni (1996), em *Estado e Planejamento no Brasil*, o governo de Vargas diagnosticou os problemas que impediam o desenvolvimento industrial e proporcionou medidas para sanar essas dificuldades. O objetivo era mudar o foco das exportações

brasileiras, passar a exportar produtos industrializados. Dentre suas propostas, destacam-se a expansão industrial, a intervenção considerável do Estado na economia, o aumento do mercado interno, o Plano Nacional de Reparcelamento Econômico, Plano Lafer, criado em 1951, que visava à criação de novas fontes de energia, de transportes e a ampliação da indústria de base. O Plano Lafer foi suspenso logo em 1953, com a posse de Eisenhower na presidência dos Estados Unidos.

Embora o capital internacional tenha sido utilizado em investimentos diretos nos países em industrialização e o Estado tenha promovido medidas fiscais e tributárias que favoreciam os investidores e os interesses econômicos da burguesia industrial, o governante populista estabelecia certa “harmonia” entre todas as classes sociais através do discurso nacionalista e dos sindicatos subordinados ao Estado, que ajudavam a ajustar e a conter as reivindicações.

Nesse período, a corrente nacionalista destacava-se dentre as demais, em 1952 inicia-se a sistematização de um projeto nacional para o Brasil, cria-se o grupo Itatiaia, que estava em sintonia com as propostas econômicas de Vargas. No ano seguinte, o grupo Itatiaia tornou-se o Ibsp (Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política) e em 1955 os integrantes do Ibsp se uniram ao poder público formando o Iseb (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) que possuía autonomia e exercia projetos ligados ao Ministério da Educação e Cultura. A influência do Iseb foi notável na formação dos intelectuais e dos artistas durante as décadas de 1950 e de 1960.

A criação da Petrobrás em 1953, empresa de controle totalmente nacional que detinha o monopólio da indústria petrolífera, foi uma medida de destaque do governo de Vargas. O projeto que originou a Petrobrás surgiu a partir das manifestações contrárias à criação do Petróleo Brasileiro Sociedade Anônima, empresa de economia mista, cujo objetivo era o refinamento, a comercialização e o transporte do petróleo. Os nacionalistas fortalecidos pela UNE (União Nacional dos Estudantes) e pelos comunistas provocaram inúmeras contestações, assim, após quase dois anos de debates, Vargas criou a Petrobrás.

Sobre o segundo governo de Vargas, Ianni (1996) afirma que foi marcado por diversos conflitos de interesse, além das políticas nacionalistas e da emancipação econômica que desagradavam o capital estrangeiro, os investimentos associados ao capital nacional conseguiram dominar setores importantes da economia. No entanto, a possibilidade da emancipação econômica e a política de aumento de salário, devido à ação política de Goulart

que propôs a majoração de 100% do salário mínimo, causaram nova polêmica, pois contrariavam aos interesses da burguesia industrial brasileira, uma vez que os empregadores alegavam não ter condições de reajustar o salário mínimo. Além dessa pressão política e econômica, destaca-se o “Crime da rua Toneleros” que consistiu no estopim para o fim do governo Vargas, já que o assassinato do major-aviador Rubens Florentino Vaz teve como mandante membros da guarda do presidente, deste modo a indignação se espalha por várias camadas sociais, e Vargas não resiste a pressão e se mata em 1954.

Vale ressaltar que, durante os anos 50, a industrialização é responsável pela modernização do Brasil. A expansão industrial, sobretudo a partir da metade dessa década, influenciou o processo de urbanização em algumas cidades brasileiras. Assim, a possibilidade de melhores condições de vida atraiu as populações rurais, sobretudo as do nordeste brasileiro, que fugiam das secas de 1956 e de 1958, contribuindo para o crescimento das cidades. Além disso, é intenso o número de estrangeiros que vieram para o Brasil, principalmente para São Paulo para trabalhar nas fábricas, visto que tal cidade abriga o maior parque industrial do país, instalado ao longo da Via Anchieta, Via Dutra e das ferrovias. De acordo com alguns dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), em 1950 a cidade do Rio de Janeiro contava com 2,3 milhões de habitantes, correspondendo à sede administrativa do país, e São Paulo contava 2,2 milhões. Com o acentuado processo de urbanização, as avenidas se alargaram, aumentou o número de favelas e de bairros periféricos, os prédios referenciais cederam espaço aos centros comerciais e aos cortiços que abrigavam diversos estrangeiros.

Além de influenciar o crescimento das cidades, a industrialização aumentou os meios de comunicação de massa – imprensa, TV, cinema – o que delimitou o início da indústria cultural no Brasil e intensificou a popularização do consumo (eletrodomésticos, automóveis). Quanto à indústria cultural, verifica-se que a imprensa sofreu algumas modificações devido ao ritmo mais acelerado proveniente da vida moderna, pois com a influência das técnicas de redação do jornalismo americano, foram modificados o aspecto gráfico e a impressão. Em 1951 inicia-se a circulação do jornal *Última Hora*, que, junto com a *Tribuna da Imprensa*, divulgava questões polêmicas que envolviam “nacionalistas” e “entreguistas” sobre as ações desenvolvimentistas que se espalharam pelo Brasil. Alcançando repercussão nacional, em 1952 é lançada a *Revista Manchete*, e em 1955 a *Revista Brasiliense*, sob direção de Caio Prado Júnior. A TV surge no Brasil também durante a década de 1950, em setembro desse

ano por iniciativa de Assis Chateaubriand, que iniciou a TV tupi, a Record foi instalada em 1953 e a Cultura em 1958.

Nos anos 50, o cinema também sofreu algumas transformações técnicas, adotou a tela panorâmica, o cinemascope e a terceira dimensão, além disso, em 1955, foi inaugurado o Cinema Novo com *Rio, 40 graus*. Quanto ao teatro, em 1953 se formou o grupo de teatro Arena, cuja estreia foi em 1958 com *Eles não usam black-tie*, no mesmo ano também foi criado o teatro Oficina.

O presidente Juscelino Kubitschek também foi de extrema relevância para os anos 50, e vale ressaltar que, em seu governo, a democracia foi respeitada. De acordo com a socióloga Maria Victoria de Mesquita Benevides (1976), em *O governo de Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política*, a estabilidade do governo JK vincula-se à aliança PSD/PTB, ao apoio das forças armadas e à centralização política. O governo de JK é marcado pelas metas desenvolvimentistas, ao mesmo tempo em que defendia o nacionalismo, o presidente permitiu a entrada de capitais estrangeiros. Para Miriam Limoeiro Cardoso (1977), em *Ideologia do desenvolvimento. Brasil: JK – JQ*, o nacionalismo desenvolvimentista de JK é patriótico, pois focaliza o progresso da nação; internacionalista, à medida que se liga à cooperação internacional; e anticomunista, visto que a desordem e a subversão não compactuam com a política do governo.

Sob o lema “cinquenta anos em cinco”, foram firmadas a campanha e as metas do governo de JK. O plano de Metas sintetizava a política desenvolvimentista do presidente, que era composta por trinta objetivos que se estendiam a diversos setores da economia, depois foi somado mais um, a construção de Brasília, a nova capital federal, denominado de meta-síntese. Dentre as diversas propostas, sobressai o aumento da industrialização e, conseqüentemente, da produtividade, principalmente dos bens duráveis; destacam-se a criação de novos empregos e o desejo de integrar as regiões produtoras do país. O plano de Metas investiu com maior ênfase em três setores que favoreciam a industrialização: a energia, o transporte e a indústria de base.

Com o acelerado processo de urbanização, foram criadas condições ainda mais favoráveis para a instalação de empresas estrangeiras no país. As montadoras de carro chegaram a impulsionar a abertura de estradas que ligassem as mais distantes regiões do Brasil. A implantação da indústria automobilística era uma preocupação nacional durante a década de 1950, com a criação do GEIA (Grupo Executivo da Indústria Automobilística) em

1956, foram sistematizadas as ações nesse setor. A Mercedes e a Volkswagen passaram a organizar-se desde 1953, e de 1955 a 1960 a Rural Willys, o DKW, o Fusca, o Aero Willys surgiram e tornaram-se o desejo de consumo da classe média.

A construção de Brasília para ser a sede do governo federal foi uma das tentativas do governo desenvolvimentista de JK, que visava à integração física e econômica do interior do país com a região sudeste, a mais desenvolvida. De acordo com James Holston (1993), em *Cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*:

Em primeiro lugar, Kubitschek concebia a construção de Brasília como a causa, não o resultado, do desenvolvimento econômico do centro-oeste do Brasil. (...), deslocando-se do litoral para o interior o eixo do desenvolvimento econômico, ele pretendia construir uma rede de interligações que se irradiava do centro do país a todas as regiões do país, em um grande projeto de integração nacional (HOLSTON, 1993, p. 90).

Devido à construção de Brasília, diversas modificações ocorreram no centro-oeste brasileiro. Em Goiás várias cidades cresceram e outras surgiram na região denominada entorno de Brasília, além disso, verifica-se que a fundação da nova capital ocasionou a construção das rodovias federais que cortavam o Estado em direção ao Distrito Federal, promovendo a comunicação, o fluxo de pessoas, de capitais e a circulação de mercadorias com as demais regiões do país.

Concebida pelos arquitetos Oscar Niemeyer e Lúcio Costa e construída por milhares de candangos, ou seja, trabalhadores da construção de Brasília, a cidade planejada pelo Estado desenvolvimentista significou a confirmação do progresso no interior do país. O arquiteto francês Le Corbusier ganhou destaque fundamental na concepção da nova capital federal devido à utilização dos conceitos de velocidade, geometria, disciplina e funcionalidade, ideia que visava a evitar o caos gerado pelos centros urbanos capitalistas. Para Pedro de Andrade Calil Jabur (2003, p. 9), em *Brasília: o avesso da utopia?*: “A cidade moderna seria, segundo as idéias do arquiteto francês, o casamento entre progresso social, tecnológico e urbanístico (...) não era mais possível se conceber a cidade sem que esta não passasse pela revolução da era moderna e todas as suas implicações”.

Ao final do governo de JK, ocorreu um processo acelerado de urbanização e de industrialização, sobretudo na região sudeste. Em contrapartida, a recessão e a dívida externa

atingiram níveis extremamente elevados. No lugar do DNOCS (Departamento Nacional de Obras contra as Secas), foi criada a SUDENE (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste), com o objetivo de promover a expansão econômica do nordeste brasileiro, porém foi uma proposta infrutífera no que diz respeito à tentativa de amenizar os problemas do campo. Dentre outros problemas que se vincularam ao governo de JK, destaca-se a greve de 1957, que reuniu 400 mil trabalhadores de diversas categorias, cuja reivindicação era o aumento de salários. Em 1959, o presidente rompe com o FMI por não aceitar a reforma pedida pelo FMI e por discordar com as exigências da instituição para a concessão do financiamento. Para JK essas condições poderiam inviabilizar a construção de Brasília e a execução do Plano de Metas. Instaura-se uma relação turbulenta entre o Brasil e tal instituição, e no ano seguinte o governo de JK teve fim.

A década de 1960 iniciou com a posse de Jânio Quadros, um populista de direita apoiado pela burguesia e pelo capital multinacional, cujo *slogan* era a vassoura que prometia varrer a corrupção, o comunismo e a alta inflação. Com o plano Trienal (1963-1965) foi feito um diagnóstico amplo, detalhado e integrado das condições e fatores responsáveis pelos desequilíbrios e perspectivas da economia do país. Dentre as propostas que se vincularam ao governo de Jânio Quadros, destacam-se a tentativa de moralizar o serviço público, a autonomia fornecida aos militares e o apoio dado ao capital estrangeiro e às multinacionais. Apesar de negociar com o FMI (Fundação Monetário Internacional) e com o governo dos EUA, Jânio Quadros era favorável a uma aproximação política e comercial com os países socialistas.

Com a renúncia de Jânio Quadros em 1961, João Goulart assumiu a presidência. O novo presidente baseou-se em uma proposta nacional-reformista e defendeu um projeto destinado ao desenvolvimento capitalista, que visava à expansão industrial e à política agrária. Com a aprovação do estatuto do Trabalhador rural, os trabalhadores do campo foram assegurados dos mesmos benefícios proposto por Vargas aos trabalhadores urbanos em seu primeiro governo. Diante dessas medidas, o governo de João Goulart passa a sofrer diversas pressões das empresas multinacionais e dos setores agrário-exportadores.

Com a alta da inflação, que girava em torno de 80%, a queda do PIB (Produto Interno Bruto) e o aumento da dívida externa, as críticas políticas afetaram a economia. O descontentamento era geral diante do governo de João Goulart, que em 1964 perdeu o apoio militar. Assim, o presidente foi exilado no dia 4 de abril de 1964, e logo depois o general

Castelo Branco assumiu a presidência da República, dando início à repressão política, pois os militares tomaram os objetivos da burguesia.

O regime militar foi principiado por reformas administrativas, tributárias e financeiras, que ainda não atendiam às necessidades da população no que diz respeito à saúde, à educação e à justiça. Na economia, foi criado o plano de Mobilização Industrial que aumentou o poder militar industrial. A política econômica do governo de Castelo Branco propôs a recessão como estratégia para controlar a inflação, alastrando pelo país a falência, a política de controle salarial e o desemprego.

Os próximos presidentes do regime militar foram Costa e Silva (1967-69) e Médici (1969-74), este representou o auge do terrorismo, devido à forte repressão aos movimentos sociais e à legitimação da violência social dos agentes da ditadura. Os anos de 67 e 68 se tornaram conhecidos pelo “milagre econômico” devido à política fiscal de incentivos ao capital nacional e multinacional, que favoreciam as exportações e o crescimento industrial, por outro lado a entrada de capital estrangeiro aumentava ainda mais a dívida externa. Vale observar que a intervenção do executivo se fortaleceu intensamente com a criação do AI-5, em 1968. Assim, o arrocho salarial e as intervenções no sindicato garantiram cada vez mais o controle da classe trabalhadora. Enquanto a classe média urbana se beneficiou com o aumento das oportunidades de emprego e com os financiamentos, os trabalhadores rurais continuavam sem a reforma agrária.

A década de 1960 é delineada como a década da contestação e da rebeldia, evidenciada pelo inconformismo com o comércio, com a sociedade consumista, com as imposições dos meios de comunicação de massa, com o sistema político, sobretudo após o golpe de 1964. A sociedade dividia-se entre o progresso prometido pelo mundo capitalista e a sociedade socialista que recusava o sistema, essa separação social ainda era consequência da disputa pela hegemonia sustentada pela guerra fria.

Em 1969, o Executivo interferiu tanto no STF (Supremo Tribunal Federal) quanto no STM (Supremo Tribunal Militar) através do AI-5. Deste modo, intensificou-se ainda mais a censura que atingiu a imprensa, os intelectuais, os estudantes, os artistas. Inconformados com a censura e os diversos entraves da sociedade capitalista, a juventude dos anos 60 manifestou sua indignação através das artes plásticas, do cinema, do teatro, do *rock*, assim, muitos desses jovens integraram os movimentos hippies, os *enragés*, os universitários engajados nos movimentos estudantis e a nova esquerda.

Embora a censura tenha se espalhado, a produção cultural engajada tinha fortes representantes. Das produções artísticas que se destacaram podem ser citadas: *Liberdade, liberdade*, apresentada pelo grupo Opinião em 1964, *Arena conta Zumbi*, em 1966, realizada no teatro Arena, os festivais de música popular em que foram sucesso alguns compositores da Bossa Nova como Carlos Lyra, Edu Lobo, Chico Buarque de Holanda, Geraldo Vandré, com as “músicas de protesto”. Em 1967, surgiu o Tropicalismo, no III Festival de MPB da TV Record, ao som de Caetano Veloso e Gilberto Gil, movimento que trouxe diversas inovações tanto nos recursos musicais, quanto nas letras. De acordo com Celso Favaretto (1979), em *Tropicália, alegoria, alegria*, o Tropicalismo não apresentava um discurso explicitamente político, mas apresentava inquietações diante dos temas polêmicos da época, era uma forma desconcertante de discutir questões pertinentes entre a relação arte e política.

## 2. 2. Goiânia na esteira desenvolvimentista

Das alterações que se destacaram no cenário nacional, durante as décadas de 1950 e de 1960, algumas tiveram repercussão em Goiás, sobretudo as medidas provenientes da política desenvolvimentista de Vargas e de JK, que corresponderam à expansão industrial, ao crescimento das cidades, ao êxodo rural, até a construção de Brasília.

Quando se retoma a década de 1940, observa-se que Goiás cresce num ritmo acelerado de progresso, pois com a Marcha para o Oeste, com a fundação de Goiânia e anos mais tarde de Brasília, a população aumentou significativamente. Os historiadores Maria Augusta de Sant’anna Moraes e Luís Palacín (1994), em *História de Goiás*, apresentam alguns dados que comprovam esse crescimento populacional: “de 826.414 habitantes em 1940, o estado passou a 1.214.921 em 1950”, na década seguinte o aumento foi de 4,9%, chegando a 1.954.860 habitantes. Para os historiadores, tanto as altas taxas de natalidade quanto o aumento da imigração foram responsáveis pelo crescimento demográfico nesse período.

Quanto à cidade de Goiânia, no início dos anos 50 a capital contava com cerca de 53 mil habitantes, já no final dessa década a população urbana passou para 153 mil. Esse aumento populacional foi ocasionado principalmente pelos imigrantes da região nordeste, do Estado de Minas e de outras cidades de Goiás, que, graças à política de valorização do interior de Vargas e de JK, voltou-se para os Estados menos desenvolvidos buscando a integração das

regiões e novas oportunidades. A construção de Brasília também foi um dos motivos fundamentais para a transformação da capital, pois a partir dos anos 60, Goiânia passou a atrair novos habitantes, seja das cidades interioranas ou mesmo da zona rural, devido às promessas de melhores condições de vida.

Sobre o processo de urbanização em Goiás, sobretudo em Goiânia, Moraes e Palacín (1994) afirmam que o mesmo não foi motivado, nem sequer acompanhado por uma industrialização concomitante, assim como no restante do país o crescimento da população urbana de Goiás segue outro modelo:

(...) próprio dos países não ainda industrializados do século XX. É o que poderíamos chamar de êxodo rural ou fuga dos campos. A explosão demográfica (devida em grande parte aos avanços da medicina profilática), as facilidades de comunicação e a pressão do chamado “efeito demonstração”, causado pelos meios de comunicação social, atuam de forma conjugada sobre as populações rurais, que vivem em condições infra-humanas, impelindo-as a emigrar maciçamente para as cidades, em busca de melhores condições de vida. As cidades crescem, assim, desmesuradamente, antes de ter tempo de absorver adequadamente o excesso populacional (MORAES E PALACÍN, 1994, p. 116).

Embora o processo de urbanização em Goiânia não tenha se desenvolvido paralelamente à industrialização, a capital crescia como centro de possibilidades e expansão que significava “a ânsia de renovação, a confiança num futuro melhor, o desenvolvimento do campo agropecuário e dos serviços, a virtude de divulgar o Estado, até então simples expressão geográfica no mapa, e o aumento da população” (PALACÍN, 1976, p. 99-102).

Esses fatores elencados como responsáveis pela explosão demográfica em diversas cidades brasileiras também ocorreram em Goiânia, visto que a nova capital foi planejada para 50. 000 habitantes e três décadas depois esse número havia triplicado. Diante desse aspecto, alguns problemas intensificaram-se, como: o aumento da violência, as diversas ocupações urbanas inadequadas devido à falta de infraestrutura; o acentuado número de veículos, deixando o trânsito cada vez mais movimentado; o alto índice de desempregados; e a deficiência dos transportes urbanos.

A concepção historiográfica de Palacín (1976) também insere Goiânia nos conceitos de modernidade, de progresso e de desenvolvimento como fizeram outros escritores e historiadores que trataram da mudança da capital, esses relacionaram Goiânia ao mundo

capitalista e a antiga capital ao mundo tradicional. Nesta perspectiva, podem ser detectados historicamente vários discursos que consideram Goiânia uma cidade moderna, e que focalizam sua construção como a “responsável pela ressurreição em Goiás”, como afirma Sabino Júnior (1980), em *Goiânia global*, visto que a ideia de progresso e de desenvolvimento que esteve em voga na década de 1960 é recorrente desde a construção da capital. Assim, serão focalizados alguns momentos relevantes da fundação da cidade de Goiânia.

### **2. 2. 1. Contexto histórico, político e econômico da construção de Goiânia**

A Revolução de 1930 e a Marcha para o Oeste modificaram as estruturas político-administrativas do país, e em Goiânia resultou na fundação da nova capital. De 1910 a 1930, o Estado era dominado pelas oligarquias dos Caiados, sobretudo pelo senador Antonio Ramos Caiado. Pedro Ludovico Teixeira compôs o núcleo de oposição contra esse poderio político. Em 4 de outubro de 1930, foi preso pelas tropas caiadistas, pois estava reunido com um grupo de 120 voluntários de Goiás e do triângulo Mineiro com o objetivo de invadir o sudoeste goiano e tomar Rio Verde. A partir daí foram espalhados o medo, a violência e as perseguições, porém com a vitória da revolução de 1930, Pedro Ludovico foi solto e decretado interventor de Goiás.

Além da mudança da capital, as medidas propostas pela revolução visavam: à construção de estradas internas; à reforma agrária; à integração da região Centro-Oeste com outras partes do país; à construção de outras cidades, tais como Turvânia, Firminópolis, Fazenda Nova, Córrego do Ouro, Aurilândia, Taquaral, Rubiataba dentre outras. Sobre as transformações no estilo do governo, Palacín e Moraes (1994) afirmam:

A revolução não provocou nenhuma mudança social. No campo político, apresentava-se como um movimento moralizador: a Comissão de Sindicância, criada, a 20 de novembro de 1930, devia apurar os crimes contra o patrimônio do Estado, a coação e violência contra os ‘elementos liberais’, a violência e abuso de autoridades e as fraudes nas eleições. (...) não há dúvidas de que a revolução trouxe para Goiás uma nova renovação política (...). O governo passou a propor como objetivo primeiro de sua gestão, a solução dos problemas do Estado em todas as ordens, dando ênfase ao problema do desenvolvimento. (...) o grande empreendimento que catalisou e sintetizou esse afã de construir algo novo e

desenvolver o Estado e a construção de Goiânia (PALACÍN E MORAES, 1994, p.103-104).

A mudança da capital era uma aspiração histórica desde 1737, como pontua Palacín (1976), visto que o Conde de Sarzedas foi aconselhado a fazer de Meia Ponte (Pirenópolis) o centro administrativo da capitania no lugar do Arraial de Sant'Ana. Em 1754, o governador Conde dos Arcos também sugeriu a mudança da capital para Meia Ponte, devido às deficiências climáticas, às dificuldades de comunicação de Vila Boa, ao pequeno crescimento populacional, à mentalidade conservadora, à infraestrutura inadequada e à ausência de uma estrutura industrial.

A construção de uma nova capital tornou-se um dilema político necessário para o desenvolvimento de Goiás. Como afirma Nars N. Chaul (1988, p. 76), em *A construção de Goiânia e a transferência da capital*, essa ideia não era apenas de Pedro Ludovico, mas um desejo de Vargas e uma necessidade do capitalismo. Assim, a transferência correspondeu a uma dinamização da economia goiana que se incorporava à economia nacional. Como afirma Luiz Alberto Queiroz (2007), em *O velho cacique*:

A partir de Goiânia que os meios de comunicação se expandiram e as Estradas de ferro de Goiás prolongaram seus trilhos, atingindo Anápolis e a nova Capital; a partir de Goiânia é que o governo federal, através da Fundação Brasil Central, deu os primeiros passos da Marcha para o Oeste, fundando Aragarças e penetrando até a longínqua Xavantina, à margem do Rio das Mortes. Criou a colônia agrícola no Vale do São patricio, abrindo caminho para as conquistas da Amazônia; a partir de Goiânia é que, além do incremento das correntes migratórias, principalmente do Nordeste e de Minas Gerais, as terras valorizadas e uma mentalidade nova passou a imperar em todas as áreas de atividades (QUEIROZ, 2007, p. 46).

Os antimudancistas, assim denominados por Chaul (1988, p. 79), contrários à mudança da capital, utilizavam como contra-argumentos a necessidade de se recuperar Vila Boa, contudo “recuperar a velha Goiás era tarefa por demais difícil, além de ser um empreendimento de custos impossíveis, uma vez que o estado não podia beneficiar uma minoria”, o que correspondia a privilegiar as oligarquias de Vila Boa, contrárias aos interesses econômicos e políticos das oligarquias do sul e do sudeste do Estado.

Com a acelerada urbanização do Rio de Janeiro em 1874, o urbanismo começou a aparecer no discurso técnico de forma sistematizada, tornando-se referência nacional e

inspirando outros centros urbanos. Alfred Agache, contemporâneo de Patrick Gueddes, participou ativamente do plano de remodelação do Rio de Janeiro, e assim influenciou o arquiteto Atílio C. Lima e o engenheiro civil Armando Augusto de Godoy no plano de construção da nova capital de Goiás, fornecendo o apoio técnico necessário para Pedro Ludovico Teixeira, que sempre argumentava a favor da transferência da nova capital. De acordo com Celina Fernandes Almeida Manso (2000, p. 15), em *Goiânia: uma concepção urbana, moderna e contemporânea – um certo olhar*: “o espaço urbano em Goiânia foi constituído pelo embate de duas racionalidades diferentes, uma que preside o planejamento e outra que move o cotidiano das práticas sociais”.

Goiânia foi uma cidade planejada para sediar o poder e sua edificação correspondeu a uma eficaz estratégia de povoamento contemporâneo, que teve como objetivo impulsionar a ocupação dos espaços demográficos vazios em Goiás, na tentativa de aumentar a produção econômica, representando assim a modernidade e o progresso. Antes de ser denominada de Goiânia, era mencionada em documentos como “a nova capital”, “a capital”, ou mesmo “a nova cidade”. A escolha do lugar para construí-la foi fomentada pelo Decreto-lei nº 327 de 20 de dezembro de 1932, assinado por Pedro Ludovico Teixeira. A denominação de Goiânia foi concretizada por força do disposto no artigo do 1º Decreto legislativo nº 327, de 2 de agosto de 1935; depois de alguns anos, pelo Decreto 1.816, de 23 de março de 1937, a capital foi transferida de forma definitiva. Esta cidade cuja construção foi determinada pelo Decreto nº 3.359, de 18 de maio de 1933, permaneceu inominada por dois anos.

A região de Campinas foi a mais adequada para a construção da nova capital, visto que vários fatores contribuíram, tais como a umidade favorável, a proximidade da linha férrea e de algumas estradas, o fato de o Rio Meia Ponte não apresentar margens alagadas, o desenvolvimento de um plano rodoviário, permitindo que a capital se integrasse ao restante do país. Deste modo, os aspectos físicos, políticos e econômicos favoreceram a instalação da capital, que passou a ser constituída pelos distritos de Goiânia, Hidrolândia, São Sebastião do Ribeirão e Aparecida.

### **2. 2. 2. A modernidade arquitetônica e o estilo *Art Déco***

Diferentemente da antiga capital, Goiânia não foi projetada nos moldes das cidades coloniais. Enquanto a antiga Vila Boa relaciona-se com o mundo tradicional, religioso e colonial, que teve como influência Portugal, a nova capital aproxima-se da modernidade do mundo capitalista e do progresso. Para Eliézer Cardoso de Oliveira (2004), em artigo intitulado *As imagens de Goiânia na literatura mudancista*:

Se a cidade de Goiás era o símbolo do passado, a nova capital do estado seria o símbolo do progresso, da mudança, a filha da ciência moderna. Não nasceria em torno de uma capela, como a maioria das cidades goianas, mas à volta de um centro administrativo; também não seria propriedade de algumas famílias, pertenceria ao mundo; não seria interior, seria centro (OLIVEIRA, 2004, p. 151).

Os estudos publicados sobre a arquitetura de Goiânia vinculam a capital à concepção de cidade moderna, ressaltando a modernidade do traçado urbano nas residências, nos prédios públicos e comerciais, que se diferenciavam dos da antiga capital. Como ressalta Oliveira (2004, p. 159), a dicotomia dos espaços pode ser evidenciada através das “casas recuadas no terreno de Goiânia *versus* casas com fachadas na testada do terreno da cidade de Goiás; arquitetura *art déco versus* arquitetura colonial”.

O imaginário popular, baseado em elementos místicos, vincula o plano urbanístico original de Goiânia à imagem de Nossa Senhora Aparecida. E um dos aspectos para se explicar essa recorrência deve-se ao fato de nessa época terem vindo para a capital muitas pessoas de origem rural e católica. Mas, na verdade, o plano urbanístico para a cidade de Goiânia foi construído por Atílio C. Lima, que colocou em ênfase o centro administrativo, sendo esse o ponto de convergência do centro do poder (Palácio das Esmeraldas) que formava a Praça Cívica, visto que três grandes avenidas convergem para esse local.

O centro da cidade também foi inspirado no centro de Letchworth, traçado por Unwin como protótipo de cidade-jardim. Tomando as devidas proporções, neste aspecto o arquiteto reproduziria o desenho de Versalhes, conforme pontua o professor Edgar Graeff (2005), em *Goiânia, 50 anos*, ao referir-se às fontes de inspiração para a criação do plano urbanístico adotado por Atílio C. Lima para a nova capital. Assim:

Quando o arquiteto aponta Versalhes, Karlsruhe e Washington como fontes de inspiração da faceta monumental da cidade em gestação, busca apoio em uma

arquitetura que teve seus momentos de esplendor no século XVIII, como expressão arquitetônica da monarquia absoluta (GRAEFF, 1985, p. 12-13).

A imagem a seguir explicita o protótipo de cidade-jardim que inspirou o plano urbanístico de Goiânia.



*Helio de Oliveira*

Praça Cívica - Avenida Goiás n. 1000

**Praça Cívica. 1968**

Conforme Graeff (2004), o plano da cidade foi definido em cinco aspectos: a) o centro cívico, a Praça Cívica, local que restringia aos edifícios públicos das administrações federais, estaduais e municipais; b) o centro comercial, formado por uma rede de ruas e de avenidas largas para satisfazer ao tráfego por várias décadas; c) a zona industrial, próxima ao local sugerido para a construção da estrada de ferro; d) a zona residencial, mais distante dos locais movimentados; e e) a zona rural.

O estilo *Art Déco* utilizado em diversos prédios da capital é fruto da efervescência cultural que se instaurou durante o início do século XX, caracterizado pela utilização de linhas e fachadas retas e limpas, que provocam uma sensação de monumentalidade. Esse estilo expressa uma nova linguagem estética, sintetizando valores, peculiaridades e culturas de diversos locais do mundo.

No Brasil, tal modelo foi utilizado na representação do governo de Getúlio Vargas, e de acordo com o arquiteto Gustavo Neiva Coelho (2000, p. 36), em *Art Déco: uma vertente da modernidade*, “era o modelo que melhor representava o desenvolvimento proposto por Vargas, é o progresso que igualaria o Brasil ao mundo civilizado da Europa e dos Estados Unidos”. O arquiteto ressalta que esse estilo não provém de modismos, mas sim do governo autoritário de Vargas, uma vez que diversos governos totalitários das décadas de 1930 e de 1940 seguiram tal tendência. Já Manso (2001) vincula a utilização do estilo à ausência de capitais por parte do governo, visto que ao aderir ao modelo Atílio C. Lima consegue o efeito de monumentalidade e modernidade adaptando a realidade econômica do Estado, sem ter necessariamente o emprego de materiais nobres.

Já o arquiteto Wolney Unes (2001), em *Identidade Art Déco de Goiânia*, refere-se ao estilo empregado em diversos prédios da capital, como uma estratégia de ressaltar a ‘goianidade’ em desenvolvimento na década de 1930:

Atílio procurou criar, com poucos recursos, uma arquitetura que representasse o poder não pela ostentação e monumentalidade, mas por um estilo próprio que não se contrapusesse ao ideário revolucionário nacional e à especificidade (alma) do lugar. Assim, este conjunto de obras goianas assumiu uma forma arquitetônica diferenciada, se comparando a outras obras em estilo *Art Déco* produzidas em outros lugares. Pode-se dizer que assumiram um ar de goianidade ou, identidade que se encontrava em plena formação nos anos 30 (UNES, 2001, p. 158).

O acervo arquitetônico de Goiânia é considerado um dos mais significativos do país. Grande parte do acervo urbanístico foi construído nas décadas de 1940 e de 1950, e tombado pelo Instituto do Patrimônio Artístico Nacional (Iphan), pela portaria federal nº 507 de 18 de novembro de 2003, sendo publicado no Diário Oficial da União no dia 24 de novembro do mesmo ano. Dentre os bens tombados, destacam-se os componentes do Plano urbanístico inicial, como as vias, os edifícios, o núcleo urbano histórico de campinas e o conjunto

urbanístico e arquitetônico *Art Déco*, como a Praça Cívica, onde se encontram os edifícios que compõem o núcleo pioneiro de Goiânia.

O processo de patrimonialização do conjunto arquitetônico da cidade de Goiânia recupera os diversos monumentos históricos e culturais da formação do seu espaço urbano. Ao tornar o conjunto arquitetônico de uma cidade patrimônio, busca-se a transformação desses elementos em símbolos de uma cultura, de um processo histórico. De acordo com Márcia de Araújo e Maria Geralda de Almeida (2007, p. 2), em artigo intitulado *A paisagem do núcleo pioneiro de Goiânia: patrimônio, cultura e identidade na metrópole contemporânea*, a questão patrimonial revela o modo de vida contemporâneo, e faz com que o habitante da cidade busque, no passado, aquilo que lhe transmite segurança rumo ao futuro, no caso, esse passado é representado pelo patrimônio em suas múltiplas possibilidades. Sobre Goiânia, as autoras afirmam:

Podemos entender o Patrimônio Histórico da cidade de Goiânia, como bem herdada, mas também com expressão de um trabalho consciente e contínuo. Os bens tombados são manifestações de um esforço contínuo, seqüencialmente assumido por sucessivas gerações para a construção do lugar, da paisagem. Enquanto resultado de um trabalho social, ele é herdado pelas novas gerações, que retomam e continuam esse esforço ininterrupto de construção, desconstrução e reconstrução a partir de dados concretos. Entende-se que, nesse processo, mesclados aos bens tangíveis, estão os valores, os signos, os costumes, os saberes e os modos de produção, delineando a sobreposição de uma nova paisagem sobre a que existia anteriormente (ARAÚJO E ALMEIDA, 2007, p. 6).

Sobre a reabilitação das fachadas dos prédios em estilo *Art Déco*, Araújo e Almeida (2007, p. 13) caracterizam o projeto como a busca pela novidade sobre uma configuração existente, cujo objetivo era atrair a população local e os turistas, criando um cenário agradável ao utilizar o patrimônio como consumo e fruição turística. Tal fator explica as cores utilizadas na recuperação das fachadas do Centro, inspiradas no estilo *Art Déco* de outros países. “Com isso são desprezadas as referências históricas de utilização local das cores, os materiais e técnicas utilizados na época, que deveriam ser os determinantes de uma restauração e recuperação das construções como documento”. Diante dessa questão, que converge para uma incoerência, destaca-se a afirmação de Henri-Pierre Jeudy (2005), em *Espelho das cidades*:

(...) hoje o patrimônio convive com essa contradição, uma vez que “não existe desenvolvimento cultural sem comercialização. (...) as estratégias mais correntes

orientam-se na direção de uma combinação que contenha esta contradição: o que é tido como sagrado não impede a circulação de valores materiais (JEUDY, 2005, p. 20).

No acervo arquitetônico que utiliza o estilo *Art Déco*, estão incluídos 22 prédios e monumentos públicos, além disso, o centro original de Goiânia e o núcleo de Campinas que hoje corresponde a um bairro da capital. Podem-se destacar algumas construções: residência de Pedro Ludovico Teixeira, Palácio das Esmeraldas, Torre do Relógio, Edifício da antiga Delegacia Fiscal, Edifício da antiga Chefatura de Polícia, Edifício da antiga Secretaria Geral, Edifício do Tribunal Regional eleitoral, Edifício do Grande Hotel, Edifício do Teatro de Goiânia, Edifício da antiga Escola Técnica de Goiânia, Edifício do Colégio Estadual Lyceu de Goiânia, Edifício da antiga Estação Ferroviária, Mureta e Trampolim do Lago das Rosas, Museu Zoroastro Artiaga, Edifício do antigo Palace Hotel, Edifício da antiga subprefeitura e Fórum de Campinas etc. As imagens a seguir foram feitas pelo jornalista Hélio de Oliveira, fotógrafo oficial de Pedro Ludovico Teixeira, que por essa razão acompanhou a construção de Goiânia, a transferência e o desenvolvimento da nova capital, registrando diversos episódios que marcaram a história desta cidade. As fotos retratam as construções originais de alguns prédios em estilo *Art Déco*, sem a reabilitação das fachadas dos prédios e dos monumentos, visto que as imagens foram tiradas durante a década de 1950.



**Relógio da Avenida Goiás, Goiânia. Foto Hélio de Oliveira, década de 1950. Fonte: Divisão de Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura**



**Palácio das Esmeraldas. 1952**



**Estação Ferroviária. 1955**



**Teatro Goiânia. 1952**

A historiografia oficial, no dizer de Chaul (1988, p. 109), tem atribuído a Pedro Ludovico Teixeira a construção de Goiânia, na verdade ele foi o idealizador da edificação da capital, de modo que Attílio C. Lima e Armando Augusto de Godoy elaboraram o projeto arquitetônico da cidade e os irmãos Abelardo e Jerônimo Coimbra Bueno foram os edificadores. O historiador também revela a importância dos operários na construção da nova capital, ao pontuar que os verdadeiros construtores de Goiânia foram mais de 4 mil anônimos operários, que, vindos do interior de Goiás, de Minas Gerais, de São Paulo e da região do Nordeste, trabalharam duramente na constituição da cidade que se tornaria o símbolo do dinamismo e do progresso. Vale ressaltar que na época da edificação de Goiânia foi preciso buscar fora do estado a mão-de-obra, porque a local “era essencialmente agrária, com uma população quase que totalmente rural, dedicada à agropecuária” (CHAUL, 1988, p. 111).

O batismo cultural da cidade de Goiânia só ocorreu no dia 5 de julho de 1942, em solenidade oficial realizada no Palácio das Esmeraldas, na Praça Cívica, com a presença de representantes do presidente da República, governadores, ministros e outras autoridades. A

nova capital teve como primeiro prefeito o jornalista Venerando de Freitas Borges, nomeado por Pedro Ludovico Teixeira em 7 de novembro de 1935, que se manteve no cargo até 5 de novembro de 1945. A foto abaixo ilustra a Avenida Goiás em 1942, ano do batismo cultural de Goiânia.



**Avenida Goiás 1942. Foto: Hélio de oliveira**

Embora não tenha sido Goiânia o nome que venceu o concurso promovido pelo jornal *O Social*, periódico da antiga Vila Boa, dirigido por José Honorato da Silva e Vasco dos Reis Gonçalves, que tinha como objetivo eleger o nome da nova capital, Pedro Ludovico Teixeira a denomina de Goiânia, fazendo alusão ao poema épico de Manuel Lopes de Carvalho Ramos.

### **2. 2. 3. GEN: efervescência cultural**

Além do crescimento populacional, econômico e social que marcaram os anos 60 em Goiânia, verifica-se que a produção cultural, sobretudo a literatura, também sofreu algumas transformações. Em 1963 ocorreu em Goiânia a formação do GEN (Grupo de Escritores Novos), cuja história se funde com a renovação da vida cultural da capital, com a luta para a fundação das universidades, com o crescimento demográfico, com a ampliação da rede escolar de segundo grau, com uma maior integração de Goiânia aos centros culturais do país através do cinema, do rádio, da literatura. De acordo com a professora Moema de Castro e Silva Olival (2000), em *GEN: um sopro de renovação em Goiás*, o grupo, cujo nascimento é marcado por reflexões críticas, pesquisas e debates acalorados, constitui uma renovação dos quadros culturais do Estado:

[...] que já se havia prenunciado desde o Batismo Cultural de Goiânia, em 1942, com a reunião de intelectuais daqui e de fora, muitos deles passando a se aglomerar em torno da revista Oeste (1942-1945). Depois, com a chamada geração 45, que teve em Bernardo Élis seu líder natural, reacendeu-se o interesse na busca de novos horizontes, ainda que fosse uma tentativa um tanto dispersiva, enfraquecida por oposições internas entre os ‘novos’ e os ‘velhos’ (OLIVAL, 2000, p. 15-16).

A criação do grupo esteve em plena harmonia com as transformações culturais que ocorreram no país, como afirmou Miguel Jorge, Heleno Godoy e Reinaldo Barbalho, na apresentação do livro *Poemas GEN 30 anos: depoimentos e antologias*, publicado em 1994, para celebrar os trinta anos de fundação do grupo.

A obra produzida pelos membros do GEN marcou novos rumos na literatura escrita em Goiás (...) indiscutível e inegavelmente, colocou-nos em sintonia com o que de mais atual, criativo se escrevia no país naquela época: o GEN sintonizou Goiás com o resto do Brasil” (JORGE ET al, 1994, p. 10-11).

Do mesmo modo afirma a professora Albertina Vicentini A. R. Almeida, no posfácio do livro de Heleno Godoy intitulado *Relações*: “Em Goiás, em meados dos anos 60, havia (e pela primeira vez passo a passo com os centros culturais do país) anseio de modernização das letras, através do trabalho do Grupo de Escritores Novos (GEN)” (ALMEIDA, 2006, p. 85).

Quanto à produção literária dos anos 50, foi caracterizada pela forte tendência regionalista, que teve como um dos pioneiros o escritor Hugo de Carvalho Ramos. Dentre os

escritores que publicaram nesse período destacam-se José J. Veiga com *Os cavalinhos de platipantos* (1959), Waldomiro Bariani Ortêncio, cuja estreia foi em 1956 com *O que foi pelo sertão*, Ada Curado, que também estreou nos anos 50 com *O sonho da pracinha e outros contos* (1954), Leo Godoy de Otero, Gumercino Ferreira, Bernardo Élis com *O tronco* (1956), dentre outros.

Com o GEN modifica-se a literatura produzida em Goiás. Influenciados pelas teorias e técnicas literárias em voga e movidos pela busca do conhecimento e pelo debates de ideias novas, o grupo contribui para a apreciação da literatura como labor intelectual, propiciando aos escritores autonomia para criar regras próprias e ampliar novas temáticas. Deste modo, o caráter literário passa a ser alcançado pelo trabalho árduo com a linguagem, pelas conquistas no campo da literariedade e pelas descobertas de outras formas de narrar. Assim, afirma Bernardo Élis, patrono do grupo, escolhido por unanimidade pelos integrantes do GEN:

O GEN enfatizou estratégias literárias apenas esboçadas entre nós, tais como monólogo interior, corrente de consciência, descontinuidade temporal, pluralidade cênica, fusão de planos mentais ou pulverização da memória, cortes transversais na existência, o contrapontístico, ação simultâneo, emulsão volitiva, representação multidimensional da realidade (ÉLIS, 1994, p. 16).

O grupo era formado por estudantes que frequentavam as faculdades da capital, principalmente do curso de Direito, quase todos escreviam poesias, prosa ou teatro, tais jovens se propunham a estudar, a refletir e a divulgar seus trabalhos. O GEN pode ser dividido em duas fases: a primeira foi marcada por buscar estratégias e caminhos para a criação literária, focalizada pela produção, pela apresentação e pelos debates; já a segunda se caracteriza pela pesquisa, pela organização e pelas miniconferências, pronunciadas por cada um dos integrantes que motivaram posteriores debates, cujos temas envolviam desde o *New Criticism*, o Formalismo Russo, o Estruturalismo até as correntes abordadas na Semana de Arte Moderna. Deste modo, pronunciam-se alguns integrantes do GEN:

(...) nunca fomos um grupo coeso, ligado aos mesmos ideais estéticos, nem nunca nos propusemos como uma nova “tendência” na literatura feita em Goiás. Por isso mesmo nunca publicamos manifesto algum. (...) Nunca pretendemos ou impusemos a nós mesmos qualquer tipo de exigência, quer para participarmos do grupo, nele permanecer ou dele sair. Cada um, nos cinco anos em que o grupo existiu, foi o que

decidiu ser, escreveu o que teve vontade, publicou o que achou conveniente ou possível (JORGE et al, 1994, p. 11).

Durante a construção do grupo, o mesmo contava com seis integrantes, sendo eles: Aldair da Silveira Aires, Geraldo Coelho Vaz, Yêda Schmaltz, Edir Guerra Malagoni, Ciro Palmerston Muniz e Tancredo Araújo, depois se uniram escritores como Miguel Jorge, Maria Helena Chein, Marietta Telles Machado, Luiz Fernando Valladares, Heleno Godoy, Maria da cunha Moraes, Eduardo Jordão, dentre outros. Quanto aos meios de publicação que contribuíram para a divulgação dos trabalhos criados pelo grupo, destacam-se o Suplemento Literário do *Jornal do Brasil*, *Opopular* e *O 4º Poder, Folha de Goiás*. De acordo com Almeida:

O GEN sustentou intelectualmente esse suplemento literário, promoveu publicações como a antologia do grupo, abriu polêmicas acirradas sobre questões de literatura nos jornais da capital, fez traduções, estudos, conferências e mostras, como a I Semana de poesia Moderna em Goiás, realizada em 1966, que expôs poemas-cartazes e realizou conferências de intelectuais goianos e de outros estados. De fato foi um grupo atento ao processo de revisão intelectual daquele tempo (ALMEIDA, 2006, p. 85).

Vários críticos e até mesmo alguns escritores que participaram do grupo produziram alguns trabalhos refletindo sobre a relevância do GEN, suas contribuições para com a atividade literária em Goiás e também quais remanescentes se sobressaíram até os dias atuais. Olival (1994), em texto intitulado “O GEN e a cultura em Goiás”, publicado em *Poemas GEN 30 anos: depoimentos e antologias*, apresenta dois grupos que se projetaram depois do GEN, visto que alguns não passaram do primeiro fôlego. Um constituído por aqueles que continuaram trabalhando e que se distinguem pela produção literária até hoje, como: Ciro Palmerston Muniz, Luiz Fernando Valladares, Geraldo Coelho Vaz e Marietta Telles Machado. O outro corresponde aos que “se distinguindo, consagraram-se como referências nos gêneros que cultivam” (JORGE et al., 1994, p. 41), como: Maria Helena Chein e Miguel Jorge na prosa, Heleno Godoy e Yêda Schmaltz na poesia, Marietta Telles Machado no conto e no teatro infantil. No dizer de Olival (1994), as características que uniram esses escritores foram:

(...) a consciência do fazer literário, o domínio da linguagem em todo seu potencial de experimentação e magia, conquistas revolucionárias da vanguarda na arte de narrar e poeitar. Releve-se a dimensão humana de suas literaturas, perquirindo o Homem, com flashes dialéticos, em todas as suas vivências. Talvez, aí, um traço comum que lhes veio do convívio do GEN, em que se discutiam e se vislumbravam horizontes dos novos tempos da Literatura no Brasil e no mundo, e a necessidade do resgate do humano, ingrediente que lhes deveria servir de matéria-prima (JORGE et al, 1994, p. 42).

Pode-se atribuir ao GEN uma renovação do quadro cultural produzido em Goiás. A intelectualidade entre os anos de 1960 e de 1970 foi capaz de representar novas temáticas, das quais se destacam a literatura feminista, alegórica, intimista, urbana, dentre outras, lembrando ainda as inovações técnicas e o olhar direcionado à condição humana, pois, como afirma Olival (1998, p. 181), em *O espaço da crítica: panorama atual*, “foi com o GEN que se aprofundaram as condições de conscientização do papel de escritor moderno, das colocações da relação homem-literatura (...), do peso de suas possibilidades e de suas responsabilidades no mundo cultural hoje”.

Vale destacar que, até meados do século XX, verifica-se na contística produzida em Goiás uma expressiva abordagem social, assinalada pela temática regionalista e pela forma tradicional do conto, entretanto, diante de algumas transformações culturais e das técnicas narrativas decorrentes do processo evolutivo das filosofias estéticas da época, como do GEN, os escritores adotaram uma nova postura na construção literária.

Dentre as principais mudanças que permearam a contística pós 1960, destacam-se os novos direcionamentos estéticos influenciados pelos movimentos modernistas de vanguarda – expressionismo, futurismo, cubismo, surrealismo e também pelo cinema, este que com seu processo de montagem colabora com o experimentalismo da linguagem, acentua a polifonia de imagens que até assustam os leitores. A narrativa se mistura com os processos cinematográficos atingindo mais dinamicidade, verifica-se uma maior utilização do fluxo de consciência, da polifonia, do discurso indireto livre. O momentâneo, o fragmentário, muito utilizados nas artes plásticas, passam a ocupar a cena da literatura. Além disso, evidencia-se certa ruptura com o realismo à medida que a literatura fantástica, os contos do absurdo, de atmosfera, do alegórico vão ganhando destaque.

Após as contribuições e influências do GEN, observa-se que o conto permanece como narrativa curta, que representa um instante singular, continua conciso, denso e com efeito único, como definiu Poe no século XIX. Entretanto, não prevalece apenas o modelo derivado

de Maupassant, isto é, o conto de enredo, bem difundido pelos regionalistas; surgem outras formas de narrar, como o conto de atmosfera, que reafirma as inovações de vários escritores.

Nesse sentido, verifica-se um maior domínio da linguagem, como se pode observar na contística de Maria Helena Chein, que desde o primeiro livro de contos, *Do olhar e do querer* (1974), já apresentava tendências de uma narradora complexa ao utilizar recursos como solilóquios, narrativa fragmentada, monólogos mascarados, jogo elocucional, enfatizando em seus contos a concisão e a atmosfera psicológica. De acordo com Olival (2000), a obra de Chein apresenta diversas possibilidades de abordagens, seja pela estrutura linguística, pelas técnicas da narrativa ou pela narradora de voz feminina que se destaca ao buscar um lugar que sempre foi privilegiado pelo homem. Além desse livro de conto, Chein publicou *Joana e os três pecados* em 1983 e *As moças do sobrado verde* em 1986, todos em Goiânia.

Miguel Jorge também se destacou com o dinamismo da linguagem, com a busca de novos recursos estilísticos e com o aperfeiçoamento de novas técnicas narrativas, como se pode observar em *Avarmas* (1978), em que a narrativa se aproxima dos processos cinematográficos, captando o momentâneo e o fragmentário. Miguel Jorge publicou os seguintes livros de contos: *Antes do túnel* (1967), *Texto e corpo* (1969), *Urubanda* (1985) e *A descida da rampa* (1993).

Godoy (1981) também reforça a narrativa de estrutura complexa evidente em vários contos, assim o escritor evidencia que seu compromisso é com a linguagem e não com a realidade, pois o labor literário é revelado pela extrema familiaridade com as técnicas de construção da narrativa. Em *Relações* (1981), há recorrência a várias vozes, visto que ora se narra em primeira pessoa, ora em terceira pessoa, ora através do diálogo com o interlocutor representado ou não.

Nesses contos são narradas relações de parentesco, uma saga familiar, que, embora tenham vivido situações específicas, com personagens e narradores diferentes, verifica-se, no dizer de Albertina Vicentini A. R. Almeida (2006):

uma única narrativa, porque distribuí pontos de contatos entre cada uma delas – narradores de um conto são personagens difusos ao longo de outros contos –, englobados todos eles por um tempo maior, num único espaço, enunciando eventos que, afinal, foram vividos por membros de uma só família. (...) A primeira narrativa do livro é sobre o velório da avó; a segunda, sobre o avô que definha; a terceira, sobre um dos irmãos e sua relação conflitante com o filho; a quarta, sobre o filho que criava porcos, e um episódio em que se penaliza a doença da mãe; a quinta da tia epiléptica que sonhava em se casar; a sexta, do adultério de uma das tias com o

farmacêutico; a sétima, do tio que tinha um joelho que se deslocava; e a oitava, ponto de união com a primeira, a do bisavô que ficou doido (ALMEIDA, 2006, p. 88-89).

Assim, o leitor é instigado a estruturar esse quebra-cabeça genealógico à medida que avança na leitura. De acordo com Almeida (2006, p. 93), “o autor implícito encontra a técnica fundamental para despertar no leitor a mesma simpatia que ele tem nos personagens”. Os fragmentos do texto narrativo só alcançam o seu sentido multívoco dentro do próprio texto, pois os diversos narradores desorganizam o tempo narrado, e somente com a oitava narrativa o texto é (re)organizado. Trata-se de uma narrativa voltada sobre si mesma, em que a mobilidade e a comunicação entre os segmentos que a integram constituem a sua base, sendo explícita a conexão entre forma e sentido, sendo evidente a autoconsciência do autor e o domínio das modernas técnicas ficcionais.

Partindo dos conceitos basilares enunciados por Cortázar, como pontuou Olival (2000, p. 101), os contos de Godoy em *O amante de Londres* (1996) são caracterizados pelo “arrojado domínio das estruturas básicas da narrativa curta – matéria significativa, intensidade da ação e tensão interna”. Assim, destacam-se a linguagem concisa, a dinâmica e dramaticidade na elaboração das ações.

Além das mudanças na estrutura e nas técnicas da narrativa, com o GEN verifica-se uma amplitude temática, e dentre os temas sugeridos o conto urbano também passa a ganhar mais expressividade, que, de acordo com Gilberto Mendonça Teles (1969) até 1964, não existia na contística produzida em Goiás.

Com efeito, a cidade de Goiânia também aparece com veemência tanto no romance quanto na lírica, sobretudo a partir da década de 1960. Ainda na década de 1950, pode-se identificar o livro *Chão vermelho*, de Eli Brasiliense, publicado em 1956, cuja protagonista é a própria cidade de Goiânia, não pela ótica da cidade abstrata, mas à luz dos seus verdadeiros construtores, revelando o cotidiano das pessoas simples que a habitavam. O romance enuncia desde o sentimento de atração, representando novas possibilidades, sustentada pelos conceitos de modernidade, até o sentimento de repulsa ao apresentar os diversos problemas que a urbe passou a viver, que se referem à violência, ao desemprego, à carestia, à falta de infraestrutura. *Chão vermelho* oscila entre a visão pessimista e otimista que se tem da urbe e da modernidade, visto que a cidade de Goiânia se vincula à metáfora “amada infiel”, denominada por Joviano, protagonista do livro, pois mesmo tendo se dedicado à transformação do “chão vermelho” em “cidade grande”, o protagonista se frustra, já que a urbe não soube lhe retribuir.

Além disso, Goiânia representa também uma cidade moderna, que se abre às novas possibilidades.

Ao observar a produção literária de alguns escritores que integraram o GEN, verifica-se que a representação da cidade de Goiânia é recorrente em determinados trabalhos, como no romance *Veias e vinhos*, publicado em 1982, cuja ambiência remete à década de 1950, sobretudo ao ano de 1957, e à chacina da família do comerciante Wandreley Matteuci, visto que apenas sua filha, Wania Márcia não foi sacrificada. O enredo do romance de Miguel Jorge centra-se nesse crime, que se tornou conhecido nacionalmente como o “Crime da Rua 74”, desta forma são enunciadas durante a narrativa a violência, a impunidade, as consequências do crescimento demográfico no final da década de 1950.

De acordo com Fábio Lucas (1986, p. 6), no prefácio de *Veias e vinhos*, em texto intitulado “A tragédia do cotidiano na ficção de Miguel Jorge”, o romance apresenta o seu clímax logo nas primeiras informações romanescas, visto que tudo que vem em seguida é regido pela lei da fatalidade, deste modo “a regência da fatalidade se positiva até mesmo na técnica monologante às vezes adotada”.

Durante a narrativa é possível detectar imagens que sintetizam o contexto histórico da cidade de Goiânia, desde o enredo que se relaciona com o crime referenciado, até o crescimento populacional e as consequências da construção de Brasília para Goiânia.

Do outro lado da rua, e lá pelas ruas 76, 78, havia cartazes anunciando novas mercadorias, novos preços e remarcações. Alguns automóveis transitavam, sem se preocuparem com sinaleiros (...), as mães punham-se a falar de seus filhos, das arruaças que a turma do centro fazia com os meninos do Bairro Popular, da poeira, dos meninos que pareciam saídos das tocas, do crescimento desordenado de Goiânia, da falta de luz e de esgotos (JORGE, 1986, p. 37).

É possível traçar um paralelo entre as imagens que focalizam Brasília e Goiânia. A capital federal pode ser exemplificada na fala de Mateus, o chefe cuja família foi sacrificada: “- Diabo, eu queria estar perto do presidente Juscelino, crescer com a cidade que ele construiu, inspirado em Dom Bosco. Lá todo mundo tem dinheiro. O povo vive feliz” (JORGE, 1986, p. 189). Verifica-se que Brasília representa melhores condições de vida, progresso, crescimento pessoal, denota-se uma imagem idealizada da capital federal, aproximando-a da “cidade dos sonhos”.

- Estou pensando em mudar para Brasília, montar um armazém igual ao nosso em Taguatinga. Que acha da idéia? Brasília está ficando uma beleza, está correndo muito dinheiro pro lá.
  - Aventurar em Brasília, com sua mãe doente, os meninos estudando, não vai dar certo.
  - Todo mundo que foi para Brasília está rico. O presidente Juscelino Kubitschek dá apoio mesmo. Isso é que é ser presidente.
  - Está bem, Matheus, se você quer ir para Brasília, nós vamos. Agora quero dormir.
- Matheus fazia um discurso para si mesmo, tendo na memória o rosto sorridente de J.K. (JORGE, 1986, p. 163).

Já Goiânia é focalizada a partir de alguns problemas e de algumas dificuldades, sobretudo os provenientes do desenvolvimento da cidade e do aumento populacional. A personagem Júlia, irmã de Mateus, ressalta em alguns momentos o fato de o bairro popular atrair “gente desocupada” e “maus elementos”.

- Este bairro está atraindo muitos marginais. Gente desocupada. Gente perigosa. Os maus elementos que chegam de lugares distantes, sabe lá se fugidios da polícia e com algum crime nas costas. Uma coisa eu quero dizer para você. A gente moradora do Bairro Popular é gente nossa. Gente que trabalha para viver e comer.
- Deus de misericórdia, livrai-nos desses malfeitores, eu não tenho mais sossego. E os meninos? (JORGE, 1986. 162)

Também se verifica no trecho a seguir a consciência das personagens sobre o crescimento demográfico e seus respectivos problemas:

A cidade crescia, e não se podia ficar parado, ter descanso. Mesmo porque não tinha bastante dinheiro, também não tinha a liberdade de candidatar-se a vereador pelo P.S.D. e entrar de vez na política, lutar ao lado do Dr. Juscelino Kubitschek (JORGE, p. 1986, p. 72).

Na lírica também se podem detectar várias imagens de Goiânia delineadas por alguns integrantes do GEN, como no poema “Goiânia: convite e roteiro” de Yêda Schmaltz. Vale dizer que Miguel Jorge, além do romance citado, também leu a capital nos seus versos do poema “Goiânia: na linha curva que se estende”, e também Marietta Telles Machado com “Flamboyants”, que lê a urbe por uma ótica saudosista e pelos elementos da natureza.

Enquanto na contística destacam-se duas integrantes do GEN que por meio de seus contos leram Goiânia, Marietta Telles Machado e Maria Helena Chein. Dentre os livros de contos publicados por Machado, verifica-se que *Narrativas do cotidiano* e *As doze voltas da*

*noite* apresentam em vários contos imagens sobre a capital: ora a urbe é focalizada pelo sentimento de atração e pelos ideais de modernidade, ora é evidenciada pelo sentimento de repúdio, visto que são recorrentes personagens que vêm para Goiânia em busca de melhores condições de vida e à medida que se decepcionam com a capital relembram com nostalgia do interior.

Maria Helena Chein abordou como cenário de suas narrativas o espaço urbano, que remete em muitos contos a Goiânia. Embora o foco da contística de Chein não seja a problemática da urbe, é possível delimitar aspectos e imagens típicas de uma cidade grande à medida que são apresentados o cotidiano e os conflitos de suas personagens, esses que se desdobram muitas vezes na dialética do ser, principalmente do sexo feminino.

Deste modo, embora o GEN tenha proporcionado contribuições significativas para a contística em Goiás, dos escritores cujos contos serão analisados nesta pesquisa, somente Marietta Telles Machado e Maria Helena Chein foram integrantes do grupo, os demais não pertenceram ao GEN, mas, vale ressaltar que, tais escritores compartilharam das mesmas inquietações provocadas no plano cultural.

Um fator significativo que ocorreu durante esse período, refere-se à quantidade de livros de contos publicados nas décadas que antecederam e precederam 1960. Verifica-se que durante os anos 60 e 70 ocorreu o *boom* do conto de Goiás, pois, de acordo com Vera M. Tietzman Silva (1994) em *Antologia do conto Goiano II*, nos anos 50 foram publicados 9 títulos, em 1960 esse número triplicou sendo publicados 27 exemplares, nos anos 70 houve 60 novos livros, período de maior destaque da contística produzida neste estado. Depois, na década de 1980, as publicações retornam ao patamar da década de 60.

Em 1967, o último presidente do GEN, Heleno Godoy, propõe uma votação cujo objetivo era extinguir o grupo. Godoy afirma:

A 'coisa' já tinha acontecido, a vida já ia a meio caminho, e, por certo, o GEN não tinha por vocação virar uma academia ou coisa mais ridícula. Se fizemos bem? Sobrevivemos! (...) O GEN de que me lembro foi isso um ato de criação e amor (JORGE et al, 1994, p. 154).

Assim, cinco anos após sua fundação o grupo é extinto. Neste capítulo foram abordados os aspectos históricos, políticos, econômicos e culturais das décadas de 1960 e de

1970, que se vincularam tanto ao país quanto à Goiânia, também foram resgatados os acontecimentos determinantes para a construção da cidade analisada. Assim, no terceiro capítulo, serão analisados os contos que focalizam uma escrita/ desenho de Goiânia, visto que o próximo capítulo se destina à leitura desta cidade por meio do *corpus* selecionado.



**Foto: Setor Central – 1967**

**Hélio de Oliveira**

### 3. FACES DE UMA MESMA GOIÂNIA

Em Goiânia, as borboletas,  
o trânsito não respeitam:  
nosso trânsito estampado  
por muita chuva vermelha  
nas capotas, nos cabelos.  
As acácias pingam ouro  
por perto das Faculdades  
e o nosso Palácio Verde,  
reino são da liberdade,  
possui fontes coloridas,  
onde poetas e loucos  
vão banhar-se às escondidas.

Yêda Schmaltz

Através da literatura a cidade vem sendo desvendada e recriada. Os contistas selecionados para esta pesquisa, ao se sensibilizarem com a experiência cidadina, desvelam a urbe como um local de estranhamento a partir do imaginário e de suas vivências. Cada um a seu modo representou e tem representado essa inquietação diante do espaço mais habitado na atualidade. Assim, tais escritores deram visibilidade à cidade de Goiânia, tornando-a passível de leitura. Com base em seus registros literários, são enunciados alguns modos de ler e de representá-la, ressaltando a relevância da literatura na leitura do urbano em constante transformação.

O modo utilizado para se ler a cidade de Goiânia através dos contos selecionados tem em comum alguns critérios: apresentam a capital como o espaço em que se desenvolve a narrativa; tematizam sobre o imaginário urbano da época da enunciação e foram produzidos por escritores goianos ou que viveram em Goiás. Vale observar que tais textos não foram organizados e nem discutidos em ordem cronológica, mas sim analisados de acordo com o modo como a cidade foi recriada literariamente.

Inicialmente, serão retomados, de modo sistematizado, alguns contos produzidos em Goiás que permitem a leitura de uma cidade interiorana, depois, foram selecionados alguns contos, que, embora apresentem referências sobre a cidade de Goiânia, essa é apenas imaginada (projetada), pois as personagens ainda não estão na capital, assim, a urbe não é vivenciada pelos personagens durante a narrativa, não se detectam relações explícitas das personagens com este espaço. Entretanto, o imaginário construído do urbano traz particularidades de uma época, esboça o que a vida em Goiânia representa para as pessoas das

cidades interioranas e de outros centros urbanos, verificam-se os sentimentos de atração e de repúdio que ela pode despertar.

Em seguida, os contos abordados referem-se à cidade vivenciada pelos personagens, tais narrativas apresentam com mais frequência a experiência urbana, uma vez que a paisagem em que se desenrolam os episódios se refere às ruas, às avenidas, às lojas, aos hospitais, às praças da capital. Mais do que um cenário para as peripécias das personagens, a cidade integra e influencia a trama. Além disso, as personagens se relacionam com o meio, vivem e emitem impressões sobre a urbe, visto que ora são atraídas ora sentem repulsa por ela.

Na cidade vivenciada, os contos serão abordados a partir de duas perspectivas: uma que focaliza as vivências na urbe nos espaços internos, que se refere às casas, aos apartamentos, ao hospital, ao pensionato, com as personagens em ambiente fechados e íntimos; e a outra diz respeito à leitura da cidade de Goiânia através dos lugares públicos, como as ruas, as praças, as avenidas da capital, sendo que nesses contos são evidenciadas com mais expressividade as descrições sobre os aspectos físicos da cidade, as relações sociais entre as personagens e delas com a urbe.

Nessa segunda parte, o fenômeno urbano se configura mais expressivo, o que determina um *corpus* maior que o da ambiência interna. Com o objetivo de verificar as representações da cidade de Goiânia pelos espaços externos, essa parte será dividida em outros segmentos para uma abordagem mais detalhada. O primeiro momento vincula-se a alguns contos de autores goianos que apresentam manifestações urbanas, mas cujo espaço lido não é delimitado, em algumas narrativas há indícios de que seja Goiânia, porém a mesma não é nomeada; o segundo segmento refere-se à leitura da cidade de Goiânia através de algumas metáforas que foram discutidas no primeiro capítulo, como cristal e chama, cidade do rato e da andorinha, e a do labirinto; o terceiro momento refere-se à leitura da cidade de Goiânia pela oposição capital/interior, destacando-se ora o sentimento de fascínio que move as personagens para a capital, ora o de aversão, pois em alguns contos as personagens se frustram com a vida na cidade grande e relembram com nostalgia da vida simples na cidade interiorana.

Além desses modos distintos de representar Goiânia, também foram feitas algumas reflexões sobre o seguinte questionamento: Quem representa enfoca o que? Pode-se verificar que, na maioria das vezes, os escritores apresentados nesta pesquisa enfocam personagens masculinos, já as escritoras personagens femininas. Nota-se que o olhar das escritoras recai

sobre as personagens femininas, evidenciando uma predileção ao representar a mulher, visto que as autoras as elegem como protagonistas, em contrapartida os escritores selecionam os homens como protagonistas. Esta pesquisa não tem como objeto de estudo a tematização dos gêneros, mas tais questionamentos contribuem para a leitura da cidade de Goiânia, posto que ora a urbe é tematizada pelo olhar do escritor lendo a partir de personagens masculinos, e ora Goiânia é representada a partir do universo feminino escrito por mulheres.

### 3.1. A “cidade grande”: Idealizações

Antes de abordar propriamente as imagens que focalizam a cidade de Goiânia, vale ressaltar que a contística que trata das representações da capital, caracterizada pelo processo de urbanização, pelo acúmulo de habitantes, de construções, pelo trânsito rápido é recente. Conforme Gilberto Mendonça Teles (1969), em *O conto brasileiro em Goiás*, o conto urbano praticado em Goiás é posterior à década de 1960, visto que a literatura produzida, sobretudo nas quatro primeiras décadas do século XX, é caracterizada significativamente pelo regionalismo. Ao evidenciar as perdidas e fecundas estradas percorridas pelos bois e tropeiros, o linguajar regional, os inúmeros problemas sociais (a reforma agrária, o abuso de poder dos coronéis, a violência) os costumes e as crenças do sertanejo, muitos contistas se destacaram por apresentar o sertão e as comunidades rurais, como Hugo de Carvalho Ramos, Bernardo Élis, Waldomiro Bariani Ortêncio, Leo Godoy Otero, Carmo Bernardes.

Embora a contística regionalista privilegie o sertão, a zona rural, é possível observar em alguns contos a presença de um espaço semiurbano, os povoados, ainda que pequenos e interioranos se comparados as cidades dos estados do litoral brasileiro, revelam a vida simples e pacata de seus habitantes, com os costumes vinculados à tradição e ao provincianismo. Dentre os escritores que trataram desse tipo de cidade, pode se destacar Bernardo Élis, em que o espaço semiurbano goiano ratifica a crueldade das leis, a marginalização dos pobres e o poderio dos coronéis. Em alguns contos de *Caminhos e Descaminhos*, publicado em 1965, e *Veranico de Janeiro* em 1966, destaca-se um espaço que se torna socialmente urbano, com um maior número de pessoas habitando os povoados. O conto “André Louco”, por exemplo, publicado em livro homônimo em 1978, tem como cenário uma pequena cidade do interior de Goiás, possivelmente Corumbá.

Outra escritora que leu sua cidade natal pela contística foi Cora Coralina. Em seu livro de contos *Villa Boa de Goyaz*, a contista registra as representações da Cidade de Goiás, delineando as transformações ocorridas neste espaço durante o século XX. Em artigo intitulado, *A afirmação do gênero conto no século XX e a temática das cidades: representações de Villa Boa de Goyaz por Cora Coralina*, a professora Marilúcia Mendes Ramos enuncia o modo como as representações da Cidade de Goiás se concretizam nos contos de Cora, seja pela memória, pelas experiências vividas, pelas pessoas simples com quem viveu. Assim afirma Ramos:

Cora representou nesse processo de se refazer, tão necessário a ela, após longo período de ausência (45 anos) e de experiências acumuladas pelo *narrador que viaja* e que pode com segurança avaliar seu espaço. Cora, como narradora, assemelha-se mais ao camponês sedentário e menos *ao narrador de viagens*, (...), pois em seu texto a experiência dos tempos passados fora não só enfocados, recaindo seu interesse sobre a sua cidade natal – a que deixou quando moça e a que encontrou 45 anos depois – de onde recolhe fatos e o saber do passado pelo atento trabalho sedentário (...). Ao voltar, Cora precisa unir as pontas do que ficou registrado ao que encontrou. Recorre à memória para se inscrever em si mesma e na sociedade, na sua sociedade que à medida que é recordada vai crescendo (RAMOS, 2006, p. 25).

Além desses livros de contos citados que focalizam leituras de cidades do interior de Goiás, o livro *Relações* (1981), de Godoy, já citado em outros momentos deste trabalho, enuncia em suas narrativas imagens de uma cidade pequena e provinciana, e embora não tenha como temática a representação do espaço citadino, o narrador ora relaciona a cidade descrita com uma cruz, ora com um quadriculado, como se pode observar no seguinte trecho:

(...) a cidade com seus contornos até quando a linha do horizonte, as casas, os poucos prédios com poucos andares, dois ou três haveria um quarto? ruas se cruzando e, do alto, para quem chegasse, a cidade era um quadriculado entre uma velha paineira à esquerda e a chaminé da cerâmica à direita da estrada e a chaminé que se estendia escorregando em declive até o córrego e depois subia, pois ela ficava inclinada na margem direita do córrego, casas velhas logo na entrada, um posto, um restaurante, três quarteirões e se chega à praça entre o cinema a leste, a igreja a oeste, residências ao sul e lojas ao norte, o contorno de cada coisa em seu lugar (GODOY, 1981, p. 21).

As descrições focalizadas pelo narrador em segunda pessoa compõem uma estruturação visual da cidade, com intuito de transformá-la “numa paisagem passível de imaginabilidade”, como propôs Lynch (1997, p. 101). Assim, verifica-se um mapeamento da

mesma, visto que a visão do narrador é delimitada pela proximidade com o espaço narrado, sendo recorrente a menção às “ruas pavimentadas com paralelepípedos”, às casas e à vida simples de seus moradores. Vale ressaltar que, como se trata de um narrador em segunda pessoa, o mesmo acompanha o protagonista que chega à cidade de carro após quatro horas de viagem.

Após esse breve relato sobre alguns livros de contos que representam certas cidades interioranas, o trabalho se centrará no percurso que pretende ler e ampliar o universo imagístico sobre Goiânia. Embora esta cidade não seja vivenciada nos contos que serão discutidos neste subcapítulo, é possível identificar um imaginário sobre a capital.

*Cidade do tempo*, de Alaor Barbosa, publicado em 1964, destaca-se como livro precursor no que diz respeito à representação do imaginário sobre a cidade de Goiânia, verifica-se em alguns contos a representação de uma ambiência citadina, sobretudo em “Despedida”, “Rua de mulheres” e “Pretérito imperfeito”, em que ora o urbano é manifestado por meio das vivências das personagens e das descrições físicas dos elementos urbanos, ora através do imaginário social das personagens.

Neste subcapítulo será discutido apenas “Despedida”, de *Cidade do tempo*, os outros dois serão tomados para análise no decorrer deste capítulo. Este conto foi reeditado e sofreu algumas alterações até mesmo no título, sendo denominado depois de “Despedida em fevereiro”, e aí publicado em *Caminhos de Rafael*, em 1985, na *Antologia do conto goiano I*, em 1992, e em *Contos e Novelas Reunidos*, em 2006. Em seguida será discutido o conto “Esnobação”, de Alcyone Abrahão, publicado em 1969 em *Chevrolet 69*.

Dentre as principais alterações que o conto “Despedida” sofreu com a reedição, destaca-se: o título do conto, que no primeiro livro é “Despedida” e no segundo livro denomina-se “Despedida em fevereiro”; o nome do protagonista, que na primeira edição é Antonio e na segunda é Rafael; a cidade projetada na qual o protagonista se prepara para viver, na primeira publicação é descrita apenas como capital, já na segunda edição é citada como Goiânia; a cidade natal do protagonista, no primeiro livro não é citada, e no segundo livro é Embaúbas. Além disso, verifica-se que com a reedição o conto ganhou novas descrições e mais páginas, sendo uma característica de Alaor Barbosa expandir o conto sempre.

O conto escolhido para ser analisado é o que está publicado no livro *Antologia do conto goiano I* (1992). O critério utilizado refere-se ao fato de o escritor delimitar o espaço urbano apresentado, o qual diz respeito à cidade de Goiânia, uma vez que na primeira edição a cidade pode ser interpretada como qualquer uma, pois é denominada apenas como “capital”. Assim, verifica-se que “Despedida em fevereiro” atende melhor aos critérios estabelecidos para este estudo.

O enredo do conto centra-se no ritual de despedida do protagonista que se prepara para deixar sua cidade natal e ir para a capital. Além disso, são focalizados os pensamentos contraditórios do protagonista, que ora o mostra atraído pela capital e ora com remorso por ter de partir de sua cidade de origem. “Despedida”, do ponto de vista estético, aproxima-se do conceito de conto ressaltado por Massaud Moisés, em *A criação literária* (1970), visto que o gênero constitui uma célula dramática, e num curto lapso de tempo, busca-se sempre a unidade de ação e de tom.

Pode-se observar que se trata de uma narrativa de expressão lírica, em que predominam o labor técnico e o esforço do escritor ao compor a história, além disso, distancia-se do modelo proposto por Maupassant, referente ao conto de enredo ou de anedota, com narrativa linear. Em “Despedida”, o enredo se dilui, e ainda que narrado em terceira pessoa onisciente, a consciência da personagem é enfatizada a partir de seus desejos e temores diante da mudança que sofrerá, verificando-se, assim, que o conto se aproxima da narrativa intimista que foi difundida por diversos escritores brasileiros durante a década de 1940.

Alaor Barbosa aborda o tempo do presente da memória e as reminiscências como o ponto fundamental da narrativa. Destaca-se uma linguagem plástica, subjetiva, rica em imagens e sensações. Embora seja narrado em terceira pessoa, verifica-se um mergulho nos pensamentos do protagonista, enunciado muitas vezes pelos verbos pensar, pensou, sentiu.

Um ponto característico dos contos de Alaor Barbosa é que eles possuem um caráter biográfico, a partida de Embaúbas, cidade natal do protagonista, remete à cidade de Morrinhos, cidade de origem do escritor, visto que o contista assim como o protagonista do conto deixam sua terra para morar em Goiânia.

Apesar de ter esperado durante meses para viajar para Goiânia e ter criado expectativas e sonhos para a nova vida, Rafael sente remorso por ter de sair de Embaúbas (Morrinhos), visto que às vésperas da viagem é tomado por uma tristeza e um remorso

contraditórios. Rafael imagina o processo de despedida, o que as pessoas vão dizer, até o momento que:

O tal ônibus encostará, de frente para a calçada. E ele entrará logo, sem mais demora. O ônibus vai manobrar, de fasto – ré; e depois de rodear a estação rodoviária feiosa, aprumará na direção de Goiânia, e então: Adeus, Embaúbas! Será a libertação. Uma vida nova, o sonho (BARBOSA, 1992, p. 219).

Goiânia representa para Rafael vida nova, mudanças, possibilidades de crescimento, de estudo, de trabalho, e enquanto sonha com seu progresso pessoal rompe com a cidade interiorana que passa a ser vista como opressora, que não lhe permite expandir-se:

Rafael sonhava em encetar em Goiânia uma fase ininterruptível de progressos intelectuais, num aprendizado cotidiano e veloz, trabalhando no *Jornal do Povo*, convivendo com jornalistas e intelectuais e poeta (...). Rafael, há semanas-meses mesmo – sentiu que não cabia mais em lugar nenhum de Embaúbas. A imaginação o alheiou da sua cidade, do povo da cidade, da vida que era preciso, sempre, viver, enquanto não lhe chegasse o dia tão sonhado de começar vida nova em Goiânia. Goiânia! A Capital! (Goiânia será para ele uma janela aberta para o grande salto que dará, com certeza, sobre luminosas cidadelas invejáveis). Nesses dois últimos meses, de tanto esperar Rafael entrou a viver mais depressa, esforçando-se, com tenacidade, hora a hora, por tapear o tempo e apressar a chegada do dia marcado. Contava os dias. Mas o tempo resistia, não passava, inzonava, difícil, firma em não andar de jeito nenhum (BARBOSA, 1992, p. 219-220).

Entretanto, nos últimos meses que passa em sua cidade natal o protagonista sente uma inquietação desconfortável, substituindo paulatinamente o sentimento de entusiasmo. Desta forma, observa-se que a contradição de sentimentos é a primeira imagem que vai aos poucos delimitando as imagens sobre a capital, pois o entusiasmo, a possibilidade de melhores condições de vida, de estudo, os sonhos e as expectativas passam a ladear o sentimento de culpa, de saudade de Teresa e de inquietação.

A contradição é explícita nas ações e nos pensamentos do protagonista: primeiro o desejo de partir e de que os dias passem depressa; depois, os passos lentos, calmos e tristes pelas ruas de Embaúbas, a lembrança do campo de futebol, dos beijos de Teresa, dos dias de festa. De um lado a “sua Embaúbas”, “poeirenta e parada”, símbolo da afetividade; do outro lado a capital, repleta de acontecimentos, fomentada pela modernidade. Até quando relembra

de Teresa, sua primeira namorada, Rafael é surpreendido por uma dualidade, a “voz cariciosa”, o “olho azul”, o “corpinho lindo” de Teresa, se ofusca e, já imagina que quando chegar a Goiânia namorará Eunice Liotard das Mercês. “Teresa se apequena, humilde esquecida, inferior, um tanto roceirinha, menina do interior, ao lado de Eunice Liotard das Mercês, uma menina moça quase rica de Goiânia, Liotard: um nome francês. Luminoso” (BARBOSA, 1992, p. 220).

Os paradoxos presentes no enredo intensificam o sentimento contraditório que é explícito nas ações e nos pensamentos do protagonista: “Deita-se. Permanece quieto, olhando, sem ver (...). escuta o silêncio do mundo (...) vive uma sensação indizível – uma dor não doendo” (BARBOSA, 1992, p. 221-222). A dualidade de sentimentos também possibilita outra leitura para o conto, além da ruptura de lugar, da saída da cidade natal para Goiânia, o conto evidencia o período iniciático em que Rafael transpõe o umbral, sintetizando a passagem da infância para a idade adulta, pois é explicitada no conto a idade do garoto, quatorze anos, “quase quinze”. Logo, a inconstância de sentimentos está ligada à ruptura que o protagonista sofrerá, seja com a infância, com as pessoas com quem vive, com sua rotina, com a tradição e com a cidade natal.

Durante o ritual de despedida, Rafael percorre todos os locais de sua casa, e o primeiro lugar de que se aproxima é do muro do quintal do seu Leôncio. Neste instante, percebe que não é mais menino: “O muro se apresenta, como que inflando o dorso e assim perdendo algo da impassibilidade de muro, um testemunho calado de que todo um tempo está acabando. Rafael pensa: Amanhã eu vou embora; hoje é véspera de eu ir embora; ir embora (BARBOSA, 1992, p. 221). O muro está vinculado à passagem, à divisão que separa dois lugares físicos, mas sua simbologia no conto se estende às duas fases da vida: fim da infância e início da idade adulta. Rafael tem consciência de sua transformação e sofre diante dela: “Ah! Que saudade lhe aperta agora a alma por verificar que já pensa na infância sabendo que não mais a vive!”(BARBOSA, 1992, p. 223).

Diante das mudanças, o protagonista sente-se esgarçado, sensível, sendo tomado por uma tristeza que contagia até os elementos da natureza; as pessoas com quem vive, especialmente sua mãe; os cômodos da sua casa, esses que ficam “calados” quando se aproxima da hora de Rafael partir; o cimento do banheiro cor de chumbo que guardará para sempre sua presença; o jardim que fica imóvel:

Todas as coisas do mundo, cada detalhe, cada risco, cada ponto, cada objeto, mesmo o menor, mesmo o maior, tudo está impregnado de uma tristeza imóvel, tudo está parado em placidez e tocado de uma evanescência sensível: gato – a gata enjoada da sua casa - dormindo com indiferença entre as cadeiras debaixo da mesa da sala-de-jantar, em hora de calor; cachorro – o Zip – escarrapachado sem-vergonha, barriga para cima, num canto do alpendre; um ramo de capim simples e solitário não visto não sabido no meio do pasto do Doutor Marciano, recebendo toda a força aderente do sol do meio-dia; uma árvore de cerrado, empoeirada e desprezada, protesto silencioso e impotente contra o exílio implacável que está condenada; namorada – a Teresa, quem-sabe a esta hora bordando, sentadinha, distraída, lá no alpendre grande do Embaúbas Hotel, ou na fazenda; o pai dele, Rafael, sentado num tamborete da venda, pitando sem pressa e pensativo um cigarro Elmo, curtindo a modorra da cidade – esta presentíssima Embaúbas – tafulhada no tempo (BARBOSA, 1994, p. 222).

A cidade de Embaúbas pode ser caracterizada pela simplicidade das ações de seus habitantes, desta forma quando o protagonista tem consciência de que irá partir, é tomado por uma nostalgia que também remete às coisas simples da vida, desde os elementos da natureza, (animais, árvores), até as atitudes de seu pai e de Teresa.

Já a cidade de Goiânia é projetada pelo signo da modernidade, a imagem da capital alia-se ao sentimento de ruptura com o lugar conhecido, apontando para a inquietação e para a ansiedade diante do mundo novo, mas também evidencia o remorso e a saudade. “Despedida em fevereiro” apresenta uma realidade recorrente durante a década de 1960 em Goiás, pois, era significativo o número de pessoas que imigravam para Goiânia em busca de estudo e de trabalho. Deste modo, o imaginário urbano construído ao longo do conto demonstra o imaginário social da época, o sentimento de atração é que move as pessoas para a capital, uma cidade recém-construída, com sede do governo do estado, com colégios destacados, como o Lyceu, com comércios atrativos e com várias oportunidades.

Em “Despedida em fevereiro” verifica-se como o imaginário social expôs o cenário urbano e o que Goiânia significava para as pessoas que viviam no interior durante os anos 60. Vale ressaltar que, embora a capital seja caracterizada pelo “progresso”, era algo relativo se comparada a outras capitais do país nesta época, já que o processo de urbanização de Goiânia foi bem mais remoto do que em outros centros urbanos do país.

O conto “Meu irmão Raimundo”, também de Alair Barbosa, publicado em *Praça da liberdade* (1985), apresenta imagens sobre a capital semelhantes ao conto “Despedida”, visto que a ambiência focaliza a década de 1950, além disso, destacam-se as lembranças do protagonista durante a despedida da cidade natal, (Morrinhos) e dos sonhos e das

oportunidades que o esperavam em Goiânia. “Foi, pois no ano de 1955. Eu era um passarinho que saía do ninho. O menino que sai de casa para o mundo vasto. Como naquela canção de Caetano Veloso, foi ‘foi no dia que eu vim-me embora’” (BARBOSA, 1985, p. 62).

No trecho a seguir, verifica-se que assim como Rafael, protagonista de “Despedida em fevereiro”, o protagonista deste conto vê em Goiânia um mundo de possibilidades, mas também um remorso de deixar a cidade de origem:

E o dia amanheceu, como um dia de promessas enormes, esperanças imensas, de muita alegria – mas também de alguma culpa, uma culpa estranha de estar deixando Morrinhos, minha casa, meus pais, minha infância. Acordei como se acorda em dia de Natal: para se encontrar o presente ao lado da cama. Levantei, e a minha alegria de ir para Goiânia, entrar no Liceu, escrever e trabalhar talvez em jornal, desenvolver minha vocação literária, juntou-se um sentimento de culpa que era, talvez, uma cunha de maturidade que penetrava minha alma, precocemente adolescente. (BARBOSA, 1985, p. 63).

Outro conto que enuncia, ainda que de forma bem sucinta, o imaginário social sobre Goiânia é “Esnobação”, do livro *Chevrolet 69* (1969), de Alcyone Abrahão. Narrado em terceira pessoa, o conto apresenta uma linguagem simples, com períodos curtos, incisivos e discurso direto. A narrativa se passa em São Paulo, caracterizada a partir de algumas ruas e lojas: “A boutique granfina regorgitava de gente. Mulheres de meia idade com os dedos rutilantes de jóias, senhores de aspecto agradável, bem tratados, prósperos, papais e mães das gatas que enchiam a loja hipersofisticada” (ABRAHÃO, 1969, p. 41). É nesse espaço, ‘ultra chique’ que um grupo de amigas, sobretudo Beatriz e Ângela, organizam a Feira da bondade, uma feira beneficente.

Além dessas personagens destaca-se Gracinha: “lá estava a boboca mais desambientada que a necessidade” (ABRAHÃO, 1969, p. 41), que diferentemente das outras meninas, era de Goiânia, não era viajada como as demais, não frequentava ambientes chiques e também não era rica. Gracinha não se sente familiarizada com toda aquela sofisticação, com o agito da cidade grande e com o luxo a qualquer preço e em qualquer lugar.

No único momento em que Goiânia é citada no conto, pode-se verificar certo desprezo pela cidade:

- Beatriz fez um ar filosófico que lhe assentou muito bem. Deu uma piscada em câmara lenta e sentenciou: - então está ótimo! Acerte os detalhes com a Ângela. Confio nela.

- Ah! Ia-me esquecendo. De onde é mesmo você gracinha?

- De Goiânia.

- É genial! Surpreendente. E de qual das Guianas, querida? Francesa, Holandesa ou Inglesa? (ABRAHÃO, 1969, p. 42).

Diferentemente de “Despedida em fevereiro”, em “Esnobação” Goiânia não é nem sequer conhecida, está longe de representar o progresso e a modernidade. Enquanto Beatriz e Ângela são descritas com prodígio, beleza e luxo, Gracinha é caracterizada como boboca, é vista com simplicidade e de forma desgraciosa, como numa metáfora da própria cidade de Goiânia. Desta forma, é possível identificar na mesma época duas visões distintas sobre a capital: uma que focaliza o progresso, as novas oportunidades, a modernidade, outra que delineia a urbe com certa repulsa e aversão, não sendo sequer conhecida. No primeiro conto, trata-se da capital vista por habitantes de uma cidade do interior de Goiás, já no segundo conto Goiânia é focalizada por indivíduos que vivem nos grandes centros urbanos do país, como São Paulo.

### **3.2. Vivenciando a problemática da urbe nos espaços internos**

Os contos que integram este subcapítulo apresentam um ponto em comum, em todos predomina a cidade vivenciada em locais internos, pois a trama se desenrola em espaços privados, fechados e íntimos. Além disso, o leitor detecta que a cidade representada é Goiânia, pois ora é mencionado o nome da capital, ora são citados locais específicos como nomes de ruas, bairros, praças, avenidas, assim, pretende-se observar de que modo as representações da cidade de Goiânia ou da sociedade se configuram.

Roberto Damatta, antropólogo brasileiro, em *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil* (1997), apresenta em seu livro duas categorias sociológicas fundamentais para se compreender a sociedade brasileira de forma globalizada: a casa e a rua. Tais conceitos não focalizam simplesmente espaços geográficos, mas sim “entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas” (DAMATTA, 1997, p. 15).

Assim como Damatta (1997) apresenta dois conceitos basilares para se compreender a sociedade brasileira, destacam-se neste estudo duas possibilidades para se ler a cidade que se torna inteligível nos contos selecionados (pelos espaços internos e externos), visto que à medida que a cidade cresce e se modifica, a literatura se ocupa de fornecer dela um retrato, dando sentido às modificações sociais que contribuíram para sua evolução.

Para Damatta (1997), a casa constitui tanto um espaço privativo e íntimo quanto um espaço público, como ocorre quando o Brasil é referido como “nossa casa”. O código da casa é representado pela família, pela amizade, pela lealdade. Já a rua é concebida por meio do espaço público, cujo código é baseado em leis universais, na burocracia, no formalismo jurídico-legal:

Leituras pelo ângulo da rua são discursos muito mais rígidos e instauradores de novos processos sociais. É o idioma do decreto, da letra dura da lei, da emoção disciplinada que, por isso mesmo, permite a exclusão, a cassação, o banimento, a condenação (DAMATTA, 1997, p. 19).

Os conceitos estabelecidos pelo antropólogo apresentam duas peculiaridades distintas que estão aliadas à própria sociedade que visam a desvendar: a primeira é que não se pode apreender a sociedade de modo totalizado e completo; a segunda é a relevância da relação entre as pessoas e os elementos que compõem a sociedade, de modo que para o antropólogo descobrir “essas conexões é ter de estudar a sociedade brasileira de modo aberto, sendo capaz de captá-la em seu movimento. E o seu movimento é sempre no sentido da relação e da conexão” (DAMATTA, 1997, p. 24 - 25).

Sobre essa afirmação, verificam-se dois pontos que condizem com esta pesquisa, pois, assim como o sociólogo enuncia em seu estudo que os conceitos casa e rua não revelam a sociedade em seu aspecto totalizador, também se verifica que o modo que os escritores leem e enunciam a urbe, tal como o modo pelo qual são discutidas as leituras e as representações de Goiânia neste trabalho não consiste na cidade em si, em sua amplitude e aspecto total, mas nas maneiras de apreender imagens desta urbe. O segundo ponto refere-se à relevância da relação e da conexão para se estudar a sociedade brasileira.

Embora o estudo de Damatta (1997) trate de categorias para se compreender a sociedade, e esta pesquisa focalize estratégias para se ler Goiânia, é possível estabelecer uma

comparação entre tais trabalhos, visto que são as relações sociais que modificam a urbe, que criam uma forma de organização desse espaço. Assim, à medida que se estudam as representações urbanas na literatura, busca-se também analisar as relações sociais dos indivíduos com o espaço, que consiste numa tentativa de compreender as representações da sociedade em uma determinada época.

Nesta perspectiva, a leitura da cidade será feita a partir dos contos: “O condenado” e “A solteirona do pensionato”, de *A cidade do ócio*, de José Mendonça Teles; “Nua e azul”, de *Narrativas do cotidiano*, e “Círculo”, de *As doze voltas da noite*, ambos de Marietta Telles Machado; e “Fraldas, desquite, alpiste e quirera”, do livro *Disritmia* de Alcione Abrahão.

No prefácio da terceira edição de *A cidade do ócio*, Maria Teresinha Martins do Nascimento (2002, p. 12) afirma que nesse livro se fez presente, pela primeira vez, a urbe com sua voz tendendo para o anonimato. Vale ressaltar que, além de estabelecer a temática urbana nas letras de Goiás, o ano de estreia de *A cidade do ócio* marca significativamente a história do conto em Goiás, já que durante a década de 1970 foi bastante expressiva a quantidade de livros de contos publicados no estado.

No livro de Teles (2002), destacam-se contos curtos, concisos, que retratam cenas típicas do cotidiano dos grandes centros urbanos, sua linguagem apresenta plasticidade e aproxima-se da fala coloquial e do linguajar do dia-a-dia. As narrativas delineiam pontos específicos de Goiânia, tais como ruas, avenidas, praças, escolas; é destacada a sociedade moderna vivenciando a agitação e os problemas cotidianos; detecta-se o aparecimento de uma classe marginalizada; e enfatiza-se a tendência à massificação do homem, com alusões à multidão, à rotina, à desilusão, ao sonho de um mundo mais justo.

No início do conto “O condenado”, é enunciada a situação miserável e angustiante em que vive o protagonista, cujo nome não é citado: “Meu quarto de hospital, onde há dois anos aguardo a morte. Meu corpo definhando. Os olhos morrendo. Minhas pernas não se movem. O tiro atingiu a espinha” (TELES, 2002, p. 37). Por meio de períodos curtos e incisivos, o leitor conhece a personagem, que tem a vida interrompida por causa de um tiro que levou na coluna, devido à sua infidelidade conjugal: “Por que, Santa, por que você fez isso? Você devia compreender que a infidelidade conjugal é característica do homem. (...) Não compreendo Santa por que você não aceitava a situação. Seria ciúme: Não egoísmo!” (TELES, 2002, p. 39).

O pensamento machista do protagonista ao defender-se diante do crime passional deixa clara a situação de adultério vivida. Trata-se de uma narrativa curta, que prevalece com uma célula dramática, fixada na solidão e no desespero do protagonista que se encontra num hospital em estado vegetativo. Assim, por meio do fluxo de consciência, o conto focaliza os delírios, as angústias e os medos vividos pelo protagonista à medida que relembra de seu passado e lamenta pela vida traiçoeira.

Quanto às representações do espaço urbano, percebe-se que o protagonista está inserido em Goiânia quando há referência ao cemitério de um bairro da capital: “Cemitério de Campinas, túmulo classe média, e nesses dois anos já ninguém se lembraria mais de mim” (TELES, 2002, p. 37). Diante da situação de impotência e de amargura são elencadas as diversas limitações sofridas pelo protagonista que o tornavam prisioneiro daquele hospital, como o fato de não conseguir se locomover, falar, o medo do escuro, a dor incontrolável. Assim, os sentimentos de aflição e angústia que norteiam a narrativa culminam com o sentimento de repúdio pela cidade, visto que o hospital é parte dela e é tomado como a própria cidade.

No conto “A solteirona do pensionato”, a protagonista Luísa também convive com a sensação de angústia que lhe invade a alma, pois está com trinta e dois anos e se sente solitária. Diferentemente da maioria das mulheres da sua idade, ainda não tem um companheiro e não constituiu família: “Como seria bom se eu estivesse neste momento abraçada com um homem que me amasse, o seu corpo aquecendo o meu” (TELES, 2002, p. 44).

É noite de Santo Antônio, fogos de artifícios e balão sugerem festa e animação, segundo as crenças populares é o dia ideal para as moças solteiras conseguirem encontrar namorados. Porém, toda a atmosfera festiva traz recordações ruins para Luísa, seus pensamentos são invadidos pelo pessimismo e pela tristeza devido à diferença de idade entre ela e as outras moças do pensionato, pelas lembranças dos bailes frequentados e dos amores passados, além do que todos já estão casados. Tais aspectos contribuem para a melancolia de Luísa, que pode ser verificada neste trecho que exprime o pensamento da personagem:

Pobres meninas, cheias de vida e andando com um traste velho deste! Quem sabe elas saem comigo por piedade, fazem tudo para me alegrar, embora eu esteja sempre estranha no ambiente delas? Por mais que eu deseje sorrir, divertir-me às pampas, como elas dizem, há sempre um vácuo de idade nos separando! Às favas com essa

festa, ela será também como as outras. Cheia de melancolia, volta-se para dentro do quarto, aproxima-se da cama e cai em prantos (...) “Felizes meninas, que vivem agora o que vivi há muito tempo. Que Santo Antônio tenha compaixão delas!” (TELES, 2002, p. 44).

O espaço em que se desenvolve a narrativa é o pensionato, mas há referências ao espaço externo, aos locais específicos da cidade. “No céu (certamente com estrelas) projetam-se os fogos de artifício, enquanto um balão, vindo talvez do setor Bueno, passa por cima da cidade levando os olhares curiosos dos goianienses, que já adivinham a sua caída para além do Meia-Ponte” (TELES, 2002, p. 43). Diferentemente do clima do pensionato a cidade se alegra, pode-se observar um costume festivo das pessoas nessa época, o ato de comemorar as festas juninas, saudadas com entusiasmo. Verifica-se uma contradição entre o espaço fechado (pensionato) e o espaço público (ruas, praças, avenidas da cidade), o primeiro sugere angústia e melancolia, já o segundo é apresentado com comemoração e encanto. Para a protagonista, o pensionato e as ruas da cidade são marcados pelo sentimento de repulsa, mesmo que o clima lá fora seja de festa, Luísa está triste e angustiada, desse modo a festa para ela “será também como as outras”.

A dualidade de espaços e os sentimentos que eles despertam na protagonista de “A solteirona do pensionato” se afastam dos conceitos casa e rua, propostos por Damatta (1997), uma vez que o espaço da casa, caracterizado como um local íntimo, regido pelas leis da amizade, que expressam harmonia, não condiz com o pensionato enunciado no conto de Teles (2002). O título do conto já aponta para uma caracterização pejorativa de Luísa, “solteirona”, devido ao espaço em que vive. O pensionato a oprime e intensifica ainda mais sua angústia diante da vida. Contudo, a rua, embora seja baseada nos aspectos jurídicos e burocráticos, caracterizada pelas sensações de perigo e de desarmonia nos transeuntes, é representada como um local festivo, que sugere alegria e comemoração, como a protagonista bem sabe, mas por esse fator se transforma para ela em tortura, martírio. Do mesmo modo que o pensionato desperta repúdio e oprime Luísa, o hospital aprisiona o protagonista do conto “O condenado”.

Ao enunciar a melancolia de Luísa diante da vida e das outras meninas, o narrador onisciente focaliza uma ambiência típica das décadas de 1960 e de 1970 em Goiânia, sendo possível delinear um imaginário sobre a vida das mulheres neste período, pois aquelas que não estivessem casadas até os trinta anos de idade eram consideradas “solteironas”, sentiam-se perdidas, sem amigos, sem lugar no mundo, como a protagonista do conto que relembra dos seus amores antigos, e se sente deslocada diante das moças mais novas, visto que se sente

diminuída, não possui a mesma alegria, empolgação e os mesmos sonhos delas. Desse modo, verifica-se que, apesar de a cidade de Goiânia nos anos 60 e 70 (provável período de ambiência do conto) ter sido caracterizada pelo crescimento, seja físico, demográfico ou cultural, ainda são detectados certos pensamentos e tradições ligadas ao provincianismo, como a de que a mulher deve casar e ter filhos para se sentir realizada.

Os protagonistas de “O condenado” e de “A solteirona do pensionato” sentem angústia e repulsa pela cidade, que por algum episódio do destino foram levados a estar nesses ambientes nostálgicos, que contribuem ainda mais para intensificar a angústia, visto que o hospital e o pensionato metaforizam prisões interiores. Assim, denota-se que a partir dos espaços (fechados) a cidade é vivenciada pelas personagens, como também é reconstruído um imaginário sobre Goiânia, revelado por aqueles que estão nela, mas fora dela ao mesmo tempo.

O conto “Nua e azul”, de Marietta Telles Machado, aproxima-se dos contos de José Mendonça Teles por também privilegiar na construção da narrativa os espaços internos da cidade. A protagonista encontra-se num apartamento, no décimo sétimo andar; deste modo verifica-se que a cidade é vista do alto, prevalecendo o “olhar da andorinha em voo” que pode ver das alturas:

Primeiro seus olhos azuis dirigiram-se da janela do décimo sétimo andar para a rua estreita, ondulada pelo movimento colorido dos carros. Depois uma angústia sem conta foi brotando do peito espalhando pelo corpo como garras frias e cruéis (MACHADO, 1978, p. 69).

A imagem conflituosa e labiríntica da urbe converge para o desespero da protagonista, que se vê rodeada pela loucura e pela solidão. A cidade aparece como o lugar da solidão, em que se vive no mundo fechado dos apartamentos e, embora em meio a tanta gente, não há contato entre os indivíduos.

A protagonista, cujo nome não é revelado, é uma empregada doméstica, que veio do interior para trabalhar na capital, entretanto o sonho de um futuro mais digno é interrompido por uma gravidez indesejada, sugerida nesta passagem: “Acariciou a face de um bebê invisível e cantou uma canção de ninar. Recomeçou a prece: que ele cresça forte, ó Deus, que ele viva muitos anos e seja a alegria de meus dias. Meu filhinho, anjo meu, não se aproxime muito da janela, você pode cair” (MACHADO, 1978, p. 70). Além de fazer alusão à gravidez, o trecho exprime possibilidades de infanticídio ou de um acidente, que é intensificado no

desenrolar da trama, uma vez que não há gratuidade nos episódios que são apresentados, visto que as ações da protagonista apresentam características iniciáticas, de rituais de passagem, que vão se estruturando e compondo a trama. De acordo com Silva:

A solidão, os gestos ritualísticos (o arranjo dos objetos na sala), as situações de risco (as diversas possibilidades de suicídio), a lavagem do colchão, o banho de imersão, a nudez, o corte dos cabelos, o tingimento de azul – tudo parece fazer parte de uma cerimônia, tudo parece estar envolto num clima sacralizante (SILVA, 2001, p. 73).

Os episódios descritos como num ritual sugerem loucura, mas também desejo de purificação. O colchão de capim representa a cidade natal, o mundo antigo da protagonista, do qual ela guarda apenas o colchão. Quando a personagem decide lavá-lo verifica-se que ela está confusa, imbuída em pensamentos que denotam delírio, além disso, o ato de lavar o colchão aponta para a tentativa de purificar-se e que contraditoriamente acaba destruindo-o:

No quarto, enrolou a roupa de cama e decidiu: vou lavar meu colchão. Está imundo. I-mun-do. (...) era de capim o seu colchão. Forro poeirento. Fizera questão de trazê-lo, quando viera trabalhar ali. Não quisera por lei nenhuma trocá-lo por outro. Apanhou o colchão. (...) levando-o para o tanque. Por um triz não o derruba no pátio interno do prédio. Ele voaria dezessete andares e não era um colchão decente para voar assim. Viu que o tanque era pequeno, não havia possibilidade de acomodar ali objeto tão difícil. Tiro todo o capim, depois torno a enchê-lo, ora. No tanque foi despejando o capim moído de tantos anos pelo peso de seu corpo (MACHADO, 1978, p. 72).

Assim como o colchão, a personagem também se desintegra. O conto aponta para a morte purificadora na água. De acordo com a tradição cristã, a água está ligada ao batismo, à purificação e à regeneração, nesta perspectiva é possível ligar a simbologia da água com a possibilidade de afogamento da protagonista. “Quem conhece a longa tradição de suicídio por defenestramento em Goiânia, logo se prepara para esse tipo de desfecho” (SILVA, 2001, p. 74).

Quanto à representação física da cidade, observa-se que Goiânia é retratada como um espaço confuso e labiríntico quando é vista do alto, do décimo sétimo andar. Na segunda menção ao espaço exterior da urbe tem-se em: “Despertou com os primeiros movimentos que

acordavam a rua, os primeiros trabalhadores, semiclaridade, o parto da madrugada nalgum horizonte e de novo o velho sol” (MACHADO, 1978, p.70).

De fato, a cidade não é delineada com muita expressividade em seus aspectos físicos, mas verificam-se, através do comportamento da protagonista, aspectos que evidenciam a sociedade urbana, sobretudo Goiânia nesse período, seja nas atitudes confusas da personagem diante da gravidez indesejada interrompendo seus sonhos, já que a sociedade da época julgava com preconceito a gravidez de uma mulher solteira; ou no fato de ser uma suposta empregada doméstica vinda do interior para tentar a vida na capital; como também na solidão em meio à multidão. E ainda que apresentasse certos costumes provincianos, Goiânia era delineada pelo aumento populacional e com isso cada vez mais as pessoas se isolavam.

A imagem apresentada explicita a urbe apreendida do alto, focalizada pelo “olhar da andorinha em voo” que registra a totalidade e evidencia a distância. De modos diferenciados, Marietta (1978) e Oliveira (2006) leem Goiânia num período próximo, visto que a ambiência retratada pela contista se refere ao final da década de 1960 e início de 1970 e a época focalizada pelo fotógrafo diz respeito ao ano de 1967



**Vila Nova – Setor Central. 1967**

No conto intitulado “Círculo” de *As doze voltas da noite* (1970), a escrita de Machado torna-se mais ferina ao enunciar alguns problemas sociais típicos das sociedades urbanas e capitalistas. As personagens estão provavelmente numa sala de espera, no palácio, supostamente o Palácio das Esmeraldas, aguardando para serem atendidas pela autoridade pública, descrita apenas pelo pronome de tratamento “Sua excelência”, a fim de encontrar soluções para seus respectivos problemas, na maioria das vezes ligados à saúde pública e à burocracia.

O conto apresenta narradores distintos, um onisciente, que vai conduzindo o enredo, e outros personagens que, à medida que ganham voz, expõem suas respectivas dificuldades e os desejos de solucioná-las. Todas as personagens estão no palácio, deste modo, prevalece no desenrolar das ações o ambiente fechado, sendo que é a partir dessa perspectiva que a cidade é apreendida. A primeira a narrar é uma mulher, que conduz a narrativa como se estivesse respondendo a alguns questionamentos: “Se sempre foi assim? Começou aos três anos de idade, quando foi notando suas diferenças” (MACHADO, 1970, p. 42). Assim, a mãe, cujo nome não é identificado, ao procurar ajuda para sua “borboleta selvagem” com a “Sua excelência”, relata a doença de sua filha de onze anos, que apresenta uma mancha no cérebro:

Vim atrás de recurso. Preciso tratar de minha filha. Já fiz o que pude. Desculpe essas lágrimas. A gente vai ficando fraca, cansada. Os médicos disseram que é uma mancha no cérebro que ela tem. Só lá fora tratam disso. Minha borboletinha, fique calma, assente, deixe a mamãe conversar. Preciso de recurso. Veja minha filha, olhe esse riso grudado no rosto, esse olhar que não procura onde. Sim, já mexi por todo lado. Caridade de rua, isso não. Preciso de ajuda. Não é uma pena, môça ela tão linda? Sua Excelência não pode receber? E o doutor da sala ao lado, talvez ajudasse. Impossível falar com ele? Pelo amor de Deus, dê um jeito (MACHADO, 1970, p. 43).

Logo após o desabafo desta narradora-personagem, segue o homem da perna podre, que caminha devagar até a mesa buscando apenas subsídio, esse deseja somente uma passagem para São Paulo para poder tratar de sua perna ulcerosa, ao se arrastar pelo palácio desperta repugnância nas outras personagens devido ao odor pestilento que exala. Como se pode observar, neste momento a narrativa não é enunciada pela própria personagem, mas por um narrador em terceira pessoa:

A chaga vai do tornozelo até o meio da perna. Tem no rosto uma dignidade humilhada, o olhar procurando um ponto de apoio. A roupa mais ou menos limpa, as tiras avermelhadas envolvendo a perna ulcerosa (...). O odor pestilento estonteia. Os outros espiam (...) os rostos mudos gritam-lhe que fale depressa, que acabe, que saia, que os livre de sua opressiva presença (...). Trabalhou muito, verdade. A vida tem caminhos feitos de muitas dores. A ferida foi crescendo, nada a deteve. Começou assim pequenininha. Sua excelência não pode receber? Uma recusa é uma sentença. Nem o doutor da sala ao lado? As quotas das passagens esgotaram-se. Disseram-lhe o mesmo da outra vez, das outras vezes. Não entende porque seu nome não ficou na lista (MACHADO, 1970, p. 44-45).

O próximo a rogar misericórdia é um homem cego, que se acha inútil e lamentavelmente busca socorro nas autoridades para que volte a receber a pensão, pois é com ela que sustenta sua esposa e seus cinco filhos, visto que com a cegueira não consegue mais emprego:

Foi difícil conseguir a pensão. Imaginei que ia ficar sossegado. Foi cortada, moça, e o processo sumiu. Meu Deus, cada trecho da vida difícil de atravessar (...). O mensageiro voltou môça? Não encontraram o processo? Pode ser franca. Nem rastro. Sua excelência é muito bom, os outros é que são ruins. Não posso vê-lo não é? Nunca me deixam entrar. Não posso ir sem uma esperança (MACHADO, 1970, p. 46).

Três personagens diferenciadas com necessidades distintas, mas que clamam por compaixão, por atenção e por dignidade. Em todo encontro uma decepção, nunca são atendidos, negam-lhes os direitos de cidadania que regem a Constituição, como a saúde básica, além disso, o conto esboça o quanto a burocracia e o desprezo das autoridades estão presentes na sociedade. Os necessitados recebem sempre a mesma resposta: para voltarem daqui um mês, uma semana, ou um ano, e os miseráveis voltarão. Esperar... Sempre a espera, pois com ela os problemas serão resolvidos, assim diz a secretária, diz o recepcionista graduado por presunção, porém nunca há saída: “esperar, ato de esperar, expectativa de um bem que se deseja, alívio para dores que se carregam, gota que umedece sêcos lábios, fôrça que sustenta um corpo que tomba, árvore que deita sombras no coração” (MACHADO, 1970, p. 46-47).

O título do conto, “Círculo”, sugere a espera constante, um jogo que não tem fim. No final de cada expediente, as personagens voltam para suas casas sem respostas, sem auxílio, com a dignidade quase extinta. E no outro dia outros seguirão o círculo de luta, de

lamentação, de humilhação, de súplicas e de espera. Depois, eles terão a resposta negada, adiada, vida sem solução. Essa constante é exemplificada na fala da secretária diante do movimento triste, humilhante e repetitivo que se tornou o ato de esperar:

Atendi quase cem hoje. Nenhum foi além dessa sala, sala de espera, escala promíscua, porto para lugar nenhum (...). Amanhã, dentro de uma semana, dentro de um mês, dentro de um ano, eles voltarão. Virão, eles e outros e suas misérias e seus enredos e seus muitos rastros nesta sala, meus ouvidos ouvindo, não lhes darei nada, nem minha piedade. Os que podem não dão, porque dependem de outros, esses outros, de outras coisas de outros esquemas, outros esquemas de outros fatores, os fatores de circunstâncias, e o círculo. O círculo não tem começo, não tem fim (MACHADO, 1970, p. 47-48).

A circularidade da narrativa pode ser verificada na construção do conto, visto que o mesmo foi estruturado em quatro segmentos intercalados pelos verbos: “esperar”, “espere”, “esperarei” e finalmente pelo vocábulo “círculo”, que remete ao início da narrativa, já que no dia seguinte outros voltarão, pois o “círculo não tem fim”. Embora o conto apresente vários olhares sobre o mesmo episódio, já que se trata de dois narradores-personagens e um em terceira pessoa, todos culminam para a linha que esboça o círculo, que se refere à falta de compromisso das autoridades, às misérias, às lamentações e às injustiças, sobretudo com os menos favorecidos.

Nesse conto de Machado, Goiânia aproxima-se dos grandes centros urbanos caracterizados pela contradição social fundamental: riqueza e pobreza, de um lado. A autoridade pública descompromissada, omissa, dominante, que rejeita os miseráveis, não se aproximando sequer deles, e do outro lado os párias sociais clamando por misericórdia. Durante o enredo verifica-se que “Sua Excelência” não tem voz, é apenas mencionado, ora pelos miseráveis que perguntam por ele, que necessitam dele para solucionar seus problemas, ora pela secretária ao afirmar que “Sua Excelência” naquele momento não poderá atendê-los. Quando o deputado aparece, sutilmente durante o enredo, apenas “olha condescendente, em círculo” e cumprimenta a todos.

Marietta Telles Machado retira do cotidiano suas impressões e a matéria para as narrativas, depois, internalizando-as ela as devolve através de seus contos. Assim, a literatura de Machado aproxima-se da condição da arte esclarecida por Antonio Candido (1976), que

entende as manifestações literárias como expressão da sociedade, sendo o escritor, antes de tudo, um ser social:

[...] o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade, (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores (CANDIDO, 1976, p. 74).

Ao registrar as desigualdades sociais, a injustiça e o desprezo dos governantes pelos miseráveis e menos favorecidos, Machado (1970) dá voz aos oprimidos e marginalizados ao ratificar a função da literatura como arte militante. Desse modo, ao tratar das relações sociais, Machado lê a cidade de Goiânia focalizando o que Calvino (1990) definiu como “chama”, que se refere à sociedade, pois o olhar da autora repousa sobre as existências humanas, sobretudo sobre os miseráveis e os marginalizados. Ao retratar o caos das condições sociais e políticas, verificam-se a ausência dos políticos, a inexistência das ações de cidadania e a vida precária.

Outro conto em que Goiânia pode ser lida a partir dos espaços fechados é “Fraldas, desquite, alpiste e quirera”, do livro *Disritmia* (1977), de Alcione Abrahão, pois as personagens estão num salão de beleza. Além do nome da cidade ser mencionado, é possível detectar certos locais específicos da capital:

- Laranja da ilha? Que engraçado lá no Rio Grande do Sul nós falamos é laranja do Céu. Pois é, minha filha, procurei a laranja do Céu por toda Goiânia e não consegui nada. (...) Fui ao mercado Central, fui à feira atrás do Palácio, àquela outra do Dom Bosco nada. Os feirantes olhavam para mim e sorriam com ar de crítica. Eu não pude atinar por que. E agora você me diz que em Goiás, laranja do Céu se chama laranja da Ilha? (...) Quando cheguei em Goiás eu estranhei tanto! Vocês falam umas palavras que nós usamos com sentido diferente (ABRAHÃO, 1977, p. 65-66).

Nancy ao emitir impressões sobre o modo de falar dos goianos salienta as variações linguísticas recorrentes no Brasil e perceptíveis quando se muda de uma região para outra. Um fator que pode ser observado pela conversa da protagonista com Lucy, é que são enunciados pontos específicos da capital, reforçando a ideia de que é possível estruturar visualmente a urbe, como propôs Lynch (1999).

Durante o diálogo entre as personagens, verifica-se que se trata de uma sociedade preconceituosa e fútil. As mulheres comentam sobre as possíveis traições que ocorrem quando os homens vão até a Pousada (Caldas Novas), mesmo aqueles que parecem tímidos e recatados quando chegam até lá ficam atrevidos e, de acordo com Nancy, “os homens ficam desvairados e nós dorminhocas” (ABRAHÃO, 1977, p. 67).

Além do comentário vinculado ao comportamento masculino, detecta-se certo convencionalismo nas condutas femininas, como o casamento, pois aquelas que fogem do padrão são vistas como mau exemplo para as demais, sobretudo pelas próprias mulheres. Assim, Nancy comenta sobre o desquite da jovem e simpática Cibele:

- Desquitou, né, mas não desconfia. Fica por aí se exibindo, não tem complexos. Ontem, fui a uma festa com meu marido e ela estava lá. Veio toda feliz nos cumprimentar, fiquei possessa. Você sabe, como os homens são: Reginaldo ficou todo alegrinho conversando com a tal. Morri de ódio. Eu vou até propor, na próxima reunião do clube, que se proíba ali a entrada de mulheres desquitadas. Afinal, é preciso selecionar, não podemos permitir uma promiscuidade destas (ABRAHÃO, 1977, p. 65-66).

O comportamento preconceituoso é interrompido quando o marido de Nancy chega até o salão e questiona sobre o que elas conversavam, a resposta da protagonista é que não se trata de quem, mas do que, e finaliza: “sobre a conferência sobre Parapsicologia que o Padre Quevedo vai pronunciar amanhã” (ABRAHÃO, 1977, p. 67).

A resposta de Nancy aponta para uma sociedade hipócrita. Ao revelar as características humanas que enunciam aspectos da cidade de Goiânia, Abrahão (1977) apresenta a hipocrisia, a futilidade e o preconceito, sobretudo para com as mulheres desquitadas. Ainda que num salão de beleza, definido como um local fechado e privativo, é possível ler as representações da sociedade goianiense.

Ao analisar as representações da cidade nas cenas descritas, percebe-se que os contistas apresentados neste subcapítulo leram e escreveram sobre Goiânia, porém evidenciaram com menor ênfase a típica paisagem urbana (ruas, calçadas, avenidas, prédios), visto que tais marcas de urbanidade não foram expressivas, e quando citadas são referenciadas como opressora. Os escritores abordados colocaram em primeiro plano os aspectos culturais específicos da sociedade goianiense, os costumes, os tipos humanos, a angústia de diversos personagens (o condenado, a solteirona, a empregada doméstica, os miseráveis que clamam por justiça), o descaso dos governantes, os marginalizados e os inúmeros preconceitos que assolam a sociedade de toda cidade grande, que vai crescendo desordenadamente e se

descuidando de seus cidadãos. Deste modo, tais contistas ao privilegiarem a pulsão da chama, isto é, as existências humanas na representação de Goiânia, contribuem para que o passado da urbe não se congele, nem se torne “um ramo seco, sem possibilidades de germinação” (GOMES, 1994, p. 45).

### 3. 3. Leituras da urbe por seus espaços externos

Após analisar as imagens que leem Goiânia por meio dos espaços fechados, destaca-se outra perspectiva, que privilegia os locais públicos, sobretudo, o *locus* da modernidade, a rua, como definiram alguns pensadores e escritores que atentaram para a experiência urbana durante os séculos XIX e XX. Parte-se de um princípio semelhante ao que Barthes propôs, de que “a cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala aos seus habitantes, nós falamos a nossa cidade” (BARTHES, 1987, p. 184). A urbe se escreve em suas ruas, becos, esquinas, largas avenidas, como também nas existências humanas, nos desejos, medos, costumes e memórias de seus habitantes. A literatura, por sua vez, escreve a cidade, tornando possível apreendê-la através dos contos que a inscrevem. Desta forma, busca-se o que sugeriu Gomes em artigo intitulado “Um jogo de analogias ou: tentativas de escrever sutilezas”, na Revista *Semear* 2, argumentando que é preciso desenhar a urbe:

Desenhar uma cidade é como desenhar um menino. Mas para desenhá-lo/la é preciso observá-lo/la, conhecê-lo/la. O processo dificulta-se, pois tanto o menino quanto a cidade estão em movimento, ocupam lugares descentrados, e o ponto de vista do desenhista é também móvel. Para conhecê-lo/la, tem que se esperar que ele/ela esteja ao alcance. É impossível conhecer totalmente o hoje dele/dela, entender a coisa apenas atual, totalmente atual. Ambos estão iniciando tudo de novo. Como apreender com contornos precisos “a finíssima linha da extrema atualidade em que vivem”? Só domesticados se poderá um dia desenhá-lo/la. Se já existe um retrato anterior que o/a tenha cristalizado, a imagem que os sustenta é precária: um movimento qualquer rompe o equilíbrio (GOMES 1995, p. 11).

Os contos analisados apresentam uma escrita/desenho de Goiânia. Tais contistas analisaram e observaram a cidade, tecendo uma imagem ora afetivo-subjetiva, ora que evidencia o traçado geométrico e o emaranhado das existências humanas, ou seja, o cristal e a chama, conceitos definidos por Calvino (1990), ou como cidade do rato e da andorinha,

metáforas utilizadas por Gomes (1994). As imagens são vinculadas à mobilidade, à memória do escritor, aos costumes e à cultura da época, não se tratando de uma cidade única, definida em seus contornos, com um retrato cristalizado, mas de um espaço focalizado pelo processo de urbanização, passível de mudanças, de mentalidades diversas e do multiculturalismo. Tais características e imagens concedem legibilidade, ou como definiu Lynch (1999, p. 20), “imaginabilidade” à urbe, que consiste naquela “qualidade de um objeto físico que lhe dá uma grande possibilidade de evocar uma imagem forte num dado observador”, o que faz Goiânia parecer distinta, notável. Mesmo que o arquiteto americano não tenha tratado em seu estudo da urbe escrita pela literatura, tal conceito se aplica à cidade de tinta e papel.

Assim, neste momento da pesquisa, no intuito de apreender as leituras da cidade de Goiânia, verificam-se diferentes possibilidades para a leitura do espaço público, isto é, por seus espaços externos. O olhar de alguns escritores é chamado para a leitura do espaço da rua, das construções, do racional; outros que leem Goiânia a partir da sociedade que a habita, registrando as diversas peculiaridades das relações humanas e atentando para as mazelas sociais, como a má distribuição de renda, a mendicância, a hipocrisia, o preconceito. Há alguns contos que abordam o espaço urbano cujo nome não é citado, mas há indícios de que seja a capital; já outros literatos tematizam a urbe vinculada à dicotomia interior/capital, visto que as representações urbanas estão ora atreladas ora se opondo à vida do interior.

### **3. 3. 1. Goiânia: nem sempre nomeada**

Neste subcapítulo serão analisados alguns contos de *Cidade do tempo* (1964), do escritor Alaor Barbosa, de *Chevrolet 69* (1969) de Alcione Abrahão, e de *Joana e os três pecados* (1983) de Maria Helena Chein. Apesar de pertencerem a décadas distintas, possuem em comum dois aspectos: o primeiro refere-se ao fato de o nome da cidade não ser citado, mas vale ressaltar que são contos urbanos de contistas goianos escritos em Goiânia, portanto, eles serão utilizados como *corpus* deste trabalho, o segundo é que tais contos delineiam imagens que proporcionam a leitura da urbe, tanto no que diz respeito ao espaço físico quanto às relações humanas.

O conto “Rua de mulheres” tem como cenário o espaço urbano, sendo recorrentes as descrições das ruas, da multidão que por ela caminha, do trânsito veloz, da lotação, das

prostitutas que percorrem as avenidas em busca do “macho do mundo, impessoalizado pela condição de mero freguês” (BARBOSA, 1964, p. 70). Narrado em segunda pessoa, o conto propõe certa proximidade entre a história narrada e o leitor, como se o narrador acompanhasse os passos do protagonista durante suas andanças pela urbe, pois o pronome “você” induz a essa aproximação: “Você ia calmo, como quem vai ao cinema – muito diferente e ao contrário de agora; você retorna após a consumação do ato epidérmico e pobre, vazio, aguilhoante, infeliz: você receia tenha se subornado, deliberadamente cego ao suborno de si próprio” (BARBOSA, 1964, p. 70).

As ruas são focalizadas como um espaço hostil, agitado, com espúrio odor, sobretudo a “rua principal”, em que há um prostíbulo definido, uma casa iluminada por uma luz suspeita, enfeitada com panos azuis, além disso, por essa rua se ouvem “zunzum, gritaria, palavrões, obscenidades, desafios, xingos, ais” (MACHADO., 1964, p. 71). A cidade enunciada neste conto é vista com repulsa pelo narrador e pelas personagens, seja pela agitação, pela miséria, pela multidão, pela obscenidade e também pela atitude do protagonista diante das mulheres que desejavam ser escolhidas, visto que ele decidira “não adiar nem mais um dia o desafogo da mulher” (MACHADO, 1964, p. 69).

Outro aspecto mencionado pelo contista, típico das cidades modernas, é a multidão, por esse viés o narrador se instaura em meio à multidão que ele tenta apreender pela forma exterior registrada pelo olhar. Ler a urbe a partir desse aspecto converge para a uniformidade dos grupos, dos comportamentos e dos anseios, evidenciando desse modo a dissolução do ser, uma vez que o indivíduo, ao perder sua essência, torna-se contagiado pelo mesmo desejo dos outros transeuntes:

Gente ia e vinha, um trânsito fugaz. Gente afim, todo mundo e cada um ali com o mesmo objetivo torpe e inevitável, jungidos todos pela mesma vontade. (...) Você parado no meio da rua. Olhou a multidão, ali aglomerada e coesa no mesmo imperativo – taciturna, calada, cínica; você ficou olhando. Depois você andou, imiscuiu-se na multidão – virou multidão e então começou a caçar também, a bater de casa em casa, a examinar corpos (com a meticulosidade de um médico, mas não, claro, com o seu ar de profissional honesto e contido, sóbrio e venerando), a escolher, a regatear preços, a palpar com os olhos, a procurar a melhor (...). Você ficou ali muito tempo, escolhendo, olhando, examinando: você multidão, você todo mundo, você os outros, você sem originalidade, você bicho humano à procura de satisfação maquinal em cima de mulher (MACHADO, 1964, p. 72-73).

Com efeito, pode-se observar que à medida que o protagonista observa a multidão ele se insere e se transforma nela, decide escolher a mulher com quem desfrutará do prazer; verifica-se que a personagem é contaminada pelas características das várias pessoas que estão ao seu lado e que também desejavam a satisfação sexual. Desta forma, a presença da multidão evidencia a fragmentação da personagem, a perda de seus objetivos e da sua identidade à medida que o protagonista se ofusca em meio aos outros transeuntes, portanto, ele se vê corrompido pelos mesmos gostos e pelas mesmas ações das outras personagens.

“Rua de mulheres” faz lembrar o conto “O homem das multidões” de Alan Poe, mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, uma vez que Poe tematiza a problemática da cidade moderna em constante mobilidade, a partir dos passos do narrador que circula pela urbe. Do mesmo modo que o narrador-protagonista de “O homem das multidões” examina e se ofusca em meio às pessoas que caminham pela cidade quando tenta seguir o velho que é analisado desde o Café, o protagonista de “Rua de mulheres” observa e integra-se à multidão à medida que caminha pelas ruas da cidade em busca de uma prostituta. Pode-se observar que Alair Barbosa enuncia um modo de representar a experiência urbana próxima do método sugerido por Poe no século XIX, que se refere à imagem de um homem caminhando pelas ruas fervilhantes da cidade, que vê neste mundo instantâneo e fugaz uma espécie de prazer.

Deste modo, verifica-se que a maneira privilegiada para se ler a cidade em “Rua de mulheres” está relacionada tanto com os aspectos físicos, - as ruas e as construções – quanto com a multidão, que converge para a difícil tarefa de “ler o ilegível”, pois a urbe implica movimento incessante, tumulto, acúmulo de pessoas, trânsito rápido, ambientes promíscuos e secretos. Para tornar a cidade legível é necessário percorrê-la e acompanhar os passos do protagonista que faz um mapeamento das ruas, na tentativa de fixar o efêmero:

Saiu, rodeou o quarteirão que pertence àqueles corpos esmolambados, entrou numa rua deserta, sem trânsito de pessoas ou automóvel, depois numa outra rua de poucas mulheres, mais miseráveis ainda, sem homens, sem fregueses, oferta sem procura, refugos: silhuetas gastas e impressas no vão das portas e janelas, à espera. Saiu outra vez na rua principal, rua eixo (...). Você andou, examinou outra vez os vinte e tantos corpos na escada quase vertical, nas janelas, na porta, no chão – em meio a uma turba fomenta, ululante (BARBOSA, 1964, p. 75).

As imagens fomentadas pelos passos do protagonista também apontam para a metáfora do labirinto, para esse complexo de ruas, de automóveis e de transeuntes, visto que

estar na cidade é como percorrer um labirinto e requer sabedoria para não se perder, exige que se conheça e se envolva em seus meandros. Assim pontua Gomes (1994, p. 64): “O homem citadino é presa dessa cidade, está enredado em suas malhas”.

A atitude do protagonista de “Rua de mulheres” aproxima-se do *flâneur* cultivado por Charles Baudelaire no século XIX em seus poemas em prosa e também por João do Rio em *A alma encantadora da cidade*, visto que tal personagem ao ser atraído pela cena da rua registra o que a cidade planejada expulsa e despreza. Deste modo, ao seguir o protagonista, o narrador em segunda pessoa escreve a cidade, essa que não se configura num mero cenário, mas que se funde ao próprio itinerário do protagonista de quem o narrador vai compondo um retrato móvel.

No conto “Pretérito imperfeito”, também presente em *A cidade do tempo* (1964), verificam-se características dos grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo. Há descrições do trânsito das movimentadas avenidas, dos cafés, dos edifícios descomunais, do fluxo intenso de pessoas. O conto é marcado por dois momentos distintos, o primeiro é relatado por um narrador em terceira pessoa que enuncia a existência de uma carta escrita por Venâncio para Teresa, sua namorada de infância. Já o segundo momento consiste na reprodução da carta do protagonista, que relembra o namoro com Teresa, os sentimentos puros e os diversos momentos vividos em Jataí, como as tardes de domingo, o primeiro beijo e também a separação do casal, visto que primeiro Teresa viajou, e depois Venâncio mudou-se de Jataí, instalando-se em Goiânia e, posteriormente, em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Venâncio descreve com repugnância os aspectos negativos da cidade grande e relembra os momentos vividos em Jataí com lirismo e tranquilidade, desta forma destaca-se uma oposição de sentimentos entre Jataí, cidade do interior de Goiás, e Goiânia e o Rio de Janeiro. Jataí focaliza tranquilidade, tradição, laços fraternais, assim representa o mundo do encanto, das reminiscências de Teresa e dos bons momentos vividos; já os centros urbanos representam insensibilidade, ruptura, hostilidade, prisão, como se observa neste trecho:

Eu não compreendia mais, Teresa, minha presença no mundo – menos ainda no mundo piormente hostil e traiçoeiro, esmagador e insensível da cidade grande. Erradicado do mundo, eu. Sem mais raízes na cidadezinha de minha infância (que você ocupou no final), não pertencia também, todavia, à cidade grande circunstancial, que – engrenagem tremenda – me esmagava sem nem mesmo me perceber (...) Debruçado à janela, eu sentia o peso de sensações, desejos, vontade de vida sem morte e sim expansível ao infinito: esmagava-se a sensação de exigüidade

– quase prisão – do mundo; da pequenez de tudo; da desorigem e infinalidade de todas as coisas (BARBOSA, 1964, p. 104).

Para Venâncio, deixar a cidade natal significou ruptura tanto com a infância, com a adolescência, quanto com sua primeira namorada. A imagem projetada da cidade grande nos contos publicados em Goiás nessa época está ligada ao movimento, ao progresso, à agitação, à insensibilidade e focaliza transformações e ruptura com a tranquilidade, com a tradição e até mesmo com a atitude de certos habitantes.

Em “Pretérito imperfeito”, a cidade grande também representa ruptura de identidade, pois à medida que Venâncio se afasta de Jataí, ele se diz “erradicado do mundo”, pois partir de sua cidade natal corresponde à perda de sua origem e ao afastamento do seu passado. Assim, o protagonista afirma: “um mês depois de instalado em Goiânia. Embora então eu já estivesse perdendo minha cidade – e o tempo que ela encerrava” (BARBOSA, 1964, p. 102). O afastamento do protagonista de Jataí o “encerrou no tempo”, levando-o à perda de seu amor de infância, de seus sonhos e expectativas, sendo evidentes os sentimentos de melancolia e as dificuldades: “Se cato na memória fatos e sensações, visualizo-me três anos atrás assim: um jovem no mundo dando socos furiosos no mundo e apanhando de chicote no mundo” (BARBOSA, 1964, p. 103)

Alaor Barbosa segue a linha dos escritores do século XX que se dedicaram à temática citadina. Colocando suas personagens no espaço da rua e seguindo seus passos e olhares atentos, a cidade torna-se passível de legibilidade. Venâncio caminha pela cidade, seus passos vão construindo itinerários e captando as imagens registradas, o que leva a crer que a personagem anda devagar:

É uma rua muito movimentada, Teresa. O bairro efervesce de vida, regorgita de vida humana: homens, mulheres, crianças, camadas de gerações circulando na rua, edifícios apinhados de gente habitante, janelas com roupa pendurada ao sol, automóveis, caminhões apitos, gritos – bruhahá (...). Autômatos vendendo café detrás de balcões, marcianos dirigindo automóveis, seres semoventes e falantes e pensantes – esquisitos – andando dentro de coisas de nome roupa, calças, vestidos, paletó, camisa; as luzes da noite me machucavam os olhos e me acusavam de inútil, traste acidental, sem residência no mundo. Eu não queria estar na rua – estar exposto ao espetáculo da existência do mundo (BARBOSA, 1964, p. 105-106).

Por esse ângulo o olhar do rato capta os meandros, os detalhes da urbe, focalizados pelo contato direto com o meio e com aquilo que o compõe. Em “Pretérito imperfeito” e “Rua de mulheres”, os passos dos protagonistas evidenciam a proximidade e afastam a visão panorâmica, pois os edifícios, os homens, os automóveis, os pontos comerciais são elementos que compõem o espaço que se torna confuso, agitado, capaz de exercer repulsa ao transeunte. Com efeito, as relações e as ocupações de espaços no cotidiano quando enxergadas de perto não evidenciam o mesmo que se contempladas do alto, pois, de baixo elas personalizam-se em sequências labirínticas, impossíveis de serem entendidas ou mesmo seguidas, e é assim que Venâncio se sente diante do acúmulo de imagens e de luzes capturadas pelo seu olhar cauteloso: desabilitado e perdido diante do espetáculo exagerado da cidade grande.

Tanto em “Pretérito imperfeito” quanto em “Rua de mulheres”, verifica-se uma característica recorrente dos contos que abordam a temática da cidade: a presença de personagens andarilhos, que transitam pelas ruas e avenidas e revelam o que nelas veem e sentem. Desse modo, Venâncio e o protagonista que não têm seus nomes revelados em “Rua de mulheres”, vão moldando o espaço e qualificando-o a partir de seus itinerários. De acordo com Certeau (2001), são os percursos múltiplos dos habitantes de uma cidade que corroboram a qualificação desse espaço, visto que a arte de caminhar escapa a qualquer lugar e está fadada a um incessante vagar: “Caminhar é perder o lugar. É o processo indefinido de estar ausente e em busca de um próprio” (CERTEAU, 2001, p. 155).

No livro de Abrahão (1969), *Chevrolet 69*, o conto “A trilogia do subdesenvolvimento” também apresenta manifestações de urbanidade, no entanto a cidade grande descrita não é identificada, como também não é citado um local de referência, como nome de ruas, avenidas ou praças, não permitindo afirmar que se trata da cidade de Goiânia, mas do registro feito por autor goiano do espaço urbano em seu tempo.

Nesta narrativa, o urbano e alguns símbolos da modernidade (como o automóvel) se fazem presentes em uma linguagem tendendo para a oralidade centrando-se em temas do cotidiano. A urbe é representada como um espaço que abriga diversos tipos sociais, consubstanciando-se a cidade dessa complexidade de culturas e de existências humanas:

O material humano era rico e variado. Eu já estava amando, com uma ternura cachorra, todo aquele complexo multicolorido de gentes. E tinha gente preta e gente branca. Mulato e sarará. Olhares puxados, redondos, impossíveis. E magros e gordos, burros e geniais. Mulheres feia, tremendas, bonitas, engraçadinhas, belas,

cintilantes, amarelas, sifilíticas. Gentes triste, alegre, turrona, amável, bacana (ABRAHÃO, 1969, p. 79).

Desmembrando a sociedade podem ser identificados diversos tipos, que vivem no mesmo espaço, mas separados como ricos e pobres. A cidade como o lugar privilegiado da distribuição desigual das riquezas, traço que sublinha as contradições e disparidades internas nas relações sociais. O narrador-personagem ao sair do bar “ponto-de-gente-esquisita” registra a dualidade que caracteriza a sociedade moderna: “Ao redor dos armazéns atacadistas, atulhados de cereais, vomitando de tão cheios, uma procissão de gente miserável. Mulheres, na maioria. Restos de mulheres. Carregam sacos de panos fétidos, sacolas esburacadas de cor de nada, puxam crianças pelas mãos” (ABRAHÃO, 1969, p. 79).

O conto evidencia que o mesmo espaço que acolhe a sociedade luxuosa e os políticos ricos que frequentam grandes festas, abriga a miséria, os excluídos, os famintos e a “Boca do lixo”, um local extremamente pobre, onde “escola e vitaminas é luxo de gente ricaça”. A cidade moderna é apreendida pelos sentidos e o narrador-personagem ao percorrer as ruas, ora a pé, ora de condução, concede vida às incongruências típicas dos centros urbanos, evidenciadas pelos odores variados: “um cheiro agressivo de cebola, queijo, desinfetante suor, carrega o ar e emoldura a rua diariamente com o contraste da riqueza de poucos e a pobreza de muitos. Tudo no mundo tem cheiro. E este é específico daquela rua” (ABRAHÃO, 1969, p. 79).

A urbe é enfatizada como um espaço propício à contradição, onde os diversos tipos sociais coabitam e vivem simultaneamente no mesmo espaço. Embora Teresa trabalhasse nas festas requintadas e luxuosas, com diversas bebidas e comidas, oferecidas na casa de um renomado político, sua filha é vítima da subnutrição, visto que “Foi por falta de vitaminas que morreu a filha de Teresa, enquanto ela trabalhava numa casa cheia de vitaminas”, comenta o narrador (ABRAHÃO, 1969, p. 80). Ao enunciar a sociedade moderna são abordadas as contradições, o que faz lembrar a definição de Berman (1986, p. 12), sobre a modernidade: “ser moderno é viver em constante paradoxo e contradição”.

O modo privilegiado pela autora neste conto para se ler a escrita-desenho da cidade refere-se às vivências das personagens em uma sociedade complexa que abriga com certo equilíbrio o rico e o pobre, assim a urbe é caracterizada como um ambiente incoerente e paradoxal. Tal característica esboça-se também quando o narrador-personagem demonstra

interesse por uma mulher que não se enquadra no padrão de beleza da época, ressaltando outras diferenças: “Eu amava ternamente aquela mulher. Explico: da janela do meu escritório, acompanho seu drama diário. Ela é feia, baixa e gorda. De botas. As outras mulheres do prédio são bonitas” (ABRAHÃO, 1969, p. 81).

Durante a narrativa verifica-se um acentuado conteúdo político, visto que há descrição de passeatas, de greves, de propagandas políticas em carros fantasiados, de cartazes espalhafatosos, do alto-falante e, sobretudo, é exposta a consciência crítica do narrador, ao enunciar que o “povo já não está tão pão e circo como antigamente”. Além disso, destacam-se as referências ao futebol, ao carnaval e aos festivais como uma estratégia de desviar a atenção da população diante dos infindáveis problemas que afetam a sociedade:

Agora além do futebol, temos os Festivais. O povo se apaixona e esquece da fome, do frio, da política. Se alguém no Brasil quiser acabar com Futebol, Festival e Carnaval, deve ser preso, fuzilado, cassado, ipeemado, exilado. Este sim é um subversivo. Imagine. De que viveria minha gente? Aos mais analfabetos, carnaval e futebol, aos menos, festival. (...)

Eu adoro nossa gente. É uma gente nova de um país novo, com uma idéia nova. Qual o povo que teria a imaginação suficiente para criar: padres de passeata, esquerda festiva, comando de caça aos comunistas, viúvas espirituais de Che Guevara, damas de Marchadeiras? Enquanto estou na febre de amor por gente, faço um brinde ao nosso subdesenvolvimento e à trilogia que mantém este “status quo”: À saúde do Carnaval, do Futebol e do Festival (ABRAHÃO, 1969, p. 81).

“A trilogia do subdesenvolvimento” esboça aspectos característicos da sociedade urbana da década de 1960. As diversas mudanças fomentadas nesse período, tanto no cenário nacional quanto em Goiânia, oriundas das metas desenvolvimentistas, do aumento populacional, da construção de Brasília, das novas oportunidades de trabalho, tudo isso divide espaço com as desigualdades sociais, com as greves, com a miséria que vai compondo as relações humanas, que convergem para a metáfora da “chama”. A mesma cidade que atrai a população por melhores condições de vida, contraditoriamente, não lhe confere um lugar favorável para viver.

Além de Alair Barbosa e Alcione Abrahão, Maria Helena Chein também publicou alguns contos que tratam do urbano, e embora não seja enunciado o nome da cidade referida, verificam-se certos indícios de que a urbe tematizada seja Goiânia, como o nome de alguns bairros, como Campinas. O conto intitulado “Carnaval, minha glória”, publicado no livro *Joana e os três pecados* (1983), também esboça um imaginário sobre o carnaval, visto que

Leonor, a narradora-personagem, espera com euforia a festa que promete descontração, alegria e agitação nas ruas e nos clubes da cidade, esses que são preparados com painéis, arlequins e com uma iluminação surpreendente. Assim, a protagonista afirma: “sonho com esses dias em que grito, danço, sapateio, deixando o corpo falar toda a linguagem de que é capaz” (CHEIN, 1983, p. 102).

Diferentemente do narrador-personagem do conto de Abrahão, que registra o carnaval com voz ferina, ao observar que tal festa consiste apenas em desviar o olhar da população da suas misérias, Leonor, a narradora-personagem do conto de Chein, se encanta com o carnaval, e a partir desse sentimento delinea uma imagem sobre a urbe:

Também fiquei pondo fogo para ela ir ao carnaval. O que se faz nesta cidade? Nada. Não tem nada para se fazer nem para se ver. Ela só sabe crescer. Para o norte, sul, leste e oeste. Gente que não acaba, e à-toa. Só sabe andar de ônibus. Esses ônibus horrorosos, o povo se comprimindo na porta, passinho atrás, por favor. (...) Quase não uso aquela máquina transportadora de cheiros e suores (CHEIN, 1983, p. 102).

Apesar de ser evidente o desenvolvimento da urbe, decorrente do aumento demográfico e do processo de urbanização, o que ocasiona a problemática dos transportes coletivos, a protagonista afirma que não há muito que se fazer na cidade, portanto, todos devem aproveitar o movimento e a euforia proporcionados pelo carnaval que promete “balançar” a tranquilidade em que vivem.

Mesmo não sendo a problemática da urbe o foco da constítica de Chein, é possível apreender o urbano a partir das vivências e do cotidiano de suas personagens, visto que são sempre mulheres revelando as aflições, o dia-a-dia com a família, com o trabalho até os desejos mais íntimos. Tudo isso através de uma acentuada carga psicológica, focalizada com muita audácia e com um distanciamento necessário por aqueles que se propõem a analisar a condição humana, principalmente a alma feminina no caso de Chein.

Ainda no livro *Joana e os três pecados*, detectam-se outras narrativas cujo espaço privilegiado é o espaço urbano. Nos contos “Pasquelas”, “Estratégias” e “As três mulheres do sabonete Araxá” é enunciada a problemática do urbano a partir da cena da rua, do trânsito movimentado, dos ônibus lotados e cada vez mais caóticos, também é recorrente a referência aos edifícios, à dissolução dos laços familiares, às relações sociais transitórias e fortuitas.

Em “Pasquelas” verifica-se um jogo de vozes na construção narrativa, de acordo com Ático Vila Boas da Mota (1983, p. 11), no prefácio do livro *Joana e os três pecados*, a vontade de o narrador assumir a problemática da personagem, falar por ela, situar-se nela, é transfigurada no movimento de um ser mergulhado no outro, assim o narrador em segunda pessoa assume o comando da narrativa. Vale ressaltar que a personagem feminina, cujo nome não é citado, apresenta diversos problemas típicos da modernidade e do espaço urbano através das imagens projetadas pelos sucessivos substantivos enunciados:

- O trabalho, a escola das crianças, a velocidade, a gasolina, o preço do feijão, a fila do leite, o ônibus.
- O imposto sobre a renda, as taxas de água, telefone, luz, esgoto, as propagandas na televisão, a loteria, o Mirage, o desastre, o foguete (CHEIN, 1983, p. 54).

A protagonista refere-se ao cotidiano com certa repulsa, caracterizando-o como “o círculo infernal dos dias e noites”, visto que a modernidade e a metrópole trouxeram benefícios, mas também uma série de contratempos e preocupações que substituíram a vida pacata das cidades interioranas. Com as alterações políticas e econômicas devido ao desenvolvimento e ao processo de urbanização, a sociedade também é alterada, as mulheres ganham espaço tal como os homens, trabalham, estudam, administram as tarefas domésticas, cuidam das crianças e ainda sofrem com os transtornos da urbe.

O conto “Estratégias” também delinea aspectos da modernidade e da urbe semelhantes ao conto “Pasquelas”, a partir da narradora em primeira pessoa é apresentado o mundo caótico da metrópole:

Estou cansada de pratos, talheres, roupa suja no cesto, brigas do menino e da menina, empregada que entra hoje e sai hoje mesmo, chega outra, pede duzentos adiantados, prestação do carro do Consórcio, o vestido que preciso comprar, meu Deus, é hora de chegar no trabalho, selos, telegramas, cartas, caixa postal, pacotes, quando sair daqui tenho que comprar fósforos e escova de dentes, os ônibus cada vez mais cheios e sonolentos, moço chega para lá, assim não da, tá certo, Jesus, esqueci de tomar o anticoncepcional ontem, quando chegar em casa vou tomar dois de uma vez (CHEIN, 1983, p. 59).

A ordenação rápida das cenas sugere o pensamento da protagonista e também o ritmo acelerado que implica a vida moderna, visto que a dimensão curta e o efeito único do conto culminam para isso. Nesta narrativa, novamente a mulher ganha voz e passa a registrar suas angústias, preocupações e as diversas obrigações do dia-a-dia. A contista lê a cidade por meio

do olhar atento e afetivo de suas protagonistas, assim, Goiânia, nem sempre enunciada, torna-se legível a partir do discurso que a escreve.

O mesmo espaço urbano é evidenciado no conto “As três mulheres do sabonete Araxá”, que segundo Mota (1983, p. 10) “tem se o retrato horizontal, embora sublimado do trivial mundo pequeno-burguês, ou seja, o homem urbano convivendo familiarmente com os valores imediatistas da própria vida”. Poderia ser denominado de conto do desencontro ou do retrato da organização familiar em crise.

Por meio de *flashes* (feira, automóveis, trânsito, poder executivo, liberdade, casamento), a protagonista, sufocada, lamenta a falta de diálogos na família, as vaidades, as censuras, os desentendimentos com os filhos, as conversas insuportáveis com as esposas dos amigos do seu marido. Tudo compondo um emaranhado confuso de relações humanas:

Comecei a me sentir sufocada, procurando justificar um e outro, tentando me situar naquele diálogo familiar. Um friozinho passou pelo meu ventre, subindo pelo estômago, uma sensação angustiante me apertava o peito. Pedi licença para vir embora. (...) Saímos, cheirando o vento da tarde, pisando o asfalto morno (...). Em casa, vi que era quase noite. Minha amiga Flor entrava fumando e pedindo café. (...) E começou a falar da milionésima segunda briga com o marido, lembrou-se de suas traições, os desafios renascidos (...) eu cheia de tudo isso, asneiras, vaidades, censuras, gritos, ausências (CHEIN, 1983, p. 43-44).

A cena descrita ecoa para a imagem labiríntica que se tornou a sociedade capitalista e o espaço urbano, em que as diferenças e a confusão se tornaram as palavras de ordem, já que a coletividade e as interações sociais se tornaram fugazes, e o relacionamento familiar se dissolve nas teias labirínticas que alicerçam a urbe. Além de caracterizar a urbe pela metáfora do labirinto, Chein representa a cidade de Goiânia pelas metáforas do cristal e, sobretudo da chama, visto que as relações sociais são indispensáveis para a constituição do fenômeno urbano.

Em seu primeiro livro de contos *Do olhar e do querer*, publicado em 1974, também é possível detectar imagens de um cenário urbano, ainda que as descrições sejam esparsas, há contos que focalizam aspectos da modernidade, como o conto “Rodízio”, em que é citada a fábrica, o conto “Entremonstros” que focaliza uma feira, vista com repúdio devido ao acúmulo de lixo e de famintos que percorrem as bancas em busca de alimentos.

### **3. 3. 2. Metáforas para uma leitura da cidade: cristal e chama, labirinto, cidade do rato e da andorinha**

A representação imagética do urbano vincula-se ao uso de metáforas como tentativa de tornar a cidade um espaço legível. Essa estratégia sugere ainda a passagem da metáfora para o conceito, engendrando modos de leitura que se completam, se chocam e se contradizem na cena da escritura. É a partir dessa perspectiva, já discutida no primeiro capítulo e à luz, sobretudo dos estudos de Calvino (199) e Gomes (1994), que as leituras da cidade de Goiânia serão realizadas. Ler a cidade é fazê-la circular pelo jogo das significações, é apreendê-la pelo fio condutor de seu discurso, assim como propôs Gomes (1994, p. 29): “Ler/escrever a cidade é tentar captá-la nessas dobras, é inventar a metáfora que a inscreve, é construir a sua possível leitura. Cidade: linguagem dobrada, em busca de ordenação”.

Em *A cidade do ócio*, Goiânia é o local em que se desenvolvem as narrativas. Além de seus contos focalizarem os ambientes internos, como enunciado no início deste capítulo, o livro evidencia as ruas, as avenidas, o centro da cidade, os pontos de referência, imagens que proporcionam a legibilidade da urbe. De acordo com Nascimento (2002), os temas que vão colorir e compor *A cidade do ócio* são:

A rotina e a transcendência; a desilusão e o sonho; a realidade e a aparência. Esse jogo dialético permite que a cidade ou, melhor dizendo, Goiânia se humanize e “seja femininamente desvirginizada”, como Alcione Abrahão desejou que José Mendonça o fizesse: Goiânia está aí. Deflore-a. Verá que mulher magnífica ela se tornará (NASCIMENTO, 20002, p. 12).

Além de cenário para as tramas dos contos de Teles, Goiânia torna-se um texto, visto que os contos que integram *A cidade do ócio* representam de algum modo a capital, uma vez que as cenas descritas revelam a realidade múltipla da urbe que se fragmenta para ser apreendida. Nesta perspectiva, o escritor “insere Goiânia com sua (des)umanidade, beleza e mazelas no tempo mítico, na ficção que se imiscui na própria realidade, em que uma se nutre da outra” (NASCIMENTO, 2002, p.16).

O primeiro conto do livro “O homem” enuncia o jogo dialético que propôs Nascimento (2002) na representação de Goiânia. O protagonista, cujo nome não é revelado, percorre o centro da cidade que se torna legível pelo olhar cauteloso do narrador ao segui-lo, assim são focalizadas as descrições das ruas, das luzes dos edifícios, da Praça do Bandeirante, da multidão, do trânsito acentuado:

O homem aproxima-se da Praça do Bandeirante. Caminha em direção ao prédio do Banco do Estado de Goiás. Se vê reconhecido. E muitos o cumprimentam. Assenta-se na mureta do prédio, acende um cigarro e pensa na vida. Domingo, dezoito horas, o tempo parou para o homem que pensa. A multidão está na rua. O vai-e-vem é constante pelas calçadas da avenida. As luzes brincam de apaga-acende no descortinar das janelas dos edifícios. O homem deixa de pensar para olhar. E como olha enigmático pelos seres que transitam na sua frente! Seus olhos estão no meio da massa. O homem olha e pensa. Seus pensamentos vão além dos cérebros cansados que se envolvem na atmosfera pesada dos mil problemas. Cada pessoa que passa vai levando o seu drama, o seu problema, a sua angústia. E o homem vai captando esses momentos que tomam forma diante de seus olhos parados, mortos-vivos (TELES, 2002, p. 33).

Os aspectos físicos são apresentados com clareza e estruturam visualmente Goiânia, os quais remetem ao conceito do cristal e da “racionalidade geométrica”. O contista assume uma posição objetiva que narra com traços largos e lineares a rotina típica de um homem que está inserido e vivenciando a problemática do urbano, centrando-se no ponto no centro da cidade, que consiste “no ponto de reunião de toda a cidade”, como afirma Gomes (1994, p. 154). Assim, ao evidenciar a rua, os prédios específicos de Goiânia, como o Banco do Estado de Goiás, a mureta do prédio, as janelas que se descortinam, as luzes, o narrador ficcionaliza os aspectos físicos da urbe (o cristal). As pedras que edificam a cidade convergem para a imagem do labirinto, que é a desorientação dos sentidos, em virtude da rápida mobilidade das personagens observadas, que consistem na própria multidão. Embora não propicie um desenho claro e organizado da cidade, a imagem do labirinto sugere como no conto “O homem das multidões”, de Poe, uma estratégia para a decifração do texto turvo, composto por pedaços que se sobrepõem, uma vez que tais fragmentos correspondem à própria cidade.

Pode-se observar que os aspectos físicos (cristal), reforçados pela imagem do labirinto, ainda se tensiona-se com a multidão que converge para a mobilidade e para o emaranhado das existências humanas (chama). Deste modo, a cidade não se reduz ao duro e geométrico cristal, visto que Goiânia também é composta pelas existências humanas. A descrição do “cristal” promove a caracterização da “chama”, que se desdobra na multidão, no pequeno engraxate e no protagonista, este que capta as peculiaridades da sociedade em que se insere, pois à medida que ele percorre a urbe são enunciados os pensamentos, os problemas e os desejos das pessoas que estão nas ruas:

E o homem vai captando o momentâneo pensamento da multidão que simula despreocupação: “O remédio, o remédio, meu Deus!”... “Pode protestar, penhorar, pagar eu não pago, não tenho dinheiro”... “Protesta, protesta, seu”... “Destá vez o

imposto de renda tem que pagar aquele agiota”... “Coisa boa, agora quero ver deputado procurar emprego, suar feito a gente”... “Quatro meses, a barriga já começa a aparecer, preciso dar um jeito logo”... “O que adianta ter dinheiro, se o corpo já não tem mais fome?”... “Telefone para casa dizendo que chegarei mais tarde e vou mais cedo para os braços de Emília”... (TELES, 2002, p. 34).

Os pensamentos diversificados apontam para as preocupações e as angústias dos vários tipos sociais que compõem a sociedade citadina, visto que a urbe abriga a coexistência do múltiplo e do variado. O protagonista apreende os diversos problemas sociais que envolvem a sociedade quando se mistura na multidão. E quanto ao engraxate, sua atitude comum diante do processo de engraxar provoca no protagonista a consciência de ser dois sujeitos, a de seu duplo, um que se refere à escalada no mundo do trabalho, e o outro à perpetuação da espécie, mas ambos relacionados à formação do ser social: casado, com filhos, vaidoso, trabalhador.

Desperta com o engraxate batendo com a escova na caixa, dizendo, autoritário:  
- O outro.

Tira o pé esquerdo e põe o direito sobre a caixa.

“O outro”. Por onde andará o meu outro? Engraxate, jornalista, vendedor de laranjas, carregador de frete, biscateiro, primeiro emprego fixo, o Tiro de Guerra, o descobrimento de meu narcisismo, o casamento, os filhos. O meu “outro” ficou, está comigo ou já passou? (TELES, 2002, p. 34).

Como ser social, o protagonista se vê enquadrado no que a sociedade exige, entretanto ao perceber que já não possui sua identificação própria, transforma-se em um novo ser. Embora seja uma atitude rápida, o fato de o protagonista repensar sobre sua existência, esse sentimento revela a preocupação do escritor diante da complexidade existencial. Após refletir sobre sua essência, a personagem se integra à multidão, que consiste num símbolo que caracteriza o processo de urbanização em que Goiânia está inserida. “O homem levanta-se. (...) Caminha apressado por entre a multidão. (...) Um novelo de pensamentos vai desfilando pela avenida à sua passagem” (TELES, 2002, p. 34-35). O homem se movimenta e se entende dentro desse espaço, já que é a maneira que ele tem de sobreviver em meio ao labirinto racional e geométrico que é a urbe.

O conto intitulado “João”, o terceiro de *A cidade do ócio*, apresenta semelhanças com “O homem” no que tange à descrição do cristal e à referência à multidão que habita a urbe. Através de períodos curtos e dinâmicos, Goiânia é apresentada a partir das imagens

focalizadas por um narrador em terceira pessoa. O protagonista, que dá nome ao conto, encontra-se dentro de um ônibus e, durante o itinerário Redenção/Centro, pensa sobre os diversos problemas que envolvem a urbe, principalmente o que mais o desanima, o desemprego: “João calcula: Vida miserável, a gente tem disposição, quer trabalhar e não consegue emprego” (TELES, 2002, p. 41).

O narrador não oferece uma visão globalizante de Goiânia, sua ótica fragmenta-se pelo centro da cidade, pelos traços históricos e pelos habitantes. O espaço urbano é apreendido pela cena da rua, revelada com repulsa tanto pelo narrador quanto pelo protagonista:

Meio-dia, gente correndo pelas ruas, preocupações: dinheiro, cheques para cobrir, títulos com protesto, filas de pagar luz, água, esgoto, telefone, imposto, saúde, coração rateando, angina pectoris, desidratação, neurastenia, Aduato Botelho, filas de INPS, Ipasgo, hospitais. Goiânia, meio-dia, João dentro do ônibus que faz a linha Redenção-Centro (TELES, 2002, p. 41).

Privilegia-se a metáfora do cristal na representação da cidade de Goiânia, revelada por cenas incisivas, já que o protagonista está dentro de um ônibus e o narrador é obrigado a segui-lo para registrar as cenas: “O coletivo corre pelo asfalto quente da Avenida Goiás em direção à Praça do Bandeirante, onde os imponentes edifícios fazem guarda ao travesso Bartolomeu que ameaça incendiar os rios” (TELES, 2002, p. 42).

A urbe se desdobra também na figura do labirinto, visto que é recorrente devido ao acúmulo desordenado de imagens. No dizer de Lynch (1997), à medida que a cidade se torna um labirinto, ela se desenvolve como um símbolo poderoso, cuja leitura é resistência ao caos. É a partir dessa perspectiva que Goiânia é lida no conto, pois mesmo diante da aglomeração de cenas na exposição da cidade, que dificultam o olhar do leitor, é possível apreender a urbe livrando-a do esquecimento. A imagem de Goiânia como um labirinto pode ser observada a partir da multidão: “Pensativo, desconfiado, receoso, João desce. Olha os prédios, fica indeciso sem saber para onde seguir. Sem rumo certo vira multidão, desaparecendo, sumindo, crescendo em massa” (TELES, 2002, p. 42). João, assim como o protagonista do conto “O homem das multidões”, se lança na multidão e se perde na massa quando resolve seguir os transeuntes.

Outro conto de Teles que aponta para a representação dos elementos físicos da urbe é “O parque”, uma vez que o protagonista da narrativa é o próprio parque. O escritor delineia e

define esse espaço típico das cidades: “O parque é o lugar onde a classe pobre se reúne em seus momentos sociais. Está sempre localizado em qualquer bairro, desde que seja pobre” (TELES, 2002, p. 49). Ao centrar-se na caracterização de um local público, o narrador evidencia imagens da cidade de Goiânia, ora pelas metáforas do cristal, ora pela chama. É no parque, local simples, de livre acesso que os marginalizados e anônimos da cidade se encontram:

- Ei bichinha, eu já te vi não sei adonde:
- Só se for em Guapó, eu morei lá.
- Ah, deve ser lá mesmo, como é o seu nome?
- Em Guapó me chamavam de Maria Dolores, aqui sou conhecida por Maria Bescate (TELES, 2002, p. 50).

Os centros urbanos apontam para a coisificação dos indivíduos, Goiânia não foge à regra, de tal modo a personagem Maria se ofusca e tem o nome modificado depois que passa a viver na capital. Para Nascimento (2002, p. 12), além de sugerir a animalização, a cidade conduz os habitantes à coisificação e à objetivação, visto os mesmos perdem em muitos casos sua essência.

Embora seja notório nos grandes centros, esse aspecto que evidencia os habitantes tendendo ao anonimato, vale destacar que o Parque Teatro São Jorge aproxima-se também dos parques das cidades interioranas, à medida que é o lugar da descontração, do convívio social, da paquera, visto que “moças e rapazes ficam a trocar olhares apaixonados ou maliciosos”, envolvidos a som das músicas sugeridas pelos transeuntes e pelos recados anunciados no alto falante. Além disso, as pessoas andam pelo parque, desfilam com suas bicicletas, esse é o ponto de encontro da cidade, em que se aglomeram as pessoas simples durante as noites de domingo.

O conto “A enjeitada” também focaliza a urbe pela metáfora do cristal, sobretudo pelas descrições dos aspectos físicos da Avenida Goiás e de outros pontos específicos como a Catedral, a Secretaria da Fazenda, a Rua 14 e a 19, a Avenida Araguaia e também o trânsito tumultuado: “A avenida se vê agitada para satisfazer as necessidades dos veículos que a todo custo querem passar, num vai-e-vem constante” (TELES, 2002, p. 92). É novamente no centro da cidade que a narrativa se desenrola e ao enunciar os episódios, o contista resgata a memória da cidade. Como lembra Calvino (1990, p. 50), a cidade conta sua história nas

grades, nos ângulos das esquinas, nos muros descascados. Ela tem marcas, e compete ao sujeito a leitura desses elementos.

Quanto à chama, é caracterizada pela covardia e pelo preconceito. O narrador-protagonista, caracterizado como moralista, católico, culto, encontra-se no Pigalli Chope, cercado pela música e pela lamentação, se envergonha da atitude covarde diante da moça por quem se apaixonou, essa que ficava todos os dias na janela do edifício da Avenida Goiás. Durante uma tarde, “a linda e corada moça” despertou, com seu olhar doce, o coração do protagonista, que decide marcar um encontro, deseja falar com ela, conhecê-la pessoalmente. Após tomar coragem e marcar um encontro na porta da Catedral para assistir à missa das oito, ele é surpreendido:

Lá está ela, rostinho encantador, linda mesmo. No entanto, com a perna esquerda envolvida por um aparelho metálico e com os braços apoiados num par de muletas, com os olhos no relógio do pulso, esperando-me.

Retrocedo, pego a Rua 14, saio na Avenida Araguaia, rumo à Praça Cívica, desço atormentado, revoltado, e aqui estou, juntamente com o orgulho e o egoísmo, despedaçando as palavras de Fulton Sheen (TELES, 2002, p. 94).

A atitude covarde do protagonista representa a sociedade preconceituosa, visto que aqueles que portam algumas limitações se sentem excluídos, completamente marginalizados. A narrativa de Teles aponta para a atitude insensível da personagem, revelando, em vários momentos, uma sociedade hipócrita. O protagonista é visto como moralista, católico, leitor de Fulton Sheen (pensador católico), subentende-se que se trata de uma pessoa amável, justa e de boa índole, entretanto age com desrespeito e repugnância ao observar que a moça por quem ele se encantara possui limitações para se locomover, porém, ao ter consciência de sua atitude covarde, instala-se num bar mais próximo na tentativa de aliviar a covardia e esconder a fraqueza.

No conto intitulado “O cio”, Goiânia torna-se também legível a partir da descrição de ruas peculiares da capital. O protagonista percorre a cidade com os sentidos aguçados em busca de companhia fácil e sedutora para se satisfazer sexualmente, o protagonista não anda a pé, ele conduz com arrogância seu *Volks*, que exala modernidade, quando encontra o que deseja, não hesita, segue em direção ao alto do Macambira e após a suposta relação sexual retornam para a cidade:

“Dirige o carro pela Avenida Tocantins, atravessa o sinaleiro da Anhangüera, entra na Rua 4. (...) Pára o veículo debaixo de uma árvore. Puxa a mulher para seu lado. (O conjunto hospitalar, que abrange o São Lucas, o Samu, a Osego e a Santa Casa com a sua pequena igreja, onde há muitos anos foram recolhidos os destroços das vítimas do avião da Vasp, dá um silêncio triste ao ambiente). As mãos no corpo quente, provocante, grudado ao seu. Os lábios se juntam voluptuosamente (TELES, 2002, p. 75).

Ao citar locais específicos de Goiânia, ou como define Lynch (1997, p. 113), os pontos nodais “que são os pontos de referência conceituais de nossas cidades”, o narrador pretende “aumentar a imaginabilidade do ambiente urbano que significa facilitar sua identificação e estruturação visual” (LYNCH, 1997, p. 106). Assim, ao elencar os pontos físicos da urbe e criar certos itinerários, o narrador engendra uma possível leitura de Goiânia, visto que as ruas e as avenidas são evidenciadas.

Quando a moça desce do carro, Jonas, que se apresenta como Fernando, pergunta-lhe o nome, “Regina”, ela afirma, despertando desconfiança no protagonista que acredita que assim como ele, possa também estar mentindo. Quando as personagens modificam seus nomes, verifica-se que a cidade grande proporciona comportamentos diferenciados e o anonimato de certos habitantes, visto que Jonas possui uma conduta e uma identidade determinada, porém, quando sai pelas ruas à procura de prazer se torna Fernando. Enquanto Jonas é a representação do ter, ele detém dinheiro e poder, Regina, sem escolher o parceiro, dedica-se à prática sexual exercitando um erotismo pela sobrevivência. Assim, Goiânia é novamente apreendida pelo signo da contradição.

Dentre as imagens que focalizam a cidade de Goiânia no livro *A cidade do ócio*, pode-se destacar também a presença dos excluídos e miseráveis na representação da urbe. No conto “O meu natal”, o narrador-em-trânsito abdica do olhar superficial e totalitário para percorrer as ruas da cidade. A escrita capta pela ótica da mobilidade e da nostalgia os aspectos da indigência e os marginalizados, que revelam a cidade que é chama, pelo emaranhado das existências humanas.

O narrador-personagem, ao andar pelas ruas aproxima-se do *flâneur* enunciado pela professora Maria Cristina Teixeira Machado (2002), em *Lima Barreto: um pensador social na primeira República*. Ao analisar a literatura de Lima Barreto, detecta-se a presença de personagens e narradores que se aproximam do *flâneur*, cujo alvo é a República nascente: “O nosso *flâneur* não sonha, não delira, não trabalha com fantasmagorias, não está sob efeito de alucinógenos. Seu senso de realismo o coloca com os pés fincados no chão da nascente

República brasileira e não nos sonhos da modernidade ocidental” (MACHADO, 2002, p. 160). Enquanto o *flâneur* parisiense se encanta com o mundo da mercadoria, esse se entristece com as contradições que se configuram no mundo capitalista.

Assim, Machado (2002) denomina esse fisiognomista urbano como *flâneur* com pés de chumbo, visto que o andarilho não sonha com as possibilidades da modernidade, ao contrário, tematiza os aspectos negativos que ela provoca, como as desigualdades sociais, as relações humanas cada dia mais fugazes, a pressa, o trânsito rápido dos automóveis, o mundo da mercadoria. Essa atitude de repulsa diante das transformações provocadas pela modernidade também é notória no conto “O meu natal”, uma vez que o contista oferece como matéria para sua literatura os miseráveis. Embora a cidade queira esconder esses párias, eles querem ser vistos e chamar a atenção da sociedade:

Ao sair para o jantar, transitando pelas ruas, me condoia de tudo e de todos. Na face enrugada, seca e maltratada de uma velhinha que caminhava arquejante, eu via o retrato puro, fiel de uma mãe, de minha mãe, de uma avozinha. As crianças famintas, disputando com os cães as latas de lixo, me deixavam apreensivo. (...) saí pelas ruas, após o jantar, e fui jogando a cada ser humano, a cada mendigo, criança, ou mesmo animais um pouco de ternura, de carinho, de amor (...). Desviando os olhos pela calçada, vejo três criancinhas dormindo ao relento. Por um instante fico observando e imaginando por que estariam ali esses meninos. Quem sabe escolheram o local para dormir na esperança de que ficasse mais fácil para Papai Noel encontrá-los. Um garoto é engraxate, deduzi logo que vi sua cabecinha apoiada sobre a caixa; o outro, jornalista. Não importa, são três crianças pobres, desamparadas, sem lar, sem futuro, marginalizadas, e que dormem um sono pesado. Observo bem o quadro e sinto uma revolta. Vem-me uma repentina vontade de atear fogo à cidade e ver as chamas consumirem o rico, o pobre, o remediado, e até eu, boêmio, miserável e pecador (TELES, 2002, p. 63-64).

Verifica-se que o *narrador-flâneur* se interessa por aquilo que a sociedade expulsa ou que não é apreendido pelo olhar do homem comum em sua correria cotidiana. As ruas apresentadas no conto abrigam os mendigos, as crianças abandonadas, famintas e desamparadas. Conforme Benjamin, ao se tornar catador de trapos e colecionador o poeta se torna aquele que se ocupa das coisas somente quando deixaram de ser funcionais e que estão à margem da sociedade. Como o trapeiro que ganha a vida com os rejeitos, Teles (2002) faz daquilo que a cidade expulsa e destrói matéria para seus contos.

É em uma triste noite de Natal que o protagonista de bar em bar vai festejando: “A família distante. Os amigos não sei onde.” (TELES, 2002, p. 63). Ao percorrer a cidade,

movido pelo espírito natalino e deprimido pela solidão, além de descrever os aspectos físicos, o protagonista evidencia as vivências humanas, que se desdobram na figura da velhinha, das crianças abandonadas, dos mendigos. Durante a noite de natal o protagonista sensibiliza-se ainda mais com os rejeitados e oprimidos e lhes concede existência a partir da história que narra. Assim, “o *narrador-flâneur*, que deambula e reflete, cheio de curiosidade, lê a cidade como um discurso, vendo-a enquanto inscrição do homem no espaço e no tempo” (GOMES, 1994, p. 112).

Diante das mazelas sociais, o protagonista apresenta um sentimento de repulsa pela urbe, característica recorrente para Nascimento (2002) nos contos desse livro:

Tem-se nesta obra clássica o embrião do caos da sociedade contemporânea, da modernidade. Nela vislumbramos o início do fenômeno da massificação do homem e o aparecimento de uma classe marginalizada: a do submundo. José M. Teles, ao narrar-lhes a existência, confere-lhes vida literária, mas, ainda assim, vida (NASCIMENTO, 2002, p. 11).

Em *A cidade do ócio*, Goiânia é delineada tanto pelos aspectos físicos quanto pelas existências humanas. Cada narrativa constitui, na verdade, pequenas sínteses das faces da cidade. Com efeito, o escritor procura transcrever a crueza da realidade dos acontecimentos da margem da periferia; seus contos reproduzem um cotidiano angustiante numa linguagem direta e popular. Ao enunciar as ruas, as avenidas e o centro da capital, o escritor apresenta o desemprego, a massificação do homem, os mendigos, a sociedade promíscua, preconceituosa, às vezes machista e ainda arraigada em alguns valores provincianos.

Vale ressaltar que em *A cidade do ócio* é expressiva a quantidade de contos que tematizam Goiânia a partir do seu centro. Trata-se do local da não permanência, do trânsito rápido dos automóveis, da grande circulação de pessoas e de mercadorias, dos altos edifícios, dos centros comerciais, das principais ruas, avenidas e praças. O centro é o local em que se instauram com mais veemência as transformações provenientes do processo de urbanização e do desenvolvimento da cidade. Deste modo, diante da impossibilidade do olhar totalizador, José Mendonça Teles lê a cidade de Goiânia por partes e para isso escolhe o centro da cidade, o contista rejeita o panorama visto dos grandes edifícios, assim, ele se centra na cena da rua e se situa no plano daquilo que vê.

Portanto, pode-se afirmar que Goiânia é caracterizada como a “cidade do rato”, metáfora definida por Gomes (1994), visto que as personagens e os narradores se aproximam

sem medo dos marginalizados, da multidão, do trânsito desordenado. As personagens estão nas ruas e nas avenidas, registrando tudo o que veem, portanto, suas visões são caracterizadas pela proximidade, como as imagens detalhadas permitem afirmar: “O vai-e-vem é constante pelas calçadas da avenida”; “andando sozinho pelas ruas, a cidade deserta, silenciosa”; “O local é a Rua 8, no trecho que se estende da Anhangüera à Rua 3, passarela dos sonhos fantásticos e dos desejos exóticos”; “Meio-dia, gente correndo pelas ruas, preocupações, dinheiro, cheques para cobrir”; “As crianças famintas, disputando com os cães as latas de lixo”.

Pelo fato de Teles (2002) privilegiar nos contos de *A cidade do ócio* o espaço público, colocando as personagens na rua e a partir daí conferindo vida à “cidade de pedra”, verifica-se que o escritor se aproxima do que propôs Certeau (2001, p. 202) em *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, de que são as práticas do espaço que determinam vida social à cidade.

A urbe lida por Teles (2002) pelos passos das personagens também é representada pela imagem que segue. O olhar de Oliveira (2009) guarda a memória das ruas narradas pelo contista.



Avenida Goiás com rua 03. 1967

Ainda sob a ótica das metáforas do cristal, da chama e da cidade do rato, o conto “Sou um mendigo que não ligo”, do livro *Terra da gente*, de Dionísio Pereira Machado (1975), também privilegia uma leitura da cidade de Goiânia. Para compor a chama, o escritor seleciona um grupo social, não muito discutido pela literatura, os mendigos. Nesse conto eles ganham voz, se tornam os protagonistas, diferentemente do conto “O meu natal”, que apresenta os excluídos da sociedade, mas não lhes concedem voz. Verifica-se também nesta narrativa a cidade do rato, visto que o olhar do protagonista apreende os locais imundos e a vida sofrida dos mendigos, tudo relatado pela proximidade.

O enredo trata da rotina de um grupo de mendigos, é focalizado o local em que os mendigos dormem, o coreto, as dificuldades vivenciadas por eles no dia-a-dia, a mendicância constante pelas ruas da cidade, as agonias, os temores diante da miséria, também é descrito o episódio de uma tempestade que inunda o local em que mendigos dormem deixando a noite silenciosa e triste.

Rubens, um dos mendigos, finaliza o conto relatando seu destino triste, e assim evidencia o que o conduziu até as ruas. Rubens é pernambucano, nasceu em Olinda, possuía família, noiva e muitos sonhos, contudo, ao embarcar para a América do Norte, e depois para a Europa, com o intuito de participar da Segunda Guerra Mundial, teve seu destino modificado. Quando Rubens retorna para o Brasil viu que sua vida se findara, “não quis ter outra mulher e nem vida”. Partiu de seu Estado para o Rio de Janeiro, depois para São Paulo, local em que iniciou a mendicância, e, posteriormente, para Goiânia. Rubens tem consciência dos problemas sociais e da situação em que se encontra:

Olha, mendigos, somos mal vistos pela sociedade e por isso temos que nos valer unicamente de Deus, salvo algumas pessoas de bom coração que ainda nos dá esmola (...) parece até mentira, mas gozo de uma boa saúde. Por isso sou um mendigo que não ligo (MACHADO, 1975, p. 96-97).

Nesse conto de Dionísio Pereira Machado (1975), a cidade de Goiânia é caracterizada pela oposição entre o rico e o pobre, o luxo e o lixo. O coreto, após a tempestade, é definido como um espaço sujo e repugnante: “De fato a coisa era triste, situação miserável. Pois naquele local eles faziam suas necessidades fisiológicas, inclusive até atos amorosos pois ali viviam homens e mulheres” (MACHADO, 1975, p. 94). A cidade dos ricos, dos grandes

edifícios, das avenidas movimentadas estava naquela noite envolvida por “uma penumbra nefasta” que exalava algo de aterrorizante:

Todos já no enxuto, e a noite silenciosa, confortada para os ricos, miserável e mesquinha para os mendigos e favelados, não deixando também de ser misteriosa e cheia de emboscadas.

Para aquelas humildes criaturas a noite era nua e crua, para não dizer cruel. Mas a culpa não era da noite e tampouco da chuva que já caía torrencialmente sobre a cidade adormecida (MACHADO, 1975, p. 94).

Verifica-se que, assim como Teles nos contos de *A cidade do ócio*, Dionísio Pereira Machado enfoca os marginalizados na representação da cidade de Goiânia, apreendida a partir do espaço da rua e delimitada pela multiplicidade, pelo fragmentado e ao mesmo tempo pelos miseráveis. A visão do escritor é definida pelo contato direto com os marginalizados, com os mendigos que ao ganharem voz enunciam a rotina miserável em que vivem. Embora a cidade apresentada nesses contos analisados seja a “cidade do rato”, a urbe alcança a legibilidade quando se torna um registro, um texto, pois a inscrição da letra promove a identificação e estruturação visual do espaço, uma vez que “o texto é o relato sensível das formas de ver a cidade, não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica” (GOMES, 1994, p. 24).

Abrahão, tal como Teles, privilegiou o centro da cidade para a leitura de Goiânia. Nesta perspectiva, podem-se destacar alguns contos que registram as relações sociais, os pontos peculiares da urbe (ruas, avenidas, praças e prédios nomeados) e um imaginário dos habitantes sobre as transformações que ocorreram na capital. Os contos de Abrahão que delineiam uma escrita/desenho da cidade, e que podem ser lidos a partir das metáforas da chama, do cristal e da cidade do rato são: “Tédio” do livro *Chevrolet 69* (1969), “Feminofloro”, “Rendez-vous brahma?” e “Os heróis do meu tempo” do livro *Disritmia* (1977). Sendo assim, são evidenciadas as descrições do cristal, delimitada pelo movimentado trânsito dos automóveis “enchendo ainda mais o ar de reflexos luminosos”, pelo Palácio das Esmeraldas, pela Praça Cívica, pela Praça Tamandaré, pela Fama (bairro da capital), pela avenida 85; já as relações humanas são vivenciadas pelos narradores e personagens que emitem suas impressões sobre a urbe e se relembram dos moradores antigos e da capital recém-construída .

A cidade de Goiânia em “Feminofloro” é apreendida pelo narrador através do sentimento de repulsa, que ao registrar a circulação rápida de automóveis e de transeuntes

remete-a tanto ao cristal quanto ao labirinto, focalizando o caos que se tornou a cidade moderna: “Em torno, a zoadas das buzinas, pneus brecando e gritos ouriçados, agrupavam-se num imenso clamor” (ABRAHÃO, 1977, p. 44). O sentimento de repúdio se estende também aos habitantes da cidade, aos transeuntes e aos artistas da Feira Hippie, sobretudo quando o narrador se refere à monotonia dos artistas, que espalham aos domingos seus artigos pelas calçadas: “Mais adiante, no centro da Praça, os artistas da feira hippie, iniciavam o seu trabalhoso arranjo de todos os domingos (...) Ah! Como são iguais todas as feiras hipies do mundo” (ABRAHÃO, 1977, p. 43).

O sentimento de repúdio da contista perante as diversas transformações provocadas pela modernidade é do mesmo modo ressaltado no conto “Tédio”, visto que ao proporcionar a legibilidade da cidade de Goiânia, ela é delineada como cidade piolhenta. O narrador em terceira pessoa, à medida que descreve o itinerário de Nenê Impala, protagonista do conto, constrói imagens sobre a capital, destacando tanto os aspectos físicos (cristal) quanto as existências humanas (chama).

O primeiro local frequentado por Nenê é o “Chopinho”, visto com repugnância pelo protagonista, que comenta que lá “estavam todos os biscates da cidade” e as “meninhas cretinas e exploradeiras”. Sem encontrar satisfação no “Chopinho”, Nenê Impala continua seu trajeto, que faz com seu carro esportivo. O protagonista percorre as ruas de Goiânia, sem se fixar no âmago das coisas, assim é possível reconstruir as imagens da época através do mapeamento das ruas e pontos característicos da urbe:

Rodou pela cidade sem rumo. Foi até à Estação, lançou um olhar de inveja para um trem que partia. - Partir. Seria uma solução?  
Sem querer estava na FAMA. Viu um monte de gente; parou um pouco no meio da rua. Atrás, um besta qualquer buzina sem parar. Deve ser um carro oficial ou então não é dele. Reparou no povo que se acotovelava em uma fila que não tinha fim, àquela hora da madrugada. Qual, a miséria, além de fedida é burra. Fica todo este povo bestando, atrás de um vigarista mequetrefe. Será que ele resolveria sua infelicidade? Puxa, estou ficando gagá.  
Saiu de repente. Lembrou-se do buzina e lhe fez um gesto obscuro. Rodou sem rumo. Resolveu dar uma olhada no Zelatinhas. Às vezes arranjo um papo. Parou por ali, agora discretamente. Entrou com um ar de desinteresse total. Todas as mesas desocupadas. Conhecia quase todo mundo. Eram frequentadores assíduos. Na maioria, uns granfininhos de merda que adoram se fazer de intelectuais, alguns jornalistas, um bando de lésbicas (ABRAHÃO, 1969, p. 93).

A inquietação e o desejo de fuga da cidade fazem com que o protagonista se movimente de forma incessante, trata-se do homem urbano caracterizado pela não permanência e pela confusão. Assim, a personagem segue até a Estação, depois até as ruas da Fama, relatando de forma desgraciosa e agressiva as existências humanas, ora representadas pelos miseráveis, ora pelos “granfininhos” e pelas “meninhas cretinas e exploradeiras”, o diminutivo pejorativo revela um aspecto expressivo do discurso, visto que ele se vincula à imagem depreciativa que se tem da sociedade.

Em “Rendez-vous brahma?”, a leitura da urbe ocorre de maneira semelhante aos outros contos, pois o espaço delimitado é sobretudo o centro da cidade; o narrador-personagem também apreende Goiânia pelo sentimento de repulsa; são destacadas algumas mudanças provenientes do crescimento da cidade, como o bulício das ruas; e novamente trata-se de personagens andarilhos que deambulam pelas ruas e leem Goiânia como um discurso.

Movidas pelo “desejo de sair andando, flunar, beber um chope” a narradora-personagem e Nélia percorrem “a Praça Universitária, Rua 85, Tocantins, Tamandaré” em busca de um local agradável para se descontraírem, através dos percalços de uma sexta-feira à noite, as personagens descrevem um itinerário que torna Goiânia legível. Além disso, verifica-se que mesmo diante do crescimento da cidade, ela ainda é vista com certa monotonia: “Às vezes, tenho uma vontade enorme de conversar, deixar as horas fluírem dentro da noite como se fosse uma milionária do tempo. Gastar, gastar ... – Mas, nesta merda de cidade, como sonhar?” (ABRAHÃO, 1977, p. 176).

O olhar da contista, semelhante ao de Teles, revela Goiânia pela proximidade, que corresponde à cidade do rato, movida em diversos contos pelo repúdio, devido às transformações que se intensificam dia após dia. Ainda que sejam notórias tais alterações, verifica-se que Abrahão se preocupa com a memória da cidade, visto que ao retomar o passado a escritora o transforma livrando do esquecimento diversos aspectos da cidade.

Em “Os heróis do meu tempo”, o narrador parte da memória para dar legibilidade ao espaço urbano, tanto no que diz respeito aos aspectos físicos (cristal) quanto aos moradores antigos da capital (chama). Esses são vistos como heróis à medida que guardam a alma da cidade, sua história, as tradições, os costumes:

Eram cidadãos notáveis. Cada um com suas peculiaridades, enriqueciam o folclore da terra. Eram suaves, como a vida de então.

Hoje, não mais existem. Foram mal substituídos pelos personagens neuróticos e estereotipados da televisão.

Os que ainda vagam pelas ruas da cidade, são sórdidos, decadentes e fétidos como o lixo da cidade.

(...)

Cada um tinha o seu estilo, a sua claqué, o seu mundo.

A cidade cresceu, engolindo num espasmo, aquelas figuras (ABRAHÃO, 1977, p. 151).

Através da memória o narrador reconstrói com lucidez a história da cidade, ao rememorar os moradores simples e típicos de uma determinada época ele evita que o passado se congele. Assim, ao lembrar do “Luizinho louco”, da “Maria Morreu”, do “Badú”, do “Sebastião Burro Preto” é revelado um imaginário da época e o que esses cidadãos representavam para os moradores da cidade de Goiânia. Além disso, verifica-se que é através do discurso literário que tais personagens são eternizados.

A área de atuação do Luizinho louco era a Praça Cívica, quando as crianças não gostavam de fazer tarefas, ele era logo chamado: “- Lá vem o Luizinho Louco! Era uma corrida só, avenida abaixo, entre restos de amêndoas abandonadas, com muita dó, no chão. A descida escarregada acelerava o coração” (ABRAHÃO, 1977, p. 152). Maria Morreu, era uma cigana, que “reinava com seus andrajos e boca suja”, ela usava oito vestidos mal cheirosos e circulava pelas ruas da cidade com pacotes misteriosos, que despertavam curiosidade, principalmente nas crianças, que a chamavam: “- Maria Morreu, seu marido morreu, urubu comeu!” (ABRAHÃO, 1977, p. 153). Já Badú era um negro perito em dar brilho na base do escovão, visto que naquela época ainda não existiam as enceradeiras, seu ponto era na rua seis, porém quando surgiu a enceradeira elétrica, ele foi encostado dedicando-se a pinga. E por fim Sebastião Burro Preto, um jovem simpático, “com um enorme sorriso de setenta e quatro brancos dentes”, que de engraxate das remediações tornou-se um figurão que proclamava discursos realistas:

Discutia política e não admitia contestação. Quando isto acontecia, usava de suas prerrogativas de cidadão: puxava o talão de cheques e o revólver (...). Sua oratória marcou a fase mais vital da cidade-criança-prodígio. Ela refletia, gaiatamente, o entusiasmo de seus pioneiros. E Badú, se sentia como o mais participante e efetivo filho de uma safra viril, oriunda de jovem mãe (ABRAHÃO, 1977, p. 155).

Cada personagem descrito vincula-se a um ponto peculiar da capital, relacionando-se assim com a história, com a tradição e com o imaginário que é formulado a partir do ponto específico que a personagem fixava-se. À medida que eles são descritos, verifica-se certa nostalgia marcada pela memória afetiva do narrador, que enuncia registros sobre a “alma da cidade”, uma vez que são revividos os costumes simples, quase provincianos dos habitantes da capital recém construída, como também a época em que as pessoas se conheciam com familiaridade, que a Praça Cívica era um local de lazer para as crianças que degustavam as “deliciosas amêndoas” com tranquilidade em meio às brincadeiras, não havia eletricidade, nem o trânsito agitado dos automóveis.

A “cidade planejada” torna-se legível neste conto a partir da metáfora “cidade-criança-prodígio”, cujo registro é resistência ao esquecimento, ao caos e a memória da cidade. Goiânia cresceu, desenvolveu-se e não corresponde mais à “criança” metaforizada como caracterizou Abrahão, ao tornar-se metrópole, seus bairros aumentaram tal como o número de habitantes, o fluxo de veículos, a desigualdade social. Diante desse sentimento de perda, o memorialista além de pontuar as vivências humanas, também recorre à descrição do cristal: “Toda a cidade era, àquela época, limitada ao sul, pelo Palácio das Esmeraldas, ao norte pela estação Ferroviária, botafogo para o lado de lá e jôquei Clube do lado de cá. Fora isto, não existia nada além de uma campina verdejante” (ABRAHÃO, 1977, p. 152).

Na mesma perspectiva de Abrahão, Marietta Teles Machado registra as transformações ocorridas na cidade de Goiânia. No conto “O livro inacabado ou uma teoria não divulgada”, de *Narrativas do cotidiano* (1978), a capital é esboçada como um espaço em transição. A partir do protagonista, o professor Quincas, as transformações são enunciadas:

A caminhada engole a sua manhã, em boa parte. Ele atinge a avenida. Não consegue chegar à Praça Cívica. Assenta-se no frio banco de cimento. A manhã fervilha de atividade e os pardais estão silenciosos. A cidade cresceu e cresce, pensa ele com espanto. Eu a vi crescer. Tijolo por tijolo, casa por casa, edifício por edifício, o asfalto cobrindo aos poucos a vermelhidão da terra, bairros brotando como milagre. Ela, a cidade querida, crescendo, filha sua, de seu amor, e ele ensinando, a ler, a escrever e a contar, rudimentos de geografia e aritmética (MACHADO, 1978, p. 77).

Nesse trecho verifica-se que à medida que o professor Quincas percorre as ruas da cidade são registradas as mudanças que nela ocorrem, a “cidade de pedra”, representada pelo cristal, erguida com “tijolo por tijolo”, torna-se a “cidade querida”, como recorda o

protagonista com afetividade. Enquanto os aspectos físicos da urbe correspondem ao cristal, nota-se que o professor Quincas, seu filho e os transeuntes compõem a chama, deste modo, a cidade é caracterizada como um lugar em que a chama e o cristal talvez não consigam a harmonia necessária para que o ser humano encontre a si próprio e o outro. Quincas vive, então, em constante busca por algo perdido, o que torna sua vida ainda mais angustiante, uma vez que essa busca é vã.

O protagonista deseja a atenção das pessoas e a ajuda para a publicação de seu livro, obtendo de alguns transeuntes mais sensíveis uma ajuda singela, já outros ficam assustados com a ortografia ultrapassada e com o pitoresco das ilustrações. Ao frequentar várias repartições públicas, Quincas focaliza dois objetivos, ora deseja divulgar seu livro, ora está atrás da aposentadoria, mas sempre voltava para casa sem solução, pois não sabe dizer quem o nomeara professor, assim sempre que encaminha o documento às repartições quase nunca alcança resposta.

Desta forma, segue o professor Quincas à procura de solução para o processo e de alguém que se interesse por sua teoria, visto que pretende desvendar certos mistérios do destino humano. Porém, suas atitudes não são compreendidas, o filho, como as outras pessoas, não o entende, e acreditam que Quincas já está velho e cada dia mais fissurado com a nova teoria. O enredo conduz para o desfecho triste, posto que o protagonista não atinge seu objetivo e supostamente perece no fim do conto: “O edifício da frente treme, tremem as árvores com pardais silenciosos. A cabeça do professor Quinca pende para trás. Ah, sim, agora ele desvendará todos os segredos, porque sua alma inicia a viagem para os astros” (MACHADO, 1978, p. 80).

É possível observar que à medida que Goiânia cresce, o protagonista se sente desolado, posto que ele perdeu seu lugar no mundo, as pessoas não o reconhecem e sua cidade já não é mais a mesma: “O bairro foi crescendo, virando bairro de cidade grande, reclamavam uma escola maior, reclamavam um professor novo” (MACHADO, 1978, p. 75). Assim, verifica-se que quando Goiânia era uma cidade pequena, recém construída, Quincas trabalhava, tinha sua função social, enunciava a urbe com afetividade, porém à proporção que o desenvolvimento, o crescimento demográfico, o trânsito se instauram a personagem se sente solitária, não é compreendida. Deste modo, a “cidade querida” cede lugar à sociedade capitalista, que se transforma em “cidade grande”.

### 3. 3. 3. Outra imagem da cidade: capital e cidade interiorana

Uma das perspectivas utilizadas para se compreender a temática urbana que permeia a contística produzida em Goiás é através da clássica dicotomia cidade interiorana/capital. Como foi mencionado no segundo capítulo, Goiânia consiste numa cidade recém formada, resultado de uma estratégia de povoamento contemporâneo proveniente do governo de Vargas, em que grande parte da população que a construiu migrou-se de outros Estados e também das cidades do interior de Goiás. Diante de tais aspectos históricos, verificam-se em vários contos esses fatores que contribuíram para a formação da cidade de Goiânia.

Deste modo, serão abordados neste subcapítulo os contos em que as personagens estão em Goiânia, mas vieram de outros Estados ou cidades do interior de Goiás, movidas pelo sentimento de atração, visando a melhores condições de vida, estudo, oportunidades de trabalho, porém, depois de um determinado tempo verifica-se que tais personagens se sentem corrompidas ou vencidas pela cidade grande, sendo possível delinear um sentimento de repulsa por Goiânia e certa nostalgia pelo lugar de origem.

No conto intitulado “A doméstica”, de Marietta Telles Machado, publicado em *As doze voltas da noite*, em 1970, Goiânia é retratada segundo a oscilação interior/ capital. A protagonista, cujo nome é Maria, enuncia logo no início do conto sua origem simples e interiorana:

Vim do interior. Mãe não queria. A gente é pobre e tem de passar por essas coisas. Dona Teresa me trouxe. O pai dela é rico, tem muita fazenda por lá. Foi, ela me disse: você tem 15 anos, é quase menina, mas eu lhe ensino tudo, depois faço um pequeno salário. (...) A patroa falou assim: você é bonitinha, mas está muito amarela, seus irmãozinhos também. As coisas que nós comíamos não tinham lá muita sustância. Vim. A patroa pôs-me num quartinho de fundo, cheio de trem velho e barata (MACHADO, 1970, p. 17).

A narrativa centra-se nas vivências da protagonista em Goiânia. Maria deixa sua cidade natal ainda menina para trabalhar na casa de dona Teresa. Do “norte” leva a saudade de sua mãe, do pai e dos irmãos; durante as noites tristes relembra de sua mãe chorando na hora da saída e dos sonhos que motivaram sua ida para Goiânia. A capital representa a possibilidades de uma vida mais digna, de crescimento intelectual, de modernidade e de progresso. A

linguagem do conto tendendo para a oralidade revela a origem simples de Maria, que afirma ter aprendido certas coisas com a patroa:

Ela me ensinou a escovar dentes, a tomar banho todos os dias e passar uns negócios para não cheirar mal. É, devo muito favor para ela, aprendi muita coisa boa. Televisão eu nunca tinha visto. Achei uma beleza. (...) Telefone por exemplo. Dona Teresa foi à vizinha e ligou para eu aprender (MACHADO, 1970, p. 18).

As expectativas da protagonista se frustram à medida que os dias passam, apesar de trabalhar muito, Maria não tem pagamento, sendo evidente a exploração por parte da patroa, que é intensificada na fala do marido, ao afirmar: “a escravidão já passou” (MACHADO, 1970, p. 20). Além disso, ela não possuía amigos, tinha a alimentação regulada, não tinha direito a lazer nem descanso e demorou muito para ir para a escola. “Aqui ruim, pior no norte” (MACHADO, 1970, p. 20), assim se conforma Maria, deixando evidentes as dificuldades que também havia em sua cidade natal.

Nas narrativas de Marietta Telles Machado, são recorrentes personagens femininas que partem para a capital em busca de trabalho, de estudo, e são vencidas pela cidade grande. “A doméstica” se insere nessa galeria. Assim como em “Nua e azul”, a protagonista sofre com uma gravidez indesejada, Maria também tem o mesmo destino, visto que ela se apaixona por Carlos, estudante universitário, inicia um relacionamento e cede aos encantos do rapaz. Dos encontros resulta uma gravidez, que acaba com todos os sonhos da protagonista. No fim da narrativa, tal como em “Nua e azul”, há uma tentativa de suicídio, em que Maria ingere uma quantidade de veneno:

Nem pensava que um dia a gente pudesse ser tão infeliz. Daí eu fui ao depósito, sabia da caixinha daquele pó amarelo, Dona Teresa tinha me recomendado cuidado, era veneno. Pus uma colher cheia no copo d'água. Bebi, não me lembro de mais nada. Só acordei aqui no hospital. Dona Teresa disse que já comprou passagem de avião, que amanhã mesmo eu vou pro norte. Não sei. A dose foi pequena. A outra vai ser maior. E eu engulo tudo de uma vez (MACHADO, 1970, p. 21-23).

Ao tentar o suicídio, verifica-se a situação de fraqueza e de desespero em que a protagonista se vê envolvida. A cidade de Goiânia, que representava sonhos e oportunidades de uma vida mais digna, torna-se um espaço melancólico e hostil. Enquanto a pureza e a

ingenuidade da protagonista delineiam a imagem dos habitantes de uma cidade pequena, a exploração da patroa e a atitude de Carlos ao renegar a gravidez de Maria apontam para uma classe média emergente, que não trata com dignidade os subalternos.

No conto “A irmã de Inácio”, publicado em 1978, no livro *Narrativas do cotidiano*, tal como em “A doméstica”, Goiânia é focalizada ora pelos sentimentos de atração ora pelos sentimentos de repulsa. As personagens Rosa, Inácio e Irene buscam na capital um futuro melhor, porém Rosa, irmã de Inácio, segue um caminho diferente, torna-se prostituta. Deste modo, a cidade passa a ser vista como um ambiente promíscuo, marcada pelo sentimento de repúdio.

A narrativa é dividida em segmentos, focalizados em parágrafos únicos que registram o pensamento do narrador, os diálogos implícitos e, ora a memória de Irene ora a de Inácio. No conto predomina uma linguagem simples, fluida, com períodos curtos, próxima da linguagem coloquial, expressando com clareza o cotidiano das personagens, seus medos, suas angústias e também o espaço citadino. De acordo com Vera T. Silva (2001), a fragmentação da narrativa mostra-se eficiente nos seguintes aspectos:

Sugere a dificuldade do diálogo entre casais quando uma questão familiar está envolvida; revela, no primeiro fragmento, o espírito observador da mulher e sua maior perspicácia na interpretação dos fatos; permite uma aproximação do problema a partir de perspectivas diferentes; favorece a inclusão de fatos anteriores através da memória de Inácio; reforça o clima de ansiedade que assalta Inácio ao seguir a irmã, pelo uso da presentividade, recurso estilístico de que se vale parcialmente no segmento final (SILVA, 2001, p. 68).

Quanto às representações da cidade de Goiânia, verifica-se que são iniciadas quando Inácio, ao ganhar voz, apresenta os motivos que os levaram a viver na capital:

Fomos criados na pobreza, lá naquele cu de mundo sem horizonte, mas uma riqueza meu pai deixou para nós: honestidade e honra. Isso só não era bastante e um pequeno eito de terra repartido com doze, não dava para cada um ficar nem em PE na sua propriedade. Rabo de enxada a vida inteira? Não. Sai e vim. Começo de vida de todo moço pobre, nem é preciso repetir. Já como comerciário, conheci Irene e juntamos os trapos. Ela tinha carteira assinada de salário mínimo na loja de um turco, mas na verdade ganhava menos (MACHADO, 1978, p. 50).

Também nessa passagem verifica-se outra marca do imaginário sobre a cidade grande, pois se acredita que o trabalho urbano seja mais bem remunerado que as atividades do campo, tanto que cabia aos filhos enviar parte de seus salários aos familiares do interior. Depois de a capital ser enunciada como a possibilidade de um futuro mais próspero, oportuno para estudar e trabalhar, Goiânia é descrita pelo olhar atento de Inácio que percorre o centro da capital em busca de Rosa, que deveria estar no colégio. Verifica-se que as imagens sugeridas são apuradas a partir dos passos firmes e ágeis da personagem:

Vejo o guarda parando muitos carros. As pessoas não sabem obedecer às leis de trânsito. Há muitos menores vadiando, brigando, importunando os que passam. Será que eles não têm casa, nem pai, nem mãe. Lá vem uma turma saindo. São vinte e uma horas. Terão terminado as aulas? Escondo-me atrás do tronco dessa árvore. Lá está ela, com duas moças. Atravessam a rua. (...). Vão para o movimento, é claro. Falam alto e sem preocupação. Olham as vitrines. Homens passam, voltam-se para elas, dizem coisas. Alcançam o famoso Café Central. Ali os homens costumam reunir para falar de política (dessa última, ao pé do ouvido) do futebol, do sexo. Ali é bom para caçar mulheres. É um verdadeiro desfile. É ponto de bêbados, de vagabundos, de fazendeiros. Lá está o impagável mendigo bicha, cabeludo, fazendo discursos (MACHADO, 1978, p. 52).

A urbe é captada pelo olhar móvel de Inácio, que, perambulando pela cidade, revela as transformações oriundas da modernização, assim a capital é mapeada. O centro é apreendido pelo movimento dos carros, dos transeuntes que circulam, desde os ricos (fazendeiros) até os miseráveis. A manifestação do espaço urbano também é delimitada pela presença das vitrines, que sugerem a fetichização da mercadoria, como propôs Bölle (2000); pelo famoso Café Central, ponto de encontro principalmente entre os homens, sendo um local de descontração, paqueras e conversas; e pela desigualdade social.

Tal como a contista, Oliveira (2006) desenha a cidade guardando em suas ruas, becos, habitantes e construções, o passado que o decorrer dos anos não apagou.



**Avenida anhanguera. 1958**

Em “A irmã de Inácio”, Goiânia é apreendida pela tensão que ocorre entre o concreto e o humano, isto é, entre o cristal e a chama. Além disso, enuncia-se um espaço que rompe com a tranquilidade, com a tradição da cidade pequena, e também com a honra (tão valorizada por Inácio), a rua acolhe as prostitutas que exibem seus corpos em busca de dinheiro, abriga os bêbados, os mendigos e os miseráveis. À medida que a narrativa avança, as imagens de Goiânia tornam-se um mosaico que exerce repugnância e repúdio em quem a procura. Assim, o sonho de Inácio vai se desfazendo: “Eu queria que você estudasse, que você encontrasse um moço bom, que tivesse sua casinha humilde, mas honrada, com você trabalhando, enviando o possível de dinheiro para os velhos” (MACHADO, 1978, p. 53).

O conto “A irmã de Inácio” foi publicado no fim da década de 1970, e mesmo apresentando traços evidentes de urbanidade, como descrição de ruas, de avenidas (o cristal), e costumes, enfatizando as mazelas sociais (a chama), ou seja, peculiaridades da narrativa urbana, observa-se que a estruturação da cidade é atrelada à oscilação interior/capital. Na vida pacata e simples da cidade do interior não havia expectativas de um futuro confortável e promissor, mas havia a honra e a honestidade, como afirma Inácio, contudo a atitude de Rosa

rompe com tais preceitos e desencadeia uma imagem de Goiânia ligada à ruptura com a tradição. Destaca-se a constatação do desgarramento com os costumes, com os padrões e valores familiares e religiosos, característica frequente nos contos de Marietta Telles Machado. Como pontua Carlos Fernando Magalhães (1978), no prefácio de *Narrativas do cotidiano*:

Talvez o traço pertinente mais visível, correndo paralelo à representação da realidade: a perda da “cultura natural”, nostálgica, agora invadida e violentada. Sua narrativa fragmenta-se à sujeição da perda e aspira, irredutível, ao mito do eterno retorno. É aí que MTM paga a sua dívida: ao enfrentar o mito urbano é tentada por seus encantos (MAGALHÃES, 1978, p. 22).

É o caso de Rosa, irmã de Inácio, o que a leva para a capital é o sentimento de atração e a busca por melhores condições de vida, o estudo e o desejo de ter um trabalho de que seus pais se orgulhassem. À medida que se insere na cidade, Rosa “é tentada por seus encantos”, sente-se seduzida pelo mundo da mercadoria, o que pode ser evidenciado a partir do contato direto dela e das outras moças com as vitrines, como também o fato de venderem o próprio corpo.

A personagem Margarida, de “Mergulhada na urbe”, também do livro *Narrativas do cotidiano*, é representante inusitada do encanto que a urbe proporciona, uma vez que a narrativa recorre à imagem pendular entre o interior e a capital. A escritora testemunha a passagem gradativa dos valores provincianos às manifestações de urbanidade, a imagem da cidade de Goiânia é construída sob o signo do desejo, em alguns momentos representa o mundo do encanto, em outros o mundo do repúdio.

No início do conto, a visão da protagonista sobre a capital choca-se com a visão de seu pai. Margarida sente atração pela urbe, deseja estudar, trabalhar na capital. No entanto, a visão de seu pai transfigura-se em repulsa e sua fala representa os valores provincianos: “É esquisito moça solteira e menor ir sozinha para cidade grande. Não concordo com esses usos de hoje em dia. Moça tem é que aprender a cozinhar bem, costurar, fiar, fazer sabão e farinha e arranjar um bom casamento” (MACHADO, 1978, p. 113). Para ele a urbe representa ruptura, desajuste social e as mudanças significam perda.

Ao chegar à capital, Margarida passa a morar na casa da madrinha, que a recebe sem muito entusiasmo. Logo Dirce consegue-lhe um trabalho no bazar do seu Feiz, “Flor do Líbano”, com muito trabalho e baixo salário. Nesse momento, o sentimento de atração é ofuscado pelo de repulsa: “Até me acostumar, eu me sentia trêmula, fraca, lembrando o arroz

quentinho de mãe, a mandioca bem cozida, o torresmo, o feijão amarelinho e cheiroso. O leite de lá nem se compara com desse daqui, ralo e sem gosto. Também não faltava ovos e queijo.” (MACHADO, 1978, p. 114). Verifica-se que a imagem da cidade natal da protagonista é apreendida pelos sentidos, o cheiro e o gosto compõem uma constante oscilação marcada pela dualidade entre o campo, o interior e a cidade.

Margarida atinge a postura da *narradora-flanêuse*, que sem se infiltrar no interior das coisas registra a rua como um espaço sedutor e movimentado. À medida que conhece a cidade e estreita suas relações com ela, assim Goiânia é delineada:

No começo a cidade me dava uma zonzeira, principalmente a rua Quatro, coalhada de lojas, com roupas coloridas dependuradas nas portas, malas, bolsas de plástico, bugigangas, tecidos esvoaçando-se ao vento. Eu me encantava e me atrapalhava com tanta gente passando, buzina de carro, os empregados da loja olhando as pernas das mulheres, homens de pastas apressados, moços bonitos, lindos, iguais àqueles do cinema e da TV (MACHADO, 1978, p. 113).

O percurso adquire significado. No início da narrativa, a rua exerce um domínio, aproxima-se da metáfora do labirinto, ora ela a encanta ora a atrapalha. Machado transforma a cidade numa paisagem legível pelo olhar feminino, que caminha registrando tudo que vê. O ponto de partida para a construção das imagens sustenta-se na aparência, as lojas e as cores são captadas pela sensibilidade da protagonista ao registrar o “cristal”. Na mesma perspectiva Oliveira, (2006) registra a capital pela inscrição da tinta, da imagem e da memória.



**Avenida Anhanguera. 1968**

Num segundo momento do conto, iniciam-se os galanteios de seu Feiz a Margarida. Primeiro ele oferece alguns presentes, depois os convites para o cinema, o restaurante, desta forma a protagonista cede aos seus encantos. O segundo momento é delimitado pela transformação da protagonista. O olhar de Marietta atenta para a relação possível da mulher interiorana com a cidade grande, pois à medida que Margarida conhece a capital se torna parte desse espaço, a cidade possibilita esse processo.

Quando Margarida muda-se para o centro, afastando-se do João e da madrinha, rompe com todos os vínculos que a ligavam ao interior. A urbe passa a representar o mundo dos fortes, do dinheiro, da mercadoria. A relação entre as pessoas é mediada pelo dinheiro, como a praticada pelo seu Feiz, que focaliza a representação do capitalismo, e Margarida que compartilha com a condição de mercadoria, pois se deixa corromper. Assim, a fetichização da mercadoria radicaliza o processo de reificação das relações entre os sujeitos, e por mais que o discurso da narradora focalize a ideia de inocência, de moça ingênua, percebe-se que a protagonista deseja a transfiguração:

Tome mais um pouquinho, meu corpo se grudava ao dele, sentia repulsa e prazer, alegria e dor. Depois ele me levou para um pequeno quarto, lá era tudo vermelho, não me lembro bem, tinha espelho e flores, eu bebera quase um copo, virou tudo uma névoa, suas mãos foram desabotoando o meu vestido, tirando com pressa todas as peças de meu corpo e desceu sobre mim como um demônio, eu não fiz resistência, meu corpo também era de fogo. (MACHADO, 1978, p. 119-120).

A visão pendular entre o interior e a cidade suaviza-se à medida que a protagonista se firma como elemento da urbe. Margarida integra-se à cidade grande, assim como a metáfora do rato, ela permeia as ruas pelos meandros, pelo contato direto, envolvendo-se com o “cristal”, com a parte física da cidade, como propôs Gomes (1994), e compondo a “chama”, sendo possível uma relação de cumplicidade entre a personagem e a cidade, evidenciada pelo título do conto, “Mergulhada na urbe”.

Vale destacar que alguns contos de Marietta que leem a cidade de Goiânia também apontam para um aspecto recorrente na história da capital, a presença dos árabes e turcos ligados ao comércio, fato que era bastante visível durante as décadas de 1960 e de 1970, posto que era notório o fluxo de tais imigrantes para a cidade de Goiânia, sobretudo para a rua 4, ponto de referência comercial da cidade.

Para Magalhães (1978), Marietta está em uma encruzilhada em nosso momento literário, de um lado o manancial de uma representação herdada da tradição de um registro histórico, que teve como precursores Padre Zeferino de Abreu, Cora Coralina, Eurídice Natal e Silva, Hugo de Carvalho Ramos, Bernardo Élis. Do outro lado, o fluxo normal do conhecimento moderno, ao visualizar não mais o pequeno mundo antigo provinciano, mas a universalização da conquista intelectual que tem como representantes: Heleno Godoy, Maria Helena Chein, Yêda Schmaltz. Assim, para Magalhães:

MTM assume, assim, a postura desta transição, situando-se naquela intersecção que a encurralaria numa escolha forçada: o encontro e o destilar das formas, a apreensão fragmentária de um mundo em permanente transformação, a constatação de que os tempos mudaram, a província agora sob o signo das comunicações e das correntes migratórias internas e internacionais; a sociedade ruralizada em vias de urbanização e cosmopolitismo, engendrando seus últimos estertores agônicos, a “estética da nostalgia”, cedendo à avalanche da informação, rompendo seus diques e contornos, frente à amplitude da conquista e do horizonte modernos (MAGALHÃES, 1978, p. 17).

Nesta perspectiva, observa-se que Machado é representante expressiva dessa transição. As relações sociais presentes em seus contos enunciam todo o período de efervescência política, econômica e cultural pela qual Goiânia passava, provenientes principalmente da construção de Brasília, que proporcionou um maior fluxo de imigrantes, de transportes, de comércio, de automóveis, como foi citado no segundo capítulo. Machado registra com minúcias essas alterações quando traz para sua contística personagens que vivenciam a problemática do urbano. Embora seja uma capital cuja construção seja recente, fomentada pelas ideias de progresso e de modernidade, verificam-se certos costumes e tradições provincianas.

Como se pode observar nos contos “A doméstica”, “A irmã de Inácio” e “Mergulhada na urbe”, trata-se quase sempre de personagens que migram do interior do Estado para a capital, atraídas pelos encantos, pelo novo e pelo moderno, aspirando a melhores condições de vida e à realização dos sonhos. Como se pode notar na afirmação de Margarida: “Só tenho dezessete anos, vou pra cidade morar na casa da madrinha e estudar. Arranjar um bom emprego depois casar com um moço da cidade. Não vou ficar aqui no interior, nessa vidinha de casar, parir filho e trabalhar feito uma escrava” (MACHADO 1978, p. 113). Porém, à medida que se inserem na urbe as personagens (quase sempre

mulheres) se frustram diante dos problemas enfrentados, como as dificuldades para se conseguir um trabalho decente, os baixos salários, os ônibus cheios, o preconceito contra as mulheres. Desta forma, é uma constante o fato de as protagonistas relembrares do interior com nostalgia e saudade.

Aproximando-se dessa temática de Marietta, encontra-se o conto “Débora”, de Maria Helena Chein, publicado em *Do olhar e do querer*, em 1974. A narrativa desenvolve-se em torno da personagem Débora e de sua vinda para a capital: “Então um dia sentiu que a cidade era pequena, afinal ela crescerá. Iria embora. Vovó comprou duas bonitas malas e mamãe fez-lhe roupas novas, as lágrimas caindo em cada botão que pregava” (CHEIN, 1974, p. 135).

Ao assumir a voz narrativa, a irmã mais nova de Débora registra imagens que delineiam um imaginário sobre a capital, quase sempre atrelada à modernidade e às melhores condições de vida. Débora havia crescido, era bela, expansiva, não se adaptava mais à vida do interior. Assim, vir para Goiânia torna-se a possibilidade de conseguir um bom trabalho, estudo e, acima de tudo, um bom casamento, visto que sua mãe e a sua avó sonhavam com o futuro promissor de Débora na nova capital.

Quando a irmã de Débora vai visitá-la na capital se encanta com tanta novidade: “No táxi ia dando notícias de casa e vendo os prédios, as vitrines, os carros, as pessoas, as árvores” (CHEIN, 1974, p. 139). Além disso, também é seduzida pelos restaurantes, pelo cinema, pelas belas roupas de Débora, pela vida luxuosa de sua irmã, as frustrações só ocorrem no final da narrativa quando se constata que sua irmã se tornara uma prostituta.

Chein assim como Marietta revela a urbe como o símbolo da contradição, visto que em muitos casos o sentimento de atração que conduz os indivíduos para a vida na capital se modifica quando as personagens se deparam com algumas dificuldades, sendo recorrente nesses contos a presença de personagens femininas que ao buscarem, na cidade grande, novas e melhores possibilidades de vida se inserem na prostituição.

O conto de Alcione Abrahão “Orgia de latinidade”, do livro *Chevrolet 69* (1969), aproxima-se dos contos de Marietta Telles Machado analisados neste subcapítulo, pois evidenciam personagens que estão desiludidas com a vida na capital. A cidade que representa mudanças, progresso, modernidade, também focaliza confusão e ruptura.

Em “Orgia de latinidade”, o espaço em que se desenvolve a narrativa é o de um ônibus coletivo, composto por diversos tipos sociais, como enuncia o narrador em terceira pessoa:

Pedreiro, engraxate com suas caixas equilibradas desafiando todos os centros de gravidade. Crianças que não entendem nada daquela rebordosa. Passageiros já curtidos que possuem um doce e humilde olhar bovino, doentes de todas as marcas e estilos: dirigem-se esperançosos para o HOSPITAL GERAL, espécie de Olimpo hodierno, onde se encontra a cura de todos os males humanos (ABRAHÃO, 1969, p. 87).

A cidade de Goiânia é composta pela chama, com os diversos tipos sociais apresentados através das personagens, que esboçam a sociedade que habita a urbe. Além disso, são citados alguns pontos de referência de Goiânia, como o Hospital Geral, o Macambira e as ruas, caracterizadas como poeirentas. Assim, verifica-se que Goiânia se faz dessa complexidade, que é uma tensão entre as duas esferas, como propõe Gomes (1994), entre o cristal e a chama.

Centrando-se nas peculiaridades da chama, observa-se que é formada por personagens que vieram de outros Estados, sobretudo do Ceará, evidenciados com nostalgia e saudade por aqueles que de lá saíram, sendo constante durante o enredo a oposição entre Goiânia/Goiás e Ceará. Aquela é descrita: “E a poeira gloriosa de Goiânia colorindo tudo e todos. Poeira sangrenta, que torna as mulheres mais encardidas e os homens mais sofridos” (ABRAHÃO, 1969, p. 87). Provavelmente na época em que foi escrito o conto, Goiânia possuía muitas ruas sem asfalto, pois durante a narrativa a cidade é descrita como poeirenta e o ônibus percorre as ruas com certa dificuldade, e “zigzagueava feito potro novo”.

Contribuindo para a formação da imagem de Goiânia, destaca-se o diálogo entre as personagens, marcado por uma linguagem quase chula, com termos grosseiros, visto que os passageiros estão praticamente amontoados, com a privacidade invadida, pois é recorrente entre as falas das personagens a expressão “- Dá licença?”. Além disso, quando alguém se revolta com a situação em que estão, as personagens referem-se umas às outras como porqueira, lacraia, cabra da peste e granfininho. Neste trecho, verifica-se que a fala da personagem delinea Goiás, sobretudo Goiânia, constituída por pessoas rudes:

Virou-se para trás e berrou para o cobrador, seu patrício: Gostou do volante aqui, Chico? Tou cobra paca, hein? Um estudante reclama para o colega: - Que povo mal educado! Não sei onde estava com a cabeça quando vim para Goiás. Isto é terra de ninguém! (ABRAHÃO, 1969, p. 87).

Opondo-se à imagem que denota repulsa, encontra-se o Ceará, caracterizado como “terra boa”. Observa-se que quando duas personagens descobrem ser do Ceará, elas se tratam com satisfação e delicadeza, comentando com saudade aspectos da terra natal, lembrando das pessoas conhecidas e despedindo-se com saudações:

- Bença, minha mãe, saudou lá do fundo o rapaz.
  - Deus te abençoe, fio. Felicidade e saúde pra ocois dois. Muito obrigada, aparece lá no meu barraco, é na Macambira, pois não?
  - Uma hora nós sai lá, minha mãe. Desce com cuidado. Cearense é gente boa
- (ABRAHÃO, 1969, p. 88).

Neste capítulo, a cidade de Goiânia foi lida a partir dos contos de José Mendonça Teles, Marietta Telles Machado, Dionísio Pereira Machado, Maria Helena Chein e Alcyone Abrahão. Em tais contos prevalece a cidade vivenciada, tanto na ambiência interna quanto na ambiência externa. Os contos analisados constroem uma possível leitura para o que se foi tornando ilegível. Os autores brindam a sociedade com uma representação de Goiânia a partir da contística produzida por escritores goianos, sobretudo durante as décadas de 1960 e de 1970. Assim, os contistas conduzem algumas considerações sobre a singularidade da cidade na obra literária, como o fato de não existirem informações sem apelo; ao transmitir seus ideais, os escritores possuem o desejo de agir sobre os leitores ou ao menos levantar questionamentos reflexivos sobre um modo de apreender esse espaço.

## CONCLUSÃO

Por mais que o estudo do texto literário não seja uma tarefa fechada e acabada, uma vez que a pesquisa sempre se direciona às novas possibilidades, um texto que remete a outro, pretende-se neste momento apresentar alguns pontos que foram evidenciados após as leituras e as discussões realizadas no decorrer deste trabalho. Dentre tais aspectos, verifica-se a possibilidade do discurso literário fornecer uma escrita-desenho da metrópole moderna, visto que a urbe se destaca como objeto de interesse da literatura, como palco singular da materialização da história do homem e do resultado concreto das experiências humanas, uma vez que a leitura e a escrita da cidade são basilares para a fixação de sua memória.

Quando se propõe estudar a problemática do urbano pelas representações do discurso literário, parte-se do princípio de que o espaço citadino se torna um texto, um discurso como afirmou Barthes (1987), sendo o lugar onde o diálogo com o outro se realiza, em que são registradas as transformações sociais de uma época, a memória dos habitantes, as construções físicas, o desenvolvimento, o progresso e as relações humanas. Ainda que o processo de leitura se ramifique ou se constitua de tentativas e de rasuras, textos ficcionais que se juntam a textos teóricos e críticos, e um discurso que se vincula ao outro, não se pode esquecer que “Ler a escrita da cidade e a cidade como escrita é buscar o legível num jogo aberto e sem solução” (GOMES, 1994, p. 16).

A realização deste estudo teve início com uma investigação sobre a teoria do conto, já que esse corresponde ao gênero estudado. O levantamento do aporte teórico pertinente foi apresentado a partir de alguns elementos estruturais e históricos ressaltados de forma mais recorrente por Poe (1999), Cortázar (1974), Piglia (1994), Lucas (1989) e Hohlfeldt (1981). Embora os críticos e teóricos tenham abordados aspectos diferenciados do conto, detecta-se um ponto de confluência, que se refere à adequação dos elementos estruturais desta narrativa às inovações da vida moderna, o que torna imprescindível o efeito único, sintetizado por Poe, a brevidade e a tensão enunciadas por Cortázar (1974), a intensidade, a concisão, a densidade, ou como propôs Piglia (1994, p. 37) o fato de o conto “guardar duas histórias” e “encerrar uma história secreta”. Diante dos princípios fundamentais do conto, observa-se uma relação intrínseca entre a industrialização, a modernidade e suas características. Nesta chave conclui-se que o conto expressa de modo significativo e expressivo Goiânia, *corpus* desta pesquisa.

Como suporte para o estudo dessa relação entre literatura e cidade, recorreu-se aos referenciais que se destacaram ao longo do século XX, dentre os estudiosos estão Calvino (1990), com *As cidades invisíveis* e *Seis propostas para o próximo milênio*, Gomes (1994), com *Todas as cidades, a cidade*, ambos teorizaram sobre o uso recorrente de metáforas para dar legibilidade à urbe, como o cristal, a chama, o labirinto, a cidade do rato e a da andorinha, Lynch(1997), com os mapeamentos físicos sugeridos em *A imagem da cidade*, Certeau (2001), com *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, ao enunciar os passos das personagens que transitam pela urbe e registram uma escrita-desenho dos espaços físicos, e Bølle (2000) em *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história* em Walter Benjamim, ao tematizar as figuras alegóricas, como o *flâneur*.

Em seguida, no segundo capítulo foi detectado o contexto histórico em que os contos selecionados foram publicados, sendo necessária uma revisão histórica, sobretudo dos anos 50 e 60, tanto no cenário nacional quanto da cidade de Goiânia, visto que em tais décadas as transformações políticas, econômicas, sociais e culturais repercutiram na quantidade de contos publicados em Goiás, principalmente na década de 1960 e de 1970, e no período que é vivenciado pelas personagens dos contos.

Vale ressaltar que tanto a construção de Goiânia e a publicação da contística que a tematiza são recentes, pois até a década de 1960 a contística produzida em Goiás centrava-se principalmente na corrente regionalista, fundamentada no modelo tradicional do conto. Assim, devido em grande parte à formação GEN (Grupo de Escritores Novos), a perspectiva literária em Goiás modifica-se, visto que o grupo situou Goiás com os outros centros culturais do país.

Foi a partir da autonomia literária evidenciada pelos integrantes do GEN, como também pelas inovações temáticas e técnicas de construção da narrativa, que os escritores tiveram maiores possibilidades de criação, destacando, dentre os contos utilizados nesse período, os de temática urbana. Embora o *corpus* desta pesquisa tenha privilegiado apenas duas contistas que pertenceram ao GEN, sendo Marietta Teles Machado e Maria Helena Chein, verifica-se que mesmo não se vinculando diretamente ao grupo, os outros escritores foram influenciados ou estiveram em consonâncias com as mesmas perturbações e princípios temáticos e, em alguns casos estéticos, que os membros do GEN praticavam.

Só após estabelecer o percurso teórico, crítico e histórico é que a pesquisa foi direcionada para a análise do texto literário, sendo este o terceiro capítulo, o maior deste

trabalho. Assim, constata-se que Goiânia se tornou legível através da inscrição da letra, tornando possível focalizar a partir do olhar atento dos diversos contistas abordados imagens de Goiânia, pois a urbe enquanto texto propicia o conto que a lê a partir das representações das construções e dos espaços físicos, sistematizados neste estudo pelas metáforas do cristal e do labirinto, das existências humanas, focalizadas através da chama, dos passos dos narradores e personagens que caminham pela urbe registrando o que vêem, dos mapeamentos das ruas e avenidas, da memória afetiva, como também da oposição capital/ interior.

As análises realizadas e registradas neste estudo foram o resultado de leituras, de reflexões e da investigação de um *corpus* que atendesse ao objetivo proposto, por isso, a necessidade de uma pesquisa de campo para a seleção dos contos que contemplam a cidade de Goiânia, visto que a abordagem apresentada neste estudo ainda não foi bem difundida pela crítica literária. Portanto, ratifica-se a necessidade da busca minuciosa dos contos, como também da seleção do método escolhido para a exegese dos textos.

A cidade lida pelos escritores proporciona uma possível representação de Goiânia nas décadas contempladas, sendo possível despertar nos observadores e leitores de hoje a memória da cidade. Desde as publicações da década de 1960, como exemplo alguns contos de Alaor Barbosa (1964), em *Cidade do tempo*, e de Alcyone Abrahão (1969), presente em *Chevrolet 69*, em que Goiânia ainda era projetada como um sonho, um desejo de melhores condições de vida, como o lugar do progresso, do consumo, sendo notório o encanto das personagens ao chegarem à nova capital, movidas pelo sentimento de atração, ou como um local atrasado se comparado aos grandes centros urbanos do país. Porém, com todas as alterações propostas com o governo de Juscelino Kubitschek, sobretudo a construção de Brasília, Goiânia sofre um crescimento acentuado tanto no que diz respeito às construções físicas, quanto ao número de habitantes, assim os contos durante os anos seguintes retratam as personagens inseridas na urbe, dialogando com as mudanças e com o espaço em que vivenciam.

Nesta perspectiva, os escritores José Mendonça Teles e Marietta Telles Machado focalizaram de modo mais acentuado a representação do cristal, da chama, do labirinto e da cidade do rato, metáforas da cidade. Com os relatos dos contistas, foi possível sentir a agitação, sobretudo das Avenidas Araguaia, Anhanguera e Tocantins, o trânsito rápido dos automóveis e dos transeuntes, em outros casos sentir “a poeira gloriosa de Goiânia colorindo tudo e todos”, como afirma Alcyone Abrahão (1977), foram focalizadas as mazelas sociais

que assolam os centros urbanos, como os mendigos que viviam amontoados no coreto da Praça Cívica, as lamentações dos diversos párias sociais, cujas dificuldades eram apresentadas no Palácio das Esmeraldas, como apontou Marietta Telles Machado. E, por fim, de sonho a cidade se transformou em decepção daqueles que não se encontraram na cidade grande, como é o caso das diversas personagens femininas de Marietta e de Maria Helena Chein, que se frustram com as dificuldades para se conseguir um emprego, com o preconceito em relação às mulheres, visto que a capital não conferem a tais personagens um bom trabalho, estudo, sendo evidente a melancolia, e o desejo de retornar, na maioria das vezes, para a cidade interiorana.

Assim, as imagens que estruturam e atribuem visibilidade a capital foram sustentadas por três aspectos: do interior para a capital; vivências em Goiânia; e o desejo do retorno, ainda que o mesmo não seja de fato realizado, destaca-se uma oposição entre a cidade interiorana e a capital do Estado. Ao percorrer o texto/cidade instaurou-se o desejo de buscar a memória de Goiânia, que no decorrer dos anos foi apagada pela pintura nova que cobre os antigos edifícios, pelos prédios demolidos, pela tranquilidade das crianças brincavam na Praça Cívica e degustavam as deliciosas amêndoas, pelos “heróis do meu tempo”, como afirmou Dionísio Pereira Machado, isto é, os moradores antigos que guardam as histórias da cidade. A “cidade planejada” tornou-se a “cidade-criança-prodígio”, como também a “cidade de pedra”, representada pelo cristal, erguida com “tijolo por tijolo”, é hoje a “cidade querida” e para outros a “cidade-grande”.

Neste exercício de ler a alma da cidade constata-se que todos os contos selecionados apresentam um papel basilar na representação da cidade de Goiânia, uns evidenciam com maior ênfase os elementos físicos, outros as vivências humanas, os sonhos, os encantos, as frustrações dos moradores da cidade, os costumes. Deste modo, verifica-se que os olhares múltiplos dos escritores, ao focalizarem faces distintas de uma mesma cidade, contribuíram para a representação do todo. Assim, ratifica-se a tese de Gomes (1994) de que as representações diferenciadas de um mesmo espaço, escrito e lido de modos distintos pelos diversos textos analisados é o que compõem a urbe, sendo, *Todas as cidades, a cidade*. Portanto, é inoportuno considerar apenas um ou outro conto goianiense, já que todos propiciam maneiras diferentes de resgatar a história e a memória da cidade de Goiânia, sendo que são tais peculiaridades que distinguem um conto goianiense de um conto paulista, carioca, ou de outros contos que representam outras cidades brasileiras.

Os habitantes de Goiânia, como também os escritores que a representaram em seus textos experimentaram durante as décadas de 1950 a 1970 um arsenal de transformações oriundas da mudança da capital do Rio de Janeiro para Brasília. A construção da nova capital Federal trouxe um desenvolvimento específico para Goiânia, que refere à modernidade, ao progresso, ao crescimento populacional, à quantidade significativa de construções, que instauraram uma nova mentalidade nas práticas sociais. Assim, Goiânia vivencia alterações nas relações humanas e no imaginário dos habitantes que afetam os moradores da cidade, já que a capital de Goiás cresce notoriamente com a construção de Brasília. Deste modo, essa efervescência desenvolvimentista é representada nos contos estudados, pois os goianienses sentiram com maior ênfase os efeitos desse momento histórico, político e econômico, se comparados aos habitantes das outras cidades brasileiras, que não experimentaram nesse período esse efeito da modernidade com tanta singularidade.

As estratégias utilizadas para a leitura de Goiânia foram as mesmas usadas para analisar outras cidades, pois as metáforas, os mapeamentos, as figuras alegóricas foram pensadas inicialmente por autores que leram Paris, São Paulo, Rio de Janeiro e outros centros urbanos. Desta forma, o que diferencia Goiânia das outras cidades abordadas pelo discurso literário não são as estratégias usadas para sua leitura, visto que o método é o mesmo, o que diferencia é a decorrência da utilização de tais meios, pois o uso das metáforas para a leitura da cidade de Goiânia revela uma urbe ora encantada, ora frustrada com essa promessa desenvolvimentista que a capital de Goiás passava. As metáforas, os mapeamentos desvendaram um imaginário sobre essa nova cidade, sintetizado pelo crescimento, pelo desenvolvimento, pela busca do novo, representa a promessa de melhores condições de vida, o progresso e as oportunidades, porém nem sempre concretizadas. Nesta perspectiva, Goiânia passa a se reconhecer sem complexo de inferioridade, já que a capital está ligada à modernidade.

Pode-se verificar também, que assim como Goiânia passou por várias fases evolutivas em seu processo de desenvolvimento, a contística goianiense, tomando as devidas proporções, também acompanhou essa evolução. Verifica-se um processo de experimentação na estrutura do conto, ora os escritores experimentavam o conto de enredo, ora o de atmosfera, ora focalizavam imagens projetadas da urbe, tendendo ao encanto ou ao repúdio, ora a urbe era vivenciada. Constata-se também que com o passar dos anos, sobretudo na década de 1970, ocorreu um maior número de publicações e um amadurecimento de várias técnicas narrativas, provenientes em grande parte das contribuições do GEN, ainda predominavam a narrativa

curta, o efeito único, a concisão, a particularidade do conflito, na maioria das vezes o discurso direto, características que se estenderam até os anos 80.

Espera-se que esta pesquisa contribua para o estudo das décadas de 1960 a 1980 em Goiânia, visto que se trata de um período da literatura de Goiás ainda não estudado. Neste trabalho intentou-se recuperar a memória da cidade de Goiânia tanto pelos registros fotográficos quanto pelos registros literários feitos pela contística das décadas de 1960, 1970 e 1980, e pelas fotos do jornalista Hélio de Oliveira realizadas durante, sobretudo, os anos 60, em função de ser essa a época que Goiânia vivencia um período desenvolvimentista. Nesta perspectiva da modernidade, as imagens utilizadas também auxiliam na apreensão da cidade de Goiânia, recuperando a memória da urbe, pois as mesmas foram feitas do alto, do avião, destacando-se assim o olhar da andorinha em voo, entretanto, o olhar do escritor permite aproximar a lente para se ter uma visão do rato.

Os pontos discutidos e os textos analisados contemplam alguns modos de ler pelos registros fotográficos e pela contística escolhida a cidade de Goiânia, tantas outras pesquisas e percursos podem ser traçados a fim de construir sentidos, modelos e formas para esse labirinto de imagens, de histórias e de memórias que é a metrópole moderna. Portanto, fica o anseio de que outros pesquisadores e leitores descubram nos desdobramentos da superfície textual a leitura da cidade, sobretudo de Goiânia, tal como foi o objeto de estudo desta pesquisa, pois como lembrou Gomes (1994, p. 144), a literatura e a memória são um caminho para a leitura de si mesmo e da cidade.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Albertina Vincentini A. R. Posfácio. In: GODOY, Heleno. *Relações*. 3.<sup>a</sup> ed. Goiânia: ICBC, 2006, p. 83-100.
- ANTELO, Raúl. Modernismo, recuperação e lembrança do presente. *Revista Literatura e Sociedade*. n° 7. São Paulo: USP/FFLCH / DTLLC, 2003/2004, p. 146-165.
- ALMEIDA, Nelly Alves de. In: ABRAHÃO, Alcyone Hermano de Paula. *Chevrolet 69*. Goiânia: Cerne, 1975, p. 4-6.
- ARAÚJO, Márcia de; ALMEIDA, Maria Geralda. Núcleo pioneiro de Goiânia: um patrimônio inteligível, X EREGEO – Simpósio Regional de Geografia. *Identidade cultural e turismo no município de Goiás, no período de 1989-2004*, n. 23, p. 139-159, jul.-dez. 2004.
- BARBOSA, Alaor. *Praça da liberdade*. Goiânia: Ed. da UFG, 1985.
- BARTHES, Roland. *Semiologia e urbanismo*. A aventura semiológica. Tradução de Maria S. Cruz. Lisboa: edições 70, 1987.
- BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BENAVIDES, Maria Victoria de Mesquita. *O governo de Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas. Vol. III. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. “O narrador”. *Obras escolhidas magia e técnica, arte e política*. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Imagens de Pensamento*, trad. João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Felipe Moisés. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.
- BÖLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- BOSI, Alfredo. Introdução. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James. *Modernismo: Guia geral: 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 5.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Nacional, 1976.

CANTINHO, Maria João. O *flâneur* e a *flanêrie* na lírica de Baudelaire: a cidade como alegoria da modernidade. *Revista ArtCultura*. Uberlândia, v. 5, n. 7, p. 11-22, jan./jun. 2004.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *A cidade*. 4.<sup>a</sup> ed. – São Paulo: Contexto, 1999.

CERTEAU, Michel de. "Práticas de espaço". In: *A invenção do cotidiano*; 1. Artes de fazer. 6. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes. p. 169-217.

CHAUL, Nars Fayad. A construção de Goiânia e a transferência da capital. Goiânia: Ed. UFG, 1988.

CHEIN, Maria Helena. *Do olhar e do querer*. Goiânia: Oriente 1974.

\_\_\_\_\_. *Joana e os três pecados*. Goiânia. Ed. Da universidade federal de Goiás, 1983.

COELHO, Gustavo Neiva. *Art Déco: uma vertente da modernidade*. Goiânia: Vieira/ Trilhas Urbanas, 2000.

CORTAZAR, Julio. "Alguns aspectos do conto"; "Do conto breve e seus arredores". In: *Valise de cronópio*. Trad. David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. (debate; crítica)

CURADO, Bento Alves Araújo Fleury. *Sopro em brasas dormentes: inventário das precursoras da Literatura em Goiás*. 2003. Dissertação (Mestrado em Mestrado e Doutorado em Letras e Lingüística) - Universidade Federal de Goiás, *Orientador*: Marilúcia Mendes Ramos.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. A casa, a rua e o trabalho. In: *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 21-33.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.

GALVAO, Walnice Nogueira. "Cinco teses sobre o conto". *O livro do seminário*. 1989, p. 167-172.

GIARDINELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto*. Tradução de Charles Kiefer. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

GRAEFF, Edgar A. *Goiânia: 50 anos*. Goiânia: Ed. UCG, 1985.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. A casa dos espelhos: cidade e memória. *Terceira margem: Revista da Pós-Graduação em Letras*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 3, 1995, p. 11-18.

HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981 (Revisão, 6).

HOLSTON, James. *Cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

JABUR, Pedro A. C. *O avesso da utopia?* In: XI Congresso Brasileiro de Sociologia, 2003, Campinas. *Sociologia e Conhecimento além das fronteiras*, 2003. v. I. p. 05-326

JEUDY, Henry-Pierre Jeudy. *Espelho das Cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

JOLLES, André. “Conto”. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 181-205.

JORGE, ET AL. *Poemas do GEN: 30 anos: organizado por Heleno Godoy e Reinaldo Barbalho*. Goiânia: Kelps, 1994.

JORGE, Miguel (Orgs). *Antologia do novo conto goiano*. Goiânia: Departamento Estadual de Cultura, 1972.

\_\_\_\_\_. *Veias e vinhos*. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. Antologia do conto goiano. Organizado por Anatole Ramos, Luiz Fernando Valladares e Miguel Jorge. Goiânia: Departamento estadual de Cultura, 1969.

JÚNIOR, Sabino. *Goiânia global*. Goiânia: Oriente, 1980.

LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

LIMA, Luiz Costa. “O conto na modernidade brasileira”. *O livro do seminário*. 1989, p. 173-185.

LIMA, R. S. (Org.); FERNANDES, R. C. (Org.). *O Imaginário da Cidade*. 1.<sup>a</sup> ed. Brasília - DF/São Paulo: Editora Universidade de Brasília/Imprensa Oficial, 2000. v. 1. 194 p.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. *Panorama do Conto Brasileiro*. Vol. 1. Os precursores do conto no Brasil. Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte: Civilização Brasileira, 1960.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editora Estampa, 1978.

LUCAS, Fábio. “O conto no Brasil moderno: 1922-1982”. “As transformações da literatura brasileira no século XX”. *Do Barroco ao Moderno: vozes da Literatura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1989. (Ensaio)

LUCAS, Fábio. A tragédia do cotidiano na ficção de Miguel Jorge. In: JORGE, Miguel. *Veias e vinhos*. São Paulo: Ática, 1986.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACHADO, Maria Cristina Teixeira. *Lima Barreto: um pensador social na primeira República*. Goiânia: Editora da UFG, 2002.

MAGALHÃES, Carlos Fernando. Do “FAIT DIVERS” À colcha de retalhos: apresentação. In: MACHADO, Marietta Telles. *Narrativas do cotidiano*. Goiânia: Oriente, 1978, p. 15-22.

MANSO, Celina Fernandes Almeida. *Goiânia: uma concepção urbana, moderna e contemporânea – um certo olhar*. Goiânia: Edição do autor, 2001.

MENEZES, Marcos Antonio de. *Flâneur: o eterno morador das ruas*. *Revista ArtCultura*. Uberlândia, v. 5, n. 7, p. 11-22, jan./jun. 2004.

MOTA, Ático Vila Boas. Prefácio. In: *Joana e os três pecados*. Goiânia: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1983.

NASCIMENTO, Maria Teresinha Martins do. Prefácio da 3.<sup>a</sup> ed. In: TELES, José Mendonça. *A cidade do o'cio*. 3<sup>o</sup> Ed. Goiânia: Agepel, 2002, p. 9-16.

NETO, Regina Beatriz Guimarães. *A cidade simbólica: inscrições no tempo e no espaço*. *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v. XXXII, n. 1, p. 143-155, junho 2006.

OCTAVIO, Ianni. *Estado e planejamento econômico no Brasil (1930-1970)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. *O espaço da crítica: panorama atual*. Goiânia: UFG, 1998.

\_\_\_\_\_, *GEN: um sopro de renovação em Goiás*. Goiânia: Kelps, 2000.

OLIVEIRA, E. C. *As Imagens de Goiânia na Literatura Mudancista*. In: Nasr Fayad Chaul; Luis Sérgio Duarte. (Org.). *As cidades dos sonhos*. 1 ed. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 2004, v. 1, p. 137-202.

OLIVEIRA, Hélio de. *Eu vi Goiânia crescer: décadas de 50 e 60*. Goiânia: Ed. Do Autor, 2008.

\_\_\_\_\_. Avenida Goiás em 1942. Disponível em: <<http://www.achetudoeregiao.com.br/go/goiania/historia.htm>>. Acessado em: mar. 2009.

PALACÍN, Luís; MORAES, Maria Augusta Sant Anna. *História de Goiás*. Goiânia: Editora da UCG, 1994.

PALACÍN, Luís. *Fundação de Goiânia e desenvolvimento de Goiás*. Goiania: Oriente, 1976.

PECHMAN, Robert Moses. Pedra e discurso: Cidade, História e Literatura. *Revista SEMEAR*. Rio de Janeiro, n.3, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Rio de Janeiro: uma cidade no espelho. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano* (Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre). Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999.

PIGLIA, Ricardo. Tese sobre o conto. In: *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. Círculo do Livro: 1989.

POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Globo, 1999.

QUEIROZ, Jerônimo. Prefácio da 1<sup>o</sup> edição. In: TELES, José Mendonça. *A cidade do o'cio*. 3.<sup>a</sup> ed. Goiânia: Agepel, 2002, p. 21-23.

QUEIROZ, Luiz Alberto de. *O velho cacique*. 7.<sup>a</sup> ed. Goiânia: Kelps, 2007.

RAMOS, Marilúcia Mendes. A afirmação do gênero conto no século XX e a temática das cidades: representações de Villa Boa de Goyaz por Cora Coralina. *Revista Signótica*. v. 1, n.1. Goiânia: Programa de pós Graduação em Letras e linguística, 2006.

SAAD, Edla Pacheco. Prefácio da 2<sup>o</sup> edição. In: TELES, José Mendonça. *A cidade do o'cio*. 3<sup>o</sup> Ed. Goiânia: Agepel, 2002, p. 17-19.

SANTOS, Wendel. *Os três reais da ficção: o conto brasileiro hoje*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SCHORSKE, Carl. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SILVA, Vera Maria Tietzmann; Denófrio, Darcy França (Orgs.). *Antologia do conto goiano I: dos anos dez aos sessenta*. Goiânia: Editora da UFG, 1992.

\_\_\_\_\_. *Antologia do conto goiano II: o conto contemporâneo*. Goiânia: Editora da UFG, 1994.

SILVA ET AL. *Seleta*. Goiânia: Editora da UFG, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. In: *Literatura e Sociedade*. n<sup>o</sup> 8. São Paulo: USP/FFLCH/ DTLLC, 2005, p. 60-81.

\_\_\_\_\_. Comentários. In: MACHADO, Marietta Telles. *Seleta/ Marietta Telles Machado*. Vera Maria Tietzmann Silva e Carlos Machado Teles (Orgs.). Goiânia: Ed. Da UFG, 2001.

TCHEKHOV, Anton. *Os melhores contos*. São Paulo: Círculo do livro, 1988.

TELES, Gilberto Mendonça. *O conto brasileiro em Goiás*. Goiânia: DEC, 1969.

\_\_\_\_\_. *A Crítica e O Princípio do Prazer* - Estudos Goianos, I. Goiânia: Editora Universitária da UFG, 1995.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. *O espaço da crítica: panorama atual*. Goiânia: UFG, 1998.

\_\_\_\_\_, *GEN: um sopro de renovação em Goiás*. Goiânia: Kelps, 2000.

UNES, Wolney. *Identidade Art Déco de Goiânia*. Goiânia: Editora UFG, 2001.

### **Corpus do trabalho:**

ABRAHÃO, Alcyone Hermano de Paula. *Chevrolet 69*. Goiânia: Cerne, 1969

\_\_\_\_\_. *Disritmia*. Goiânia: Oriente, 1977.

BARBOSA, Alaor. *Cidade do tempo*. Goiânia: Ed. Goiás, 1964.

\_\_\_\_\_. *Praça da liberdade*. Goiânia: Ed. Da universidade federal de Goiás, 1985.

CHEIN, Maria Helena. *Do olhar e do querer*. Goiânia: Oriente 1974.

\_\_\_\_\_. *Joana e os três pecados*. Goiânia: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1983.

MACHADO, Marietta Telles. *As doze voltas da noite*. Goiânia, Departamento estadual de Cultura, 1970.

\_\_\_\_\_. *Narrativas do cotidiano*. Goiânia: Oriente, 1978.

MACHADO, Dionísio Pereira. *Terra da gente*. Goiânia: Oriente, 1975.

TELES, José Mendonça. *A cidade do o'cio*. 3.<sup>a</sup> ed. Goiânia: Agepel, 2002.

**ANEXOS**





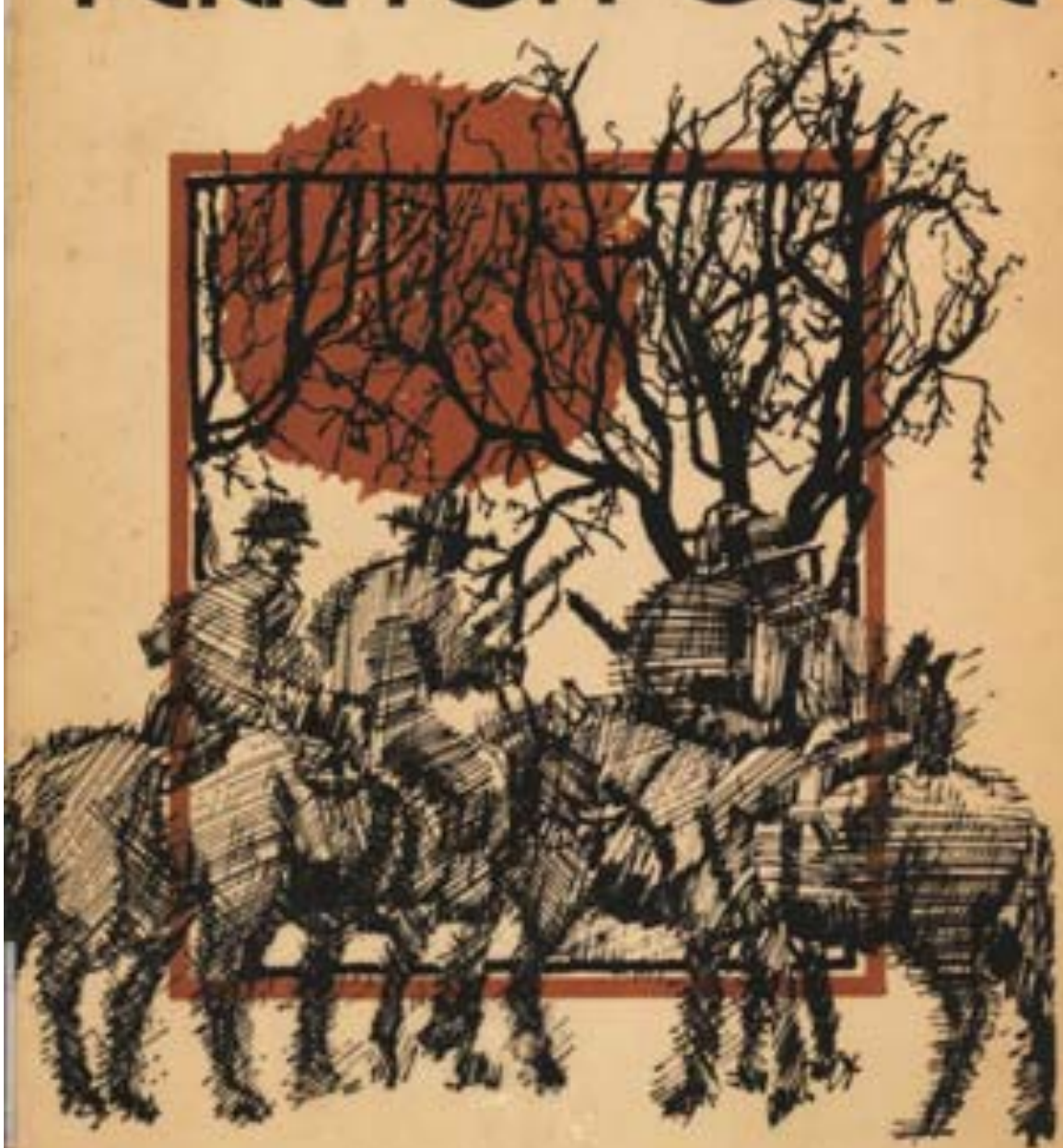
# **narrativas do cotidiano**

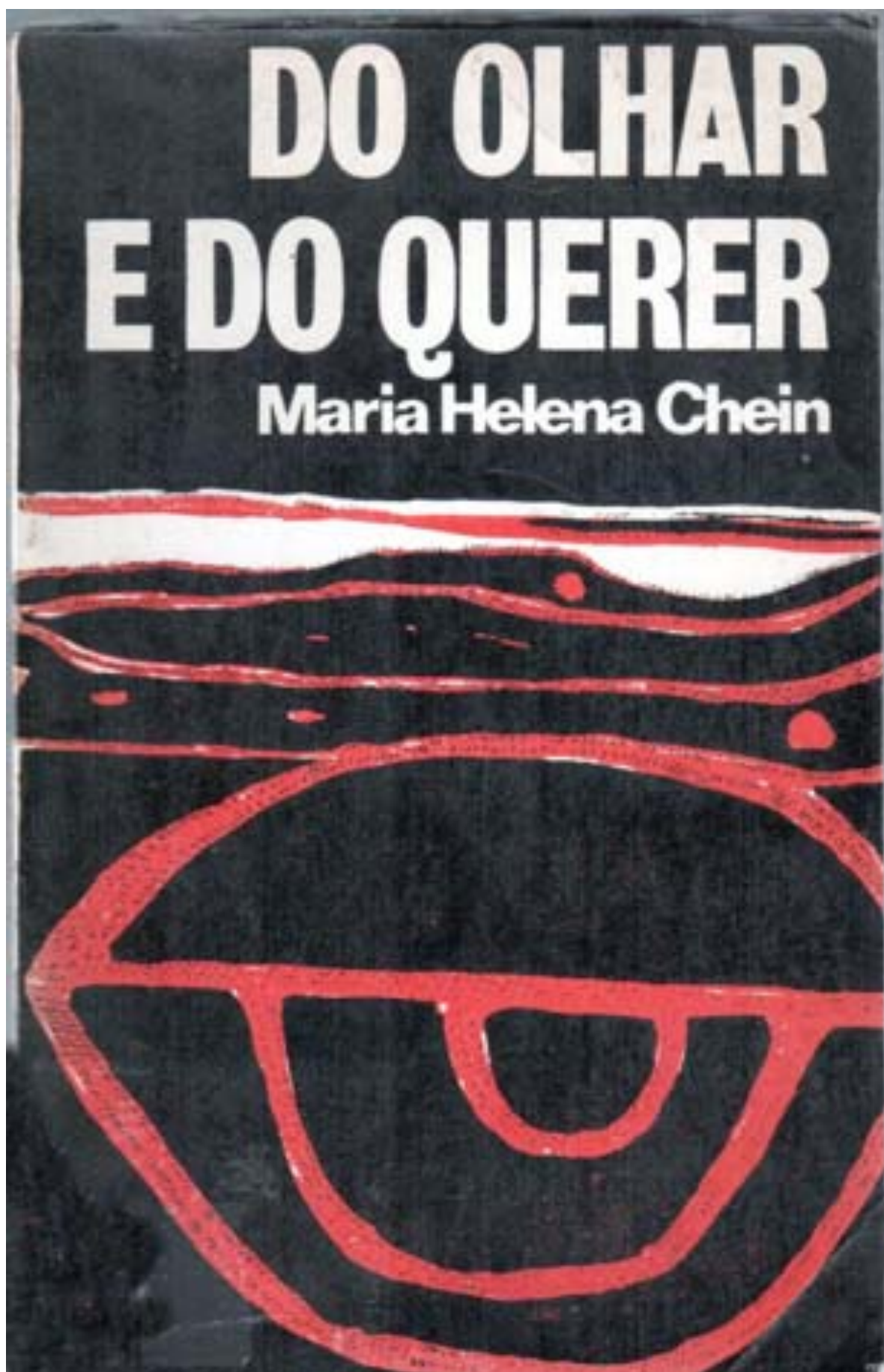
**marietta telles machado**

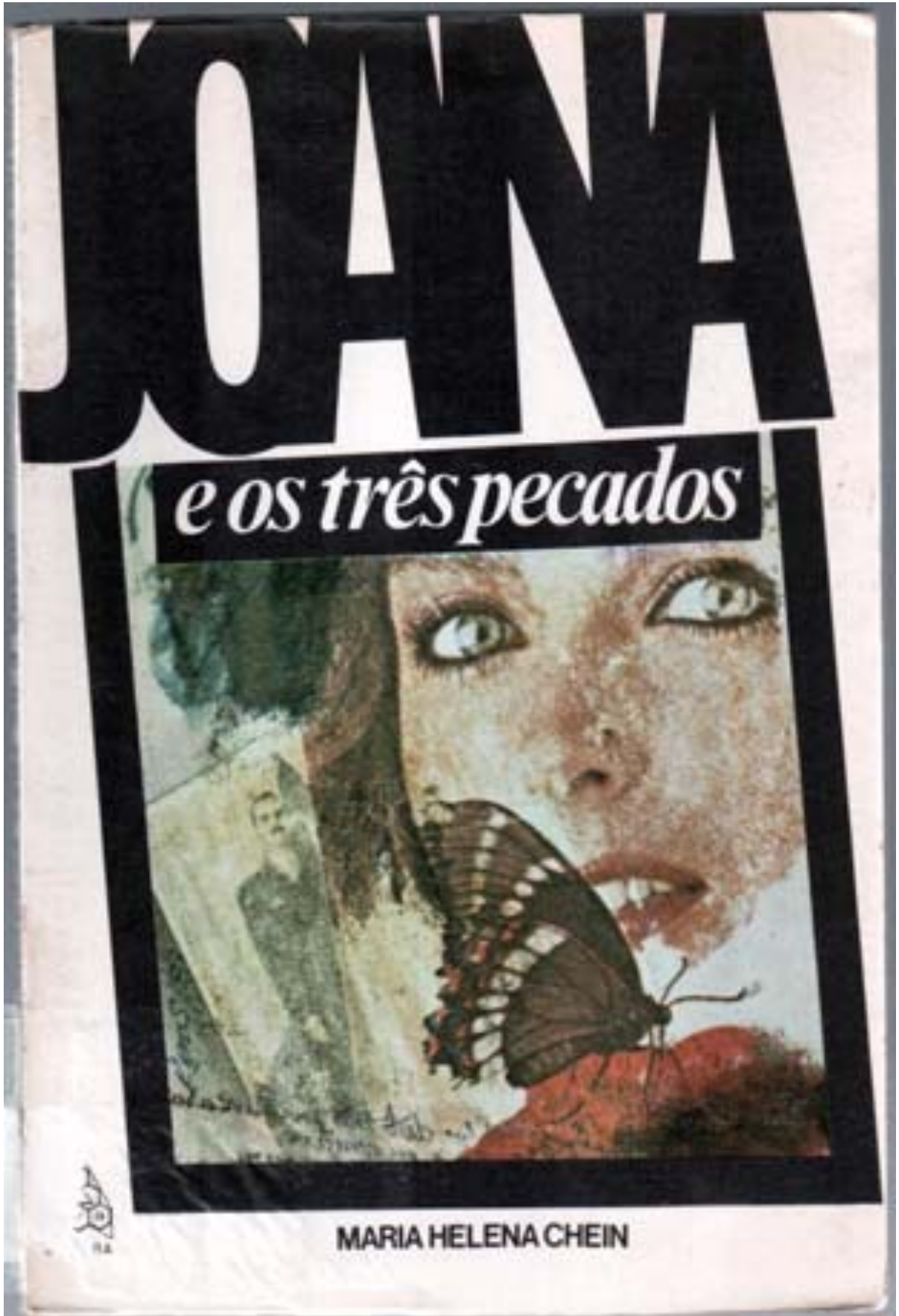


DIONÍSIO PEREIRA MACHADO

# TERRA DA GENTE












## **Autorização (Para uso de imagens)**

Pela presente, autorizo Kamila Lopes Morais, a utilizar em seu trabalho de Dissertação de Mestrado, retratando aspectos de Goiânia nas décadas de 50 e 60. Fotos em preto e branco de minha autoria, constantes do livro “Eu Vi Goiânia Crescer”.

Por ser verdade tudo acima mencionado, assino a presente.

Goiânia, 19 de outubro de 2009.



**Hélio de Oliveira**  
Cl. 28.026 SSP-Go  
CPF 014.010.411-91