

Literatura Comparada, Influências e Fronteiras

Volume **3**



Organizadoras
Sheila Praxedes Pereira Campos
Juciane Cavalheiro
Mara Genecy Centeno Nogueira



Coleção *Discipuli*

Volume 3

LÍTERATURA COMPARADA, INFLUÊNCIAS
E FRONTEIRAS

Sheila Praxedes Pereira Campos

Juciane Cavalheiro

Mara Genecy Centeno Nogueira

Organizadoras



EDUFRR
Boa Vista - RR
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA – UFRR

REITOR

José Geraldo Ticianeli

VICE-REITOR

Silvestre Lopes da Nóbrega

EDITORA DA UFRR

Diretor da EDUFRR

Fábio Almeida de Carvalho

CONSELHO EDITORIAL

Alcir Gursen de Miranda

Anderson dos Santos Paiva

Bianca Jorge Sequeira Costa

Fabio Luiz de Arruda Herrig

Georgia Patrícia Ferko da Silva

Guido Nunes Lopes

José Ivanildo de Lima

José Manuel Flores Lopes

Luiza Câmara Beserra Neta

Núbia Abrantes Gomes

Rafael Assumpção Rocha

Rickson Rios Figueira

Rileuda de Sena Rebouças



Editora da Universidade Federal de Roraima
Campus do Paricarana – Av. Cap. Ene Garcez, 2413,
Aeroporto – CEP: 69.310-000. Boa Vista – RR – Brasil
e-mail: editora@ufr.br / editoraufrr@gmail.com
Fone: + 55 95 3621 3111

A Editora da UFRR é filiada à:



Copyright © 2020
Editora da Universidade Federal de Roraima

Todos os direitos reservados ao autor, na forma da Lei.

A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação dos direitos autorais (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Projeto Gráfico e Capa

George Brendom Pereira dos Santos

Diagramação

Victor dos Santos Mafra

George Brendom Pereira dos Santos

Revisão Ortográfica

Sheila Praxedes Pereira Campos

Juciane Cavalheiro e Mara Centeno

Dados Internacionais de Catalogação Na Publicação (CIP)
Biblioteca Central da Universidade Federal de Roraima

L776 Literatura comparada, influências e fronteiras / Sheila Praxedes Pereira Campos, Juciane Cavalheiro, Mara Genecy Centeno Nogueira, organizadoras. – Boa Vista : Editora da UFRR, 2020.

194 p. : il. ; – (Coleção: Discipuli ; volume 3).

ISBN: 978-65-86062-95-3.

Livro eletrônico.

1 – Literatura comparada. 2 – Fronteiras. 3 – Crítica literária. I – Título. II – Campos, Sheila Praxedes Pereira. III – Cavalheiro, Juciane. IV – Nogueira, Mara Genecy Centeno. V – Universidade Federal de Roraima.

CDU – 82.091

Ficha Catalográfica elaborada pela Bibliotecária/Documentalista:
Shirdoill Batalha de Souza - CRB-11/573 - AM

A exatidão das informações, conceitos e opiniões é de exclusiva responsabilidade dos autores.

O texto deste livro foi avaliado e aprovado por pareceristas ad hoc.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

FRONTEIRAS E INFLUÊNCIAS: RESISTÊNCIA E ACLIMATAÇÃO

POR UMA CIRCULAÇÃO PERFORMÁTICA DO CIRCUM- RORAIMA: CONSIDERAÇÕES ACERCA DE PRÁTICAS DA PANDEMIA (2020), DE GÉNOVA ALVARADO 8

Elivelton Magalhães Lima

NARRATIVAS ORAIS E RESISTÊNCIA WAJÁPI DO AMAPARI/AP 21

Juliana da Costa Castro; Yurgel Pantoja Caldas

MÁFIA DO VERSO: APLICABILIDADE DAS TEORIAS DA FALTA E DA ACLIMATAÇÃO 38

Mariana Alcantara Vilarinho de Andrade

LITERATURA, IDENTIDADE CULTURAL, MEMÓRIA E SINCRETISMO RELIGIOSO NA POESIA ORAL DOS LADRÕES DE MARABAIXO NO AMAPÁ 53

Kerllyo Barbosa Maciel; Yurgel Pantoja Caldas

ANA ROSA KUCISNKI, UMA HISTÓRIA AO REVÉS 69

Rogério Reis Carvalho Mattos

INFLUÊNCIAS E FRONTEIRAS: AUTORES E LEITORES

MODOS DE OLHAR: O COMPARATISMO NO CONTEXTO DA LITERATURA BRASILEIRA 79

Larissa Moreira Fidalgo

O ENSAÍSMO COMO UNIDADE DA OBRA DE JORGE LUIS BORGES 89

Daniel Nunes Santos; Juciane Cavalheiro

UM CASO DE REVISÃO NA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA: A INTRODUÇÃO DO REALISMO NO BRASIL POR MACHADO DE ASSIS EM 1881 102

Geovane Melo Emídio Sousa

VÊNUS DISFORME: O CORPO SILENCIADO EM A PATA DA GAZELA 118

Ana Maria Amorim Correia; Claudete Daflon

“ECOS DA MÚSICA DE OUTREM”: UMA REVISÃO TEÓRICA DA INFLUÊNCIA À ACLIMATAÇÃO 131

Anna Paula Ferreira da Silva

TRÊS OBSTÁCULOS A UMA CRÍTICA DA NARRATIVA CRIMINAL 142

Pedro Sasse

A BAHIA DE JORGE AMADO OU JORGE AMADO DA BAHIA? – UMA REFLEXÃO SOBRE ESCRITA ETNOGRÁFICA E CIRCULAÇÃO LITERÁRIA 155

Guilherme Nogueira Milner

UM AUTOR INOVADOR: A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE DALCÍDIO JURANDIR 165

Fernanda Oliveira de Souza Simões; Luciele Santos Pantoja

A FORMAÇÃO DO LEITOR EM SERINGAL, DE MIGUEL JERONIMO FERRANTE: EMULAÇÃO OU CRIATIVIDADE? . 173

Adriana de Sá Marques; Eunice Gomes Pereira da Silva

O LUGAR DA EDUCAÇÃO LITERÁRIA NA EDUCAÇÃO INFANTIL: UM “JARDIM” CARENTE DE “HÚMUS” LITERÁRIO 183

Marileuza Duarte de Carvalho

SOBRE OS AUTORES E ORGANIZADORES 190

APRESENTAÇÃO

Os artigos que integram este terceiro volume da *Coleção Discipuli* (assim como os próximos 3 volumes) são especiais: nasceram durante a pandemia do Coronavírus, no ano de 2020, oriundos das aulas ministradas remotamente em duas disciplinas que integraram cerca de 100 alunos e 9 professores em uma rede de cooperação que uniu os Programas de Pós-Graduação das seguintes instituições: Universidade Federal Fluminense, Universidade Federal de Roraima, Universidade Federal de Rondônia, Universidade do Estado do Amazonas, Universidade Federal do Amapá e Universidade Federal do Tocantins. Além dos professores, alunos de iniciação científica, graduandos, mestrandos, doutorandos e egressos de mestrado e doutorado.

Os textos que aqui o leitor encontrará, escritos por esses alunos (alguns em conjunto com seus orientadores), tratam, portanto, das temáticas abordadas nas disciplinas e trazem ao conhecimento do leitor questões provenientes de pesquisas e que encontraram respaldo nas discussões encetadas nas disciplinas, entre elas as que se relacionam, no caso deste volume, com influências e suas fronteiras e/ou com fronteiras e suas influências. A Literatura Comparada, alicerce das duas disciplinas, serviu de ponto de partida e chegada, e elementos como autoria, leitor, teorias da falta e aclimação são as bases que orientam os textos que agora o leitor têm em mãos.

Conhecimento é partilha. Literatura é resistência. E aqui neste livro, assim como em 2020, partilhamos e resistimos.

Boa leitura.

Sheila Praxedes
Juciane Cavalheiro
Mara Centeno
As organizadoras

POR UMA CIRCULAÇÃO PERFORMÁTICA DO CIRCUM-RORAIMA: CONSIDERAÇÕES ACERCA DE PRÁTICAS DA PANDEMIA (2020), DE GÉNOVA ALVARADO

Elivelton Magalhães Lima (PPGL/UFRR)

INTRODUÇÃO

Circum-Roraima é a região de tríplice fronteira entre Brasil, Venezuela e Guiana que abrange as “vertentes meridionais do Monte Roraima, as savanas e campos, indo até a cabeceira dos rios Branco e Rupununi” (SILVA, 2019 p. 95). É a partir desse contexto geopolítico periférico que nossa pesquisa se desenvolveu para tratar sobre *performance art* e circulação cultural, tecendo ainda considerações sobre o trabalho performático de Génova Alvarado em **Práticas da Pandemia** (2020).

Nesse sentido, nosso trabalho investiga como a produção performática da artista venezuelana em **Práticas da Pandemia** (2020), desenvolvida em Boa Vista (Roraima) durante o contexto de isolamento social causado pela pandemia da COVID-19, ultrapassa a região acima mencionada e passa a circular dentro do âmbito nacional brasileiro e também mundial. Sendo assim, nossa investigação está dividida em quatro seções.

Na primeira seção, apresentamos uma breve discussão sobre circulação cultural e periferia embasados nos conceitos teóricos de Farias (2016), Jobim (2020), Prado (2014), Wankler e Nascimento (2013) e Fiorotti (2018). Na segunda seção, tratamos especificamente da *performance art* enquanto linguagem artística, seguindo as reflexões de pesquisa de Cohen (2002), Santos (2008), Silva (2017) e Rolla (2012). Na terceira seção, levantamos dados biográficos sobre a artista Génova Alvarado e fazemos um recorte analítico sobre a sua série de fotoperformance intitulada **Práticas da Pandemia** (2020). Na quarta e última seção, tecemos nossas últimas considerações acerca do nosso trabalho.

CIRCULAÇÃO CULTURAL E PERIFERIA

Farias (2016) argumenta que a circulação cultural e do conhecimento é uma estrutura social de práticas, representações e modos de expressão e comunicação. Para o autor:

A circulação cultural e do conhecimento diz respeito aos empréstimos, às transferências, às mimetizações e às recepções cruzadas entre diferentes matrizes sociossimbólicas, saberes, técnicas, ideários, instituições, formatos, mídias e posições de autoria, bem como à formação de esferas públicas, mitologias, afetividades, mercados e identidades intelectuais confrontadas a contextos de produção assimétricos, como o europeu, o africano, o norte e o sul-americano, além do brasileiro (FARIAS, 2016, p.583).

Nesse sentido, segundo Farias (2016, p.583), “os intercâmbios de atores sociais, as transferências e apropriações cruzadas de conhecimentos e bens simbólicos produzidos nas conexões entre as culturas locais, nacionais e transnacionais” constituem cenários translocalizados de interdependências sociofuncionais que viabilizam ações individuais e trocas públicas de sentidos.

Como afirma Jobim (2020, p.11), a circulação cultural “não respeita fronteiras territoriais”. Assim, os estudos da circulação cultural discutem questões em torno da formação da cultura enquanto produção, visibilidade, consagração e consumo de bens simbólicos, “privilegiando os trânsitos em que processos de interpenetrações civilizatórias contracenam com a questão nacional, a mundialização da cultura, as múltiplas modernidades e os pós-colonialismos” (FARIAS, 2016, p.583-584).

Além disso, a circulação cultural inclui questões teóricas referentes à sua “temporalidade, aos seus modos de existir, aos seus lugares, bem como aos objetos materiais e aos conceitos envolvidos nela” (JOBIM, 2020, p.09). Nessa perspectiva, de acordo com Prado (2014), devemos problematizar:

formas alternativas de circulação das produções culturais, a diversificação das instâncias de atribuição de valor e, sobretudo, a demanda por parte dos artistas e dos públicos de uma revisão dos critérios de valorização. Seu mote seria a compreensão dessas práticas em sua singularidade, com vistas a alcançar um nível intersubjetivo de revalorização do lugar das práticas culturais e, por conseguinte, de seus grupos de pares (PRADO, 2014, p.132).

Prado (2014) pontua que a mídia influencia nos processos de configuração e categorização da circulação cultural, existindo uma “invisibilidade midiática” das produções culturais realizadas nas regiões Norte e Nordeste do Brasil. Percebe-se, assim, que existe uma hierarquização cultural, na qual alguns “sobretudo o nortista são tratados com certo desdém, ao passo que outros, principalmente o paulista, são apontados, subrepticamente, como parâmetro qualitativo para os demais” (WANKLER; NASCIMENTO, 2013, p.78).

Nesse sentido, pensar a produção cultural e artística do circum-Roraima é pensar numa produção elaborada na periferia da periferia. É pensar que somos periféricos dentro da própria Amazônia, que é periférica dentro do próprio Brasil (FIOROTTI, 2018). Assim, a noção de periferia “traz à tona uma discussão sobre a centralidade de certos lugares e certas práticas intelectuais. Ambos os termos [periferia e centralidade] são relativos à definição de um modelo espacial ou cultural” (FIOROTTI, 2018, p.16).

Entretanto, devemos questionar e desconstruir a centralidade do mundo — seja no seu aspecto geográfico, político, econômico ou cultural — e fazer com o que os invisíveis se façam ver, os inaudíveis se façam ouvir e os periféricos estejam no centro das discussões (WANKLER; NASCIMENTO, 2013). Esta é nossa intenção ao apresentarmos este trabalho para a circulação na academia, que parte de uma região periférica, produzido por um pesquisador periférico que elabora as suas reflexões a partir de um produto artístico idealizado por uma artista periférica.

A ARTE DO CORPO: PERFORMANCE ART

Híbridez e efemeridade são duas presenças marcadas pela arte performática. “A performance é, por natureza, uma arte multidisciplinar, uma arte de fronteira, podendo também ser definida como uma arte híbrida” (SANTOS, 2008, p.02), já que possui características de contato com demais linguagens artísticas, como: o teatro, a fotografia, as artes plásticas, a dança, a música, a literatura, entre outras. Para Santos:

o termo *performance art* sugere ações realizadas por artistas, no âmbito artístico, no bojo das experiências vanguardistas europeias. No cotidiano do homem comum, o termo performance é utilizado de maneira generalizada para descrever as séries de exercícios nas academias de ginástica; o *test drive* do automóvel do ano; o desempenho sexual do(a) parceiro(a) em testes propostos por revistas de comportamento; e até mesmo para denominar produtos da indústria alimentícia como a bebida láctea Performance (SANTOS, 2008, p.02).

Nesta seção, nos interessa apresentar discussões teóricas da performance enquanto linguagem artística, deixando de lado a sua presença enquanto cotidianidade na vida humana. Nesse sentido, segundo Cohen, a performance

em sua origem passa pela chamada “*body art*, em que o artista é sujeito e objeto de sua arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva). O artista transforma-se em atuante, agindo como um performer (artista cênico)” (COHEN, 2002, p.30).

A performance então necessariamente acontece em torno da “função do espaço e do tempo $P = f(s, t)$ ” (COHEN, 2002, p.28). Ainda, segundo Cohen:

A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; A *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.

A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de “espaços mortos”, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição “viva”, modificadora (COHEN, 2002, p.38).

Conforme Cohen, “podemos associar o início da performance com o século XX e o advento da modernidade” (COHEN, 2002, p.40). O teórico e pesquisador brasileiro aponta ainda que a circulação da performance no Brasil ocorre em 1982 com a criação de dois centros culturais: “o Sesc Pompéia e o Centro Cultural São Paulo. Nesses dois centros, buscou-se prioritariamente abrir espaço para as manifestações alternativas que não estavam encontrando local em outros circuitos” (COHEN, 2002, p.32). É válido lembrar que:

Antropologicamente falando, pode-se conjugar o nascimento da performance ao próprio ato do homem se fazer representar (a performance é uma arte cênica) e isso se dá pela institucionalização do código cultural. Dessa forma, há uma corrente ancestral da performance que passa pelos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisíacas dos gregos e romanos, pelo histrionismo dos menestréis e por inúmeros outros gêneros, calcados na interpretação extrovertida, que vão desaguar no *cabaret* do século XIX e na modernidade (COHEN, 2002, p.40-41).

Como bem alerta Jobim, quando se fala de circulação cultural das ex-colônias, como é o caso do circums-Roraima e do Brasil, “é muito comum ficar procurando elementos na suposta “origem” europeia que depois seriam “imitados” (JOBIM 2020, p.48). Entretanto, a dedicação da pesquisa também deve ter uma “devida atenção ao ambiente novo de recepção destes elementos” (JOBIM 2020, p.48).

Nesse sentido, essa seção também não promoverá uma discussão sobre a história e circulação da performance no mundo e no Brasil e como esta linguagem

artística ocorre no circun-Roraima. Interessa-nos muito mais apresentar uma discussão teórica em torno do conceito de performance e como ela circula por meio da produção **Práticas da Pandemia** (2020), de Génova Alvarado, a ser argumentada na próxima seção.

Mas afinal, qual é o agente da performance? É por meio do corpo do performer, presente no tempo e no espaço, que se manifesta a arte performática. Partindo dessa premissa, o corpo do artista torna-se suporte para a sua arte, é seu objeto e produto de criação artística. O corpo age assim como um “transmissor de sentido para quem o utiliza como arte e para o espectador” (SILVA, 2017, p.43).

Dessa maneira, o performer utiliza o seu corpo como um meio artístico de questionamentos e de (des)construções socioculturais, isto “implica no pressuposto que o corpo é um elemento cultural e carrega em seu discurso marcas que interfere nas relações e percepções encaradas pelos sujeitos” (SILVA, 2017, p.48). Para Rolla, é no corpo do espectador que a “performance é vista e sentida. Compondo a natureza da performance, todos estão ali presentes [no tempo e no espaço], com suas noções de limites sociais distintamente impregnados em cada corpo” (ROLLA, 2012, p.126).

Dessa forma, o performer utiliza o seu corpo como agente provocador de reflexões sobre a arte e sobre a vida, estabelecendo sua comunicação e transmissão de ideias e ideais por meio da ação performática que estabelece e desempenha com o seu corpo, com o tempo, o espaço e o espectador.

Génova é a própria arte



Figura 1 (Autorretrato - Imagem retirada do site eletrônico da artista)

Se a performance é a arte do corpo, Génova é a própria arte. É a artista que idealiza o seu produto artístico e o materializa através do seu corpo. Circula o corpo, circula a arte e a artista. Génova Alvarado¹³ nasce em 1990, é artista visual venezuelana, formada em artes pela Universidad Nacional Experimental de Artes – Unearte (2018), em Caracas (Venezuela). Circula para Boa Vista (Roraima) em 2019 e obtém certificação de Ensino em Artes por meio do programa de extensão Polo Arte na Escola, da Universidade Federal de Roraima – UFRR. Em 2020 torna-se pós-graduada em gestão e políticas culturais pela Universidade de Girona e

¹³ As informações biográficas da artista foram retiradas de seu site eletrônico. Disponível em: <https://genovaalvarado27.wixsite.com/genovaalvaradovzla90/blank-cjg9?lang=pt>, acesso: 12/12/2020.

Observatório do Instituto Itaú Cultural (São Paulo). Atualmente, reside em Salvador (Bahia).

Ainda, segundo a artista em “sobre mí”, disponível em seu site eletrônico em versão bilíngue:

Desde muito jovem, desempenho um papel como gestora e ativista com projetos ligados ao trabalho sociocriativo por meio de redes culturais coletivas, colaborativas dentro dos territórios periféricos e não convencionais da arte contemporânea. Meu trabalho pessoal como artista permite transgredir e questionar os padrões ocidentais heteronormativos e patriarcais impostos ao corpo das mulheres e em seu “papel” dentro da sociedade, como forma de exercer poder e condicionamento sobre a liberdade criativa ou diversa que abrange o universo de “ser mulher” hoje. Nesse sentido, a exploração é evidenciada com diversos materiais, objetos e mídias plásticas, com os quais se interessa em estabelecer relações entre identidade, memória e corpo feminino íntimo-subjetivo, e aquele corpo social e público violento e muitas vezes perverso que habitamos como sociedade contemporânea. Minhas obras refletem sobre as realidades e fenômenos sociais como forma de denúncia ou enunciação contra as injustiças das condições humanas, a partir das diversas leituras oferecidas pelo cotidiano de uma mulher, de acordo com sua diversidade de papéis, seus contextos e culturas; uma coisa em que trabalho atualmente é sobre o papel vulnerável, violento e, ao mesmo tempo, vitorioso das mulheres nos trânsitos migratórios. Nesse sentido, eu ressignifico o valor ancestral e universal da arte, como forma de manifestação da autonomia como sujeito feminino, no âmbito político, social e cultural contemporâneo. Abordo diversos meios de comunicação em que predomina a arte performática, pintura corporal, vídeo, fotografia, instalação, poesia sonora e entre essas buscas com cerâmicas artísticas, conceituais e utilitárias (ALVARADO, Génova, 2020).

Em 2020, Alvarado é uma das 470 artistas selecionadas dentro do território brasileiro pelo Sesc Cultura ConVIDA!¹⁴ realizado pelo Programa Cultura do Serviço Social do Comércio (Sesc). A artista participa da programação do Sesc Cultura ConVIDA! com uma série de fotoperformance intitulada *Práticas da Pandemia* (2020)¹⁵ disponível de maneira gratuita pela plataforma do Sesc.

A programação do Sesc Cultura ConVIDA! foi idealizada e desenvolvida em função do contexto de mudanças de comportamento e isolamento social

14 O Sesc Cultura ConVIDA! selecionou 470 propostas de todo o Brasil nas áreas de arte educação, artes cênicas, artes visuais, audiovisual, biblioteca/literatura, música e patrimônio cultural que foram transmitidas e distribuídas pela plataforma do Sesc. Toda a operacionalização do Sesc Cultura ConVIDA! ocorreu em função do contexto de mudanças de comportamento social causadas pela pandemia de Covid-19. A programação está disponível em: <https://www.sesc.com.br/portal/site/convida/home/>, acesso 12/12/2020.

15 Disponível em: <https://sesc.com.br/portal/site/convida/content/praticasdapandemiadegenova?ema=artes%20visuais&css=artesvisuais>, acesso: 13/12/2020.

causados pela pandemia de COVID-19, respeitando as medidas de segurança desde a execução das propostas pelos proponentes até a sua circulação virtual. Segundo o Sesc Cultura ConVIDA!, a proposta de seleção e programação do evento visou incentivar e contribuir para o fomento da economia criativa no Brasil que foi afetado profundamente pelos impactos causados pela pandemia de COVID-19.

Em sua produção publicada por meio da plataforma do Sesc Cultura ConVIDA!, Alvarado relata que:

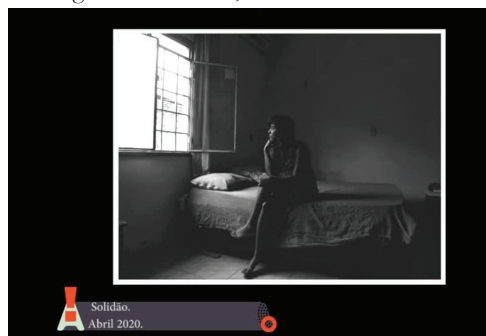
Práticas da Pandemia (2020) é para mim um diário biográfico de curas, um fragmento desse período de 40 dias [de isolamento social causado pela COVID-19], onde ousou evidenciar diversos problemas e realidades sociais que me afligem como mulher, artista, mãe, viajante e migrante. Imersa em uma sociedade que revela de forma muito violeta e normalizada diversas falhas estruturais que já víamos vendo na vida diária dentro e fora do campo da arte, principalmente aqueles que em sua maioria pertencem e vivem na sociedade periférica, negra, marginalizada, dissidente e indígena (ALVARADO, Génova, 2020).

A série **Práticas da Pandemia** (2020), de Génova Alvarado, conta com 11 fotoperformances, realizadas em abril de 2020 em Boa Vista, capital do estado de Roraima. Como mencionado na seção anterior, a performance por ser uma linguagem híbrida possui características de contato com demais linguagens artísticas. Neste caso, a série **Práticas da Pandemia** (2020) apresenta uma hibridez entre as linguagens da performance e da fotografia, na qual o ato performativo é realizado para câmera fotográfica, transformando-se assim fotoperformance. Para Lemos:

A fotoperformance (...) expande os conceitos e possibilidades criativas tanto da performance artística quanto da fotografia. Na fotoperformance, uma das características principais é a presença da figura humana performando para a câmera. A relação entre corpo e espaço é fundamental nessa linguagem, e é nessa composição que é realizada as produções de sentidos que formarão esse universo da fotografia (LEMOS, 2019, p.15-16).

De acordo com Lemos, as principais características da fotoperformance são: “a) autobiografia, b) o jogo entre realidade e ficção, c) a ressignificação do espaço cotidiano e d) desconstrução da figura humana” (LEMOS, 2019, p.17). Abaixo, apresentamos 4 das 11 fotoperformances pertencentes à série *Práticas da Pandemia* (2020), de Génova Alvarado, para a análise da nossa pesquisa:

Figura 2 “Solidão”, de Génova Alvarado



Acima, apresentamos a fotoperformance intitulada **Solidão** (Figura 2), produzida em abril de 2020, em Boa Vista (Roraima), assim como as demais fotoperformances que estarão abaixo. Toda a série da artista foi produzida durante a pandemia da COVID-19 e refletem sobre as mudanças de comportamento e isolamento social causados pela pandemia.

Na figura 2, observa-se o corpo performativo da artista em plano central posicionado em cima de uma cama, inclinado para a esquerda em direção à janela. A obra transforma um espaço comum do cotidiano (possivelmente um quarto) em pano de fundo da produção. Sentada à cama, a artista apresenta um corpo performativo no qual suas pernas aparecem cruzadas, seu braço direito está posicionado em cima de sua perna direita no qual a mão direita está agarrada a seu joelho direito.

Sua mão esquerda é levada até o seu queixo, posição esta que costumamos associar a um ser pensante. Seu olhar está direcionado janela à fora, como quem reflete sobre o seu momento de solidão ocasionado pela pandemia da COVID-19.

Figura 3 Cegueira Inducida, de Génova Alvarado



Na Figura 3, apresentamos a fotoperformance intitulada **Cegueira Inducida**,¹⁶ também produzida em abril de 2020, em Boa Vista (Roraima). Nela, observamos o rosto da artista como plano central e único da fotoperformance. Sua face está coberta por uma máscara descartável, objeto este considerado obrigatório para a proteção individual contra a contaminação da COVID-19. Cegueira é a privação da visão, em sentido figurado, é a falta de lucidez, de sensatez. Esta cegueira é induzida, causada por outra coisa ou alguém.

Refletimos aqui, sobre o descaso de Jair Bolsonaro (sem partido) como presidente vigente do Brasil durante o contexto de pandemia da COVID-19. Durante o período pandêmico, Bolsonaro apresentou uma postura negligente em relação à gravidade da doença, ridicularizando-a como “gripezinha”¹⁷ e defendendo o uso de cloroquina¹⁸ como tratamento da COVID-19, mas sem base científica para o uso. A negligência de Bolsonaro acaba por influenciar a quantidade de mortes causadas pelo coronavírus no Brasil, o país passa a ter a segunda maior quantidade de mortes por COVID-19 em contexto global¹⁹. Uma verdadeira cegueira induzida na tragédia brasileira em tempos de coronavírus.

Figura 4 A fome é maior que a fé, de Génova Alvarado



16 “Inducida” aparece com grafia em espanhol, isso ocorre pelo fato da artista ser venezuelana e possuir o espanhol como língua materna. Em português, a grafia dá-se por “induzida”.

17 Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-54902608>, acesso: 15/12/2020.

18 Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/reuters/2020/08/13/bolsonaro-volta-a-defender-cloroquina-contra-covid-19-e-diz-que-desemprego-leva-a-morte.htm>, acesso: 15/12/2020.

19 Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-06-13/brasil-salta-de-quinto-a-segundo-pais-com-mais-mortos-por-coronavirus-no-mundo-em-duas-semanas.html>, acesso: 15/12/2020.

Na Figura 4, apresentamos a fotoperformance intitulada **A fome é maior que a fé**. Nela, observamos a artista em plano central sentada numa cadeira com as duas mãos sobre a mesa. A artista encontra-se utilizando uma máscara descartável e seu olhar está direcionado para um prato sem alimento em cima da mesa. Sobre a mesa, ainda percebemos um copo sem bebida e uma vela acesa.

Refletimos, aqui, sobre a crise econômica ocasionada pelo contexto pandêmico da COVID-19. Artistas, produtores culturais, microempresários, trabalhadores autônomos, entre outros, foram afetados financeiramente pela pandemia. Os periféricos e marginalizados são os que mais sofrem nesse contexto, a fome passa a ser uma luta diária, uma necessidade maior que a fé.

Figura 5 Despejo inesperado, de Génova Alvarado



Como última fotoperformance analisada nesta seção, apresentamos a figura 5 intitulada **Despejo inesperado**. Nela, observamos a artista acompanhada de sua filha, Gema Hernandez, em plano central. As duas estão utilizando máscaras, cada uma carregando objetos junto aos seus corpos performativos. Observamos que Gema carrega uma boneca enquanto Génova carrega duas bolsas. Ainda, na composição da fotoperformance, observamos do lado esquerdo ao fundo uma bicicleta e à frente uma caixa com livros, enquanto do lado direito encontra-se uma cadeira.

Aqui também é possível fazer uma reflexão sobre a crise econômica ocasionada pela COVID-19, afetando não só o trabalhador, mas também sua família. Para quem não possui casa própria, o inesperado se torna despejo e a mudança uma obrigação.

Para Génova Alvarado, sua série de fotoperformance **Práticas da Pandemia** (2020) é a sua:

Maneira de poetizar a vida e refletir sobre ela no meio de uma crise de doença pandêmica social, onde de alguma forma me coloco como vítima e ao mesmo tempo mantida no meu próprio chão, meu corpo, minha casa, minha identidade criativa que me permite humanizar e detonar verdades e reflexões através desse corpo íntimo, pelo impulso dos momentos que passei, das vicissitudes que vêm até mim, onde me penso, me vejo, me construo e me desarmo totalmente refletida nessa cotidianidade. E de alguma forma abraçada na pulsão da imagem performática e do autorretrato que como o reflexo dos que somos me permite mostrar aquilo que pode estar sendo obviado. É uma série que eu utilizo onde eu me permito desnudar também os meus medos, algumas angústias pessoais que posso sentir como mulher e artista, na qual sou testemunha de vários tipos de desequilíbrios: econômico, social e pessoal, que vivo e evidencio desde um estado fronteiro (ALVARADO, Génova, 2020).

CONSIDERAR PARA CIRCULAR

Consideramos **Práticas da Pandemia** (2020), de Génova Alvarado, um trabalho ímpar dentro das produções performáticas do circum-Roraima. Sua potencialidade enquanto arte e artista ultrapassa as fronteiras da região e passa a circular dentro do âmbito nacional por meio de uma instituição privada renomada no Brasil, o Sesc. A circulação performática de **Práticas da Pandemia** (2020) também é globalizada, já que está disponível em um site institucional de livre acesso.

Performance e circulação cultural têm questões em comum, ambas ocorrem de acordo com a sua temporalidade, seus lugares, seus modos de existir, seus objetos, seus materiais e conceitos envolvidos nelas. A diferença é que a primeira é arte e cultura enquanto a segunda é o estudo teórico em torno da arte e da cultura. Nenhuma das duas respeita fronteiras.

Fronteiras inclusive devem ser questionadas e desconstruídas para uma descentralização do mundo. Circulem pela e para as periferias, pesquisem e conheçam a arte, a cultura e as pessoas dessas regiões. Os becos já se transfiguraram na beleza da hibridez, abram os olhos e vejam!

REFERÊNCIAS

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FARIAS, Edson. O protocolo de pesquisa da circulação na sociologia da cultura, no Brasil. **Revista Sociedade e Estado**, Vol. 31 N° 3, 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922016000300583, acesso: 12/12/2020.

FIOROTTI, Devair Antônio; MANDAGARÁ, Pedro. Contemporaneidades ameríndias: diante da voz e da letra. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 53, p. 13-21, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/elbc/n53/2316-4018-elbc-53-13.pdf>, acesso: 12/12/2020.

FIOROTTI, Devair Antônio. Taren, eren e panton: poeticidade oral Macuxi. **Revista de Estudos da Literatura Brasileira Contemporânea**. N 53, 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_artext&pid=S2316-40182018000100101, acesso: 09/12/2020.

JOBIM, José Luís. **Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações**. Rio de Janeiro: Makunaima; Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020. Disponível em: <http://www.edicoesmakunaima.com.br/images/livros/literatura-comparada-e-literatura-brasileira.pdf>, acesso: 21/10/2020.

LEMONS, Jessica Oliveira. **Corpo, imagem e performatividade na fotografia: Um estudo sobre a linguagem da fotoperformance**. Dissertação (Mestrado – Teatro) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2019.

PRADO, Denise Figueiredo Barros do. As práticas culturais no Central da periferia: características e argumentos de valor. **RuMoRes**, [S. l.], v. 8, n. 16, p. 129-145, 2014.

ROLLA, Marco Paulo. O corpo da performance. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.124-129, 2012.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo. **Revista Ohun**, ano 4, n. 4, p.1-32, 2008.

SILVA, Lucélia Gonçalves da. **O corpo veículo na performance: Meu corpo agente questionador de estereótipos culturais**. Dissertação. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

SILVA, Nayara Cristhina dos Santos. Conhecer a história e o modo de vida dos povos indígenas de Roraima: Etnias Macuxi e Wapichana. **Revista Eletrônica Casa de Makunaima**. Edição 3, Vol. 2 N° 3, 2019.

WANKLER, Cátia Monteiro; NASCIMENTO, Cléo Amorim. Margens, Centralidades e Novos Paradigmas Conceituais: a Literatura de Roraima, Regionalismo e Topofilia. **Cadernos de Literatura Comparada**. N.º 29, p.73-92, 2013. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/329>, acesso: 12/12/2020.

NARRATIVAS ORAIS E RESISTÊNCIA WAJÃPI DO AMAPARI/AP

*Juliana da Costa Castro
Yurgel Pantoja Caldas*

INTRODUÇÃO

A etnia Wajãpi do Amapari, situada na Amazônia Oriental, mais precisamente a noroeste do Estado do Amapá, no município de Pedra Branca do Amapari, está distribuída, segundo o Plano de Gestão Socioambiental de 2017, em 90 aldeias, todas localizadas na BR 210. Este artigo pretende examinar como as narrativas orais influenciam a identidade dos Wajãpi, promovendo uma construção de saberes a partir da cosmologia na organização político-social dos Wajãpi. A representatividade nessas narrativas é também um elemento marcante já documentado pelos próprios pesquisadores Wajãpi, os quais revelam conhecimentos que contribuem para o desenvolvimento político-cultural daquela comunidade. Metodologicamente, este estudo é ancorado em dois tipos de pesquisa: a bibliográfica e a documental, considerando a análise de documentos oficiais, autores da área de estudos culturais, de linguagem e identidade, bem como as narrativas produzidas pelos próprios pesquisadores Wajãpi.

Este trabalho é parte de discussões feitas no período de Mestrado em Desenvolvimento Regional da Universidade Federal do Amapá. Sendo assim, tivermos o cuidado de não “tomar posse da voz dos Wajãpi”, mas compreender como suas narrativas influenciam no seu modo de viver e na manutenção de sua identidade. Nesse caso, abrimos um espaço para debates como identidade e representatividade, a fim de entender como o discurso de ódio e de preconceitos atingem direitos de minorias, como os indígenas, numa tentativa de anular suas vozes e ações no âmbito da sociedade brasileira.

Sabemos da urgência de debates sobre identidade e representatividade no Brasil por muitas razões, como em casos de violências psicológica e/ou física, além de mentiras e uma campanha aberta de desinformações em redes sociais (*Fake News*), que muito contribuem para a extensão de discursos e ódio e de outros preconceitos, estendendo os tentáculos da ignorância sobre diversos temas. Nesse panorama, é dever do intelectual e do cientista atuar no compromisso de sempre repreender com racionalidade e dados científicos, mas também e,

sobretudo, com a formação humanista que se quer da sociedade, as atitudes que agridem e ferem a cultura, o modo de vida e a identidade do Outro. Assim, uma das formas de sobreviver a esses ataques desmedidos e cada vez mais tornados “naturais” – justamente pela quantidade e constância com que eles têm se dado nos últimos anos – é pelo conhecimento e pela sua própria diversidade.

Na época em que resolvemos analisar as narrativas Wajãpi, sabíamos da responsabilidade que carrega uma pesquisa sobre o Outro¹³, posto que não é uma tarefa fácil entender a história de um povo tratando suas produções orais como objeto de investigação e revelação de sua própria identidade, e falando de um lugar que não é o do objeto. Entendemos que cada grupo social se organiza a partir de práticas discursivas, considerando a realização de atividades para si e em relação ao Outro, formando, desse modo, as interações sociais, como pontuou Bakhtin (2010). Mas essas relações podem ser bastante conflituosas, e é a partir desse ponto que se faz necessário ressaltar os estudos sobre a identidade e o Outro.

Partindo desses pressupostos, metodologicamente, tomamos posse da pesquisa documental e bibliográfica (SEVERINO, 2008) a partir dos documentos produzidos pelos próprios Wajãpi e textos de estudiosos na área das Ciências Humanas e Sociais. Vale ressaltar que, por questões éticas e por utilizarmos dados secundários e de domínio público, não há possibilidade de identificação dos sujeitos de pesquisa. Para isso, tomamos posse da lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011 (BRASIL, 2011), que versa sobre as informações de domínio público, em seu art. 8, alinhado com o Conselho Nacional de Saúde CEP/CONEP.

O POVO WAJÃPI DO AMAPARI: QUEM ELES SÃO?

Os Wajãpi surgiram nos registros da história brasileira no século XVII. Gallois e Grupioni (2003) apontam que os Wajãpi ocupavam a região do baixo do rio Xingu¹⁴, próximo à cidade de Altamira, no Estado do Pará. As mesmas autoras ressaltam que eles empreenderam sucessivas migrações mais ao norte do Brasil, fixando-se nas redondezas dos rios Jari, Oiapoque e Araguari – zona

13 *O Outro*, de acordo com Bhabha (1998), é aquele sujeito descrito pelos olhos de quem o coloniza como alguém degenerado e incapaz, tendo como base uma origem racial para justificar a conquista e estabelecer domínios administrativos e culturais sobre esse sujeito colonizado. Essa prática discursiva colonial visa à manutenção do poder sobre o *Outro*.

14 Ainda de acordo com Gallois e Grupioni (2003), até hoje os grupos indígenas tupi-guarani ocupam a localidade do baixo Xingu, a exemplos dos grupos Araweté e Asurini.

que abrange nossa área de estudo. Em geral, as migrações são justificadas pela fuga dos aldeamentos e das práticas de colonização (violência) as quais eram submetidos.

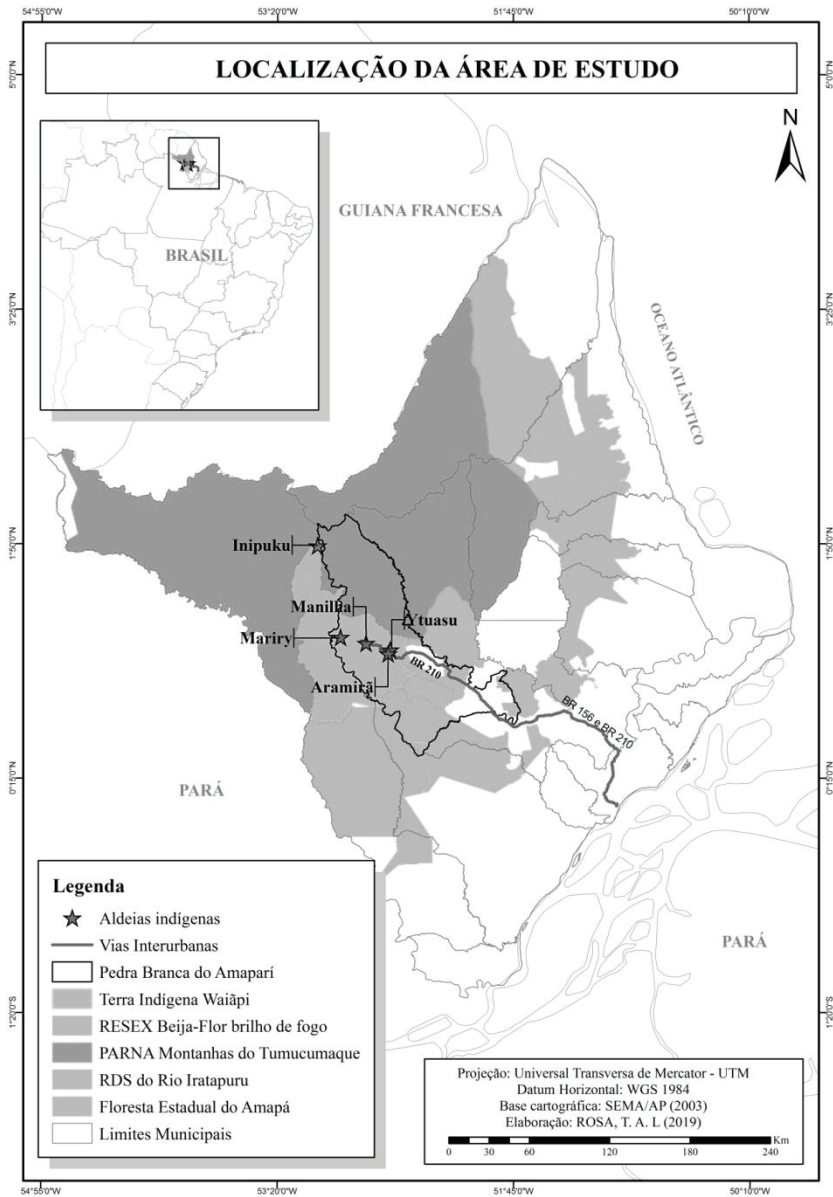
O povo estudado está concentrado às margens do rio Jari, no município de Pedra Branca do Amapari¹⁵, no Estado do Amapá, com um espaço de 607 hectares. Para chegar à aldeia mais próxima, denominada Aramirã, é necessário sair da capital Macapá e seguir em direção à BR-210. Os Wajãpi do Amapari, como eles se denominam, possuem uma população aproximadamente de 900 habitantes, distribuídos em 48 aldeias (APINA, AWATAC E IEPÉ, 2017). A Terra Indígena Wajãpi do Amapari faz divisa com o Parque Nacional Montanhas do Tumucumaque, a Reserva do rio Iratapuru, a Reserva Extrativista Beija-Flor Brilho de Fogo e a Flota¹⁶ do Amapá. No mapa abaixo, podemos verificar a área ocupada pelos Wajãpi do Amapari, suas divisas e o município de Pedra Branca do Amapari¹⁷.

15 A terra em questão foi demarcada e homologada pelo Governo Federal, no ano de 1996. De acordo com o Censo de 2010, Pedra Branca do Amapari possui 10.773 habitantes, residentes em uma área de 9495 km².

16 A Floresta Estadual do Amapá é uma área de floresta nativa.

17 O município citado exerce uma influência econômica mais direta em relação aos Wajãpi.

Imagem 1: Localização da aldeia Wajäpi



Fonte: Cartógrafo Thallys Rosa

Como ressaltado acima, o povo Wajãpi está distribuído atualmente em 48 aldeias, com mais ou menos 900 habitantes. A população possui um sistema organizacional de mobilidade em suas terras, já que não gostam de se fixar, segundo o Plano de gestão Wajãpi (2017)¹⁸, por muito tempo em um determinado local, nem de morar todos juntos, além de eles precisam ocupar suas terras para protegê-las de invasores como garimpeiros ou outros aventureiros. Nesse sentido, os Wajãpi caçam, plantam, vivem com certa abundância e cuidam do espaço do qual eles retiram seus recursos. De acordo com Gallois (2006), os Wajãpi do Amapari consideram de extrema importância ter autonomia econômica e política em cada grupo familiar.

Na próxima seção, iremos apresentar uma literatura mais aprofundada da organização político-social Wajãpi, onde a tradição é mantida justamente para o fortalecimento cultural. Assim, o número de narrativas documentadas por eles revela um universo do modo como eles entendem a vida, como eles cuidam de si e em que eles se amparam: a natureza. Apesar de preferirem viver nos arredores da terra demarcada, a presença Wajãpi é muito grande por meio do Conselho Apina¹⁹, com sede em Macapá. Recentemente, os Wajãpi começaram a se apresentar no ambiente acadêmico da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), tanto no Campus Marco Zero do Equador (Macapá) quanto no Campus Binacional (Oiaपोque), neste último integram-se através do Curso Intercultural Indígena.²⁰

18 Manual escrito pelos próprios Wajãpi do Amapari.

19 Vale ressaltar que “Apina” não é uma sigla. De acordo com os próprios Wajãpi esse nome era destinado aos antigos Wajãpi, que eram destemidos e flechavam de longe. Por isso, se deu a escolha do nome Apina.

20 O Curso de Licenciatura Intercultural Indígena (CLII) da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) foi implementado no ano de 2007 com o nome de Curso de Educação Escolar Indígena (CEEI), atendendo à formação no Ensino Superior de professores indígenas dos povos do Oiaपोque (Galibi-Marworno, Galibi-Kalinã, Karipuna e Palikur-Arukwayene), do Parque do Tumucumaque (Apalaí, Waiana, Tyrió e Kaxuyana) e do povo Wajãpi. O CLII, nesse contexto, atende às demandas das escolas indígenas, habilitando professores indígenas para atuar em três grandes áreas do conhecimento na escola indígena, nas séries finais do ensino fundamental e ensino médio da educação básica, que são linguagens e códigos, ciências humanas e ciências exatas e da natureza.

A LINGUAGEM E O PAPEL DAS NARRATIVAS WAJÃPI COMO FORMA DE RESISTÊNCIA

Antes de falarmos das narrativas Wajãpi, faz-se necessária uma breve discussão sobre a importância da linguagem como forma de poder, ou como ela pode servir como instrumento de controle e convencimento, mas também como a mesma linguagem pode ser uma forma de resistência. Quando assumimos a nossa tarefa de pesquisa, colocamos as narrativas no cerne da questão para dizer que é por meio delas que se concretiza certa linguagem, através da qual se expressa o poder e os interesses de um determinado grupo social. É Foucault (1988, p. 105) quem informa que, por meio da linguagem, se constroem poderes, e que “onde há poder, há resistência, e que sem dúvida, esta nunca é exterior ao próprio poder.” Na mesma linha, Dijk (2008) ressalta que o poder significa a presença de um controle que age numa espécie de poder social, onde há um grupo ou grupos mais fortes que controlam outros grupos, contrariando os interesses desses grupos sem poder ou com menos poder social.

A partir dessa última ideia de Dijk (2008), podemos verificar as motivações históricas que fizeram os indígenas sempre serem questionados pela razão colonial, ocidental e aristotélica. Suas habilidades, seus conhecimentos, suas formas de organização social e sua relação com as tecnologias (a partir do parâmetro da modernidade europeia) conformam o espaço brasileiro que se construiu sob a égide cultural de unidade que não compreende os indígenas atualmente, justamente porque estratégias governamentais e outras formas de poder historicamente não os respeitaram. Assim, há ainda muito do pensamento colonial na sociedade brasileira contemporânea, a despeito de alguns avanços legislativos marcados pela Constituição Federal de 1988.

Nesse aspecto, persiste um sentimento de estranhamento e até de marginalização em relação aos povos tradicionais, visto que muitos cidadãos sequer se identificam com os traços indígenas ou afrodescendentes em seus corpos, sendo muito mais difícil entender a cultura indígena ou negra como sua propriedade ou mesmo enquanto elemento que compõe a diversidade cultural do Brasil. Estamos falando aqui de linguagens unificadoras e pacificadoras no sentido de forçar um entendimento de Brasil que se esforça historicamente para apagar as culturas consideradas subalternas, como as indígenas. Assim, há um espaço de crítica no qual a representatividade – passa a ser um elemento

fundamental – abre margem a uma espécie de revisão da perspectiva colonial que, historicamente, insiste em reger a sociedade e o Estado brasileiros.

Um fato recente, ocorrido no dia 26 de novembro de 2019, retrata bem o que trazemos aqui. O procurador Ricardo Albuquerque, do Ministério Público do Estado do Pará, disse em uma palestra que “o problema da escravidão no Brasil foi porque o índio não gostava de trabalhar, e que eles preferiam morrer do que trabalhar para os portugueses”. O membro do poder judiciário brasileiro ainda complementou seu discurso com outra ação racista: “Ora, se na minha família, me desculpe você aí, se na minha família não tem ninguém que tenha ido buscar o navio negreiro lá na África, como é que eu vou ter dívida com o negócio de Zumbi, com esse pessoal? Não tenho”.²¹

O que seria isso senão um discurso colonial totalmente enraizado na formação intelectual do povo brasileiro, que encontra eco inclusive no discurso do atual presidente da República, que desconsidera e debocha da luta das minorias, desconhecendo suas pautas reivindicatórias? Esse procurador, representante do sistema judicial brasileiro, ignora que desde o início a luta indígena foi realizada para sobreviver à colonização, para manter firme suas tradições e sua história, e aquilo que o referido procurador considera trabalho era uma resistência à escravidão, no contexto colonial – pensamento que grassa em muitos rincões pelo Brasil contemporâneo.

Sabemos que isso ocorre com a cultura indígena porque ela está, infelizmente, presa a uma teia de vozes que não pertence originalmente a ela, justamente pelo caráter de dominação de quem colonizou aquela cultura e o próprio discurso científico. Tal esforço reflexivo emerge com a pergunta de Spivak (2014), que intitula seu ensaio **Can the Subaltern speak?** Podemos perceber, devido a um recurso gramatical, que a autora propositalmente nos leva a algumas questões: será que o subalterno pode falar? Ter poder e lugar na sociedade? Ou, num tom de surpresa, o subalterno fala? Mas como?²²

Para argumentar sobre tais questões, é importante considerar que, apesar de o colonialismo ter terminado politicamente, os discursos coloniais são atuais, e isso é fácil de compreender, já que, se o discurso hegemônico e ocidental se mantiver, mais controle e perpetuação do poder pesará sobre aquele que não faz parte do grupo hegemônico – nesse caso, o subalterno, como aponta Spivak. Quando o discurso

21 Notícia com áudio publicada no site do jornal *O Liberal*, em 26 de novembro de 2019. <https://globoplay.globo.com/v/8125320/>.

22 Isso é possível porque, diferentemente do termo *may* (em inglês), o termo *can* (em inglês) remete a mais de uma possibilidade, além de denotar uma pergunta.

hegemônico inferioriza o Outro, ele lhe retira o lugar/poder de fala, impedindo-o de contar sua história e de mostrar sua cultura e seus conhecimentos.²³

Para sintetizar a questão, Spivak, no decorrer do ensaio, explica que o subalterno é aquele que não tem voz política, que não é ouvido dentro de uma determinada sociedade, mostrando que é fundamental a pesquisa com a atuação do intelectual na abertura de fala a estes sujeitos, os quais sempre sofreram com discursos hegemônicos/imperialistas. Esse não seria o caso citado acima do senhor procurador?

Por isso o exercício da alteridade deve ser colocado em pauta, no contexto dialógico de Bakhtin, para entender como o ser humano se constrói socialmente e como tal construção remete às diferenças como aprendizado, expressividade e enquanto resistência discursiva a uma tentativa de apagamento justificado pela razão colonial. Em resumo, para Bakhtin, somos apenas intermediários dos discursos, mas não a sua fonte, pois tudo que sabemos provém de outras vozes e do hibridismo das relações social e historicamente construídas, o que ajuda no entendimento da nossa identidade e da do Outro. Para fomentar essa questão, Bhabha (2007, p. 31), com base em Bakhtin, considera que uma

perspectiva “híbrida” não tolera mitos de hegemonia nacionalista ou imperialista usados para justificar a dominação ou a discriminação cultural. Estas ideias justificam práticas oportunistas de expansão política e territorial... A hibridez não é menos crítica quando se trata de grupos e comunidades que reclamam a sua própria autoridade social ou espiritual com os argumentos de que seus valores são fundacionais – verdadeiros para todos os tempos e lugares – e de que as suas crenças são fundamentais – não passíveis de interpretação e intolerantes para com o diálogo e a dissensão.

Assim, mesmo com os apontamentos dos autores acima, esbarramos em situações que tentam anular a luta do Outro pela justificativa de união e igualdade, numa realidade que jamais existirá, pois que ela é tão ilusória quanto o fato de que não há preconceitos no Brasil e que toda a luta das minorias é um atraso para a sociedade. Nesse sentido, sempre percebemos o desafio de falar sobre o Outro, conferindo-lhe uma voz, no espaço acadêmico, não no representativo, pois eles próprios falam por si só e (sobre)vivem em contextos imperialistas – assim pouco se importam com as identidades do Outro.

23 Para Bhabha (1992), é na margem colonial que a cultura do Ocidente revela a sua diferença e seu texto limite, assim como sua prática de autoridade, deslocando a ambivalência que representa uma das mais significativas estratégias discursivas e físicas do poder discriminatório.

Partindo desses pressupostos, temos um legado de narrativas documentadas pelos próprios Wajãpi em parceria com o grupo de pesquisa de Dominique Gallois, da Universidade de São Paulo (USP). A quantidade de trabalhos que eles conseguiram documentar, ao longo das duas últimas décadas, em parceria com a referida autora, resultaram no livro **Arte Kusiwa e a Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi**, publicado em 2002. E em um processo iniciado em 2013, os Wajãpi obtiveram a revalidação pela referida obra, em 2017. Mais adiante, a obra Kusiwa e Pintura Corporal e Arte Gráfica recebeu da UNESCO o título de Patrimônio Imaterial da Humanidade²⁴.

Nesse sentido, a documentação das narrativas (histórias de vida) tem gerado bons resultados no ambiente acadêmico de diversas formas, como a participação dos Wajãpi na confecção de livros²⁵, materiais didáticos, no exercício na segunda língua (língua portuguesa), na entrada de Wajãpi nas universidades públicas, tanto na graduação quanto na pós-graduação, bem como no reconhecimento de suas histórias que lhes renderam o título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, dado pela UNESCO, por suas pinturas corporais e artes gráficas.

Esse livro, assim como todos já documentados até agora pelos Wajãpi, revela a preocupação dos mais antigos em transmitir os conhecimentos acumulados através de informações aos mais jovens. Existem reuniões sistemáticas para a troca de saberes e, nesse contexto, as festas como o Turé também servem para manter viva a cultura Wajãpi. No Plano de Gestão Socioambiental (2017), isso é tratado com certa preocupação de que as novas tecnologias (celulares e *tablets*) “afastem” o jovem wajãpi de suas origens. Percebemos, nessas leituras, a luta contra um possível esquecimento. Por isso, verificamos o empenho dessa comunidade para documentar suas histórias e suas memórias.

Nessa linha, Risério (1993) pontua que a tradição oral não era muito aceita pelos colonizadores, e que a poesia, os mitos indígenas não considerados pelos europeus deram início ao preconceito contra as populações indígenas. Por essa razão, por meio de duas décadas, os Wajãpi entenderam que a documentação é o único caminho para o fortalecimento cultural de sua própria comunidade. Para corroborar essa questão, Bakhtin (2012) afirma que a linguagem narrativa prepara o homem para a consciência do mundo e das coisas, entendendo assim

24 Podemos verificar um breve percurso através do site: <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/intangible-cultural-heritage-list-brazil/>

25 Quatro serão apresentados aqui como o objeto de pesquisa.

a realidade onde ele não vive apenas no espaço, mas também num tempo que é compartilhado com as outras culturas e civilizações.

Partindo desse ponto, em nossa pesquisa, analisamos narrativas que estão presentes em quatro livros: **Jane rekoa werã**; **Jimotekokuwa**; **Jane reko mokasia e Ijamaeko**, que respectivamente significam **Nossa história**; **Resguardo e cuidados**; **Fortalecimento de nossa cultura**; **Os donos**. Os livros estão escritos, em grande parte, na língua Wajãpi e outra menor em língua portuguesa. Há neles uma linha convergente: a visão cosmológica Wajãpi de compreensão do mundo e seus fenômenos.

É importante deixar claro que, para conseguir os livros, entramos em contato com o Conselho Apina²⁶, localizado na cidade de Macapá, e obtivemos a permissão de retirada, já que se trata de documentos públicos e de distribuição gratuita. Também tivemos acesso a vários materiais disponíveis na internet, como o **Plano de Gestão Socioambiental Terra Indígena Wajãpi** (APINA; AWATAC; IEPÉ), o **Patrimônio imaterial cultural e povos indígenas** (IEPÉ), a **Expressão gráfica e oralidade entre os Wajãpi do Amapá** (IPHAN) e as pesquisas de Dominique Gallois sobre os Wajãpi, desde a década de 1970.

Optamos por não ter nenhum contato com os indígenas, que poderia ser feito por meio de uma pesquisa etnográfica, pois acreditamos ser o mais conveniente, pelo tempo para a realização da pesquisa e por todo preparo acadêmico que ela requer, apenas trabalhar com os materiais já documentados. Aqui também iremos optar por trazer apenas alguns pontos dessa extensa pesquisa para mostrar aos leitores uma parte dessa grande e rica cultura chamada Wajãpi. Assim, num primeiro movimento, tratamos da organização político-social dos Wajãpi (*wanã kəð*), onde se questiona o senso comum de que todo indígena é igual – isso, na verdade, apenas revela um pensamento equivocado de cunho colonizador, baseado em uma cultura hegemônica e eurocêntrica, que tenta insistentemente homogeneizar aqueles que um dia foram suas “propriedades”.

Essa história é contada na narrativa denominada de Taa kara Moe Warã (Aldeias da antiguidade): Wajãpi kō ojimoé'yi oji wyi (os Wajãpi se dividiram), contida no livro *Jane rekoa werã* (Nossa história), de autoria de Jawapuku. A narrativa descreve a ocupação de vários grupos de Wajãpi nos limites territoriais da Tribo Indígena Wajãpi (TIW). Wajãpi Jawapuku explica que, mesmo sendo de

²⁶ Este conselho é a entidade maior não governamental que auxiliou os Wajãpi na produção dos materiais didáticos e não didáticos sobre esse povo. Desse modo, as narrativas aqui pesquisadas tiveram a participação, além dos próprios Wajãpi, de integrantes do Conselho e da Universidade de São Paulo/USP na figura maior de Dominique Gallois.

uma mesma região, grupos não podem se aparelhar, ficando no mesmo local. Por exemplo, se um Wajãpi nasce numa região, ele não é obrigado a ficar lá o resto da vida, e nem deve²⁷.

Outro fato sobre a organização político-social Wajãpi está na sua narrativa: Jimoatare´a aa (advertência), do livro **Jane Reko Makasia**²⁸ (JAWARUWA *et al*, 2009) versa sobre o respeito dos jovens pelos mais antigos e pelos adultos. Os jovens wajãpi não vivem “de molecagem”²⁹, eles temem os avós e os pais, e quando chegam moradores de outras aldeias, eles também os respeitam. Um jovem wajãpi não fica até tarde na rua, não arruma briga e, tradicionalmente, se casa cedo e já forma uma família que eles mesmos precisam sustentar. Para isso, esses jovens já aprendem a fazer seus cestos e outros utensílios, além de sua casa (*oka*) para morar com a nova família.

Em relação ao matrimônio, esse é um processo totalmente político e estratégico, já que famílias dispersas promovem uma recuperação ambiental mais rápida nas áreas ocupadas. Nesse caso, Gallois (1995, p. 383) afirma que

As habitações dos índios Waiãpi variam porque o tipo de exploração do meio ambiente efetuado pelo grupo caracteriza-se por uma grande mobilidade dentro do território tribal. A existência de uma aldeia central não é necessária para que defina um grupo local, podendo este existir, mesmo se seus membros vivem dispersos em núcleos próximos, conservando, entretanto, laços suficientemente estreitos, para que se concretize a cooperação em nível de certas atividades econômicas e cerimoniais. A mobilidade das aglomerações dos Waiãpi acompanha o ciclo agrícola. Na concepção ideal de suas habitações, consideram primordial uma curta distância entre casa, residência e roçado; as casas e, portanto, as aldeias, seguem as roças.

Esse tipo de relação misturada com as relações políticas e comerciais remonta aproximadamente a três séculos, e o tempo fixado nas localidades demarcadas para a proteção dela despende um tempo considerável, porém uma coisa precisa ser dita: os indígenas não se isolam ou estão isolados³⁰, como ainda algumas pessoas acreditam. Gallois (1995) enfatiza ainda que a visão de isolamento era unânime até a década de 1970, mas que na verdade isso não passa de uma visão

27 Quem nasce em Inipuku, da região do Mariry, mora em Mariry. Entretanto, os grupos de Kumakary e Aruwaity também são da região de Mariry, mas não moram em Mariry, pois eles preferem se dividir pelas demais aldeias da Terra Indígena Wajãpi.

28 Fortalecimento de nossa cultura.

29 Quer dizer que eles são responsáveis.

30 Antonella Tassinari (1995) faz uma abordagem sobre essa questão do “isolamento” indígena.

romântica sobre os indígenas, na qual eles permaneceriam isolados para manter intacta a sua cultura, sem influência dos não-indígenas. No entanto, sabemos que cada vez mais os indígenas tomam espaço fora de suas localidades de origem, apesar de os Wajãpi do Amapari serem considerados mais “reservados” com os não-indígenas, mas isso não é suficiente para os colocar num estado de isolamento.

Outro aspecto é que os Wajãpi não possuem apenas um chefe (cacique), mas várias lideranças que atuam em diversos grupos, que eles mesmos denominam de *ivanãkô*. Tais lideranças se organizam por meio do conselho de aldeias Wajãpi – Apina, com sede na capital do Estado do Amapá, Macapá. Jawaruwa (2014, p. 11) retrata essa questão na passagem a seguir:

Para nós não existe um só chefe. Cada grupo local, cada wanã, tem seu chefe. O chefe é aquele que tem mais experiência, tem mais conhecimento, é sabido e é fundador da aldeia. Quando querem resolver alguma coisa, os chefes se reúnem para decidirem juntos, então não existe um chefe mandando no outro. Uma pessoa não pode decidir sozinha por outras pessoas. Ninguém manda no chefe, ele tem autonomia.

Como podemos perceber, para os Wajãpi, uma aldeia predominante e nuclear não é necessária, pois cada wanã tem seu chefe, o qual cuida de seu grupo e de sua localidade. Regularmente, o conselho Wajãpi se reúne para definir as estratégias de bem comum relativas a economia, mobilidade, aldeias e festividades. Tudo é decidido em conjunto – esta pesquisa e sua aprovação é um exemplo disso, ou seja, para que nós pudéssemos falar sobre esses indígenas, passamos por uma longa triagem de todos os membros do conselho Wajãpi.

Dentro dessas decisões, estão as pautas de sustentabilidade ambiental, que são discutidos desde o clima (estações do ano) até a retirada e a reposição de recursos, considerando que o clima interfere diretamente nos recursos naturais, na sua abundância ou escassez. O conselho Wajãpi trava uma luta incessante contra a grilagem de terras, os garimpos ilegais e o extrativismo predatório de não-indígenas. Os Wajãpi não enxergam a natureza como um grande mercado, pois sua cultura econômica é diretamente relacionada às práticas de subsistência.

No livro **Jimotekokuwa** (resguardo e cuidados), de autoria de Japukuriwa *et al.* (2008), são contadas histórias do resguardo na cultura Wajãpi. De acordo com o Dicionário Aurélio, a palavra *resguardo* significa “ação ou efeito de resguardar ou de se resguardar”, e pode ser utilizada nos seguintes contextos: “uma estrutura que protege ou isola determinada área ou superfície”. Nessa acepção, o resguardo

é usado para proteger ou livrar alguém do perigo, ou mesmo no sentido de precaução. A narrativa denominada *Imovvyva* (apresentação) afirma que um bom resguardo começa na passagem para a maioridade: as meninas têm o resguardo a partir da primeira menstruação; os meninos, na fase de mudança de voz. No caso da menstruação, a moça já pode ter filhos, e, na segunda menstruação, ela já é considerada adulta. No período menstrual, ela não pode comer caça, não pode ficar na rua e no sol, não pode “pegar” chuva, dormir muito e, sobretudo, tomar banho de rio.

Diz a tradição Wajãpi que a primeira menstruação tem como local a rede e, antes que a moça saia da rede, o pai procura formigas para ferrar a moça. Para que ela não sinta a dor da ferroada, a mãe faz um *caxixi*³¹ para ela tomar ainda de madrugada, considerando que os Wajãpi levantam cedo para a lida do dia-a-dia. O interessante nessa tradição é que somente pode aplicar a ferroada quem caça bem e fala bem, pois se acredita que um bom trabalhador fala bem, e a pessoa que fala bem pode conversar bem antes da ferroada das formigas.

Outra história, chamada de *Jikoakua* (Resguardo), do livro **Jimotekokuwa**, trata do resguardo quando alguém morre. Para os Wajãpi, quando alguém morre, não se pode fazer brincadeiras³², nem se pode caçar ou trabalhar. Para que o espírito da pessoa que morre não faça mal à sua própria comunidade, é **amarrado** no pulso um fio de planta no parente vivo para proteção. Se o Wajãpi ficar bebendo água de forma exagerada, ele vai ficar com a barriga grande e, conseqüentemente, o cadáver ficará desajeitado, inchado e cheio de gases. Caso também um Wajãpi **não respeite o momento de luto, ele pode vir a falecer da mesma forma.**

O livro **Ija mã´e kô** versa sobre os donos das coisas. Nessa cultura, tudo que existe na natureza tem um dono, uma entidade, o próprio Wajãpi tem um dono. Existem diversos donos – os *jarã* –, sufixo que significa *dono de* e que precisa de um complemento, na língua wajãpi, para saber em qual lugar esse “dono” atua. Por exemplo: *Yy jarã* é o dono das águas representado pela Moju (ou anaconda); *Yvy jarã* é o dono da terra, e assim por diante.

Conta-se na tradição oral dos Wajãpi contida no referido livro que o dono do mundo (o Janejar ou Ianejar) promoveu a separação entre os homens e os animais. Assim, cada um teria o seu espaço. Tudo aconteceu em uma festa, onde tanto os homens quanto os animais apresentavam seus cantos, e, com

31 Bebida típica dos indígenas, feita à base de mandioca.

32 Caso fique rindo, a pessoa pode ficar abrindo a boca sem controle.

isso, bebendo e dançado às margens do rio, alguns caíram e se tornaram peixes e cobras, enquanto outros permaneceram em terra (homens). Conta a mesma narrativa que havia um grande lajedo de pedra e nele havia um ser temido, até então desconhecido, mas, por grande curiosidade, os homens mataram o dito animal – era a famosa *Moju (dona das águas)*, mais conhecida como Anaconda.

Quando eles perceberam o tamanho e a espessura do animal, resolveram abrir a Moju e dentro encontraram uma série de excrementos coloridos, a partir dos quais as cores foram sendo formadas. Após isso, a festa continuou e quem ficou na terra pôde usufruir das cores da Moju, todos se pintaram e uns voaram – assim nasceram os pássaros que, do alto de uma samaumeira, se espalharam pelo mundo.

As narrativas dizem muito sobre o povo Wajãpi, sobre a sua identidade e sobre a sua resistência. Trata-se de um legado imensurável, que somente eles podem preservar com propriedade. Num dos poucos contatos que tivemos antes da pesquisa com os Wajãpi, percebemos um povo reservado, e um deles chegou a comentar do receio em contar as histórias da etnia, em razão da finalidade meramente acadêmica que não necessariamente garantiria um retorno naquilo que eles entregam aos não-indígenas. Isso foi relatado também por Gallois (2012) quando disse que, para os não-indígenas, os saberes Wajãpi possuem um valor monetário, no qual se vendem livros, lucram-se com palestras, e quando isso acontece o Wajãpi não ganha nada em troca.

Por isso, precisamos entender que a nossa parte, como não-indígenas, é de promoção desses saberes, de compreensão da cultura, do espaço, mas não temos a posse do lugar do Wajãpi. Nesse sentido, devemos entender que estamos muito mais próximos à condição de espectadores, em que se necessita ouvir muito mais do que opinar para que assim o conhecimento seja partilhado de maneira íntegra, sem que haja interrupções ou informações equivocadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Devemos pensar que o período político obscuro nos últimos tempos, que deu espaço à eleição de Jair Bolsonaro, em 2018, nos obriga a pensar sempre e a defender pautas sobre educação, cultura e diversidade. Pois, de um lado, estão as pessoas que se sentem ameaçadas, a maioria mulheres, mulheres negras, negros, LGBTI¹ e indígenas; do outro lado, um grupo que se considera conservador

nos costumes, que pouco entende ou não entende sobre a diversidade dos povos brasileiros. O grupo que se sente ameaçado (minorias em direitos) procura fortalecer os debates sobre direitos e igualdade para todos os cidadãos; o grupo divergente (e ameaçador) mal conhece a história de luta das minorias descritas em direitos, e hoje se sente “legitimado” e sem pudor pra expressar opiniões e discursos de ódio contra os diferentes, já que um chefe de estado ataca e/ou descredibiliza essas mesmas minorias.

Partindo dessas observações, ressaltamos a relevância de trabalhos sobre identidades dentro e fora do contexto acadêmico. E, hoje, mais do que nunca, considerando a constante naturalização do “politicamente incorreto”, dos preconceitos sobre as minorias em direitos, por uma parte significativa da população brasileira, assistimos atônitos a uma escalada da violência contra grupos sociais minoritários, como as populações indígenas. Quando pensamos num presidente escolhido recentemente por 57 milhões de brasileiros, que exalta discursos ofensivos àqueles que são diferentes a ele, e recebe em troca o apoio de seu público, sabemos que a situação social brasileira está comprometida, mas que também revela a face mais retrograda de um país e uma sociedade calcados no pensamento elitista e escravagista, e que agora vê suas pautas segregacionistas avançando no próprio discurso do presidente da República, um saudosos das políticas antidemocráticas.

O caminho é longo, pois os ataques não cessam. Sabemos que a luta não precisa ser apenas das minorias em direitos, temos ciência que os anos de escravidão e de segregação no Brasil influenciaram para a manutenção de discursos de ódio e diversos ataques às políticas públicas que visam amparar grupos minoritários. Os trinta e dois anos de nossa última Constituição Federal parece que não foram suficientes para o amadurecimento da sociedade em geral, só garantiu poucos direitos conquistados pelos povos tradicionais, pois, para eles, praticamente, não há uma educação formal voltada para o debate de nossas leis e dos direitos e deveres descritos na Carta Magna.

REFERÊNCIAS

APINA; AWATAC; IEPÉ. **Jane reko mokasia: organização social Wajãpi.** Plano de salvaguarda Wajãpi. Programa de formação de pesquisadores Wajãpi, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski.** Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Para uma Filosofia do Ato Responsável.** Trad. de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 2.ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

Plano de Gestão Socioambiental Terra Indígena Wajãpi: Como estamos organizados para continuar vivendo bem na nossa terra. Macapá, 2017.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura.** Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**, de 05 de outubro de 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm Acesso em: 20 ago. 2020.

DIJK, Teun van. **Discurso e Poder.** São Paulo: Contexto, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GALLOIS, Catherine. **Wajãpi rena: roças, pátios e casas.** 2. ed. Rio de Janeiro. Museu do índio/Apina/Iepé, 2009. 96.p

GALLOIS, Dominique Tilkin; VIDAL, Lux Boelitz. **Movimento na cosmologia waiapi: criação, expansão e transformação do universo.** Universidade de São Paulo/USP, São Paulo, 1988.

GALLOIS, Dominique Tilkin; GRUPIONI, Denise Fajardo. **Povos indígenas no Amapá e norte do Pará: quem são, onde estão, quantos são, como vivem e o que pensam?** [S.l: s.n.], 2003

GALLOIS, Dominique Tilkin. **Donos, detentores e usuários da arte gráfica kusiwa.** Revista de antropologia, v. 55 n° 1. São Paulo, USP, 2012.

_____. **A casa Wajãpi.** In **A Temática Indígena na Escola: Novos subsídios para professores de 1º e 2º graus.** 1º Edição. Ministério da Educação e do Desporto. Mari - Grupo de Educação Indígena/USP, UNESCO, 1995.

IEPÉ. **Patrimônio imaterial cultural e povos indígenas.** Org. Dominique Gallois, 2006.

IPHAN. **Expressão gráfica e oralidade entre os Wajãpi do Amapá.** Dossiê Iphan 2. Rio de Janeiro, 2006.

RISÉRIO, Antônio. **Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros.** Rio de Janeiro: Imago, 1993.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico.** São Paulo: Cortez Editora, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

TASSINARI, Antonella. **Sociedades indígenas: introdução ao tema da diversidade cultural** in **A Temática Indígena na Escola: Novos subsídios para professores de 1º e 2º graus.** 1º Edição. Ministério da Educação e do Desporto. Mari - Grupo de Educação Indígena/USP, UNESCO, 1995.

MÁFIA DO VERSO: APLICABILIDADE DAS TEORIAS DA FALTA E DA ACLIMATAÇÃO

Mariana Alcantara Vilarinho de Andrade

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por alvo traçar a historicização de uma cooperativa de poetas radicados em Roraima, chamada Máfia do Verso, cujo objetivo é fazer circular e ler literatura em Roraima. Intenta, além disso, elucidar sobre as teorias da falta e da aclimação, oriundas das comparações feitas entre Velho Mundo e Novo Mundo, conforme explana Jobim (2020). Pretende-se ainda, aqui, demonstrar como estas teorias podem ser aplicadas ao contexto intranacional, por meio de comparações entre a Amazônia e outras regiões mais centrais do Brasil – também segundo Jobim (2020).

Demais, busca-se aplicar as teorias da falta e da aclimação, partindo-se de uma análise contextual intranacional, ao contexto específico da Máfia do Verso: relacionando-se a teoria da falta à ideologia do grupo de poetas e aplicando-se a teoria da aclimação a um poema (sem título) exposto nas páginas 11 e 12 da primeira obra publicada pela série (**parTilha**, de Roberto Mibielli). Percebe-se, portanto, a relevância de se conhecer a trajetória da cooperativa de poetas Máfia do Verso, uma vez que esta publica suas obras de movo alternativo, dadas as poucas condições editoriais no ambiente em que o grupo se radica. Dessa forma, compreende-se também que ao se estudar um trabalho literário ainda não mencionado em pesquisas científicas, abrem-se portas para outros trabalhos acerca da Máfia do Verso e acerca de outras produções literárias produzidas de modo independente na Amazônia. Ademais, nota-se como as teorias da falta e da aclimação podem ser aplicadas ao contexto amazônico que, em relação a regiões do Brasil ditas como mais centrais, assemelha-se ao Novo Mundo, quando comparado ao Velho Mundo.

Em 2013, no estado de Roraima, poetas se reuniram para publicarem de modo independente uma coletânea de obras em verso com vistas a fazer e veicular poesia em Roraima. Esta cooperativa de poetas, cujo nome é Máfia do Verso, entre 2013 e 2015, publicou cinco obras nas quais expõem-se vários estilos que conversam, em maioria, com o Modernismo Brasileiro e os temas do cotidiano.

Os versos que compõem as cinco obras vão desde temas corriqueiros da vida humana: tempo, morte, vida, amor, dor; até algumas retratações regionais. Porém, a coletânea ainda não foi estudada em trabalhos científicos, o que justifica, em parte, este trabalho.

Outro fator que impulsiona essa pesquisa é a necessidade de se estudarem as produções literárias contemporâneas, as quais compõem o tecido textual universal. Toma-se, portanto, a Máfia do Verso como uma literatura de minoria, a qual está radicada em Roraima, um ponto periférico do Brasil, o qual, por sua vez, é outro ponto periférico do mundo. Sob tal perspectiva, relaciona-se à comparação entre Roraima (Amazônia) e outras regiões centrais o contraste entre Novo Mundo e Velho Mundo, com intuito de aplicarem-se ao contexto da Máfia do Verso as teorias da falta e da aclimatação, oriundas deste contraste, por meio do estudo sobre a ideologia do grupo de poetas e de um poema (sem título) publicado no primeiro livro da série (**parTilha**, de Roberto Mibielli).

HISTORICIZAÇÃO DA MÁFIA DO VERSO

Em 2012, Mibielli, professor Doutor do curso de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima (UFRR), com algum dinheiro disponível, quis pôr em prática uma ideia antiga de compilar seus poemas e publicar um livro. No intento de fazê-lo em conjunto, já que conhecia outras pessoas as quais – como ele – produziam poemas e publicavam virtualmente, convidou uma amiga: Sony Ferseck – à época, recém graduada em Letras pela Universidade Federal de Roraima –, a qual produzia poemas e publicava-os em seu blog **Pouco Verbo**. Reuniram-se para combinarem sobre as publicações – as quais seriam independentes de editoras – e surgiu entre eles a ideia de convidarem outros colegas, até mesmo para ajudarem na organização das obras – o que renderia burocracias ainda desconhecidas pelos iniciantes.

Fundou-se, então, ao final do ano de 2012, a Máfia do Verso. Para tanto, reuniram-se os amigos e colegas de trabalho: Roberto Mibielli, Sheila Praxedes, Devair Fiorotti (falecido em 2020), Eli Macuxi, Sony Ferseck, Marcelo Perez e Zanny Adairalba – todos vinculados ao meio acadêmico ligado à arte, literatura, comunicação e história. Mais tarde apenas, em 2014, Edgar Borges foi convidado a fazer parte da Máfia, o qual dirige, com a participação de Zanny Adairalba, outra cooperativa, o Coletivo Caimbé (um grupo que promove ações educativas,

culturais e sociais no âmbito das artes e da literatura em Roraima). A Máfia do Verso participava frequentemente de tais atividades, em especial, no período das cinco publicações da série. Suas cinco publicações, portanto, ocorreram de 2013 a 2015, sendo que uma das obras teve sua segunda edição em 2016. Os livros de bolso, portanto, são, em ordem de publicação: **parTilha** (de Roberto Mibielli), **Pouco Verbo** (de Sony Ferseck), **Amor para quem odeia** (de Elimacuxi), **Ainda Se Estivesse Faltando Pedacos** (de Marcelo Perez) e **PaioI** (de Devair Fiorotti).

Ficou acertado, então, no momento da fundação (como alguns dos objetivos do grupo – segundo os próprios autores) que se autodenominam mafiosos –: “publicar poetas inéditos de qualidade, republicar a boa poesia já conhecida do público” (Os mafiosos apud Ferseck, 2013). Assim, percebemos que existe a intenção de conceber estreantes na vida literária – o que ocorreu de fato –, bem como que os próprios mafiosos se julgam poetas de qualidade – possivelmente seja uma qualidade medida tanto no âmbito da tradição quanto da inovação e profundidade subjetiva, entre outros. Além disso, os mafiosos mostram interesse em “republicar a boa poesia já conhecida pelo público”, outrora já publicada, porém em meios virtuais ou outros alternativos, que agora toma forma impressa, por meio de um trabalho – dito pelos próprios – de qualidade.

Vale lembrar, porém, que o conselho da Máfia é formado por oito pessoas, mas apenas cinco publicaram as obras. Isso se deve ao fato de, inicialmente, a Máfia ter intenção de somente fazer publicarem autores estreantes, isto é, que não tivessem lançado livros ainda, a fim de abrir espaço aos poetas que ainda não tivessem recebido a oportunidade.

Assim, é importante lembrar, então, que Edgar, Sheila e Zanny faziam parte do conselho, mas não publicaram obras na série. Dos três, o primeiro, Edgar, atuava profissionalmente no âmbito da Comunicação Social e também era escritor, e à altura das produções da Máfia, já tinha obras de contos e de poemas publicadas (são elas: **Roraima Blues**, em 2008; **Sem grandes delongas**, em 2011). A segunda, Sheila, dedicava-se à pesquisa e ao magistério, mas ainda não tinha publicado textos literários. Por isso poderia ser uma forte candidata à estreia. No entanto, na cooperativa, ela se voltou muito à resolução de questões burocráticas e a revisões textuais para ajudar os colegas autores. Além disso, Sheila não tinha o hábito de escrever versos, mas sim prosa, como crônicas, cuja publicação é plano futuro do grupo. E a última, Zanny, já era poeta e compositora desde criança e, no momento de fundação da cooperativa, também já tinha obras poéticas publicadas entre 2010 e 2012 (são elas, as obras de poesia: **Micropoemas**, em

2010; **Palavras em Preto e Branco**, em 2011; **Repoetizando**, em 2012), além de alguns cordéis desde 2012 até 2019 (**Banca Iekuana** – um movimento espinha de peixe, Boa vista – a cidade que nasceu de uma paixão; **Caimbé de Natal** – o auto de Macunaima; **Calango** – o almoço da cerca; Casa pequena; **Nenê Macaggi** – uma história para ser lembrada; entre outros). Portanto, mesmo que estes três membros da Máfia do Verso não tivessem composto a série com suas produções, contribuiriam, certamente, para a preparação dos livros já publicados e para a divulgação dos poemas em eventos dos quais o grupo participou – o que de fato acabou ocorrendo.

Outros quatro membros da Máfia do Verso, Mibielli, Ferseck, Elimacuxi e Marcelo Perez, estrearam na vida literária com suas obras veiculadas pela série. Todos já divulgavam antes seus versos em meios digitais (*blogs e facebook*), em saraus, visitas a escolas, entre outros eventos, mas ainda não haviam compilado livros. Apenas Devair Fiorotti – falecido em março de 2020 –, o quinto a publicar pela Máfia, já era veterano no ofício, com dois livros já lançados antes de **Paiol (30 poemas e solidão**, em 2012; e **Livro dos amores**, em 2014). Mas a publicação de **Paiol** ia de encontro à ideologia da Máfia do Verso de privilegiar a publicação de estreantes. No entanto, Devair fez questão de publicar um livro pela série. Assim, os membros se reuniram e, devido ao fato de a Máfia ser uma cooperativa de amigos, sem estruturação rígida, **Paiol** foi lançado com louvor e, diferentemente das quatro obras anteriores – que tiveram revisão de textos feita pela integrante Sheila Praxedes –, o quinto livro teve textos revisados por Sony Ferseck, esposa do poeta Devair Fiorotti à altura.

A Máfia do Verso, além de conceber estreantes na carreira literária, também visa a “mobilizar a sociedade em torno da ideia de que é possível, sim, fazer veicular e ler poesia em Roraima” (Os mafiosos apud FERSECK, 2013). Prova disso é que, como vimos, os próprios poetas-autores financiam as publicações, levando em conta o incipiente cenário literário editorial roraimense, de modo que:

[...] os três primeiros livros, já financiados a fundo perdido pelos respectivos poetas, legarão a maior parte do que arrecadarem para a publicação do poeta seguinte, sendo obrigação deste financiar, com o dinheiro arrecadado da venda de seus livros, seu “apadrinhado” sucessor e daí em diante (Os mafiosos apud FERSECK, 2013).

Desse modo, a partir da terceira publicação da Máfia, o valor arrecadado com as vendas de uma obra seria usado para bancar a publicação da próxima. Assim, com o modelo de socialização dos custos adotado pela cooperativa, a

falta de incentivos editoriais para literatura em Roraima poderia representar uma dificuldade. Contudo, não um impedimento para a produção. Nota-se, assim, um caráter militante no grupo de poetas, pois eles abdicam de retorno financeiro para proporcionarem ao público a oportunidade de acesso à literatura, além de oferecerem aos autores a chance de publicarem suas produções. Por meio, então, deste cooperativismo, a Máfia conseguiu fazer emergirem poetas e, certamente, incentivou direta e indiretamente a concretização de trabalhos parecidos com este.

Relacionado a este caráter militante em prol de produzir e publicar literatura de modo *clandestino*, sem seguir as formalidades relacionadas às publicações organizadas por editoras, a fim de dar chance de divulgar seus trabalhos a poetas que sequer foram cogitados pelo cânone brasileiro, o nome do grupo foi decidido pelo poetas como Máfia do Verso. Assim, o nome do grupo faz alusão a uma *pirataria* de poetas e a um *tráfico* de poesia, como uma brincadeira relacionada à forma de produção independente e nada convencional a qual exercem. Além da Máfia do Verso, havia a intenção, entre os amigos, de fundar a *Máfia do Verbo*, com intuito de publicarem obras em prosa, de modo semelhante à Máfia do Verso. Nesta outra série, em prosa, estariam, inclusive, os escritos de Sheila Praxedes, a qual – como dito anteriormente – não escreve versos, mas sim crônicas. Entretanto, a cooperativa de poetas ainda não concretizou esta ideia, apesar de ser um plano para o futuro.

Demais, além de custearem as obras, como dito, os próprios mafiosos organizaram-nas, pois foram impressas em gráficas locais, sem qualquer apoio de editoras – até porque não havia, neste momento, uma editora em Roraima, exceto editoras de Universidades, com fins estritamente acadêmicos. Logo, segundo Jobim, – na apresentação do primeiro livro publicado pela Máfia, – o trabalho “Agora toma forma impressa, e ganha organização que também tem um dedo autoral” (JOBIM apud MIBIELLI, 2013). Assim, driblando a escassez de incentivos financeiros e editoriais, a cooperativa pretende formar “uma corrente quase infinita de estreias e reestreias da poesia em nosso estado” (Os mafiosos apud MIBIELLI, 2013). Dessa forma, por meio da cooperação entre amigos, seria possível que os próprios poetas radicados em Roraima implementassem a movimentação literária no estado, com intento de tornar possível “respirar em verso, versificar cultura, cultuar literatura” (Os mafiosos apud MIBIELLI, 2013).

Ainda no que pese à intenção da cooperativa de mobilizar a sociedade para a prática de leitura de poesia em Roraima, além da iniciativa de custear as publicações, com vista a tal mobilização, a Máfia também fazia, principalmente

no período inicial de consolidação da cooperativa, visitas a escolas, as quais tinham teor pedagógico - e não apenas de divulgação-, pois, por meio destas os autores, em interação com as comunidades escolares, realizavam práticas de leitura e performance, e ainda levavam consigo outros poetas (alheios à Máfia do Verso) para participarem dos eventos e, portanto, incentivarem à leitura e veicularem poesia. Essas visitas eram feitas, principalmente, em escolas públicas de Boa Vista-RR – as quais, em maioria, eram beneficiadas pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência da Universidade Federal de Roraima, cujo coordenador, à época, era o Professor Doutor Roberto Mibielli, membro da Máfia –, mas também, a cooperativa visitava outras escolas (públicas e particulares) para realizar ou participar de eventos culturais. Sobre tais visitas, Sony Ferseck – a autora de **Pouco Verbo** – contou ao G1 (2013):

A intenção é fazer com que os alunos da rede pública consumam poesia. Queremos que a literatura de Roraima seja difundida. O interessante é que essa interação tem dado muito certo e já vemos alunos interagindo com as nossas poesias e as transformando em músicas, danças e gestos (Livro ‘Amor para quem odeia’ terá lançamento em Boa Vista, 2013).

Isso indica que, uma vez que também foi difundida no meio escolar, a obra da Máfia ganha cada vez mais espaço e reconhecimento de seu público conterrâneo, oferecendo-lhe um objeto de consumo saudável e ensinando-o a buscar por cultura e conhecimento, inclusive, produzidos em sua própria região. Logo, as visitas dos autores às escolas podem ser vistas como mais um marco de independência de produção, pois a Máfia do Verso não apenas demonstra interesse em veicular a boa poesia em Roraima, mas também busca isso: em vez de somente pôr no mercado suas obras, o grupo de poetas ainda busca o público, principalmente os jovens estudantes, que serão os leitores e também autores futuros do estado de Roraima e do Brasil. Destarte, não é apenas um trabalho de divulgação de suas obras, mas a Máfia também promove o incentivo à leitura pelo acolhimento que os autores oferecem ao seu público.

Segundo Candido, a organização de cada sociedade pode influenciar no processo de fruição da literatura (bem humanizador): em sociedades mais igualitárias, o acesso à cultura passa pela de massa e chega à erudita; nas sociedades menos equânimes, como a nossa (brasileira), muitas vezes a oportunidade de acesso à cultura não chega aos níveis eruditos. Porém, o autor destaca que quando há oportunidade de conhecimento cultural, há incorporação deste e interesse para tal – portanto, não é falta de capacidade que um povo tem de incorporar saberes,

mas falta de oportunidade. (CANDIDO, 2004, p. 186). Assim, com a iniciativa de visitar escolas para divulgar suas obras, independentemente publicadas (ainda que com poucos recursos), a Máfia do Verso também dispõe aos alunos da educação básica a oportunidade de conhecer arte e cultura.

Além de visitas a escolas, os mafiosos também promoviam saraus, muitos deles no quintal da casa de Mibielli. Além disso, o grupo era frequentemente convidado a participar de outros saraus e eventos culturais, como o evento *Yamix* (quinta e sexta edição, respectivamente em 2012 e 2013) – uma mostra acadêmica de artes integradas de Roraima, realizada pela Universidade Estadual de Roraima no município de Pacaraima-RR –; saraus realizados pela Livraria Saber (em Boa Vista); outros eventos desta natureza (na capital Boa Vista) que ocorriam no Parque do Mirandinha, no Palácio da Cultura, no Espaço de Cultura e Arte União Operária, realizados por escolas, pelo Coletivo Caimbé (um grupo que promove ações educativas, culturais e sociais no âmbito das artes e da literatura, do qual dois integrantes da Máfia fazem parte: Zanny e Edgar); além de eventos da Universidade Federal de Roraima, entre outros. Destarte, os mafiosos, com prazer, faziam cumprir seus objetivos de veicular poesia e incentivar leitura em seu estado de radicação.

Fora a divulgação por meio das visitas a escolas e outros eventos, mostras e performances, é válido ressaltar que a leitura do terceiro volume da série – **Amor para quem odeia**, de Elimacuxi –, foi exigida por duas vezes pela Universidade Federal de Roraima na prova de vestibular dos anos de 2017 e 2018 (cf. CPV-UFRR, 2018). Nesse momento, o livro de Elimacuxi precisou de uma segunda edição, já que não havia mais exemplares da primeira edição para serem vendidos. Então, para esta próxima edição, a autora acrescentou mais dez poemas: o livro que tinha 100 páginas numa primeira edição, passou a ter 110 páginas na segunda. Foi Elimacuxi quem custeou sozinha a publicação da 2ª edição, pois a cooperativa não tinha recursos financeiros suficientes, uma vez que não previu tal situação, e, com as vendas dos exemplares, também não houve lucro, porque o valor pelo qual foram vendidos era simbólico, com a intenção de ser acessível a todos os públicos.

Dessa forma, o fato de a leitura de **Amor para quem odeia** ter sido exigida para o vestibular da Universidade Federal de Roraima foi tanto fruto da repercussão das divulgações que os próprios mafiosos faziam de suas produções, como também foi motivo para a Máfia alcançar mais públicos, o que possibilitou cumprir com sua intenção de promover leitura, de modo a induzir a sociedade escolar e acadêmica a apreciar tais obras. Dessa forma, por parcerias firmadas com instituições de

ensino, a literatura dos mafiosos exerce sua função de entretenimento, meio de conhecimento, inspiração para novas produções, entre outros.

Depois das cinco obras em verso, os componentes da máfia se firmaram em outras atividades, ligadas à arte, ao academicismo, entre outros. Por isso, os movimentos, como visitas a escolas e participações em saraus e outros eventos culturais, diminuíram. Outro fator que contribuiu para isso, mais recentemente, foi o falecimento de Devair Fiorotti, em março de 2020 – autor do quinto livro da série. Demais, a pandemia que incumbiu o distanciamento social durante o ano de 2020 também fez com que os poetas se concentrassem em atividades profissionais que driblassem os impactos desse acontecimento, o que também reforçou a pausa dos projetos desenvolvidos pela cooperativa. No entanto, ainda existe intenção dos poetas de darem continuidade aos planos concernentes à *Máfia do Verso*.

SOBRE AS TEORIAS DA FALTA E DA ACLIMATAÇÃO

Segundo Jobim (2020, p. 8), o Novo Mundismo é a representação do Novo Mundo, que, por sua vez, é o termo criado pelos europeus para denominar os lugares que outrora estavam sendo por eles descobertos – como o Brasil. Portanto, para o autor, Novo Mundismo é a tendência de representar o Novo mundo de modo nacionalista no século XIX, explorando a cor local, em rebeldia ao cosmopolitismo – chamado no século XX de globalização ou mundialização (cf. JOBIM, 2020, p. 8-10).

O autor também pontua que “as comparações são fundamentadas em teorias ou ideias que dão sentido aos elementos comparáveis” (JOBIM, 2020, p. 8). Isso, aplicado ao Novo Mundismo, diz respeito ao fato de o Novo Mundo ser visto sob uma referência do Velho Mundo, isto é, as comparações feitas entre Novo Mundo e Europa tomam teorias e ideias eurocêntricas para fundamentar as características atribuídas ao Novo Mundo, como Jobim afirma: “no caso do Novo Mundismo, suas teorias e ideias eram originalmente europeias” (JOBIM, 2020, p. 8). Sobre tais comparações, o autor observa:

Assim, através de um olhar comparativo, em que o critério de avaliação usado na comparação era basicamente europeu, produziram-se julgamentos sobre o Novo Mundo, nos quais se utilizava a Europa como régua para medir o que se encontrava. Se não existisse lá algo que no Velho Mundo era considerado relevante, então essa ausência era considerada uma falta (JOBIM, 2020, p. 12).

Nesse trecho, Jobim descreve a teoria da falta, advinda destas comparações entre Europa e o Novo Mundo. Sendo assim, vários aspectos existentes no Velho Mundo, aqui no Brasil (Novo Mundo), eram considerados faltas, pois as nítidas diferenças entre os dois mundos faziam com que algo relevante na Europa não necessariamente existisse no Brasil. Esta inexistência era julgada como falta, em vez de ser vista apenas como uma diferença, visto que a referência de plenitude era a Europa.

Porém, estas comparações que constataam faltas, sob a perspectiva eurocêntrica, podem ser trazidas para contextos nacionais, como afirma Jobim:

Claro, há variantes destas teorias da falta, que também podem ser aplicadas para comparações em níveis intra ou supra nacionais. Em nível intranacional, conhecemos as divisões regionais dentro do Brasil: sul, sudeste, centro-oeste, nordeste, norte. E sabemos também que estas divisões não são apenas um exercício de abstração intelectual, já que são utilizadas pelos poderes constituídos como parâmetro para políticas públicas, entre outras coisas (JOBIM, 2020, p. 13).

Significa, então, que as comparações feitas entre as regiões do país também originam, sob perspectivas mais centrais, faltas, assim como as ausências existentes em comparações entre Velho e Novo Mundo. Sobre isso, o autor exemplifica:

Para evocarmos um caso específico de comparatismo intranacional, vamos lembrar o que nos disse Roberto Mibielli, sobre os modos de abordagem da Amazônia em geral e de Roraima em particular. Segundo ele, a região amazônica possui uma multiplicidade de componentes culturais, que, no entanto, não formam uma “faceta de cultura reconhecível”, isto é, componentes culturais que não correspondem ao que está presente e reconhecido em outras regiões mais populosas e com maior volume de produção cultural. Então, cria-se uma interpretação de que há nesta região um vazio cultural, paralelo a um vazio demográfico. É como se faltasse gente e faltasse cultura na Amazônia. Seria uma espécie de variação da teoria da falta, pois os usuários da expressão vazio cultural de algum modo produzem uma comparação na qual utilizam como termo básico as regiões presumidamente mais “centrais” (regiões com “mais gente” e “mais cultura”...), para comparar com a região amazônica, na qual haveria o vazio, ou seja, a falta (de “mais gente” e “mais cultura”). Em outras palavras: em comparação com outros lugares vistos como “cheios”, haveria o “vazio” da Amazônia, sendo a “plenitude” daqueles outros lugares o modelo de como e com o que se deve fazer o preenchimento do “vazio”... embora a realidade da própria região seja outra (JOBIM, 2020, p. 14).

Como Jobim expõe na citação acima, a Amazônia, mesmo tendo caracteres peculiares que não se assemelham a aspectos próprios de regiões mais centrais do país, é comparada com essas regiões centrais, de modo que suas singularidades não são constatadas como diferenças, mas sim como faltas – do mesmo modo que ocorria entre Novo e Velho Mundo. Dessa forma, a plenitude é atribuída aos grandes centros do Brasil, enquanto à Amazônia – mais especificamente, Roraima – atribui-se a falta que desconsidera os aspectos próprios da região.

Sobre essa (in)existência de cultura amazônica, o pesquisador Mibielli (2017) discute:

[...] é que uma parcela considerável dos pesquisadores que ali vivem, embora nem sempre o admitam publicamente, rechaçam a ideia da existência de uma literatura (no) local. Alguns desses preferem não considerar a existência de uma literatura indígena, outros, um pouco mais radicais, adotam uma postura de absoluta negação, em especial, em se tratando da literatura urbana produzida nas capitais de menor porte da Amazônia (o que exclui Manaus e Belém), assim como em boa parte de suas cidades, a maioria com menos de dez mil habitantes cada (MIBIELLI, 2017, p. 86).

Em consonância com o exposto acima, os próprios pesquisadores (não todos) viventes nessas áreas amazônicas se negam a reconhecer a literatura produzida no local, como também a estudá-la. Isso dificulta ainda mais a tentativa de divulgação artística, até mesmo regionalmente, bem como de modo mais expansivo.

Trazendo isso para o contexto particular da Máfia do Verso – um grupo que estabelece uma relação de cooperação entre seus membros justamente pela ausência de condições financeiras e editoriais para as publicações –, pode-se notar uma aplicabilidade intranacional da teoria da falta trazida por Jobim. Uma vez que, em comparação a outros lugares do Brasil, há em Roraima, no momento das publicações da Máfia, a ausência de editoras e de incentivo à cultura – o que instiga os artistas a buscarem modos alternativos de divulgação de suas obras. Logo, existe sob esta região a visão de falta ao se pensar que há falta de cultura em Roraima, sem levar em conta os aspectos particulares do lugar. Além disso, vê-se também a falta de editoras e incentivo à veiculação de cultura. Pode-se entender, então, que a Máfia do Verso, indiretamente, em sua ideologia, tem a intenção de suprir uma visão de falta, no sentido de militar por veiculação de leitura e cultura, indo de encontro às dificuldades encontradas em seu local de radicação.

Outra teoria oriunda do Novo Mundismo, segundo Jobim, é a teoria da aclimação:

Como se sabe, Machado publicou, na Gazeta de Notícias, entre 1883 e 1886, sob o pseudônimo Lelio, na seção “Balas de estalo”, uma série de pequenos textos. Segundo Lelio, mesmo aquilo que no Brasil parece ser a mesma coisa do local de origem pode transformar-se em outra coisa, em função da aclimação (JOBIM, 2020, p. 15).

A aclimação, que é o fenômeno de adaptação de algo que já existia em algum lugar (Velho Mundo) a um novo ambiente (Novo Mundo), foi anteriormente mencionada por Machado de Assis, como conta Jobim e é detalhada posteriormente por este: “As teorias da aclimação não pressupõem que um termo ou um referente “de fora” permaneça o mesmo, ao ser internalizado, mas que haja uma transformação, a partir de sua aclimação em novo contexto” (JOBIM, 2020, p. 16). Portanto, a aclimação indica que um referente que chega a um ambiente sofre uma transformação, em virtude da adaptação pela qual ele passa para se fixar neste novo lugar. Isso se explica pelo fato de que cada lugar tem suas características próprias, as quais interferem nos referentes, de outros lugares, que se instalam em determinado novo ambiente.

Já que a aclimação é esta adaptação de algo no momento em que chega a um novo lugar, pode-se considerar a intertextualidade – conceituada por Kristeva “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (1974, p. 64) – como um modo de aclimação, uma vez que trazer um texto de outro lugar permite ao escritor, que faz uso deste texto “estrangeiro”, adaptá-lo conforme suas intenções sobre este novo discurso. Isso significa que quando uma citação é feita, ela carrega um sentido próprio de seu texto de origem, mas também passa por alguma mudança semântica em virtude da transposição de ambiente – o que é próprio da aclimação.

Um modo de aplicabilidade da teoria da aclimação no contexto específico da Máfia do Verso é observado, por exemplo, nos três primeiros versos do primeiro poema que compõe a primeira obra (**parTilha**, de Roberto Mibielli) publicada pelo coletivo literário em questão.

O amor não é coisa líquida
A não ser quando dá água
na boca e essência escorrida
ou vazamento nas torneiras
da pele e da alma nas feiras
de escambo de corpo drogado
do outro em excesso e satisfação

às vezes transita na contramão
por isso pode morrer afogado
de tanto mimo ou tédio
pode cair de um prédio
de violência e ilusão
pode nunca ter razão
e viver forçando a barra
pode ser a eterna farra
adolescente interna feliz
andando na corda por um triz
pode ser o que eu sempre quis
um panapaná colorido de Kiss
em batons diversos
e outros apreços
de sex shop
pode ser top
de uma onda qualquer
e pode ser um ato de ser
isolado que vive numa ilha
quando outra presença é par t ilha
pode ser a descida ao inferno ou ainda ao céu
ou simplesmente papinha de bis coitos mabel (MIBIELLI, 2013, p. 11-12).

Atentemo-nos à alusão ao termo *amor líquido* – discutido pelo sociólogo Polonês Zygmunt Bauman em sua obra **Amor Líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos, publicada em 2004 – feita no primeiro verso do poema de Mibielli. Acerca deste conceito de *amor líquido* (entre outros), Bauman, em entrevista à **Revista ISTOÉ**, descreve:

é um amor “até segundo aviso”, o amor a partir do padrão dos bens de consumo: mantenha-os enquanto eles te trouxerem satisfação e os substitua por outros que prometem ainda mais satisfação. O amor com um espectro de eliminação imediata e, assim, também de ansiedade permanente, pairando acima dele. Na sua forma “líquida”, o amor tenta substituir a qualidade por quantidade — mas isso nunca pode ser feito, como seus praticantes mais cedo ou mais tarde acabam percebendo. É bom lembrar que o amor não é um “objeto encontrado”, mas um produto de um longo e muitas vezes difícil esforço e de boa vontade. (PRADO, 2010).

Este amor fugaz e ligado aos bens de consumo é um tema polêmico que engloba as inquietações dos seres humanos neste século. Portanto este é um tema tratado de modo sério, mas ao mesmo tempo simples, pelo sociólogo, para que o

discurso seja inteligível, de modo que alcance as várias camadas populares, num tempo em que essa volatilidade das coisas e dos sentimentos deve ser avaliada.

Quando o texto de Mibielli – um objeto literário cuja temática principal é um amor erótico descontraído – se apropria do *amor líquido* dito por Bauman, num contexto sociológico científico, promove a aclimação do termo *amor líquido* por meio da intertextualidade. Isso significa que Mibielli não apenas apropriou-se do termo conceituado pelo sociólogo Polonês, mas também deu a ele nova forma, agora espontânea e despojada, consonante ao poema no qual o *amor líquido* se instalou.

Sobre o ato de Mibielli de usar temas sérios e transformá-los em menos sérios, Jobim pontua: “[...] os assuntos supostamente “sérios” são com frequência transformados pelo humor, pelos jogos de palavras e imagens, e ganham, muitas vezes outras conotações que retiram a possível gravidade do tema. (JOBIM, 2013 apud MIBIELLI, 2013, p. 7 e 8). Neste trecho, fica explícita a intenção do autor de **parTilha** de promover um certo humor em seus textos, de modo a transformar o que seria, em outro contexto, visto com grave em uma discussão graciosa e poética.

Demais, percebe-se no segundo e no terceiro versos um teor, além de bem-humorado do termo amor líquido, erótico. Essa presença de erotismo, como pontua Praxedes, no posfácio de **parTilha** é recorrente em grande parte da obra. A crítica assegura que o mote quase central na produção de Mibielli é o erotismo, que vai do comum ao menos convencional, o que revela, segundo Praxedes, “a alma de um eu lírico repleto de desejos incontidos” (CAMPOS, 2013 apud MIBIELLI, 2013, p. 90).

Fica posto, então, que, por meio da aclimação, Mibielli pôde usar, de modo intertextual, o conceito de *amor líquido* trazido por Zygmunt Bauman e adaptá-lo a um ambiente erótico e divertido, de forma a tirar do conceito inicial a carga de gravidade, para ressignificá-lo de acordo com o contexto de **parTilha**. Portanto, o conceito de Bauman passou por uma mudança de lugar: saiu do contexto sociológico, científico e internacional para habitar um lugar erótico e bem-humorado. Logo, a aclimação seria inevitável, dadas as circunstâncias contextuais e a intenção de produção do autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao contar-se a história de criação da Série Máfia do Verso, nota-se a relevância de suas obras para os estudos de literatura, visto que são produzidas de modo alternativo, numa comunidade relativamente excluída de grandes centros culturais, por uma cooperativa de poetas que promove literatura de forma independente de editoras. Demais, este estudo, ao analisar a aplicabilidade, ao contexto da Máfia do Verso, das teorias da falta e da aclimação (oriundas do Novo Mundismo), demonstra que a segregação entre regiões centrais e periféricas se mostra recorrente, inclusive no ambiente amazônico – o que remonta ao conceito de Novo Mundismo, que também é aplicável de modo intranacional.

Dessa forma, este trabalho, ao abordar uma obra ainda não estudada antes, abre portas para outros estudos acerca das produções deste coletivo amazônico de poetas, e de outras produções de certo modo periféricas por vários fatores (meio de circulação, forma de produção, entre outros), a fim de registrar cultura e posicionamentos, praticar a literatura e promover conhecimento.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários Escritos**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, p. 169-191, 2004.

CAMPOS, Sheila Praxedes Pereira. Posfácio. In: MIBIELI, Roberto. **parTilha**. Boa Vista. Série Máfia do Verso. Volume 1. 2013.

CPV divulga obras literárias para o Vestibular 2017. CPV – UFRR. Boa Vista – RR. 24 de fevereiro de 2016. Disponível em: <http://ufr.br/cpv/index.php?option=com_content&view=article&id=161:vestibular-2017-obras-literarias&catid=18&Itemid=102>. Acesso em: 12 de novembro de 2020.

CPV divulga obras literárias para o Vestibular 2018. CPV – UFRR. Boa Vista – RR. 13 de abril de 2017. Disponível em: <http://ufr.br/cpv/index.php?option=com_content&view=article&id=230:cpv-divulga-obras-literarias-para-o-vestibular-2018&catid=18&Itemid=102>. Acesso em: 12 de novembro de 2020.

FERSECK, Sony. **Pouco Verbo**. Boa Vista. Série Máfia do Verso 2. 2013.

JOBIM, José Luís. Apresentação. In: MIBIELI, Roberto. **parTilha**. Boa Vista. Série Máfia do Verso. Volume 1. 2013. P. 7-9

JOBIM, José Luis. **Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações** [livro eletrônico]. Rio de Janeiro: Makunaima; Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020. 1,13 Mb; PDF

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Livro ‘Amor para quem odeia’ terá lançamento em Boa Vista. G1 - RR. Boa Vista – RR. 05 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/rr/roraima/noticia/2013/12/livro-o-amor-para-o-odio-da-colecao-mafia-do-verso-sera-lancado-em-rr.html>. Acesso em: 12 de setembro de 2020.

MIBIELI, Roberto. **Metapoética e estética ou meta-análise e exotismo, questões da Amazônia ou de todas as periferias?**. Associação Brasileira de Literatura Comparada. v. 19, n. 31, 2017. Disponível em: < <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/385/613>>. Acesso em 18 de março de 2020.

MIBIELI, Roberto. **parTilha**. Boa Vista. Série Máfia do Verso. Volume 1. 2013.

OS MAFIOSOS. Sobre a série. In: MIBIELI, Roberto. **parTilha**. Boa Vista. Série Máfia do Verso. Volume 1. 2013. P. 5-6.

PRADO, Adriana. **Zigmunt Bauman “Vivemos Tempos Líquidos. Nada é para durar”**. IstoÉ. 24 de setembro de 2010. Disponível em: <[https://istoe.com.br/102755_VIVEMOS+TEMPOS+LIQUIDOS+NADA+E+P+ARA+DURAR+/
>](https://istoe.com.br/102755_VIVEMOS+TEMPOS+LIQUIDOS+NADA+E+P+ARA+DURAR+/). Acesso em: 10 de dezembro de 2020.

LITERATURA, IDENTIDADE CULTURAL, MEMÓRIA E SINCRETISMO RELIGIOSO NA POESIA ORAL DOS LADRÕES DE MARABAIXO NO AMAPÁ

*Yurgel Pantoja Caldas
Kerllyo Barbosa Maciel*

INTRODUÇÃO

O Marabaixo configura-se como a expressão cultural presente e decisiva na formação do estado do Amapá, que envolve ritos religiosos de matriz africana e o sincretismo com o catolicismo, além de elementos como a música, a poesia oral, o canto, a dança e a culinária. Desse modo, este trabalho tem por objetivo discutir a importância da memória, identidade e cultura como bases de uma estrutura estética para os *ladrões* de Marabaixo. *Ladrões* é como são chamados os versos compostos de forma improvisada pelos cantadores da maior expressão de cultura popular do Estado do Amapá, o Marabaixo – manifestação de origem africana, que alude aos primeiros indícios da presença afrodescendente na Amazônia amapaense. Em relação aos *ladrões*, concebidos, nesta abordagem, como texto de uma poesia de base oral – que revela, por meio de seus versos – o cotidiano e a experiência vivida pelas comunidades afroamapaenses que contribuíram diretamente na constituição de uma identidade para o espaço amapaense.

Lançamos mão, nesse sentido, de conceitos como *Cultura, Poesia Oral, Identidade e Memória* de Candido (1993), Zumthor (1997), Hall (2006), Goffman (2004), que embasam nosso olhar para o objeto – os *ladrões* de Marabaixo –, além dos estudos sobre este tema em si, com diversas abordagens as quais contribuem para o estabelecimento de uma crítica sócio-histórica presente nos estudos de Canto (1998), Videira (2009), Silva (2014) e Lobato (2009). Além de outras referências do campo dos estudos literários e culturais que constituem a fortuna crítica acerca da discussão proposta.

A PRESENÇA DOS LADRÕES DE MARABAIXO NO AMAPÁ

A população negra que veio para a Amazônia trazida por interesses econômicos, sobretudo pelos colonizadores portugueses, trouxe junto sua cultura, sua história, seu apego à ancestralidade, costumes, habilidades e conhecimentos empíricos como a agricultura. Além de tudo isso, consolidou em terras amapaenses seu gosto pela dança e por festividades (MARTINS, 2016, p. 36). Nessa troca de valores culturais, essa população incorporou ao novo lar sua religiosidade que, inserida nos rituais do Marabaixo, formou um complexo cultural que até os dias atuais possui uma complexidade que tem como tronco principal a matriz africana, via sincretismos derivados do catolicismo e produzindo a poesia oral dos ladrões de Marabaixo.

Um cenário de abandono, vazio, atraso, marasmo, decadência, miséria, epidemias, até meados de 1943, assim eram retratadas, em diversas narrativas oficiais, as regiões que foram desmembradas do Pará para dar origem ao novo Território. A criação do Território Federal do Amapá, em 1943, representou de fato um tempo de começo, inaugural, que deixou para trás uma época que deveria permanecer no tempo do esquecimento. Esse momento “inaugural”, em que parte das terras paraenses foram desmembradas para dar origem ao Amapá, tornou-se um dos acontecimentos político de maior destaque no imaginário social dos amapaenses, e, não é por acaso, que ganhou relevo nas diversas narrativas que visam explicar o “Amapá” que surgiu desse processo (SILVA, 2014, p. 77).

A criação dos Territórios Federais pelo Decreto-Lei nº 5.812 de 13 de setembro de 1943, justificou-se na defesa da soberania do Brasil sobre regiões fronteiriças e estratégicas, pois, para o governo federal, estas se encontravam em estado de abandono e vazio demográfico. Nesse sentido, para Fernando Rodrigues dos Santos (1998, p. 19-22), desde o início da República já existiam manifestações que propunham a criação de Territórios Federais e a redivisão política do país. Nesta abordagem contextual, o excerto abaixo esclarece:

Nesse sentido, cabe ressaltar que para a criação do Território Federal do Amapá, três objetivos podem ser destacados: proteger a região fronteiriça do vazio demográfico; garantir a atuação da União em regiões afastadas e criar condições jurídicas e econômicas para reorganizar o espaço brasileiro (SOUZA, 2016, p. 64-65).

Com o programa deste primeiro governo do Território Federal do Amapá - estabelecido pelo trinômio *Sanear, Educar e Povoar*¹³, Janary Nunes¹⁴ realizou várias obras na cidade que contribuíram para reforçar sua imagem de criador do Amapá. (MACHADO, 2013, p. 3). As escolas, casas, hospitais “eram signos da presença efetiva do governo na vida regular dos populares” (LOBATO, 2009: p. 63). É a partir desse cenário que se tem conhecimento de uma tomada de consciência coletiva pela população que habitava o então Território Federal do Amapá. As noções de identidade, cultura e política locais começam a surgir. Neste ponto em especial, consiste a proposta de discussão deste trabalho – a abordagem subsidiada nos estudos literários a partir das letras dos ladrões de Marabaixo que surgiram no período compreende o governo de Janary Nunes (1943-1956).

Na contribuição dos argumentos expostos, é válido destacar que:

[...] o Jornal Amapá, durante o período de sua circulação, funcionou também como uma espécie de porta-voz do Governo do Amapá. Em sua linha editorial, proclama incessantemente o ideal de um Amapá que na longínqua Amazônia se preparava para ser “grandioso”. Desse modo, passam a surgir os primeiros discursos que se revelam como uma estratégia política para a construção das identidades amapaenses (CALDAS; SOUZA, 2018, p. 207).

13 SANEAR- criar centros puericultura e de educação sanitária; orientar e acudir realmente, por uma assistência social desvelada e completa, aos núcleos esparsos de população. EDUCAR- criar escolas, não só para alfabetizar, como para despertar o interesse pelo trabalho da terra, estabelecendo o ensino profissional necessário à aprendizagem das pequenas indústrias e do artesanato; enfim, valorizar o esforço dos habitantes dessas regiões, tornando-o remunerativo e formando cidadãos conscientes dos seus direitos e dos seus deveres para com a Pátria. POVOAR- colonizar, distribuir a brasileiros as terras ainda incultas, de modo a gerar núcleos compactos e ativos que seja sentinelas avançadas da Nação; construindo estradas de ferro e rodagem, estabelecendo linhas aéreas de transporte, telégrafos e telefones, teremos ligado regiões quase isoladas aos centros de produção e cultura do litoral e do centro, facilitando, assim, o intercâmbio de todos os produtos nacionais (MACHADO, 2013, p. 3).

14 *Janary Gentil Nunes* nasceu em Alenquer (PA) no dia 1º de junho de 1912, filho de Joaquim Ascendino Monteiro Nunes e de Laurinda Gentil Monteiro Nunes. Seu irmão, Coaraci Nunes, foi deputado federal pelo Amapá de 1947 a 1958. Após a declaração de guerra do Brasil à Itália e à Alemanha em agosto de 1942, assumiu o comando da 1ª Companhia Independente de Metralhadoras Antiaéreas, encarregada da defesa da Base Aérea de Val-de-Cães, em Belém, posto que ocupou até dezembro de 1943. Nessa ocasião, foi nomeado por Getúlio Vargas primeiro governador do território Federal do Amapá, criado dois meses antes em área desmembrada do Pará. Empossado em janeiro de 1944, permaneceu no cargo até 1949, quando licenciou-se para fazer o curso da Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais, no Rio de Janeiro. Em dezembro desse ano reassumiu o governo do Amapá de 1952 a 1956. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/janari-gentil-nunes/> Acesso em: 26 de Out. de 2017.

O Jornal do Amapá teve importância estratégica na política e sociedade locais no período de sua circulação, pois além de divulgar as ações do então governo vigente, contribuiu para a um painel de construções das identidades amapaenses por meio das primeiras manifestações literárias naquele espaço. A fonte jornalística, nesse construto, funciona como uma força propulsora no sentido de resguardar a memória de um determinado tempo e espaço através de documentos que, por sua vez, reconstitui a história de um grupo social com o fito de fazer melhor compreender o tempo presente.

Os versos de ladrões – por se tratar de produção estética de base oral -, criados através do improviso por pessoas que têm extrema habilidade com a rima, não há a necessidade de discutir densamente questões literárias do ponto de vista tradicional, como por exemplo, a métrica, a preocupação com a recepção do público leitor ou mesmo a seleção criteriosa de temas abordados. O caso dos ladrões de Marabaixo é particularmente distinto. Os ladrões de marabaixo surgem primeiro em forma de poesia oral musicalizada, e somente depois são registradas em suporte físico. Sobre esse fenômeno, Zumthor (1997) reflete que a poesia oral é a fonte primeira de toda forma de comunicação. Depois de criada, a escrita, gradativamente, assume primazia sobre a oralidade. Porém, a oralidade não sai de cena com a escrita. Ao contrário, ela se anuncia, por vezes, na escrita mesma, por insistência da voz, “verbo encarnado na escritura”.

Note-se, os primeiros estímulos de criação literária no Amapá que foi de fato publicado em meio impresso, traziam características ainda do Romantismo, por exemplo, a memória, o ufanismo, nacionalismo exacerbado, em suma, escritos que exaltavam a terra natal. O poema “Macapá” de Alexandre Vaz Tavares¹⁵ vai ao encontro dessa prerrogativa:

As características do Amapá, o ufanismo, a memória e o cotidiano da cidade de Macapá são temas recorrentes nos textos literários publicados no Jornal Amapá (...) começando pelo icônico poema “Macapá” (publicado pela primeira vez na Revista de Educação e Ensino do Pará, em 1889 e republicado no Jornal Amapá, em 20 de março de 1948) (CALDAS; SOUZA, 2018, p. 209).

15 Amapaense nascido em 1858, formado em Medicina pela Faculdade do Rio de Janeiro. Juntamente com as atividades profissionais desenvolvidas em Macapá e Belém, também percorreu os caminhos das Letras sendo considerado o precursor da literatura amapaense. No seu poema “Macapá”, o autor registra a cidade iniciando uma fase de crescimento urbano, no contexto do elogio do período republicano em detrimento da monarquia, a quem o poeta atribui a maldição do atraso da cidade de Macapá. Vaz Tavares morreu em Macapá, em 1926. Disponível em: <https://porta-retrato-ap.blogspot.com/> Acesso em: 25 de Out. de 2020.

O texto que inaugura o Amapá no cenário literário da Amazônia evidencia a chegada desse novo momento pelo qual passara o então Território Federal. Seus versos explicitam poeticamente a transição de uma Macapá que até esse momento era marcada por um contexto de estagnação, para adentrar em uma nova fase, agora de desenvolvimento e progresso (CALDAS; SOUZA, 2018, p. 209).

O lugar já consolidado do Marabaixo na história cultural do Amapá, a participação decisiva para o surgimento das primeiras características de um espaço urbano, a ideia de uma identidade amapaense, passam, inevitavelmente, pela trajetória do negro e do Marabaixo na cidade de Macapá. Por isso, segundo o historiador Alcy Jackson Soares da Silva (2014), deve-se reafirmar sempre a importância de explorar esse campo temático, não somente para contribuir com a ciência e estudos acadêmicos, mas sobretudo para fortalecer e valorizar o Marabaixo e suas Cantigas como elementos constitutivos da memória, identidade religiosa e história de um povo que ao longo de sua trajetória foi e ainda é fortemente estigmatizado.

APONTAMENTOS HISTÓRICOS E SOCIAIS: ANCESTRALIDADE E ESTIGMAS NO MARABAIXO

A exaltação às ancestralidades, à memória cultural e aos “livros-vivos” (VIDEIRA, 2009) – pessoas idosas de profundo conhecimento histórico e cultural, moradoras de comunidades afrodescendentes – são, certamente, percepções proeminentes para a compreensão sobre como é possível a perpetuação de tradições seculares por meio da memória oral/coletiva.

O espírito de progresso do governo de Janary Nunes não foi de todo aceito pacificamente, sem que houvesse reação e indignação. Dessa abrupta mudança aparecem os conflitos como consequência de uma região que até então era de característica predominantemente provinciana, para um cenário marcado pelo avanço dos modelos urbanos modernos da época. De um lado os moradores que ali já estavam estabelecidos, principalmente, na área central de Macapá, de outro, o governo e sua necessidade de construir prédios públicos para abrigar autoridades que chegavam para compor e fazer funcionar a máquina pública do novo Território. Esse episódio conflitivo preliminar pode ser melhor apreendido no trecho a seguir:

Nem tudo estava bem. Afinal, o governo que ali chegara para propor uma mudança radical se estabelecera subitamente. E naquele momento fora também considerado uma espécie de intruso, modificador dos hábitos tradicionais e avassalador, no sentido de radicalmente sanear a paisagem, a estrutura urbana da cidade que até então estava em ruínas. Os 138 “núcleos de reação” ao Governo advinham principalmente da resistência dos negros, 46 que moravam no centro da cidade, denominado Largo de São José, área que servia para cultivo de mandioca, próximo à igreja de São José e ao longo do rio Amazonas, em frente da cidade, entre a Doça da Fortaleza e a Intendência Municipal, próximo do trapiche, na época o principal porto de Macapá (CANTO, 2016, p. 137-138).

Diante disto, na tentativa de dirimir a situação com os moradores, e dessa forma executar seus objetivos, Janary Nunes adotou o processo de entendimento e conciliação, oferecendo emprego aos jovens e usou de cordialidade para os moradores mais velhos. Essa tática foi fundamental para que o governador pudesse urbanizar Macapá, através de um grande remanejamento de famílias do centro (em cujos arredores existiam roças de mandioca) para lugares mais afastados como o Laguinho, Favela, e o Igarapé das Mulheres (hoje bairros do Laguinho, Santa Rita e Perpétuo Socorro, respectivamente) (CANTO, 1998, p. 28).

A sociedade amapaense viveu recentemente um marco histórico; o IPHAN reconheceu oficialmente o Marabaixo como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. A decisão foi proferida em 08 de novembro, por unanimidade, pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), durante reunião no Museu Histórico do Pará, em Belém. Esse reconhecimento é apenas uma parte de uma longa trajetória dos negros em terras amapaenses. Após muitas barreiras enfrentadas para sempre manter o Marabaixo vivo no cenário cultural amapaense, as comunidades negras passaram por períodos nebulosos por conta, principalmente, da intervenção do Estado no seu modo de fazer cultura e professar sua fé. Foram proibidos de dançar o tocar o Marabaixo em frente à Igreja Matriz de São José de Macapá, foram remanejados compulsoriamente de frente da cidade para dar lugar a uma elite que chegava de fora. Isso tudo no transcorrer das décadas de 1940 e 1950.

Decerto que há um sentimento de vitória de quem vive o Marabaixo, das pessoas que têm o Marabaixo como identidade cultural e religiosa, dos que se reconhecem como parte permanente dessa manifestação que ajuda a contar a história amapaense por meio das Cantigas de Marabaixo. A devoção e a resistência negra foram elementos fundamentais para que o reconhecimento desta manifestação fosse consolidado. O Conselho Consultivo do Patrimônio

Cultural que avalia os processos de tombamento e registro é formado por especialistas de diversas áreas, como cultura, turismo, antropologia, arquitetura e urbanismo, sociologia, história e arqueologia. Ao todo, são 22 conselheiros, que representam o Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), a Associação Brasileira de Antropologia (ABA), o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (Icomos), a Sociedade de Arqueologia Brasileira (SAB), o Ministério da Educação, o Ministério do Turismo, o Instituto Brasileiro dos Museus (Ibram), o Ministério do Meio Ambiente, Ministérios das Cidades, e mais 13 representantes da sociedade civil, com especial conhecimento nos campos de atuação do Iphan (IPHAN, 2018).

Em sociedades emergentes, como por exemplo, países latinos americanos, a construção de identidades enfrenta, historicamente, a barreira do preconceito velado, muitas vezes no plano simbólico, o que torna mais difícil de ser percebido, tampouco combatido. No Brasil, o mito da democracia racial encobre o preconceito e torna muito mais difícil o combate efetivo da injustiça para com indivíduos e grupos étnico-raciais diversos do branco-europeu. Assim, a discriminação opera no nível dos indivíduos de maneira inconsciente e nem sempre identificável como tal (FERREIRA, 2004, p. 40).

Ao fazer apontamentos no sentido da atribuição de estigmas ao ‘outro’, nesse caso, reconhecidamente entre colonizador e colonizado, a questão da visibilidade do ‘eu’ e do ‘outro’, faz-se pertinente a fundamentação para tal prerrogativa;

A estigmatização daqueles que têm maus antecedentes morais pode, nitidamente, funcionar como um meio de controle social formal; a estigmatização de membros de certos grupos raciais, religiosos ou étnicos tem funcionado, aparentemente, como um meio de afastar essas minorias de diversas vias de competição (GOFFMAN, 2004, p. 118).

Duas questões sensíveis podem ser ampliadas dentro do trecho supracitado, a primeiro diz respeito aos ‘antecedentes morais’, sabe-se que às culturas de matriz africanas sempre foram atribuídas discursos como ‘coisa do demônio’, ‘magia negra’ e outros estereótipos discriminatórios. Obviamente que há um diálogo nesse sentido com o Marabaixo, pois ainda nos dias atuais é forte e presente depreciações para com esta cultura. A ancestralidade também é um elemento fundamental e característico nas tradições africanas, e não é diferente nos versos de *ladrões* de algumas Cantigas de Marabaixo.

O outro aspecto a ser levantado é em relação à ideia do ato impositivo de afastamento de minorias de determinados contextos de competição. O diálogo

entre essa prerrogativa e o Marabaixo tem base no fato de os negros que ocupavam a frente da cidade de Macapá terem sido remanejados para as margens da região na década de 1940.

A intolerância religiosa cristã para com as manifestações afro-brasileiras realizadas na praça Matriz, em parceria com o governo “janarista” justificou a saída dos negros da parte central (antiga Praça de cima) de Macapá devido ao projeto de urbanização da Cidade de Macapá (SILVA, 2014, p. 38).

É com essa política de desenvolvimento, que pode ser compreendida, sem exasperação, como uma limpeza étnica. O que seria essa política institucional senão um impedimento de possíveis competições, fenômeno social saudável e natural em qualquer sociedade moderna que respeite seus habitantes pioneiros. Essa percepção pode ir além, pois não foi dada sequer a oportunidade de um convívio, ao contrário, de maneira repressiva, ainda que haja controvérsia, os negros que derramaram seu sangue e suor tiveram que deixar suas moradias e ocupar localidades marginais. Foi esse remanejamento que deu origem a dois bairros; Laguinho, zona norte de Macapá, bairro predominantemente negro e o bairro do Favela, atual Santa Rita. Dois dos bairros mais tradicionais da capital.

Em determinados contextos em que se opera a estigmatização é marcada por discursos que se transformam em histórias dentro de um contexto maior, estigmatização, ela é a medida em que há reiteradas afirmações e conceitos baseados em estigmas, estereótipos, são construídas imagens, personalidades deturpadas, ou seja, que são moldadas com a finalidade de controle, de silenciamento de ideias e discursos diversos que não seja o do opressor, do colonizador. O perigo reside onde não há resistência, pois, esses conceitos estigmatizantes e estereotipados do “outro” são assimilados e passam a ser considerados “normais” por uma coletividade envolvida nessas relações sociais. Goffman (2004, p. 117), em síntese, considera que “a realidade social sustentada pelo membro dócil de uma categoria estigmatizada particular e pelo normal polido tem, ela própria, uma história”.

O Marabaixo está ligado às tradições do povo escravo negreiro e sua iniciação no período colonial. Premissa já consolidada na fortuna crítica que se ocupa desta temática e na memória coletiva das comunidades que participam das festividades marabaixeras. Documentos e relatos corroboram e revelam que, apesar do árduo trabalho realizado, os negros não abrandavam e encontravam nessa manifestação cultural uma forma de superar a tristeza, o cansaço e a saudade que sentiam de sua pátria africana e principalmente da sua condição de homem

e mulher livre. Na dança do marabaixo, os movimentos e os passos rítmicos são lentos assemelhando ao arrastar dos pés presos pelas correntes da escravidão, o canto se configura em lamentos do cotidiano e recordações nostálgicas da África (BASTONE; REIS, 2018 p. 11).

Na dança, do Marabaixo, performance ritualística que reflete em significado simbólico para a comunidade negra. A ancestralidade traz à baila nas rodas de Marabaixo de modo teatral e performático um período de muito sofrimento, nesse caso abrangendo o físico e o simbólico. Performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que “eu” reconheço, da virtualidade à atualidade. A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma «emergência», um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos (ZUMTHOR, 2007, p. 31).

CULTURA, IDENTIDADE E SINCRETISMO RELIGIOSO NO CONTEXTO DOS LADRÕES DE MARABAIXO

Nessa perspectiva, os conceitos e os rituais que permeiam o Marabaixo no Amapá são debatidos por Martins (2016), este, por sua vez, trabalha o conceito de uma cultura imbricada com a religiosidade. Para o autor, o Marabaixo é uma cultura hibridizada, que envolve religiosidade, contudo abarrotada de características indígenas politeístas, que admite natureza e cultura, mas não em oposição. É neste processo de tradução, de movimentação, de símbolos culturais oriundos de outros sistemas, que identificamos as características do Marabaixo que o fazem um sistema semiótico carregado de interferências culturais e midiáticas (MARTINS, 2016, p. 37-38).

O processo pelo qual se constrói a relação de hibridismo cultural e, por conseguinte, o sincretismo religioso é permeado de imagens e tensões que desenham um contexto de conflitos. A tensão torna-se mais sensível na medida em que um dos lados dessa relação tenta impor sua visão, valores morais sobre a outra. Na tentativa de tornar o “outro” semelhante, uniforme, obviamente com o assujeitamento desse indivíduo para assim anular suas culturas, valores e tradições e, aos poucos, introduzir as suas. Nesse ínterim, “o fenômeno do sincretismo mostra-se bem nítido com a situação de conflito religioso imposta

pelo choque do conglomerado fetichista negro-africano com o Catolicismo luso-brasileiro” (VALENTE, 1977, p. 13).

O trabalho de Fernando Canto em **A água benta e o diabo** (1998) tem lugar cativo na fortuna crítica sobre o Marabaixo, visto que é um dos pioneiros a pesquisar, com certa profundidade. O conceito construído por este autor nos apresenta a seguinte abordagem conceitual: o termo marabaixo é provavelmente uma corruptela de um outro termo: *marabuto* ou *marabut*, derivado do árabe *morabit*, que eram sacerdotes do malês – e por sua vez negros de influência muçulmana, semelhantes aos que vieram para Mazagão (Estado do Amapá) para servirem aos brancos, originários da África Ocidental (CANTO, 1998, p. 4).

“Há um fenômeno psicológico que consiste em acreditar em uma abertura do mundo na medida em que as fronteiras, cada vez mais, perdem importância. O negro, prisioneiro na sua ilha, perdido em um ambiente sem saída, sente este apelo da Europa como uma lufada de ar fresco” (FANON, 2008, p. 36). A subjetividade contida nas palavras de Frantz Fanon, em **Pele negra, máscaras brancas**, é pertinente quando pretende-se entender como o sujeito colonizador opera sua estratégia de opressão, de silenciamento do discurso, da voz, da religiosidade do colonizado. O Marabaixo em Macapá não escapa a essa estratégia de opressora, sobretudo no plano simbólico, por isso a resistência das comunidades negras que festejam o Marabaixo também se dá no plano simbólico, manifestando sua tradição cultural no seu cotidiano, no seu modo de vida, adorando seus deuses e entidades africanas que, em grande parte, escapam ao catolicismo cristão ortodoxo.

Ao propor de uma discussão que dialogue com a cultura e a identidade, é preciso fazer referência ao contexto social e histórico, essa prerrogativa deve ser o ponto de partida para a abordagem proposta neste trabalho. É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma “identidade” em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna (SILVA, 2013, p. 109).

A construção de uma identidade cultural negra no Amapá, mais especificamente em Macapá, se constitui a partir do surgimento da cidade,

pois é quando emergem as noções de lugar, de pertencimento a uma região que ainda passara por um processo de desenvolvimento político, econômico e social, ainda que dentro de um contexto mais amplo, que é a Amazônia do da primeira metade do século XX. O Marabaixo, nesse sentido, é um elemento dentro dessa construção sócio-histórica do negro e da sociedade amapaense. Essa percepção pode ser nitidamente nas letras das Cantigas de Marabaixo Tradicionais selecionadas para análise, por meio da memória coletiva, de um espírito de coletividade compartilhado pelas comunidades afroamapaenses, de presença forte em Macapá, nos bairros do Laguinho e Santa Rita, especialmente.

Na afirmação de Hall (2006) de que “as nações modernas são todas híbridas culturais” (p. 62), é que podemos observar de modo mais clarividente pontos delicados dentro das relações étnicas no Marabaixo. Pois bem, o entrechoque que há no campo urbano da indústria cultural e o Marabaixo fez com que, conforme Canto (1998), essa cultura negra venha perdendo força.

O fato de o Marabaixo ser uma cultura de matriz africana, uma *feira de pretos*, não é o motivo principal de uma dispersão de seus adeptos, mas uma premissa a ser considerada. Basta salientar que o preconceito racial se dá também no plano simbólico, mais que no material. A identificação com o grupo contribui para uma possível assunção de uma identidade, embora não fixa, como considera Stuart Hall, mas é uma prerrogativa importante, nesse processo de construção de identidades.

A raça é uma categoria discursiva e não uma categoria biológica. Isto é, ela é uma categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas – cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais, etc. – como marcas simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro (HALL, 2006, p. 63).

Ao processo de construção de identidades, pode-se inferir que há mecanismos de inclusão e exclusão que são operados pela sociedade e suas relações próprias de atuação. Os elementos trazidos pelo apego à ancestralidade e a tradição cultural africana da oralidade são responsáveis por essa constituição de identidade, ou identidades. Nesse sentido, A identidade negra traz do passado a negação da tradição africana, a condição de escravo e o estigma de ser um objeto de uso como instrumento de trabalho. O afro-descendente enfrenta, no presente, a constante discriminação racial, de forma aberta ou encoberta e,

mesmo sob tais circunstâncias, tem a tarefa de construir um futuro promissor (FERREIRA, 2004, p. 41).

A cosmovisão e modo de professar a fé são dois dos principais objetos de construção de discursos racistas. Em consonância com esses apontamentos, é interessante contextualizar essas relações históricas de colonizador e colonizado. Para africanos e europeus, havia dois mundos: o dos “vivos” e o dos “mortos”. Este último era habitado pelas almas dos que morriam e por espíritos que influenciavam o mundo dos vivos. O conhecimento sobre esse “outro mundo dos mortos” dava-se por meio de revelações. Dessa forma, africanos e europeus reconheceram a ideia de revelação como parte da religião do outro, embora, em alguns momentos, tivessem dificuldade em aceitá-las. Por exemplo, as revelações africanas aconteciam por meio de sonhos, presságios, adivinhações, visões e possessões mediúnicas, e por isso mesmo os europeus acreditavam na origem diabólica do homem negro africano (MATTOS, 2007, p. 84).

A despeito das relações de poder entre Igreja e as comunidades que participavam do Marabaixo, o episódio emblemático da proibição da prática dessa manifestação em frente à Igreja Matriz de São José de Macapá deu início a uma série de sucessivos conflitos, não chegando a um consenso no ponto de discórdia, - que eram justamente os elementos considerados profanos pela Igreja Católica (uso de tambores, ingestão de bebidas alcoólicas, por exemplo), representada pelos padres do PIME.

A mistura dentro das festividades do Marabaixo de elementos do catolicismo e ditos profanos (bebida alcóolica, festas, toque de tambores, etc...) foi o que fez a Igreja Católica se manifestar contrariamente. A ortodoxia da instituição não aceitava esse sincretismo. Em uma fala emblemática de Dom Aristides Piróvano¹⁶, então pároco em Macapá, em entrevista para um jornal local, evidencia a posição intransigente em relação ao Marabaixo e seus rituais próprios que envolviam símbolos católicos e africanos: “Folclore é folclore, religião é coisa séria e não podemos misturar as duas coisas. A igreja não é contrária à diversão do povo, mas não se pode misturar água benta com o diabo” (CANTO, 1998).

16 Dom Aristides Piróvano nasceu em Erba, Província de Como e Arquidiocese de Milão, no dia 22 de fevereiro de 1915. Foi o primeiro Bispo de Macapá. Dia 27 de maio de 1956, em clima de muita festa, a grande família católica da cidade de Macapá presenciou a posse de Dom Aristides Piróvano como Bispo Prelado. A cerimônia foi realizada na igreja matriz de São José, que se apresentava ornada de flores e repleta de feis. Até a data em referência, Dom Aristides atuava como Administrador Apostólico do Pontifício Instituto das Missões Estrangeiras-PIME. Chegou a Macapá no dia 29 de maio de 1948, revestido da função de Superior local dos Padres do PIME (ARAÚJO, 2004).

Muitas canções introduziram na estrutura os símbolos da religião católica como estratégia de resistência para professar sua fé, seu modo de vida. O sincretismo religioso não está somente presente nas letras das cantigas, mas principalmente na visão de mundo, na maneira de entender as relações contemporâneas com o sagrado. Isso pode ser confirmado nos versos da Cantiga “Senhora minha vizinha” (Domínio Público).

Divino Espírito Santo
Divino consolador
Consolai as nossas almas
Quando deste mundo for
(Domínio Público)

Nota-se que nas letras da Cantiga de Manoel dos Anjos há a preocupação em transmitir a ideia de que todos iremos para outro plano, depois da experiência deste mundo físico, material. Concepção baseada na cosmovisão eurocristã católica. O narrador desta Cantiga ainda faz um pedido; *Consolai as nossas almas Quando deste mundo for*, para que o *Divino Espírito Santo* console as almas antes da passagem para o outro ‘mundo’. É importante esclarecer que a Festa do Divino Espírito Santo é de origem luso-brasileira, manifestação esta que é praticada no Brasil desde o período da colonização portuguesa.

Nesse caminho, se a literatura pode ser concebida como uma forma de representação de determinado contexto social, a ideia de Candido (2014, p. 49) de que “A criação literária corresponde a certas necessidades de representação de mundo”, pode ser interessante no fortalecimento da concepção dos ladrões de marabaixo enquanto literatura amapaense e que registram momentos históricos de uma realidade social que não podem ser deixados no ostracismo.

Os festejos em louvor à terceira pessoa da Trindade são bastante populares. Esta festividade começa justamente cinquenta dias após o domingo de Páscoa (dia de Pentecostes), que representa a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos de Cristo e é parte do calendário litúrgico católico, especificamente do ciclo da Páscoa. A origem deste ritual alude a vila de Alenquer, em Portugal.

Aos poucos, a expressividade da festa se difundiu para outras regiões do Ocidente. Entretanto, pesquisas mostram a influência das festas pagãs populares ocorridas na Antiguidade, no ritual de devoção à Terceira Pessoa da Trindade em Portugal. Durante estes festejos a população rural agradecia e pedia às divindades proteção a sua colheita em busca da sobrevivência. Isto é, desde a Antiguidade

Clássica a população ameaçada pela fome e epidemias se organizava para solicitar ajuda aos seres sobrenaturais (MACHADO, 2014, p. 35).

Vê-se, portanto, a partir desses versos de *ladrões* ora analisados, o quão rico é seu conteúdo e não deixa a desejar as demais composições poéticas canônicas, resguardados os devidos contextos de produção aos quais ambas as produções estéticas foram compostas. Nos *ladrões* existem questões importantes que estão presentes, - o modo de vida, a força da fé de um povo, o senso de realidade e a intrínseca relação com a religiosidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em linhas gerais, a partir da proposta de discussão, objetivou-se o esclarecimento de premissas fundamentais, como por exemplo, o diálogo que há entre conceitos já estabelecidos, a saber: o diálogo permanente entre os ladrões de Marabaixo, a identidade cultural e religiosa, a memória oral, bem como a perspectiva dos estudos literários. Haja vista a defesa do argumento de que esse gênero poético de base oral é uma produção estética que nasceu e se desenvolve e se manifesta até hoje em terras amapaenses.

Vale ressaltar que no contexto do Marabaixo, o cântico dos ladrões, entoado pelo sujeito que canta a poesia, expressa geralmente um sentimento coletivo compartilhado pela comunidade em que todos estão inseridos, desse modo, a memória individual/coletiva se encarrega de exprimir nas rodas de Marabaixo tais sentimentos. Essas ideias se interconectam com a canção “Aonde tu vais rapaz”, no sentido de esta reproduzir e representar a voz de uma coletividade que experienciou momentos difíceis, principalmente no período que compreendeu o governo de Janary Nunes.

Diante do exposto, retoma-se a questão da literatura enquanto arte em seus diversos aspectos e funções, Todorov (2019, p. 66) traz então a seguinte reflexão: “A função da literatura é criar, partindo do material bruto da existência real, um mundo novo que será mais maravilhoso, mais durável e mais verdadeiro do que o mundo visto pelo olhos do vulgo”. Em linhas gerais, portanto, o que é a verdade do Marabaixo e seus versos de ladrões, dos afroamapaenses e marabaixeiros, senão a história deles próprios narrada por meio de suas vozes, suas artes, suas culturas.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Nilson Montoril de. **Mar a cima, Mar a baixo: De ladrão em ladrão a saga de uma nação**. Macapá: Confraria Tucuju, 2004.

BASTONE, Paula de Carvalho; REIS, Marcos Vinicius de Freitas. (Orgs). **Religião e religiosidade na Amazônia e na contemporaneidade**. Macapá: UNIFAP, 2018.

CALDAS, Yurgel Pantoja; SOUZA, Manoel Azavedo de. Marabaixo: identidade e cultura de resistência. **Revista Letras Escreve**. V. 8. n 3, Amapá, Amapá. Out. 2018, p. 205-217.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

CANTO, Fernando. **A água benta e o diabo**. Macapá: Fundação de Cultura do Estado do Amapá, 1998.

CANTO, Fernando Pimentel. **Literatura das pedras: a Fortaleza de São José de Macapá como lócus das identidades amapaenses**. Fortaleza: UFC, 2016.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Ricardo Franklin. **Afro-descendente: identidade em construção**. São Paulo, Editora Pallas, 2004.

GOFFMAN, Erving. **Estigma – Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada**. São Paulo, SP, 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IPHAN. **Expressão cultural amapaense, o Marabaixo, é reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em: 06 de jul. 2019.

LOBATO, Sidney da Silva. **Educação na fronteira da modernização: a política educacional no Amapá (1944-1956)**. São Paulo, 2009.

MACHADO, Sândala Cristina da Soledade. **A festa do Divino, nos dois lados do Atlântico**. Revista Tempo Amazônico - ISSN 2357-7274 | V. 1 | N.2 | janeiro-junho de 2014 | p. 34-49.

MARTINS, Benedito Rostan Costa. **Aonde tu vai, rapaz, por esses caminhos sozinho? Comunicação e semiótica do Marabaixo**. São Paulo: Scortecci, 2016.

MATTOS, Regiane Augusto de. **História e cultura afro-brasileira**. São Paulo: Contexto, 2007.

SANTOS, Fernando Rodrigues dos. **História do Amapá: da autonomia territorial ao fim do janarismo – 1943 a 1970**. Macapá: Ed. Gráfica O Dia, 1998.

SILVA, Alci Soares da. **A cultura negra no Amapá: histórias, tradição e políticas públicas**. Macapá: Lê Arte Editora, 2014.

SOUZA, Manoel Azevedo de. **Imagens, memórias e discursos: a construção das identidades amapaenses no Jornal Amapá - 1945 A 1968**. Fortaleza: UFC, 2016.

TODOROV, Tzvetan. **A Literatura em perigo**. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro. DIFEL, 2019.

VALENTE, Waldemar. **Sincretismo religioso afro-brasileiro**. 3ª ed., São Paulo: Editora Nacional, 1977.

VIDEIRA, Piedade Lino. **Marabaixo, dança afrodescendente: significando a identidade étnica do negro amapaense**. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira E Suely Fenerich. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Tradução: Amália Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ANA ROSA KUCISNKI, UMA HISTÓRIA AO REVÉS

Rogério R. C. Mattos

I

No livro **A literatura como arquivo da ditadura**, destaca-se com muito acerto que o personagem protagonista do romance *K.* é alguém duplamente exilado. O pai em busca de sua filha, Ana Kucinski, se sente fora do lugar pelo fato de ser judeu imigrante e por escrever contos em iídiche. Poderiam ser adicionadas mais algumas particularidades, como ele ter sido militante polonês durante a ascensão nazista (não foi apenas um judeu emigrado, mas um judeu comprometido politicamente com uma luta local) e também por se tratar de um dos poucos sobreviventes de sua comunidade, ao contrário da esposa, que não perdeu sua nova família (marido e filhos), mas toda sua família de origem, dizimada pelos horrores do III Reich. Além do mais, outra adição, a esposa de Meir Kucinski (nome verdadeiro do pai de Ana e Bernardo), morre logo após o parto da filha, vítima de um câncer e da melancolia que atinge os exilados. No ano da segunda tragédia, 1974, Meir é um viúvo com um filho exilado e uma filha desaparecida, enquanto o primogênito mora há anos em Israel.

Não seria o caso de multiplicar ao infinito as adições através da preposição “e”, nem somente destacar o duplo condicionamento (judeu imigrante e escritor de contos em iídiche). Usar uma relação de causalidade talvez seja mais apropriado para tentar estabelecer a dinâmica própria ao protagonista que, por sua vez, pode ser lido como uma espécie de duplicação do próprio escritor. *K.* escreve contos em iídiche *por ser* um refugiado judeu da 2ª Guerra. Não se trata de uma mera fórmula que congrega adições, “imigrante-judeu-escritor-de-contos-em-iídiche?”. Ele usa a escrita para manter o vínculo subjetivo com seu povo e com as histórias da sua juventude, ou seja, antes do desterro. Em todos os sentidos, continua como um militante. Consegue assim manter um vínculo objetivo com seu povo depois da diáspora judaica do pós-guerra, tanto por suas ligações religiosas e familiares, quanto por ser escritor de contos em iídiche: *K. é um fabricante de memórias*. Em todos os sentidos, a escrita é o que o ajuda a manter senão sua identidade, pelo menos a linha imaginária e fugaz que nos leva a ter alguma fé neste mundo, nos rincões onde habita a utopia.

Possível identidade que ajuda a manter a obra coesa em meio à sua forma de exposição fragmentária, que dá lugar a múltiplas vozes, vítimas e algozes que por vezes se revezam em um espaço que traça linhas de sombra, como no capítulo “Os informantes”. Nele, simples comerciantes se ligam a uma rede de espias sobre a qual K. foi avisado em 1935 quando chegou ao Brasil, os chamados “espias de Getúlio”. Não acredita que ainda possam existir, porque isso seria normal no tempo do fascismo. Por que não agora?, se pergunta. Na verdade, “os informantes nunca pararam de informar. Se fosse um Governo maligno, como o de Getúlio, usava; se fosse benigno, usava menos. Pois o Getúlio não descobriu o esconderijo da Olga e de tantos outros através dos informantes? O que ele fez com a Olga foi repugnante” (KUCINSKI, 2014¹³). Da rede de meros comerciantes onde redescobre a rede de espias, K. entra como que numa pequena porta aos fundos de uma padaria num bairro qualquer de São Paulo, para ver mais à frente seus apelos chegarem a importantes instituições e meios políticos dos EUA, enquanto ele mesmo passa uma noite insone num bairro qualquer da Baixada Fluminense, talvez próximo demais do corpo de sua filha...

Ambos, Kucinski pai e filho, foram assujeitados a um duplo exílio: um sofreu perseguição política enquanto militante na Polônia, na 2ª Guerra, e o outro durante a ditadura no Brasil; mais tarde, um sofre com a perseguição mais brutal sobre sua filha, enquanto o outro, mesmo ativo como militante, assiste sem muito poder de ação ao sequestro e desaparecimento de sua irmã. Ora, é possível medir qual a dor mais intensa? O filho, retornado do exílio no ano do desaparecimento de Ana Kucinski, não faz ideia do que passou na vida dela durante os anos em que esteve na Inglaterra. O pai, por seu lado, sem desconfiar da atividade militante da professora, quanto menos de seu envolvimento com a luta armada: segundo a narrativa, nunca teria prestado atenção a isso por estar muito ligado aos seus afazeres literários. Ambos envolvidos com a escrita, o pai para tentar retomar sua ligação com a comunidade imaginária de judeus que foi forçado a se afastar sob o nazismo, e o filho, através da imprensa, buscava manter seus laços com o país abandonado e interferir na medida do possível nos acontecimentos nacionais. Em período tão curto, o que aconteceu com a menina alta e magricela (não a mais bonita, mas a mais meiga e inteligente da turma da escola) que ganhou óculos com “uma armação robusta e não muito cara” para resistir e não quebrar à toa (óculos servem para corrigir a visão e não como ornamento, segundo o

13 A partir de agora, todas as referências ao livro de Bernardo Kucinski se referem a esta edição, sem paginação.

pai)? Aquela cujo encanto, “todo especial, vinha de dentro, do espírito, não de uma boniteza de boneca. Toda sua expressão concentrava-se nos olhos que, de um azul triste, revelavam um interior imenso e inquieto”...

Subitamente ela se torna a protagonista do “matrimônio clandestino” onde o pai busca conhecer “esse mundo inesperado que a filha criara e lhe sonegara, ansioso por saber mais, por descobrir seus cenários, compartilhar amigos que eventualmente fizera, naquela cidade morta do interior, conhecer seus ‘machatunes’, seus compadres”. Da cena dos primeiros óculos ao casamento existe uma expropriação da experiência, um congelamento do tempo, sequestro do discurso que um pai acredita ter sobre sua filha. K. balbucia, se torna gago. O que ocorreu nesse tempo que se acreditava de uma infância congelada na história, no qual o único indício que nos mostra algum tipo de continuidade é a dualidade dos óculos rudes com o “olhar triste, fruto de um interior imenso e inquieto”?

K., o escritor, parece também não fazer ideia do que se passou com sua irmã, culta professora de química da USP, apesar de ter sido o responsável por apresentá-la ao militante que depois casaria clandestinamente com ela. No curto período em que esteve exilado, desdobrando-se em inúmeros trabalhos, ao mesmo tempo correspondente de um órgão imperialista, a BBC londrina, da imprensa tradicional e da oposicionista (e/ou clandestina) no Brasil, o que ocorreu? Os rápidos desdobramentos que levaram Ana Kucinski à clandestinidade teriam ocorrido naqueles anos, de 1971 a 1974? A fórmula de Beckett, “tudo se divide, mas em si mesmo” opera não a partir da identidade do pai ou do filho, mas da expropriação da experiência de ambos. K. é o pai, o filho, um referente da militância e da resistência, logo (por que não?) também Wilson Silva (marido de Ana Rosa e provável iniciador de sua esposa na luta armada). Simultaneamente, K. é uma espécie de ritornelo interminável: nunca saberemos exatamente aonde Ana está, mas, talvez ainda pior, quem ela foi, da filha querida e professora à militante. Nunca saberemos como se deu a passagem ou seu grau de envolvimento com a luta armada. K., caligrama da história de Ana, que só pode ser vista mais claramente através deste caligrama onde se albergam, entre tantos outros objetos parciais, Bernardo e Meir.

Distâncias indecomponíveis são sobrevoadas entre o capítulo que conta a infância de Ana e o que se detém em seu casamento clandestino. A cisão é fatal e, nela, se afirmam os termos disjuntos, pai e filho como partícipes do irrepresentável. A situação esquizofrênica em que se encontram libera uma matéria genealógica bruta, ilimitada. Não há atribuição de sentido possível, a volta à família, o retorno

a Édipo (este é papai, aquela mamãe, aqui meu irmãozinho...). Necessariamente a prosa deve se fragmentar, arregimentar inúmeras vozes tão contraditórias entre si quanto possível, enquanto pai e filho ocupam as duas extremidades do bastão deste espaço indecomponível, só ultrapassável por sobrevoos improváveis.

Todos são protagonistas no romance, desde a amante de Fleury aos capangas da Casa da Morte, a faxineira traumatizada depois da visão do açougue humano petropolitano, os comerciantes e alcaguetas judeus, Zinho e demais militantes políticos e familiares desamparados, professores universitários e rabinos com dupla moral. *K.*, livro-slogan ou caligrama, reúne objetos parciais numa imagem que compõe suas séries. Do caligrama ao poema sonoro: das múltiplas versões da vida de Ana ao ritornelo que faz retornarem novamente todas as narrativas do romance à busca infinita. Porque ela não terminou com o acerto de contas do escritor diante da ditadura. O romance a amplifica: quem foi Ana, aonde ela está? Tudo continua sem resposta. *K.*, caligrama onde Ana está escrita de inúmeras formas: do poema visual ao sonoro e, deste, ao slogan. Não é por outro motivo que Bernardo Kucinski, pouco depois, meio contente meio insatisfeito, diz não saber por qual motivo seu romance ter se tornado uma espécie de livro *cult*, objeto de inúmeros estudos acadêmicos e referência entre círculos bem-pensantes¹⁴...

Caso *K.* seja considerado unicamente como Meir Kucinski, ele pode, por motivos óbvios, ser visto como a presença mais constante (não necessariamente mais marcante) em todo o livro. *K.*, na abordagem mais simples, é tanto Meir, quanto Bernardo, como também Ana. Eurídice Figueiredo afirma, com acerto, que “apesar de ter tido uma participação efetiva na procura de esclarecimentos sobre o desaparecimento da irmã, B. Kucinski não se coloca na narrativa, deixando todo o peso do sofrimento sobre os ombros do velho pai, imigrante-judeu-escritor-de-contos-em-íidiche, figura muito mais pungente do que seria um irmão jornalista” (FIGUEIREDO, 2017, p. 143).

A fórmula “imigrante-judeu-escritor-de-contos-em-íidiche” que nos remete, através da leitura da citação completa, ao silogismo elementar de tipo aristotélico: imigrante judeu + escritor de contos em íidiche, logo um sobrepeso na narrativa que seus leitores também devem carregar. A dedução simples não está apenas no efeito que Bernardo K. quis imprimir à narrativa, como também não deixa de ser óbvia a homenagem ao seu pai através do livro sobre sua irmã. Afinal, fora um militante na Polônia que, por seu esmero na escrita dos contos, continuou a

14 Ver entrevista do autor para o canal do YouTube *Livrada!*

militar no Brasil¹⁵. Mas aqui ainda tratamos de situações liminares que não dizem respeito ao núcleo temático da obra: são contrapontos ou posicionamentos que marcam a diferença em relação ao núcleo, ou seja, são variações que saem do tecido conjuntivo elaborado durante a escrita. Se há repetição, ritornelo, está na ligação sugerida em todo o livro entre a ditadura militar e o nazismo alemão. Isto trouxe posteriormente alguns problemas ao autor, como o primeiro Visitante que chega à sua porta (no livro posterior), uma velha judia reivindicando que a maioria dos judeus assassinados não foram contabilizados pela máquina burocrática nazista. Bernardo se defende dizendo que se tratava de um detalhe e que quis ressaltar a crueldade dos desaparecimentos no Brasil.

No romance é dito que, ao contrário da maior máquina de morte já vista pela humanidade, a comandada por Hitler, a ditadura militar sequer contabilizava ou registrava suas vítimas. Segundo a Visitante, eram só os judeus destinados aos trabalhos forçados e especificamente em Auschwitz. Acredito que o autor tinha em vista mais a realidade da Polônia e, ao estender suas considerações para o Estado nazista como um todo, acabou por incorrer na imprecisão acima citada. Seria importante destacar este trecho, não contestado como historicamente falso: “Mas na Polônia, embora a repressão fosse dura, quando prendiam, registravam, avisavam a família. Depois tinha julgamento. Havia acusação e defesa, visitas à prisão. Lá não sumiam com os presos” (KUCINSKI, 2014). Se o objetivo de B. Kucinski era enfatizar a perseguição da ditadura como mais bárbara do que a nazista, pelo menos em alguns aspectos, ele volta ao tema em parte mais avançada do livro, no capítulo “Os extorsionários”, onde se vê diante do Tribunal Militar. Não adianta ter acesso às mais altas esferas do governo ou da justiça. Este ou aquele parece que se sabem criminosos, ocultando seus cadáveres, mas negando o massacre. Não havia um ideal de “raça” ou “nação” para legitimar os crimes como no III Reich.

Assim, como venho tentando mostrar até aqui, o silogismo elementar, aristotélico, não dá conta da multiplicidade que o livro revela, muito menos homenagens relativas ao seu pai ou irmã, ou efeitos narrativos para prender o leitor (o jornalista se ausenta, o velho pai se apresenta). O sujeito sem rosto que narra o romance afirma todas as diferenças: ele é pai ou filho ou irmã ou memória de um guerrilheiro jamais conhecido (Wilson Silva) ou história do nazifascismo

15 “No Brasil ligara-se ao mesmo partido sionista de esquerda que ajudara a fundar na Polônia - motivo de suas duas prisões na juventude – mas ocupava-se quase que só das atividades culturais, do cultivo da língua iídiche”. (KUCINSKI, 2014)

e da ditadura militar ou dos porões da ditadura em seu fim ou do início de um suposto governo mais democrático de Geisel em parceria com a Operação Condor ou da paixão pelo carrasco (irmã de Zinho) ou da carta inventada como desagravo aos combatentes mortos (que a sexta visitante, ex-membro da ALN, acreditou, como muitos outros, que era verdadeira). Não é pai “ou então” filho, mas pai ou filho que se revezam incessantemente na caminhada em busca da difícil verdade: tudo se divide, mas em si mesmo.

II

Contar a história de Ana Rosa Kucinski é um trabalho de *patchwork*. Impossível buscar sua essência, saber sua história “tal como foi” (contá-la como faziam os positivistas). *Estamos diante de um muro*. Pode-se fazer como Kant, tal como narrado por Giorgio Agamben em sua autobiografia: “fare del limite l’esperienza essenziale, che ci fa dono di un fuori perfettamente vuoto, una sorta di ripostiglio metafisico, in cui collocare l’inaccessibile Cosa in sé” (AGAMBEN, 2017, p. 43). A outra solução seria atravessar o muro como o agrimensor K., personagem de Kafka, “mettere in questione e aggirare i confini che separano il dentro dal fuori, il Castello dal villaggio, il cielo dalla terra” (p. 44). Tarefa arriscada porque o agrimensor passava por exame difícil para ser admitido e poderia sofrer a pena de morte. Segundo o direito romano, os limites tinham um caráter sagrado. Quem os destruísse poderia se tornar *sacer* e ser morto impunemente por qualquer um. Como mitigador dos conflitos por terras, como aquele que conhece, estabelece e decide os limites, o agrimensor também era “criador de direito” e *vir perfectissimus*. Segundo Agamben, “na língua dos agrimensores, K significa *kardo* e este chama-se assim ‘porque vai na direção da junta do céu’ (*quod directum ad kardinem coeli est*)” (AGAMBEN, 2010, p. 45). Ele é quem traça os limites, logo não lhe interessa (como na interpretação mais comum) ser aceito pela aldeia ou pelo Castelo. “O que interessa ao agrimensor é o limite que os divide e os conjuga, e que ele quer abolir ou, melhor, tornar ocioso” (p. 48). *Kardo* não é só um termo da agrimensura, mas significa também a junta da porta, o ponto decisivo onde aquilo que obstrui o acesso pode ser neutralizado. Olhar o muro ou o Castelo como uma espécie de “armário metafísico” onde se guarda a inacessibilidade da Coisa em si não é fazer explodir o *continuum* da história. Segundo Deleuze e Guattari, o grande artista é

aquele que transpõe o muro¹⁶, “atinge a pátria desconhecida, lá onde ele não é de tempo algum, de meio algum, de escola alguma” (DELEUZE; GUATTARI, 2010a, p. 96). Reescrever a história de Ana é remontar um mundo quebrado em inúmeros pedaços. Esta foi a tarefa de Bernardo K. Cabe agora ampliar as fronteiras traçadas pelo antigo agrimensor.

No capítulo “Os desamparados”, o pai de Wilson Silva aparece como um narrador benjaminiano contando o rapto de sua experiência: “O certo, quando chega o peso dos anos, é o filho cuidar do pai e da mãe até o último sono e enterrar; os filhos dos filhos repetem, e assim sempre. Agora não sei o que vai ser; o senhor ainda tem sua lojinha, sua filha falava dela, mas nós, o que temos?” (KUCINSKI, 2014).

Wilson estudava de dia e trabalhava à noite, pagava as contas da casa dos pais e a prestação do pequeno sobrado onde moravam, enquanto a filha pouco pode ajudar, divorciada e com filho pequeno para cuidar. “A patroa, rija como ela só, dum dia pro outro branqueou a cabeça de desconsolo, agora desata a chorar à toa; meu esqueleto perdeu serventia; foi acidente de serviço, mas só arranjaram essa merreca de auxílio-invalidéz que mal alcança pros meus remédios, e ainda disseram que era de favor porque eu não tinha registro”. Além da ruína física e financeira que os levou a viver no limiar da sobrevivência, o tipo de assassinato sofrido por Wilson trouxe uma dor um tanto mais lancinante: além do filho não poder enterrar o pai, como de costume, nem mesmo o pai poderá enterrar o filho, para sempre desaparecido.

Ao retomar as reflexões de Walter Benjamin em “Experiência e pobreza”, em que trata do rapto da experiência menos na “modernidade” compreendida como categoria geral, do que da nossa modernidade, ou seja, das últimas décadas, Giorgio Agamben traz duas histórias curiosas, bem similares entre si, uma vivenciada por Montaigne e a outra por Rousseau. O primeiro cai violentamente do cavalo e o outro é atropelado por um grande cão dinamarquês. Ambos

16 A leitura senão cuidadosa, pelo menos interessada do *Anti-Édipo*, faz chamar a atenção a quantidade de vezes que os autores aludem ao “muro”, a ultrapassá-lo. Vê-se nitidamente o lugar de sua escrita, o da Guerra Fria. E o que seria “sair de cima do muro” (como às vezes eles se referem) ou pular para o outro lado? Na época em que escreveram o livro, foi dito que eles fizeram uma leitura “selvagem”, bastante heterodoxa, de Marx. Em nenhum momento, Deleuze em particular, se chamou de marxista ou gostava de discutir o marxismo. Quando o chamado “socialismo real” caiu em descrédito e começou a avultar na França a alternativa, o liberalismo, logo o autor entrevistou e falou: “nunca deixei de ser marxista!”. É como a história de um artista cômico, pulando ora para o lado de cá, ora para o de lá, brincando com as diferentes ortodoxias e, assim, ultrapassando toda e qualquer barreira.

quase morrem. O curioso das histórias trazidas por Agamben está na descrição de experiências de quase morte em situações absolutamente prosaicas. Vistas com um pouco mais de distância, quase não parecem experiências de quase morte, mas de simples desmaio provocado por causas mais ou menos violentas. Escutamos experiências de quase morte em pessoas que sobrevivem a quedas de avião, que estão em leitos de terapia intensiva, desenganados pelos médicos, e que subitamente recobram a consciência, ou outras situações extremamente brutais, às vezes através de doenças ou traumas altamente complexos cujo vocabulário para descrevê-los sequer era imaginado pela medicina antes, por exemplo, da invenção da penicilina. Montaigne acredita que são objetos de seu estudo tais situações-limite, porque não haveria meio de se habituar à morte a não ser estando próximo dela. Rousseau não narra sua história como algo que tenha lhe aproximado do fim, mas como um novo nascimento. Para Agamben, a morte e o nascimento apontam para uma experiência não mais do sujeito (pessoal, subjetiva), mas “daquilo”. “Nesta reviravolta do limite, como também da passagem da primeira para a terceira pessoa, devemos decifrar os caracteres de uma nova experiência” (AGAMBEN, 2005, p. 53).

Ao contrário da experiência do pós-guerra descrita por Walter Benjamin, onde ainda se aludia à desmoralizadora experiência da guerra de trincheiras, a da inflação e a do corpo pela fome, capazes de emudecer quem as conheceu, para Agamben, não é necessária nenhuma catástrofe para a produzir o silêncio encantado, a feitiçaria que torna os homens repletos de sensações novas, inexplicáveis, impronunciáveis. Mas nesse sentido mais prosaico, podemos ver como **Finnegan's wake** ainda é um livro encantado, um projeto que buscou uma linguagem impossível e que, no seu impetuoso balbuciar, enquadrado em fluxos de consciência que deveras encontrou suficientes linhas de fuga, situou-se na esfera do mito, numa infância brincalhona que por todos os motivos, talvez por necessidade, tinha que fugir à história. Porém o homem contemporâneo não precisa de nenhuma catástrofe e nem a busca de uma nova metafísica, pois a simples existência nas grandes cidades serve perfeitamente para ambos os fins. Não são os jornais, os gases lacrimogênicos, tiros disparados não se sabe de onde, ou a “visita ao país de Cocanha do super-mercado” ou a promiscuidade muda entre desconhecidos no elevador e no ônibus que o farão acordar para qualquer coisa: “o homem moderno volta para casa à noitinha extenuado por uma mixórdia de eventos, – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozos – entretanto, nenhum deles se tornou experiência (AGAMBEN, 2005, p. 32).

Contra esta radical expropriação da experiência, Deleuze e Guattari propõem o seu modelo do gigantismo, associado à função fabuladora. Pouco importa que os acontecimentos sejam medíocres, mas é por força desta mesma mediocridade, infâmia ou até da besteira, que ela se torna gigante. Até porque a arte do romance é fonte de um malentendido: costuma-se acreditar que através de suas viagens e seus fantasmas, lembranças e arquivos, pai e filho, podem formar um todo baseado num pretenso personagem interessante e suas opiniões que não são ninguém menos que ele mesmo. “Obtém-se geralmente obras compostas, em que alguém se agita muito, mas na procura de um pai que só poderia encontrar em si mesmo: o romance do jornalista” (DELEUZE; GUATTARI, 2010b, p. 202-3). Chega a ser interessante como essa observação se aplica ao romance de Bernardo Kucinski: nunca se tratou de Meir ou mesmo de Ana, mas de um livro de memórias escrita de maneira ficcional. O livro do jornalista... A literatura, assim, “não parou de manter este equívoco com o vivido” (DELEUZE; GUATTARI, 2010b, p. 201). Forma-se uma vasta corrente onde a opinião do autor se divide sobre os personagens ou se esconde para que o autor possa formar a sua. No entanto, o teor testemunhal do romance e sua vinculação com o *socius* (o processo de retomada da memória nacional no governo Dilma), não encerram o trabalho de Bernardo Kucinski como um mero “romance de jornalista”.

A função fabuladora, segundo Bergson, tem uma origem religiosa. Se o pai acaba por se tornar um militante menos político do que memorialista, isto é, através da narrativa tenta manter a comunidade imaginária com seu povo de origem, da mesma forma Bernardo K. intervém na história de seu povo e procura erigir-lhe um novo monumento. É através de uma complexa relação com a memória, porque “o ato do monumento não é a memória, mas a fabulação” (DELEUZE; GUATTARI, 2010b, p. 198). Antes que um romance ou um livro de jornalista, Kucinski escreve um livro de memórias e que ao mesmo tempo não pode se fundar nelas, porque, tal como o pai de Wilson Silva, ele não pode experimentar o vivido que é objeto de seu relato sobre uma busca. O único ser autônomo e suficiente da narrativa é sua irmã que, pelo seu desaparecimento, priva da experiência todos aqueles que experimentaram sua convivência. Privação gerada de modo involuntário quando tragada pelos porões da ditadura e privação voluntária ao levar uma vida clandestina. Mais uma vez: o que se passou da pequena e comportada menina que vira professora universitária até seu envolvimento com a guerrilha urbana? Ana aparece assim como a Combray de Proust, isto é, como algo jamais vivido, “como não é nem será vivido, Combray como catedral ou monumento” (DELEUZE; GUATTARI, 2010b, p. 198).

Cria-se um gigantismo que aparece a partir das pequenas coisas, uma arte miniaturista, do colorista ou do ilusionista. Nesse sentido, Agamben vai propor: “o tempo parou, mas não na eternidade do mito e da fábula, e sim no intervalo messiânico entre dois instantes, que é o tempo da história” (AGAMBEN, 2005, p. 156). O gesto de K. que faz interromper o tempo (o tempo banal, cotidiano, do país da Cocanha dos supermercados, dos turistas experimentando as maravilhas da Terra através de lentes artificiais) é como o do Evangelho de Giacomio, “eu caminhava e não avançava... mastigavam e não mastigavam... conduziam as ovelhas e elas não iam adiante... o pastor levantava seu cajado para golpear e sua mão permanecia imóvel no ar...” (AGAMBEN, 2005, p. 156). O rapto da experiência faz o tempo cronológico se interromper (“o certo, quando chega o peso dos anos, é o filho cuidar do pai e da mãe até o último sono e enterrar”) e ativar a função fabuladora, onde retira-se o encanto, a mudez da banalidade cotidiana “em que tudo é caco e farrapo isolado”, e pode ser criado um novo nascimento, em que “cada retalho é imediata e historicamente completo”. Assim talvez se possa ler a autonomia respectiva de cada capítulo de K.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. **Nudez**. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

_____. **Autoritratto nello studio**. Milão: Nottetempo, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. São Paulo: Editora 34, 2010a.

_____. **O que é filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010b.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

MODOS DE OLHAR: O COMPARATISMO NO CONTEXTO DA LITERATURA BRASILEIRA

Larissa Moreira Fidalgo

Se no século XIX a “língua nacional” era uma questão relevante para o debate literário, no atual contexto de intensificação das trocas e transferências culturais, a crença em um modelo disponível para emulação, em uma “língua de cultura”, nos levará a caminhos tortuosos que, sem dúvida, negligenciam o caráter comparado da própria literatura comparada. Ainda que tais considerações não possam ser tomadas como “novas” dentro do contexto literário (e teórico) latino-americano, podemos dizer que elas ainda não encontraram espaços discursivos de investigação e recepção que sejam usados tanto para permitir quanto para incorporar as diferenças culturais dentro de um ethos de acolhida da alteridade, de uma negociação entre o familiar e o estrangeiro, no sentido em que Jacques Derrida (2003) usa a ideia de “hospitalidade”. Afinal, como já bem observara o professor e pesquisador José Luís Jobim (2013, p. 87), a formação de grandes blocos transnacionais no início do século XXI

não gerou uma produção crítica sobre o seu sentido que fosse proporcional às mudanças ocorridas nos territórios e nas populações abrangidas pela criação destes blocos [...], principalmente no que se refere à cultura, impedindo ou dificultando a disseminação do conhecimento dos vários níveis de contatos [...] que permitiriam chegar à construção de comunidades transnacionais que buscam consolidar-se nestes blocos.

Obviamente, o desafio de oferecer ao culturalmente (e linguisticamente) outro estrangeiro uma hospitalidade incondicional não pode ser tomado como um fim em si mesmo, marcado por generalizações sociológicas, como uma leitura rápida e desatenta do texto derridiano poderá nos sugerir. O reconhecimento do Outro dentro de uma relação interativa e transversal não só apontará para o jogo de forças que definem as relações sociais e literárias em momentos históricos distintos, como para o necessário questionamento dos sistemas logocêntricos de representação e dos limites da referencialidade. Afinal, como já nos mostrara Nestor García Canclini (2011, p. XXIII), “a história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que

lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência”. Lembrando-nos, portanto, das políticas de multiculturalismo em seu lado mais perverso, a saber, as tentativas de definir quem é o *outro* a ser reconhecido, podemos dizer, como Jobim (2013, p. 75), que de alguma forma tais políticas, ao transformarem identidades diversas em homogeneidades, “podem também servir para multiplicar indefinidamente as diferenças, ignorando a experiência histórica das sociedades com a interseção de culturas”. Nesse sentido, uma vez que toda comparação emerge do local no qual seus objetos de estudos se inserem, é inegável – para nós, latino-americanos – que tanto a experiência histórica da colonização quanto sua situação de hibridez e, posteriormente, a desconstrução de estruturas petrificadas calcadas no clássico princípio de fontes e influências estabeleceram aqui um terreno fértil para a avaliação crítica de ideias que, importadas dos grandes centros de Literatura Comparada do eixo Europa-Estados Unidos, eram insuficientes para descrever todas as implicações da “ausência de caráter” do território de Macunaíma.

E é a partir dessas indagações, corroboradas por nós, que José Luís Jobim (2020) nos apresenta, em seu mais recente livro intitulado **Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações**, uma perspectiva em que hierarquias de ordem diversas se inscrevem nas línguas e em seus contextos de uso. Direcionando sua atenção para as tensões entre o hegemônico e o contra-hegemônico, Jobim (2020) reforça a urgente necessidade de redimensionarmos o espaço abordado pelos estudos comparados de literatura e sua postura ainda universalizante presente em alguns estudos recentes que, buscando construir uma República “Mundial” das Letras, reafirmam, ironicamente, a supremacia de um determinado sistema sobre os demais. E como tal redimensionamento é também uma interpretação histórica que inclui avaliações e levantamentos críticos, o retorno às paisagens teórico-literárias do passado é fundamental para (re)pensarmos os (nem tão) novos desafios da Literatura Comparada no contexto brasileiro.

Assim, numa espécie de reprodução do gesto do Anjo da História, tal como descrito por Walter Benjamin (1994), e seguindo a trilha proposta por Jobim (2020), apropriemo-nos, portanto, das reminiscências do século XIX, definido por Ferdinand Brunetière (1899) como o “século das nacionalidades” e do colonialismo. Recuperando as considerações do crítico e escritor francês, em “La Littérature européenne au XIXe siècle” (1899, p. 62-63), para quem “...a primeira das virtudes exigidas a um escritor inglês ou alemão, não era mais escrever bem e pensar bem, mas pensar de uma maneira realmente ‘germânica’

ou ‘anglo-saxônica’¹³, Jobim evidencia que naquele momento a referência à concepção essencialista¹⁴ de nacionalidade não era apenas um aspecto a ser valorizado em toda e qualquer obra, como também um critério de avaliação a partir do qual obras e autores seriam qualificados. Em uma perspectiva mais ampla, isso significava dizer que a existência daquilo que hoje denominamos capital literário estava intimamente vinculada à existência de textos classificados como nacionais que seriam posteriormente reconvertidos em história e clássicos nacionais de uma determinada nação. Uma vez que os clássicos eram considerados textos fundadores, “privilégio” de nações literárias mais antigas, elaborava-se naquele momento um comparativismo que tinha como parâmetro de julgamento as cristalizadas noções de fontes e influências. Estabelecendo hierárquicas distinções entre “literaturas maiores”, tomadas como verdadeiros modelos, e “literaturas menores”, relegadas a um nível periférico, tal modelo, quando empregado no estudo da literatura latino-americana, tinha como texto fonte uma obra europeia. Poderíamos acrescentar que não se tratava apenas de ter como modelo uma obra literária europeia, mas todo um cenário de enunciação que emergia desse espaço, incluindo a própria língua falada, apresentada como meio de civilização.

É nesse viés que Jobim (2020) nos lembra da crítica de Pinheiro Chagas¹⁵ ao romance **Iracema**, de José de Alencar, a qual nos mostra que até mesmo o uso das línguas do Velho Mundo pelos escritores das Américas passava por uma espécie de imposição de políticas linguísticas que manteriam o uso das línguas pelas nações emergentes em posição marginalizada e devedora. Quer seja pela crença na falta de uma tradição local escrita, que existiria apenas na metrópole colonizadora, quer seja pelo distanciamento das normas das línguas da conquista, a ideia ou “teoria da falta” foi, sem dúvida, uma das heranças daquilo que Jobim

13 Ao trazermos as citações por Jobim ao trazermos à baila as citações realizadas por Jobim (2020), em *Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações*, buscamos respeitar os trechos selecionados pelo autor, assim como as edições escolhidas. Nesse sentido, veremos, os referidos trabalhos nas referências bibliográficas deste artigo.

14 Em “Minimizar identidades”, Hans Ulrich Gumbrecht (1999, pp.115-24) nos apresenta duas concepções distintas de identidade nacional: “essencialistas” e “construtivistas”. Ao passo em que a primeira concepção pressupõe a existência de uma essência permanente e imutável de um “ser nacional” dentro de um quadro de referências dotado de universalidade; as concepções “construtivistas” demonstram que a identidade nacional é objeto de uma construção cujo lugar não é um tempo homogêneo e vazio.

15 Pinheiro Chagas (1987) julgava como defeito de toda produção literária brasileira a “falta de correção na linguagem portuguesa”.

(2020) definiu como *Novo Mundismo* para designar os diferentes modos de representação do Novo Mundo. Ao negligenciar os processos de contato com a Europa, o “Novo” Mundo demonstrou que o clássico conceito de nação é um conjunto de imagens nostálgicas que pressupõe o apagamento de uma cultura e a valorização de outra.

Obviamente, tal modo de estruturação dos processos de contato e de apropriação cultural também foi alvo de questionamentos naquele momento da história. O próprio José de Alencar, criticado por suas “incorrções”, apontou para o que poderíamos compreender como um deslocamento possível das bases etnocêntricas. Em artigo publicado com a pesquisadora Bethania Mariani, Jobim (2007) evidenciou a clareza da percepção de Alencar em seus textos acerca do ideal “purista” sobre o emprego na língua. Para o autor de **Senhora** e de tantas outras obras que merecem uma revisão crítica, as diferenças no uso da língua – tal como era empregada em Portugal – foram geradas pelo duplo gesto de desterritorializar/reterritorializar textos, valores estéticos, culturais e históricos oriundos justamente do processo de colonização. Muito além de uma simples e reducionista “falta”, tais diferenças estavam relacionadas a diálogos disseminadores da multiplicidade.

Desenvolvendo as considerações do ensaísta Roberto Fernández Retamar (2000), para quem a língua espanhola passou por um processo constante de reelaboração ao ser inserida na América, Jobim (2020) defende que tal raciocínio de compartilhamento social da língua pode ser estendido a muitos outros idiomas, “pois efetivamente são todos os falantes do português, do espanhol, do inglês e de outras línguas em todo o planeta que fizeram e fazem destas línguas o que elas são”. Sem desconsiderar a existências de hierarquias e hegemonias nesses contextos linguísticos, Jobim (2020, p. 89) nos mostra que independentemente de toda língua marcar sua origem geopolítica, ela também carrega uma “memória de sentidos” que “não permanece ‘intacta’ nas Américas, pois se associa aos novos sentidos dos que farão uso daquela língua em vários e sucessivos momentos históricos”.

É nesse sentido que Jobim (2020) nos mostra que sempre há no comparatismo uma certa “geopolítica do olhar” que não pode ser negligenciada. Uma vez que a formulação do termo “geopolítica” nos coloca diante da íntima relação entre a produção de conhecimento e a localização geopolítica das práticas sociais de tal produção, a equivocada ideia de “falta” ou de descrição “universal” de uma determinada comunidade nos colocou – e ainda coloca – diante da noção de “representação”, historicamente condicionada e, portanto, variável.

No caso específico da América do Sul em geral e no Brasil, era lugar-comum representar o Novo Mundo dentro de um quadro de referências que tinha a paisagem natural como plano de fundo para caracterizar tais espaços “como uma extensão geográfica em que os temas literários se localizam e se constituem como objetos da consciência autoral [...] condicionada por eles” (Jobim, 2020, p. 64). Entretanto, como as políticas de representação em ambientes coloniais, neocoloniais e pós-coloniais sempre foi uma constante, José Luís Jobim (2020, p. 65) nos coloca em seguida uma questão bastante provocadora, a saber:

de fato não existiu a “natureza” como uma exterioridade pura ou um referente absoluto, mas representações configuradas verbalmente, que não podiam ser separadas daquilo que, em determinado espaço e tempo, se qualificava como “natureza” [...] Assim, na prescrição europeia sobre a representação da “natureza” pelos literatos brasileiros, esta “natureza” não estava “fora” dos sentidos constituídos pela *cor local*.

Ao resgatar as comparações feitas por Ferdinand Denis (1798-1890), Jobim (2020, p. 67-68) evidencia que o escritor francês produziu “representações do Brasil e do Novo Mundo” que mais pareciam “nascer do seu olhar europeu, porque ele faz atribuições à natureza e aos habitantes do Novo Mundo que têm mais a ver com o lugar de origem do observador do que com o lugar observado”. Nessa direção, a impossibilidade de estabelecermos um sentido universalista sobre a “cor local” ainda nos permite dizer que tais ideias europeias quando aqui chegaram sofreram expressivas transformações ao longo do tempo e espaço. Assim, afastando-se de um mero reflexo do anseio totalizador internalizado na Europa, o continente europeu desenhado no imaginário de suas ex-colônias também se caracterizou, ironicamente, como uma construção não-europeia. Uma vez que todo constructo não pode ser isolado de seus contextos de recepção, o ideal de “cor local” – e suas perspectivas estáticas e monológicas “originárias” do velho continente – ocupou o cerne de debates em torno da construção de nossa identidade, ora utilizado para justificar o colonialismo, ora servindo de base aos movimentos de independência literária e política.

É nesse sentido que Jobim (2020) chama atenção para o fato de que além das “teorias da falta”, também se elaboraram, a partir do século XIX, outras teorias que apontavam para direções distintas. Tomando-o de empréstimo a Machado de Assis, Jobim usa o termo “aclimatação” para caracterizar justamente as mudanças ocorridas com os elementos “externos” ao desembarcarem no Novo Mundo. Retornando aos textos publicados por Machado, na *Gazeta de notícias*,

entre 1883 e 1886, sob o pseudônimo *Lelio*, Jobim destaca a seguinte passagem escrita pelo Bruxo do Cosme Velho:

–Você repare que cada coisa tem o seu nome; mas o mesmo nome pode não corresponder a coisas ou pessoas semelhantes. Quiosque, por exemplo. Lá fora, o quiosque é ocupado por uma mulher que vende jornais. Cá dentro é o lugar onde um cavalheiro vende bilhetes de loteria e cigarrinhos de palha nacional. Nome idêntico, coisas diversas, lei de aclimação. (ASSIS, 1998, p. 228)

Para Jobim, “as *teorias da aclimação* não pressupõem que um termo ou um referente “de fora” permaneça o mesmo, ao ser internalizado, mas que haja uma transformação, a partir de sua *aclimação* em novo contexto” (2020, p. 16, grifos do autor). Na esteira dessa argumentação, recordo-me de uma passagem bastante significativa do romance **Esau** e **Jacó** (ASSIS, 1962, p. 993), que também aponta para esse novo alcance: “As próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada uma delas, verte-as como pode, e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas”. Percorrendo alguns textos críticos, vemos que Machado há muito já indicara as discrepâncias entre o que os literatos esperavam da literatura brasileira e as possibilidades concretas do fazer literário em um espaço histórico-social do entre-lugar, que era (é) o Brasil. Sob a ótica de Machado, em seu famoso ensaio “Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade”, de 1873, a ideia de *cor local* não poderia ser considerada condição *sine qua non* para a representação de um “espírito nacional” que apenas seria encontrado em obras com “assunto local”, o que chegaria, inclusive, a limitar “os cabedais da nossa literatura”:

Não há dúvida que as línguas se aumentam e alteram com o tempo e as necessidades dos usos e costumes. Querer que a nossa pare no século de 500 é um erro igual ao de afirmar que a sua transplantação para a América não lhe inseriu riquezas novas [...] Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas que, à força de velhas, se fazem novas – não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo temos os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum. (ASSIS, 2013, p.440-441)

Na hipótese levantada por Machado e pertinentemente trazida por Jobim (2020), tratava-se, sobretudo, de buscar uma perspectiva capaz de estabelecer relações problematizadoras não somente dos marcos referenciais dessa perspectiva ideológica, mas também das próprias condições de produção intelectual no Brasil. Corroborando a perspectiva de Michel Foucault, já bastante

desenvolvida em vários de seus livros, para quem são as práticas que dizem o tipo de poder que as mantém ou as desestabiliza, diremos ainda que olhar para tais questões suscitadas implica, sobretudo, a adoção do anacronismo enquanto prática inseparável do comparatismo. Ao trabalharmos em regime de anacronismo crítico, isto é, compreendendo o tempo presente pelo passado e o passado pelo presente numa espécie de dialogismo bakhtiniano, poderemos ver as *representações* latino-americanas para além delas mesmas como “antecipações” do que hoje ocupa lugar central na disciplina Literatura Comparada e suas estratégias de desierarquização dos elementos envolvidos no processo de comparação. Seja através da figura de Gonçalves Dias ou de Machado de Assis, para usarmos alguns dos exemplos aludidos por José Luís Jobim (2020), o que está em jogo nessas vozes do século XIX são os próprios mecanismos de circulação literária e cultural que, salvo as devidas diferenças, ainda ocupam lugar central nas atividades do comparatismo hodierno. Obviamente, tal observação feita por nós não parte de uma crítica à noção de transversalidade que sempre esteve ao lado da Literatura Comparada, muito pelo contrário. Na verdade, queremos chamar atenção para o fato de ainda buscarmos modos de falar a respeito das chamadas literaturas subalternas que, irônica e ingenuamente, por negligência ou falta de conhecimento, simplesmente não são capazes de perceber que tais literaturas já falam sobre si muito antes de certas questões ganharem destaque no comparatismo. Nas palavras de Jobim (2020, p. 39),

no caso do Brasil, o comparatismo não funcionou ou funciona como algo dissociado das disciplinas de literaturas nacionais: antes de ser assunto de professores e pesquisadores, o comparatismo foi trabalhado por autores literários e depois, ao se instalarem as Faculdades de Letras no país, passou a ser praticado nas cadeiras de literaturas nacionais, antes de ser tratado como disciplina autônoma.

A pergunta, portanto, feita por Jobim (2020, p. 8), a saber, “De que maneira um determinado elemento literário ou cultural, com uma alegada origem em um lugar, vai inserir-se em outro lugar?” pode nos conduzir a caminhos teóricos bastante produtivos e esclarecedores.

Nessa perspectiva, a ideia de “geopolítica do olhar” ganha novamente destaque. Se a geopolítica “não é um fator arbitrário, mas determinante na produção e circulação das obras”, Jobim (2020, p. 60) tem toda razão ao afirmar que é apropriado dizer que o local onde as obras circulam não pode ser considerado apenas como um ponto de partida para certas indagações, mas como um espaço em que “a experiência humana

ganha materialidade, estruturando verbalmente uma maneira de ser e de dar sentido ao mundo”. Desse modo, a fim de deslocarmos as questões de base etnocêntrica que permearam o comparatismo no século XIX para um momento mais recente da crítica literária, convém falar um pouco sobre o ensaio de Silviano Santiago, “O entre-lugar do discurso latino-americano”, em seu livro *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, também aludido por José Luís Jobim (2020).

Questionando as oposições binárias valorativamente demarcadas – tais como colonizador/colonizado; original/cópia; centro/periferia –, Santiago (2000) sugere que o sistema de fontes e influências reduziu as literaturas latino-americanas à condição de “obras parasitas” ao enfatizar erroneamente uma suposta falta de tradição autóctone que levaria os artistas a apropriarem-se dos modelos ofertados pela metrópole. Na contramão de uma absorção passiva do que é alheio, Santiago inverte magistralmente a lógica colonial, apontando que a originalidade de nosso discurso reside justamente na transgressão de tais modelos e seus ideais de unidade e pureza:

estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. (SANTIAGO, 2000, p.16)

Assim, retirando o discurso literário latino-americano da posição de devedor, Santiago (2000, p. 26) desloca as cenas de enunciação desse local de fala para um “entre-lugar” situado “entre a prisão e transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade”. E é justamente a configuração desse espaço, que definitivamente não designa um fechamento auto-referencial de identidade, mas uma “assimilação inquieta e insubordinada, antropófaga” (2000, p. 20), que pode ser compreendida como a contribuição Latino-americana para a construção de modos possíveis de compreensão das diferentes práticas discursivas e sociais.

Com essa linha de raciocínio e reiterando que o comparatismo nos permite estabelecer relações entre literaturas e culturas muitas vezes bastante diferentes dentro de um movimento que pode ser extremamente importante para a “elaboração de intervenções sobre os sentidos a serem atribuídos ao passado” (Jobim, 2020, p. 48), Jobim destaca que na circulação entre as Américas e a Europa, a antropofagia teve papéis diferentes em diversos momentos.

Para José Luís Jobim (2020), o uso da metáfora do canibalismo por Oswald de Andrade para representar o processo de digestão cultural efetuado nas Américas pode e deve ser amplamente debatido como uma teoria da criação e da apropriação (criativa) intelectual. Questionando-se acerca da combinação de elementos e autores europeus tais como Montaigne, Villegaignon, Rousseau e Herman Keyserling em uma mesma proposição do *Manifesto antropófago*, Jobim observa que a justificativa para tal atitude pode estar no interesse que tais autores demonstraram pelos indígenas, resguardadas as diferenças nos olhares atribuídos a eles. Para fins de argumentação, Jobim (2020) destaca *Des Cannibales* nos **Ensaio**s de Montaigne como contraponto do Manifesto de Oswald. Num tempo no qual a imagem desenhada dos indígenas das Américas era aquela que mais se aproximava do elemento exótico e bárbaro, reforçado pela prática do canibalismo, Montaigne comparou esses mesmos indígenas com seus compatriotas, com o objetivo de chamar a atenção dos franceses para o fato de que as “barbaridades” cometidas pelos indígenas brasileiros tinham justificativas culturais locais, diferentemente daquelas cometidas por seus conterrâneos. Sem estabelecer uma “totalidade coesa e coerente, que defina e especifique um programa literário e cultural”, tal como nos disse Jobim (2020, p. 70), o Manifesto Antropófago nos lembra de que a identidade é um constructo variável no tempo e no espaço e que sempre pressupõe pontos distintos de contato no globo:

A deglutição antropofágica do outro, transformando o que se comeu em nova energia para o antropófago – mas sem nenhuma pretensão à síntese hegeliana, proposta por Ribemont-Dessaignes – é a metáfora do acolhimento e da integração transformativa deste outro, no organismo que o processa. (JOBIM, 2020, p. 88)

Nesse sentido, vemos que pensar o comparatismo no contexto da literatura brasileira, tal como proposto por José Luís Jobim (2020), significa, antes de tudo, o estabelecimento de um jogo conceitual que envolve a suspensão de dualismos hierárquicos e a descentralização das ideologias tradicionais da noção de sujeito. Eliminando a ideia de “origem” e se estabelecendo historicamente, o olhar do comparatismo abre a possibilidade de uma ética da leitura que desafia os condicionamentos que cercam a relação do leitor com a ideia de propriedade textual/ cultural. Se toda teorização encontra-se intimamente vinculada ao espaço no qual emerge, é justamente esse inventário que, para a organização de uma teoria interpretativa de conceitos como identidade, cultura, sujeito e colonialismo, precisa ser efetuado.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. Esaú e Jacó. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962, v. 1.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Minimizar identidades. In: JOBIM, José Luís (Org.) **Literaturas e identidades**. Rio de Janeiro: UERJ, 1999, pp.115-24.

JOBIM, José Luís. **Literatura e Cultura: do nacional ao transnacional**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

_____. **Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações** [livro eletrônico]. Rio de Janeiro: Makunaima; Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020.

MARIANI, Bethania, e JOBIM, José Luís. A questão da língua nacional e a literatura pós-colonial no Brasil. In: PONTES, Geraldo; ALMEIDA, Cláudia. **Relações literárias internacionais: lusofonia e francofonia**. Rio de Janeiro/Niterói: De Letras/ EdUFF, 2007, pp. 40-61.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Rocco, 2000.

O ENSAÍSMO COMO UNIDADE DA OBRA DE JORGE LUIS BORGES

Daniel Nunes Santos

Juciane Cavalheiro

INTRODUÇÃO

A literatura é um lugar privilegiado de encontro com o outro, seja de forma a influenciá-lo, seja como modo de rechaçá-lo. A palavra, cerne daquilo que constitui a literatura, também pode derivar da palavra *própria*, assim como da palavra *alheia*, de modo a não sabermos ao certo o limite da *alheia* e da *própria*, tornando-a, muitas vezes, *semi-alheia*, assim como pensado por Mikhail Bakhtin, ao refletir acerca de um dizer e pensar enquanto dialógico, na medida em que traz em si parte da palavra do outro e parte da palavra própria. Podemos, ainda, pensar a partir de ideias trazidas por José Luís Jobim (2020), segundo as quais a influência se *aclimatiza*, na medida em que se altera o novo lugar de sua inserção, no sentido de haver “uma incorporação do alheio para torná-lo próprio” (Jobim, 2020, p. 61). Jorge Luis Borges talvez tenha sido, no cânone ocidental, um dos autores que mais tenham refletido e escrito sobre tais *gestos de apropriação*, como adiante se verá.

Ao pensarmos a importância da forma literária do *ensaio* na constituição da literatura borgeana, não podemos deixar de considerar o quanto a obra do escritor argentino está impregnada, de diferentes maneiras e sob diferentes perspectivas, de *ensaísmo*. Ou seja, a forma literária do ensaio atravessa inclusive os textos de Borges que não se enquadram no gênero literário ensaio, seus textos ficcionais, contos, poemas e outras narrativas curtas. No presente artigo, pretendemos demonstrar a vinculação do *ensaísmo* da literatura borgeana com uma série de características da mesma obra. Em primeiro lugar, é preciso esclarecer a relação da obra de Borges com a filosofia, e como essa relação está fundada no caráter de *reflexividade* da literatura borgeana. Em segundo lugar, discutiremos o conceito de *ironia* de uma perspectiva ampla, adequado a uma obra profundamente polissêmica como é a do autor em questão, e trataremos uma determinada compreensão de ironia como meio de obter uma visão abrangente dessa obra. Em terceiro lugar, justificaremos com mais detalhes a compreensão da literatura borgeana a partir da ideia de *ensaísmo*, e vincularemos essa compreensão a uma certa tendência da crítica literária na abordagem da obra de Borges.

FILOSOFIA E REFLEXIVIDADE

A literatura borgeana, em sua face mais significativa, está, desde si mesma, em sua forma e conteúdo, repleta de referências a tradições e doutrinas daquilo que se entende geralmente por filosofia, e ela mesma, nos seus desenvolvimentos, frequentemente assume um tom filosofante. Isso é feito sem que se perca de vista a natureza da obra de arte, domínio próprio do escritor literário, como algo diferente do exercício filosófico, e, no entanto, irmanado com ele. A presença da filosofia no interior da uma obra literária pode ser entendida de diversas maneiras, inclusive como um aspecto acidental de uma determinada escritura. A mera referência explícita a temas e conteúdos filosóficos não faz de uma literatura mais ou menos filosófica. No caso da obra borgeana, porém, constitui um aspecto intrínseco de sua criação. Além da referência aberta à filosofia tal como ela é geralmente entendida, a obra de Borges incorpora procedimentos filosóficos na sua própria forma, e com isso mimetiza a atividade filosófica tal como se ela pertencesse também a seu âmbito de atuação.

Essa contaminação filosófica da obra de Borges participa da desestabilização ficcional de boa parte de seus textos considerados ficcionais. Nos contos mais significativos de Borges, é comum a situação ficcional repousar num solo periclitante. Por vezes, o *contrato de ficcionalidade* incorpora um narrador que interrompe e intercala na história que ele está contando momentos teóricos que simulam proposições não-ficcionais. Por vezes, o contrato de ficcionalidade é interrompido por alguma situação que suspende superficialmente a ilusão ficcional, estabelecendo com isso um contrato de ficcionalidade de outro nível, que se disfarça de não-ficção. Por vezes, o contrato de ficcionalidade já está posto sob suspeita por conta de o narrador chamar-se também Borges e ser uma espécie de espelho ou projeção ficcional do autor. Num ou noutro caso, o leitor ou crítico é confrontado com uma situação ficcional instável, em que a ilusão ficcional parece querer fugir de si mesma, apontando para um horizonte em que a ambiguidade em que está colocado o *contrato de ficcionalidade* surge como intencionalmente criativa, multiplicadora de sentidos. Procedimentos como esses são geralmente classificados como “metalinguísticos” ou “metaficcionais”, e são comuns à literatura como um todo, não apenas à borgeana. Porém, em Borges, tais procedimentos são inerentes à própria estruturação de sua obra, nas suas minúcias e no seu todo, e por isso devem ser entendidos como elementos construtivos.

Sob esse ponto de vista, pode-se dizer que a obra de Borges move-se pelo princípio criativo da *reflexão*. Nenhum ponto de vista estabelecido no interior

de seus textos, pelas suas narrativas, pelos seus poemas, pelos seus ensaios, é absoluto: qualquer ponto de vista é sobreposto por algum outro, dado explícita ou implicitamente, e que de certo modo ilumina o ponto de vista anterior. Há na obra de Borges um jogo dinâmico de perspectivas, um vivo deslocamento dos olhares discursivos, uma renovada remissão para cenas de consciência englobantes das cenas anteriormente dadas. Tudo o que é colocado como material de ficção, tudo o que atende a um certo *contrato de ficcionalidade*, carrega um gesto de oposição que tende a dissolver numa imagem de pensamento, repleta de sentidos, a ficcionalidade posta. Essa impossibilidade de repousar seja lá em qual solo for, movida pelo princípio ativo da *reflexão*, aproxima da literatura de Borges da filosofia, que pode ser entendida como também movida pelo mesmo princípio.

Borges, porém, não faz filosofia, pelo menos não no sentido estrito em que essa atividade é entendida. Borges escreve narrativas, poemas, ensaios, e em todos esses gêneros textuais em que ele se exercita pode-se reconhecer sua vinculação com uma ou múltiplas tradições literárias, seu pertencimento discursivo ao âmbito do que se chama geralmente literatura. Contudo, o lugar de pertencimento da obra de Borges ao âmbito da literatura está colocado, por todos os rastros e evidências que essa obra gera, numa posição *tardia, epigonal*, necessariamente *pós-clássica*. Borges não se coloca perante a literatura como um fundador, mas como alguém que vem depois de todas as fundações relevantes. Sua postura face ao passado literário só pode ser a de alguém que não o ignora, alguém que reconhece nesse passado saberes que impregnam qualquer conceito, imagem ou ideia que se possa ter no presente sobre literatura. Como escritor literário, Borges é antes de tudo um leitor de literatura. A obra de Borges, em tudo o que possa caber metonimicamente na palavra “obra”, manifesta uma *consciência* da literatura.

Essa *consciência* da literatura que a obra de Borges manifesta não se resume meramente a um fato psicológico ou subjetivo. Como realização da *reflexão*, a consciência suspende-se em relação ao criador, à criatura e à cena de criação. Desse modo, perante a obra realizada, a reflexão não pode ser definida restritivamente como um fenômeno mental do criador, formal da obra, ou histórico-cultural: ela é um fenômeno referente a todas essas coisas, e algo mais. O princípio ativo da reflexão não é apenas um fato observável em diversos momentos da escritura borgeana, mas é também uma ambientação intelectual na qual Borges lança seus textos, e que é, portanto, requerida pela sua leitura. A *reflexividade* é um pressuposto interpretativo de sua obra.

IRONIA E FORMA ABSOLUTA SEGUNDO OS PRIMEIROS ROMÂNTICOS ALEMÃES

Quando se considera que a obra de arte, e mais frequentemente a obra literária, “diz” alguma coisa, o pressuposto de uma tal consideração é uma metáfora ou analogia antropomorfizante da obra, a qual é tomada então como um *sujeito*, e mais exatamente um sujeito que discursa. Essa analogia está inscrita em muitas das maneiras como se costuma pensar e referenciar as obras artísticas e literárias. Costuma-se dizer das obras que elas “discutem”, “dialogam”, “expressam”, “criticam”, “questionam”, “problematizam”, “denunciam”, “revelam”, “apresentam”, “mostram”, “apontam”. Enfim, o sentido da obra reside no fato de que ela “diz”, e “diz” a partir de uma dignidade que lhe é própria, singular, particular, insubstituível. Ou seja, nessa consideração significativa da obra, ela não apenas é um sujeito que discursa, mas é também um *indivíduo*. Nela está contida uma potencialidade para “dizer” que não necessariamente se esgota naquilo que parecem ser seus atos mais ou menos identificáveis de enunciação. Mas a identificação do que a obra “diz” só se realiza nos gestos de interpretação de alguém que se relaciona com a obra, seu leitor/espectador.

Deste modo, há de se considerar que o “dizer” da obra só se manifesta através da voz emprestada à obra pelo seu intérprete. Essa voz, podemos dizer alheia, nos gestos interpretativos, pode ser desempenhada com mais ou menos razão, com mais ou menos arbitrariedade, com mais ou menos respeito pelo sentido no qual a obra parece “dizer” determinadas coisas. Os métodos hermenêuticos surgem a partir da tentativa de determinar racionalmente os horizontes que caracterizam o “dizer” das obras literárias e artísticas.

Seja como for, há sempre uma distância fundamental aberta, no interior da obra, entre aquilo que seria sua potencialidade para “dizer” determinadas coisas e aquilo que, através de gestos interpretativos, eventualmente se considera que a obra “diz”. É a partir dessa distância aberta na obra, essencialmente contingente e *a priori* indeterminável, que emerge o que consideramos aqui ser sua *ironia*. Potencialmente, haverá sempre “algo mais” a ser “dito” sobre a obra, e esse “algo mais” está inscrito de certo modo naquilo que a obra é, como se a obra contivesse todos os desdobramentos do que somente a partir dela e com ela pode ser “dito”.

A *ironia*, entendida tradicionalmente como o ato de “dizer uma coisa querendo dizer outra”, quando elevada a uma categoria formal da obra, põe

no centro da obra um “querer” que faz ligação entre um “dito” e um “a dizer”. Naquilo que está “dito”, e que é mais ou menos identificável como “dito”, a obra “quer dizer mais”. Os métodos hermenêuticos inventados e fundamentados para circunscrever o “dito” de alguma obra pressupõem que o “dizer” da obra esteja determinado em um plano imanente de sentido, sobre o qual esses métodos oferecem uma representação. Porém, não existe na obra literária apenas esse plano imanente de sentido, existem também outros planos, que estabelecem o “dizer” da obra como algo ainda não previamente determinado e possivelmente não totalmente determinável por qualquer hermenêutica. Ou seja, a obra, potencialmente, sempre “diz mais” do que geralmente se identifica que ela “diz”, e esse “mais” se refere justamente a sua *ironia*.

E, no entanto, a obra é um sujeito muito singular, tomado de uma sóbria mudez, pois só responde algo quando instigado. É quando “dizemos algo” sobre a obra que ela responde com seu “dizer a mais”, é aí que sua *ironia* se revela. Sem o ato voluntário de inquirir a obra ela não poderia retrucar com seu “a mais”, e é justamente o “dizer algo” sobre a obra nos limites do dizível que permite que ela responda com o que estava além daquele dizível. A partir disso, podemos cogitar a existência de uma infinitude inerente à própria obra, que só é revelada e redimensionada a cada expansão nela do finito. É o crítico, que assumimos aqui meramente como a figura ideal do leitor/espectador, o responsável por fazer que a obra “diga mais” ao “dizer algo” sobre ela.

A filosofia de arte dos jovens Friedrich Schlegel e Novalis, dialogando com os problemas de uma possível objetividade do conhecimento sobre arte, estabelece uma inerência entre cada obra e sua Ideia. Cada obra é limitada finitamente por sua forma, e é o desdobramento reflexivo da obra sobre si mesma, mediado pelo crítico, que pode estabelecer a ligação da obra particular com o universal, da finitude da obra em sua forma com a infinitude da Ideia da arte. A abordagem teórica dos jovens românticos alemães, a despeito de e talvez mesmo devido a sua formulação idealista, tentava lidar em primeira instância com o fato banal de as apropriações e interpretações das obras de arte estarem sempre mudando historicamente, e não haver como estabelecer um solo autêntico em que as obras pudessem ganhar um verdadeiro e definitivo sentido. Existe nas obras uma infinitude que não é apenas negada pela finitude aparente das obras, mas é sobretudo instigada a partir dela, intuída a partir dela. A infinitude das obras é análoga à infinitude de sentido da própria ideia de *sujeito*.

Voltemos à nossa tentativa de compreensão da literatura borgeana. A obra de Borges, como já foi dito anteriormente, incorpora a *reflexão* como um princípio

ativo que está em sua própria estrutura, e manifesta uma *consciência* de que sua própria constituição depende da *reflexão*. Segundo o movimento necessário da reflexão, qualquer ponto de vista estabelecido no interior dos textos de Borges é sobreposto por um outro ponto de vista, e nesse movimento a capa de ficcionalidade que por vezes é vestida em algum nível de seus textos logo é remetida a algum outro tipo de acordo ficcional. Os pontos de vista que melhor apoiem uma significação abrangente acerca do que seus textos “dizem” estão sempre fugindo de seu centro ficcional, onde se dá a ilusão prévia estabelecida em relação ao leitor para que algo seja inicialmente “dito”. Essa ilusão precisa ser quebrada pelo leitor, quando este passar a ver o jogo dinâmico de reflexões em direção ao qual os próprios textos o vão forçando. Os contos de Borges forçam uma teorização sobre o que eles dizem, e às vezes essa teorização já está simulada no interior dos próprios contos pelos seus narradores ou personagens.

No centro da filosofia de arte dos primeiros românticos, residia a intenção de determinar o que seria a Ideia de cada obra de arte. Toda obra de arte, dissolvida no plano do absoluto por meio das reflexões operadas a partir dela, exposta toda a sua *ironia* naquilo que a obra é capaz de “dizer a mais” para além do que “diz”, deixa entrever aquilo que seria sua *forma absoluta*, ou a Ideia da arte que preside a obra singular, dá-lhe sentido e unidade, atribui-lhe ordem e a integra no *medium-de-reflexão*, onde as outras formas individuais também estão contidas. Segundo a concepção romântica, é na Ideia que a obra ganha sua sobrevida, é na Ideia que o desdobramento infinito de suas reflexões encontra justificação e uma possível imagem estável, uma forma mais abrangente. Como escreve Walter Benjamin a respeito:

A forma determinada da obra singular, que se poderia designar como forma-de-exposição, torna-se a vítima da destruição irônica. Sobre ela, no entanto, a ironia rasga um céu da forma eterna, a Ideia das formas, a que se poderia denominar de forma absoluta, e esta atesta a sobrevida da obra que extrai desta esfera sua existência indestrutível, depois que a forma empírica, a expressão de sua reflexão isolada, tenha sido consumida por ela. (BENJAMIN, 2002, p. 90-91)

A determinação do que seria a Ideia da obra literária borgeana, ou a determinação de sua *forma absoluta*, impõe-se para nós como uma tentativa de compreensão do princípio unitário dessa obra. Com todas as observações acumuladas até aqui, e com o auxílio do material teórico selecionado, podemos arriscar uma definição da imagem da obra de Borges que subsiste sob o motor reflexivo e irônico a que todo crítico que com ela se confronta é levado a

considerar. Sendo assim, a Ideia da obra literária borgeana é o *ensaísmo*; ou, dito de outra maneira, a *forma absoluta* da obra borgeana é o *ensaio*.

Ao afirmarmos isso, não estamos dizendo que todos os textos de Borges são *ensaios*, entendidos meramente sob o conceito de um gênero discursivo específico. Borges escreveu um montante considerável de ensaios, e o conjunto desses textos certamente rivaliza com seus contos e poemas em termos de valor e importância no conjunto total de sua obra. Borges é um grande ensaísta, no sentido de ter escrito excelentes textos ensaísticos. Porém, não é a isso (ou não é somente a isso) que se refere a afirmação de que a Ideia da obra literária borgeana é o *ensaísmo*. Enquanto *forma absoluta*, a Ideia de uma obra de arte recorre a uma determinada *forma* (no caso, o ensaio), na sua máxima generalidade, como uma imagem reguladora, de modo que todas as outras formas sob as quais essa obra também se manifesta (contos, poemas etc.) possam ser dissolvidas na reflexão e na ironia que elas realizam, por um lado já em si mesmas, e por outro lado no discurso crítico que desdobra dialogicamente sua significação. Com isso, podemos nos referir a uma unidade da obra borgeana tal como se essa se apresentasse sob a unidade de uma forma. No vocabulário dos primeiros românticos, que adotamos aqui parcialmente, trata-se de uma *forma absoluta*, ou Ideia da obra de arte. É nesse sentido que afirmamos que a unidade da obra de Borges melhor se compreende a partir da imagem ou da forma do *ensaísmo*.

O ENSAÍSMO COMO TENDÊNCIA GLOBAL DA OBRA DE BORGES

Tentaremos agora aprofundar a compreensão da imagem da obra de Borges como *ensaísmo*, trazendo à tona indícios de características da obra borgeana que vão de encontro a essa compreensão. Em primeiro lugar, recordamos a incorporação da *reflexão* como um princípio criativo de seus textos, inclusive dos textos reconhecidos como ficcionais. Mesmo nos textos abertamente ficcionais, em que se estabelece um determinado *contrato de ficcionalidade*, a presença da reflexão tende a criar pontos de vista que põem constantemente a ilusão ficcional sob suspeita.

O gesto teórico não é algo que se opõe à literatura borgeana: mesmo seus textos ficcionais incorporam a teorização. Por vezes um determinado personagem se desdobra num discurso teórico que pode abranger uma série de temas, inclusive o questionamento de sua própria condição ficcional. Com mais

frequência, são os narradores que se valem do fluxo representativo da narrativa para intercalarem discursos teóricos, os quais podem se desdobrar para várias direções, inclusive esclarecendo a dificuldade ou impossibilidade de representar ou expressar algum acontecimento ou objeto de caráter extraordinário. No geral, esses momentos teóricos assinados pelos narradores se dão em situações ficcionais em que se arma o tensionamento entre uma situação representativa limitada na sua própria estrutura e o conjunto de referências que essa situação representativa dá a ver apesar de sua limitação.

Nos contos de Borges, é recorrente esse tensionamento ensejar nos momentos teóricos de seus narradores, como no conto “O imortal”, quando o narrador se depara com a Cidade dos Imortais e se debate com a impossibilidade de descrever sua arquitetura (BORGES, 2008a, p. 11-15), e como em “O Aleph”, quando o narrador reflete sobre a impossibilidade de narrar a experiência com o extraordinário objeto que dá nome ao conto (BORGES, 2008a, p. 148-150). Nos contos citados, e ainda em outros, esses momentos teóricos fornecem apoios e esclarecimentos importantes para os outros momentos não teóricos dos contos, ao mesmo tempo em que dissolvem a ilusão ficcional construída nos momentos não teóricos.

A dissolução da ilusão ficcional, realizada pelos gestos reflexivos incorporados no interior da própria ficção, cria pontos de vista que remetem para fora do *contrato de ficcionalidade* que os textos borgeanos parcialmente estabelecem. Sendo assim, mesmo seus textos ficcionais podem ser lidos tendo por horizonte a ideia de *ensaio*: seus textos ficcionais incorporam no seu interior pequenos ensaios, e esses pequenos ensaios incorporados contaminam os momentos não teóricos dos textos com uma atmosfera ensaística.

Além dos elementos relativos à forma textual, podemos ainda elencar algumas qualidades *estilísticas* que compõem o *ensaísmo* da literatura borgeana. É uma característica dessa literatura, inclusive nos textos reconhecidamente ficcionais, o hábito citatório de Borges, que cobre um vasto repertório de referências literárias, filosóficas, filológicas, históricas, teológicas, artísticas. Discursos alheios, citados de maneira direta ou indireta, frequentemente participam do texto borgeano, e com isso multiplicam seu potencial significativo e reflexivo, sobretudo porque a intencionalidade da citação quase nunca é perfeitamente clara, e precisa ser desdobrada e esclarecida pela leitura atenta e especulativa. Os nomes de autores e livros, os mais diversos possíveis, são trazidos para dentro do texto borgeano e incorporados ao fluxo de suas narrativas, representações, teorizações, servindo

por vezes de apoio e autoridade, às vezes servindo de contraponto ou mesmo de referência a ser ironizada.

A literatura de Borges, como poucas, prodigaliza citações, expandindo assim o universo de suas significações internas. Ao se colocar deliberadamente em contato generoso com outras literaturas e discursos, o texto borgeano costuma quebrar as limitações do próprio discurso ficcional, ao romper o controle colocado pelas bordas representativas da ficção. Por outro lado, a ampla diversidade do repertório citado costuma também romper as fronteiras das disciplinas de conhecimento estabelecidas, como se em Borges o hábito citatório não visasse a uma erudição acadêmica e científica, mas meramente a uma erudição de caráter artístico, em que o mais importante é o contato amplo e rico com fontes discursivas selecionadas arbitrariamente, para melhor efeito de sua inserção no texto literário. O hábito citatório de Borges explica em parte o *arcaísmo* de seu estilo literário, no qual se inscreve uma característica já apontada no autor: a da posição *tardia, epigonal, pós-clássica* que ele assume em face das tradições literárias com que ele costuma se relacionar.

A presença pródiga de referências enciclopédicas em seus textos coloca em primeiro plano a questão da disponibilidade, insistência e eventual pertinência desse repertório que, como Borges demonstra, se encontra ao alcance de citações. O pressuposto para se compreender a obra borgeana é a admissão da presença, no interior de sua literatura, desse repertório que o autor faz questão de demonstrar citando-o. Também por esse motivo, a unidade da obra borgeana se deixa melhor vislumbrar através da imagem do *ensaísmo*.

Também é importante ressaltar o caráter *monótono* das diferentes vozes que se apresentam na literatura borgeana. Há em Borges uma operação estilística uniformizadora do tom emotivo com que as vozes literárias se expressam, seja em seus poemas, contos ou ensaios. Mesmo quando há personagens e esses personagens dialogam, mal se pode diferenciar estilisticamente cada um. Por outro lado, todos os narradores parecem o mesmo narrador, que por sua vez é uma voz que se indistingue da voz que fala em seus ensaios. Em alguns contos de Borges, há inclusive uma construção ficcional que procura tornar essa distinção ainda mais difícil. Em alguns contos, o próprio Borges se coloca na figura do narrador, como se aqueles acontecimentos ficcionais devessem ser entendidos como experimentados pelo autor. Essa confusão deliberada entre autor e voz literária, mais comum na poesia, é exercitada em Borges também nas suas narrativas, e até mesmo nos seus ensaios ela comparece.

A diluição das diferentes vozes literárias numa voz única, *monótona*, correlaciona-se com a autocorreção de uma literatura que se move pelo princípio criativo da *reflexão*, e que a todo tempo se arrisca a se verter em gestos teóricos. O tom único da literatura borgeana pode ser entendido, por um lado, como *cético*, e, por outro lado, como *melancólico*. *Cético* no sentido já apontado da multiplicação dos pontos de vista pelo movimento reflexivo no qual essa literatura se coloca, sem poder se apoiar em algum esteio doutrinário estável, inquestionável, certo. *Melancólico* no sentido de uma espécie de solidão do sujeito literário, que, por mais que, na condição de leitor, se cerque de livros e vozes diversas que habitam esses livros, e, na condição de criador, prodigalize vozes literárias, citações, figuras verbais e pontos de vista, se vê condenado à evidência de sua individualidade como apartada de todas as outras, e se recusa ou mesmo se incapacita a esconder essa evidência com a multiplicação estilística de sua própria voz solitária. Também a *monotonia* da literatura borgeana, intencionada ou não, contribui para uma melhor compreensão da unidade da obra de Borges a partir da imagem do *ensaísmo*.

REAÇÕES CRÍTICAS

Ao tentarmos compreender a unidade formal da obra de Jorge Luis Borges a partir da ideia de *ensaísmo*, reconhecemos nessa compreensão um procedimento análogo a uma certa tendência da crítica literária que se debruçou sobre a obra de Borges. Alguns críticos identificam na obra de Borges um princípio estético uniformizante, segundo o qual o escritor argentino se *apropria* de determinada maneira das tradições literárias às quais ele se vincula. Nessa apropriação que a obra de Borges realiza há também um movimento de *transfiguração*, ou seja, de recorte, mudança, adaptação do material que serve de *fonte*, para sua inserção na lógica própria do discurso literário borgeano. Segundo suas próprias compreensões, diferentes críticos atribuem diferentes valores no entendimento do princípio apropriador da obra borgeana na sua relação com o passado literário. A seguir, trazemos resumidamente a interpretação que fazem Luiz Costa Lima e Harold Bloom da obra de Borges, focando-se no entendimento do princípio estético uniformizante que essa obra manifesta.

Para Luiz Costa Lima, em “Aproximação de Jorge Luis Borges”, a redução da pluralidade de todos os discursos a uma face estética é compreensível como procedimento criativo de um autor que vive na periferia do Ocidente.

Porém, quando elevada a um princípio norteador de toda e qualquer noção de *textualidade*, tal procedimento revela a sua vocação controladora. Ao dizer isso, Costa Lima está preocupado com a leitura de Borges realizada por autores desconstrucionistas. Para eles, segundo Costa Lima, o escritor argentino se destaca como um grande exemplo da suposta *desreferencialização* realizada por todo texto. A noção de *textualidade* endossada pelos desconstrucionistas, e vista como horizonte da criação borgeana, parece querer reduzir a pluralidade discursiva das ciências humanas sob o rótulo de um só conceito operacional, revelando nisso uma intenção controladora. Diz o crítico: “O limite para o germe controlador que encontramos em Borges é constituído pelo fato de que tudo que escreva é ficção. O privilégio do texto institui outra hierarquia, outro comando, em suma, outro controle” (COSTA LIMA, 2007, p. 722). Para Costa Lima, essa vocação controladora centrada no texto deve ser evitada, restringida a um mero procedimento de criação literária. “Sua motivação [a de Borges] em contar a história pelo avesso, mesmo em negar a validade da escrita da história, há de ser vista na perspectiva de uma inteligência vingadora” (COSTA LIMA, 2007, p. 723).

É de maneira análoga à perspectiva que enxerga em Borges uma “inteligência vingadora” que Harold Bloom interpreta o procedimento apropriativo de Borges. Preocupado em situar a dinâmica daquilo que ele compreende como a *angústia da influência*, Harold Bloom reconhece em Borges a circunstância de estar situado no tardio século XX e num país periférico em relação ao centro da cultura ocidental, e pensa a reação que o escritor argentino articula em face disso. Sua reação, sintoma da *ansiedade* que sua obra manifesta em face da tradição, consiste em dissimular ficcionalmente as circunstâncias através das quais essa obra é determinada pela tradição. Dissimulação que se opera através do procedimento apropriativo da literatura de Borges, que reduz tudo o que toca a uma matéria de ficção. Como máscara dessa dissimulação, há a concepção literária, endossada por Borges, de *autoria comunal*, segundo a qual a literatura de todos os tempos e lugares amalgama a figura de uma só poesia e prosa em que os autores particulares contribuem com uma pequena parte. Escreve Bloom:

A arte de Borges é muito cuidadosamente controlada, e às vezes um tanto evasiva. Nem ele nem seu leitor podem perder-se em seus contos, onde tudo é calculado. Um pavor do que Freud chamava de romance familiar, e do que se poderia chamar de romance familiar da literatura, limita-o à repetição e superidealização do relacionamento escritor-leitor. (BLOOM, 1955, p. 449)

Para esconder a face competitiva e agonística de toda criação literária, segundo Bloom, Borges recorre à ideia de que tudo está à disposição da literatura, tudo conflui e conspira para resultar num texto literário, estando todos os textos submetidos a essa leitura estetizante e apaziguadora das contradições ferozes da tradição.

Considerações finais

Seja como princípio estético que corre o risco de apagar a funcionalidade efetiva e particular dos textos, seja como uma determinada resposta à ansiedade que caracteriza a relação conflituosa entre as criações literárias, seja sob a perspectiva de uma outra compreensão crítica, os gestos *apropriativos* de Jorge Luis Borges sustentam-se a partir das implicações de um projeto literário coerente e coeso, que se abre à definição de suas específicas lógica e unidade. Por um lado, a influência dos precursores é inerente à condição subjetiva, tanto na posição do crítico, quanto na do leitor, sejam estes escritores ou não. Por outro lado, sempre criamos algo próprio. Borges, em *Este ofício de poeta*, afirma: “Acho que não se ganha nada em aldrabar. Chega o momento em que descobrimos já o que sabemos fazer – quando já encontramos a nossa voz natural, o nosso ritmo. [...] Creio que só podemos aludir, só podemos tentar fazer o leitor imaginar.” (BORGES, 2017, p. 87-88).

Conforme caracterizamos ao longo do artigo, esse projeto literário pode ser compreendido através da imagem do *ensaísmo*, no qual está implicado um determinado comportamento da obra de Borges, desde seus elementos construtivos até seus temas e conteúdos, e uma determinada maneira de se relacionar com a literatura como um todo e suas obras. Não obstante, um tal projeto literário como o de Borges atesta sua fecundidade justamente na amplitude dos interesses que desperta e na diversidade de interpretações suscitada pela leitura de seus textos.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e equipe. São Paulo: HUCITEC Editora, 2010.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Trad. Márcio Seligman-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

BLOOM, Harold. “Borges, Neruda e Pessoa: Whitman Hispano-Português”. In: **O Cânone Ocidental: Os Livros e a Escola do Tempo**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

_____. **Outras Inquisições**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

_____. **O Aleph**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

_____. **Discussão**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

_____. **Este ofício de poeta**. Trad. Telma Costa. Lisboa: Relógio D’água, 2017.

COSTA LIMA, Luiz. “Aproximação de Jorge Luis Borges”. In: **A trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

JOBIM, José Luís. **Literatura comparada e Literatura brasileira: circulações e representações**. Rio de Janeiro: Makunaima; Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020.

NOVALIS (Friedrich von Hardenberg). **Pólen**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

SCHLEGEL, Friedrich. **O Dialeto dos Fragmentos**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

UM CASO DE REVISÃO NA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA: A INTRODUÇÃO DO REALISMO NO BRASIL POR MACHADO DE ASSIS EM 1881

Geovane Melo Emídio Sousa

INTRODUÇÃO

Em qualquer site, manual tradicional de historiografia literária, livros didáticos de língua portuguesa ou, ao digitar o nome Machado de Assis no navegador de internet, encontramos seu nome sempre associado à estética realista ou, como o introdutor do Realismo no Brasil em 1881 com sua obra **Memórias Póstumas de Brás Cubas** (MPBC). Entretanto, quando nos enveredamos por suas obras, sejam da primeira ou segunda fase¹³, e nos deparamos com seu estilo único de escrita, torna-se evidente que enquadrá-lo nessas escolas literárias é um pouco incoerente. Isto quando, em aulas de literatura em escola, mais especificamente do ensino médio em que discentes estudam a historiografia literária¹⁴, afirma-se que é a partir das MPBC – em que se tem um defunto autor que escreve suas memórias e faz uma dedicatória saudosa “ao verme que primeiro roeu as frias carnes de meu cadáver” (ASSIS, 2019, p. 7) – que se inaugura uma estética que tenta descrever de forma mais verossímil possível a realidade. Um morto que narra as próprias memórias e cria uma intimidade com leitor, logo de início, ao afirmar: “pago-te com um piparote, e adeus” (MACHADO, 2019, p. 8), caso não goste do livro, não tem nada de realismo, e sim muita inovação.

Nesse sentido, o leitor/aluno, sem sombra de dúvidas, está correto ao se perguntar sobre onde estaria o realismo e naturalismo enquanto estéticas em sua obra. Se esta pergunta se refere ao estilo desenvolvido por Gustave Flaubert e Émile Zola, fundadores destes movimentos literários na França, o leitor/aluno certamente se frustrará, pois Machado nunca foi um escritor de escola literária, muito menos do Realismo e Naturalismo, como descreve a historiografia literária. Em pleno acordo com Bernardo (2011) e com base em análise preliminar dos

13 Desde a época de Machado, com a crítica feita por Silvio Romero, até os dias atuais, a literatura de Machado é descrita como tendo duas fases: a primeira – conhecida conter romances “convencionais” que não seria nem românticos e nem realistas ainda e a segunda – conhecida como os romances realista, tendo como divisor entre uma fase e outra **As Memórias Póstumas de Brás Cubas**.

14 Historiografia literária ou história da literatura refere-se ao estudo de textos literários a partir da perspectiva das escolas literárias dispostas ao longo do tempo. Aprofundaremos a frente este conceito.

resultados a serem apresentados à frente, podemos afirmar que o único adjetivo “cabível a literatura” de Machado de Assis é “machadiano”. De fato, este é o mais adequado a sua obra (englobando contos, crônicas, teatro e romances – já que se dedicou, ao longo de sua carreira, em sua escrita à diversos gêneros textuais).

Machado foi um autor que, dos 15 aos 60 anos, publicou nos jornais e fez dele seu grande laboratório. Experimentou fórmulas e foi desenvolvendo, a cada publicação, recursos que compõem seu próprio estilo como a ironia sutil e a criticidade aos discursos retrógrados enraizados na sociedade, os quais ganham voz por meio de suas personagens, a metaficção, o diálogo com o leitor e o famoso hipertexto. É notório também em sua literatura, principalmente as pertencentes à 2ª fase, na qual as características estão mais aguçadas em sua escrita, os espaços em branco. Machado não gostava de entregar toda a sua narrativa ao leitor, pois acreditava que ele tem de refletir sobre os enredos e preenchê-los¹⁵. Quem nunca leu o conto “A Cartomante” – publicado em **Várias Histórias** (1896)¹⁶ ou **Dom Casmurro** (1900) e ficou na dúvida sobre os enredos?

No entanto, antes de descrever e analisar sua literatura, mais especificamente seus romances de 2ª fase como as **Memórias Póstumas de Brás Cubas** e **Dom Casmurro** (*corpus* desta pesquisa), é necessário expandir, de um plano micro para um plano macro, nosso objeto de estudo, ou seja, do estilo específico de escrita de Machado para o seu enquadramento na escola realista na história da literatura, já que propomos uma revisão desta última. Se Machado de Assis não é realista, por que há a necessidade de enquadrá-lo nessa estética, bem como os outros grandes escritores da literatura brasileira em outras escolas literárias?

Para responder a esse questionamento, tomamos como aporte teórico conceitos de origem e descrição propostos por Jobim (1992), a fim de analisar como, na História da Literatura Brasileira, há algumas incoerências sutis como (1) a necessidade de marcar início de movimento de escolas literárias em sincronia com a publicação de livros e grandes eventos ou (2) agrupar autores em determinadas escolas literárias que nem mesmo possuíam nome quando produziram suas obras ou simplesmente não concordavam com seus ideários e (3) a formação de um cânone – descrito por Reis (1992) – tem por trás um ideário de poder/autoridade que faz a seleção (automaticamente exclusão) de obras literárias de forma arbitrária sem lhes atribuir o devido valor de prestígio que

15 É o que deixa claro, quando tece críticas ao realismo e naturalismo em sua resenha crítica intitulada **Primo Basílio**, de 1878 publicada no jornal *O Cruzeiro*, título homônimo ao romance Eça de Queirós.

16 Publicado, inicialmente, no jornal *Gazeta de Notícias* entre 1884 e 1891, reúne em sua versão final de 1896 um total de dezesseis contos.

realmente têm. Sua organização – em conjunto de livros e escritores, interligados por uma escola literária – pode ser um recurso bom para ajudar na compreensão da história de uma literatura de um país, mas que contém incoerências.

Dessa forma, este artigo está estruturado da seguinte forma: na primeira seção – definiremos o que é cânone e historiografia literária, seu processo de formação e tecendo crítica em alguns pontos, até chegar à historiografia literária brasileira e ao ponto chave de discussão deste trabalho: o início do Realismo brasileiro. Na seção seguinte, será descrito um pouco mais sobre as estéticas realistas e naturalistas na Europa, seu desenvolvimento e sua chegada ao Brasil, para somente em seguida descrever o estilo da literatura machadiana, que não bate só com a do realismo e naturalismo em sua totalidade, mas de nenhuma escola literária. Ainda para esta seção, nos apoiaremos nos estudos de Sônia (2016) e Bernardo (2011) para a descrição de seu estilo, que revela muito de quem o próprio Machado foi enquanto pessoa. Após fazermos este percurso, chegaremos às considerações finais deste trabalho, resumindo, apontando futuros passos e a importância de se realizar essa análise.

A HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA

Os monumentos clássicos contém verdades incontestáveis, atemporais e universais, transcendem seu momento histórico e fornecem um modelo a ser seguido. Quais os critérios para efetuar tal tarefa de seleção (e exclusão)? (REIS, Roberto, p. 65: 1992)

Esta epígrafe foi retirada do capítulo “Cânon” – de autoria do crítico Roberto Reis – presente no livro **Palavras da Crítica** – organizado por José Luís Jobim e é essencial para refletirmos sobre a formação do cânone literário, já que é por meio dela que temos a formação de uma historiografia literária. Ao tratarmos de historiografia literária, vale destacar que estamos lidando com duas áreas do conhecimento: a História – que traça um panorama social dos principais acontecimentos ao longo dos séculos – e a Literatura – o objeto de estudo da história, que inclusive, merece uma atenção peculiar: seria possível conceituá-la? Jobim (1992) argumenta que “[...] a própria História da Literatura nos mostra [...] que houve sucessivas e diferentes representações daquilo a que chamamos “literatura” (p. 127), ou seja, de acordo com ele, a partir do contexto e diferentes momentos, este conceito foi se modificando, pois cada época teria seu quadro de referências (característica, obras e autores) para delimitar o que seria literário ou não.

E é exatamente assim que historiografia literária é organizada, com esta disposição de períodos ou escolas literárias ao longo de uma linha do tempo. Cada período ou movimento é inaugurado a partir de um marco, que pode ser histórico ou literário (esse último, geralmente, a partir da publicação de livros). Como exemplos de marco histórico na literatura brasileira, podemos mencionar a Chegada dos portugueses ao Brasil no ano de 1500 – que inicia o período conhecido como Quinhentismo e como literário a publicação de **Suspiros Poéticos e Saudades** em 1836, iniciando o Romantismo em sua vertente poética.

Outro ponto chave de reflexão é a distinção entre período e escola literária. Uma escola literária, de acordo com os manuais tradicionais de literatura e livros didáticos em sua grande maioria, pressupõe um conjunto de autores que produzem suas obras literárias compartilhando entre si o ideário e as características do movimento a que estão inseridos. Por exemplo, na escola romântica a que nos referimos, a maior parte dos autores compartilharam de características como subjetivismo, escapismo e sentimentalismo.

Por outro lado, em um período ou momento, seja ele de transição entre escolas literárias ou não, já não haverá esse compartilhamento de características e ideário, pois, cada autor possui um propósito ou uma finalidade com sua produção. Retomemos o período quinhentista como exemplo, Pero Vaz de Caminha não possuía um propósito estético em sua carta, uma vez que ela tinha um caráter informacional, tampouco a produção poética e dramática de Padre José de Anchieta, que tinha um caráter catequético para com os nativos.

De acordo com Antonio Candido, em seu famoso **Literatura e Sociedade**, esta organização da historiografia literária em períodos é um método tradicional que surge no século XVIII com Hypolite Taine e feita em solo brasileiro por Sílvio Romero e representa um “[...] esforço discernir uma ordem geral, um arranjo, que facilita o entendimento das sequências históricas e traça um panorama das épocas.” (p. 10). No entanto, esta metodologia que traça o panorama das épocas apresenta alguns defeitos, segundo ele:

O seu defeito está na dificuldade de mostrar efetivamente, nesta escala, a ligação entre as condições sociais e as obras. Daí quase sempre, como resultado decepcionante, uma composição paralela, em que o estudioso enumera os fatores, analisa as condições políticas, econômicas, e em seguida fala das obras segundo suas intuições ou os seus preconceitos herdados, incapaz de vincular as suas ordens de realidade. (CANDIDO, 2000, p. 10)

E é exatamente por haver estas “intuições” e “preconceitos herdados” que muitas vezes não são dados os devidos valores à forma e ao conteúdo das obras literárias dos períodos. Outro defeito que Candido não comenta, mas é importante destacar sobre a historiografia literária, refere-se à seleção (ao mesmo tempo exclusão) de determinadas obras que vão compor o período ou as escolas literárias. Quais seriam os critérios utilizados para este elencamento?

Com base nesse questionamento é que voltamos ao crítico Roberto Reis (1992). Segundo ele, a seleção e automaticamente a exclusão de obras é o princípio básico do cânone literário e que não pode ser desvinculada da ideia de poder, uma vez que é feito por uma autoridade, ocorrendo em um espaço, em um tempo e uma cultura, além de considerar a linguagem. O autor menciona como exemplo a Bíblia (grande texto sagrado que reúne um conjunto de livros). Não foram todos livros sagrados que passaram a compô-la, já que nem todos passavam a “verdade” “[...] que deveriam ser incorporadas ao livro e pregadas aos seguidores da fé cristã” (REIS, 1992, p. 70).

Seguindo este raciocínio, o autor continua sua definição afirmando que quem fazia esta seleção ou medição nos primórdios da cristandade, eram teólogos responsáveis pela preservação de autores e obras. Grifamos a palavra medir porque o termo *cânone* ou *cânon*, refere-se exatamente a uma vara de medir: “O termo (do grego, “Kânon”, espécie de vara de medir) entrou para as línguas românicas com o sentido de “norma” ou “lei” (REIS, 1992, p. 70). A partir desta definição, já podemos olhar especificamente o caso da historiografia literária brasileira: como foi esta seleção/exclusão por aqui? Como foi a formação da nossa historiografia literária? Se remontarmos ao início do século XIX, encontramos parte da resposta. É exatamente neste período que, em decorrência da independência do Brasil, fez-se necessário pensar uma literatura genuinamente brasileira e escrita por brasileira.

É do questionamento sobre o que tínhamos de literatura brasileira no início do século XIX e os rumos que tomariam em diante, é que Gonçalves de Magalhães reflete¹⁷ e começamos a pensar uma história da literatura brasileira. Ao longo do século XIX, as falácias nos jornais e a formalização de uma crítica literária com Machado de Assis e seu famoso ensaio crítico *Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de Nacionalidade* (1893), é que aos poucos a história da literatura brasileira foi sendo escrita. Depois de Machado, veio Silvio Romero,

¹⁷ Os questionamentos e suas reflexões se encontram em seu Ensaio sobre a “História da Literatura Brasil” publicado na **Revista Nitheróy** em Paris.

com seu **História da Literatura brasileira** (1888), que faz uma seleção de obras consagradas, analisando-as mais sob um viés de contextos históricos de suas épocas. Por outro lado, contemporâneo a ele, temos José Veríssimo que, partindo do próprio Sílvio Romero, já pensa a historiografia literária brasileira sob um viés mais estético e artístico. O que concluímos é que, ao longo do tempo, os críticos literários constroem a história da literatura a partir de diferentes critérios para selecionar e excluir as obras.

Em seu texto “História da Literatura Brasileira”, Jobim (1992) traz uma formalização teórica do que viemos discutindo até o momento sobre a historiografia literária, elencando quatro conceitos: a origem, a descrição, a recepção e a tradição. Entendemos que todos os conceitos que o autor menciona são importantes, no entanto, por já afirmamos no início do trabalho que trabalharíamos com apenas dois deles (o de origem e descrição), logo serão os que conceituaremos.

Sobre o conceito de descrição, o autor nos chama atenção para o fato de nem sempre determinado escritor que é enquadrado em um movimento literário ou escola literária se considerar pertencente a ele, seja pelo fato de o autor não concordar com o ideário da estética daquela escola, seja pela falta de nome para aquele estilo de época no tempo em que produziu sua literatura. Para fins de exemplificação, Jobim (1992) menciona como exemplo o escritor Lima Barreto, que certamente não se consideraria um Pré-Modernista, por este termo ter sido criado posteriormente. O mesmo acontece com o exemplo seguinte que menciona, o caso de Gregório de Matos e Padre Antônio Vieira, que certamente não se considerariam um escritor barroco, pois o termo surge muito posteriormente a sua época.

Quando o autor adentra à ideia de origem, mais especificamente a parte em que menciona a forte preocupação de, na História da Literatura, marcar o início dos estilos de época, ele evidencia também o fato de isto não acontecer com o fim dos movimentos. Ao refletirmos sobre esta passagem do texto, tivemos a seguinte reflexão: parece-nos que, indiretamente, o movimento antecessor acabaria quando a data do seu posterior é iniciada. Por exemplo, o movimento romântico – na poesia – teria iniciado em 1836 com a publicação de **Suspiros Poéticos e Saudades**, de Gonçalves de Magalhães e – indiretamente – porque é esta a sensação que a historiografia da literatura nos passa – teria terminado em 1882 com a publicação do livro **Fanfarras** de Teófilo Dias, ano em que teria início a estética parnasiana que vai se opor à poesia romântica.

Em suma, tendo em vista estes conceitos e a reflexão que traçamos até aqui, podemos analisar a afirmação feita em relação ao marco inicial do Realismo no Brasil, presente em muitos manuais de literatura e em livros didáticos que optam por uma sincronicidade entre a estreia do Realismo e a **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, em 1881, e do Naturalismo, com o lançamento de **O Mulato**, de Aluísio Azevedo. Se partirmos do pressuposto desta sincronicidade (a publicação das **Memórias Póstumas** e o início do Realismo no Brasil), podemos ter alguns pensamentos equivocados. Um deles seria o de que o autor teria importado o movimento para o Brasil e seguia fielmente esta estética em sua obra, já que é a partir de sua publicação que se inaugurou o movimento aqui no Brasil. Grande incoerência, já que ele foi um forte crítico do Realismo.

REALISMO-NATURALISMO: DA EUROPA PARA O BRASIL

Se formos refletir sobre o enquadramento – injusto – de Machado de Assis à estética realista, é necessário verificar o que foi o Realismo/Naturalismo, quando surgiu na Europa e seu ideário. O Realismo foi uma estética artística e literária que surgiu na França em 1856 com a publicação da obra **Madame Bovary** de Gustave Flaubert. Segundo o autor, a proposta desta estética era “[...] manter-se dentro do campo dos fatos e de nada mais do que fatos”, ou seja, escrever, de forma objetiva, os fatos e as ações humanas, principalmente da classe burguesa, tal como ela se concebia. Com o mesmo objetivo de capturar a verdade dos fatos, só que pelo método científico, tivemos uma outra vertente do movimento: o Naturalismo, que terá início em 1880 com a publicação do manifesto do “Romance Experimental”, de Émile Zola, que pretendia analisar a sociedade por um viés mais científico, fazendo do romance um estudo *in loco* da realidade, como um inventário do comportamento humano. O escritor sofreu a influência de algumas correntes do pensamento científico da época, como o Evolucionismo, de Charles Darwin, o Positivismo, de Comte, e o Determinismo, de Hippolyte Taine.

O Realismo se expandiu pela Europa, chegando a Portugal, em 1860, a partir da grande polêmica intelectual conhecida como *Questão Coimbrã* ou *Bom Senso e Bom Gosto* – protagonizado pelo poeta português romântico Antônio Feliciano de Castilho contra os estudantes da Faculdade de Coimbra, que buscavam denunciar o atraso social, político e econômico português e, para tal, viam a necessidade de elaborar um novo fazer literário de base científica, que reformulasse a visão

religiosa e burguesa que, segundo eles, contribuía para a manutenção do atraso social do país. Neste cenário, tivemos como grande representante, além de Antero de Quental, com suas poesias realistas e de cunho revolucionário em suas *Odes Modernas* (1865), Eça de Queirós – que se manteve preso aos ideários realistas/naturalista ao escrever seus romances **O Crime do Padre Amaro**, **O Primo Basílio** e **Os Maias**.

No Brasil, afirma-se que este movimento teria se iniciado em 1881 com a publicação da obra **Memórias Póstumas de Brás Cubas** – de Machado. No entanto, existem muitos trabalhos na crítica literária, dos quais destaco o de Gustavo Bernardo (2011), que defendem que: “a obra literária de Machado de Assis não pode ser enquadrada em nenhum estilo de época, muito menos no estilo conhecido como realismo” (p. 13) e até mesmo o próprio Machado, dentre os seus textos críticos, chegou a afirmar: “[...] que a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada [...]”. Com base em nossa análise, que descreveremos mais a frente, verificamos um abismo entre o seu estilo e o ideário do realismo.

E exatamente por este abismo, nos perguntamos: Qual seria o motivo do repúdio de Machado de Assis em relação à estética realista? Em sua resenha crítica intitulada **O Primo Basílio**, encontramos uma pequena parcela da resposta desse questionamento. Machado não critica Eça de Queirós, ao que muitos afirmam, e sim o estilo naturalista que se apropria em **O Crime do Padre Amaro** (1875) e o realista em **O Primo Basílio** (1878). Inclusive, chega a fazer alguns elogios ao escritor português, mas não aceita o estilo presente em seus romances:

Um dos bons e vivazes talentos da atual geração portuguesa, o Sr. Eça de Queirós, acaba de publicar o seu segundo romance, o Primo Basílio. O primeiro, O Crime do Padre Amaro, não foi decerto a sua estreia literária. [...] O Sr. Eça de Queirós é um fiel e aspérrimo discípulo do realismo propagado pelo autor do Assommoir. [...] Ora bem, compreende-se a ruidosa aceitação d’ O Crime do Padre Amaro. Era realismo implacável, conseqüente, lógico, levado à puerilidade e à obscuridade. [...] Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor, **que não esquece nada, e não oculta nada?** Porque a nova poética é isto, e **só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha.** Quanto à ação em si, e os episódios que a esmaltam, foram um dos atrativos d’ O Crime do Padre Amaro, e o maior deles; tinham o mérito do pomo defeso. E tudo isso, saindo das mãos de um homem de talento, produziu o sucesso da obra. (ASSIS, Machado de, p. 2: 1878, grifos meus)

Com essa citação, podemos notar claramente os elogios ao Sr. Eça de Queirós, mas, à escola literária a que se filiava – realismo-naturalismo, não. O Realismo

em si e sua vertente naturalista eram estéticas que não valorizavam a imaginação, não deixavam espaços em branco para os leitores tirarem suas conclusões sobre as situações, daí a crítica grifada sobre o Realismo, uma estética: “[...] que não esquece nada, e não oculta nada” ou que “[...] só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha.” O que Machado critica, não faz em sua literatura, ele executa as sugestões feitas ao Eça.

Nesse viés, Roberto Schwarz, em seu texto *Ao Vencedor as Batatas*, define o ideário do Realismo e Naturalismo no Brasil como sendo “As ideias fora do lugar”, inclusive é o título de abertura do livro. Como podíamos trazer ideias filosóficas e científicas que condiziam com o contexto social europeu, e que não se encaixam a realidade atrasada, latifundiária, monárquica e escravagista do Brasil em fim do século XIX? A esse respeito, Schwarz (1981) comenta: “Toda ciência tem princípios, de que deriva o seu sistema. Um dos princípios da Economia Política é o trabalho livre. Ora, no Brasil domina o fato “ímpolítico e abominável” da escravidão” (p. 13).

Sobre esse trecho, o autor comenta ser retirado de um panfleto liberal da mesma época de Machado de Assis. Autores naturalista, como Aluísio Azevedo, Adolfo Caminha e Raul Pompeia, se utilizaram da vertente naturalista, mais especificamente do determinismo de Taine que afirma que “o homem é determinado pelo meio, raça e momento histórico”, para, além de colocar em pauta temas polêmicos/tabus como o racismo e a homossexualidade, descrever e denunciar as desigualdades sociais, mostrando o atual cenário brasileiro. Machado também o faz ao longo de sua obra, pois a realidade brasileira sempre esteve presente em sua escrita, independente do gênero textual. A realidade ou o fato é matéria-prima da escola realista, mas Machado não se propunha a fazer um relato, e sim uma literatura crítica.

MACHADO DE ASSIS É MACHADIANO, NÃO REALISTA DO REALISMO

Gustavo Bernardo, em seu livro **O Problema do Realismo de Machado de Assis**, atribui o adjetivo “machadiano” à literatura do escritor como única possível. O estilo machadiano de escrita é tão diferenciado que, de acordo com autor, em muitos manuais tradicionais de literatura brasileira, costumam

empregar algum adjetivo a ao seu realismo como “diferenciado”, “maduro” ou “reflexivo”. Um dos possíveis motivos para o enquadramento de suas obras de 2ª fase na estética realista se deva exatamente por conta de seu ceticismo diante destas estéticas realistas-naturalistas, porque elas negavam a subjetividade/criatividade do texto literário com essa ideia de descrever a realidade. O Realismo e sua vertente naturalista eram estéticas que negavam o próprio fazer literário.

Segundo ele, era através do recurso chamado metaficção que Machado teorizava sobre a própria literatura que produzia, conversando com o leitor, mostrando a eles seu processo de escrita e, conseqüentemente, referindo-se através de seus narradores e personagens à questão do Realismo. É o que mostraremos agora com trechos de **Memórias Póstumas de Brás Cubas e Dom Casmurro**.

Sobre o primeiro, podemos afirmar que já se caracterizaria como a própria rasteira no realismo com um defunto autor que narra as próprias memórias e dedica seu romance “Ao verme que roeu as frias carnes de meu cadáver” (ASSIS, 2019, p. 07) além, de apresentar uma ironia sutil – às vezes escancarada – a esse movimento em diversas partes do romance e à sociedade da época. E o que é ironia? É uma figura de linguagem que consiste no emprego de uma proposição – escrita ou falada – que apresenta uma interpretação contrário do que se quer afirmar. Uma das ironias mais conhecidas na obra machadiana é a que encontramos no capítulo XVII das **Memórias Póstumas**, intitulada “Do trapézio e outras coisas”, em que ironicamente comenta sobre o “amor” de Marcela – uma prostituta de luxo – por ele, ou melhor, pelo seu dinheiro: “..Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos. Meu pai, logo que teve aragem dos onze contos, sobressaltou-se deveras; achou que o caso excedia as raias de um capricho juvenil” (ASSIS, 2019, p. 44).

Outro exemplo de ironia é uma feita um pouco antes desta, presente no capítulo XIV – “O Primeiro Beijo” – ainda nas **Memórias**, quando Brás Cubas dá seu primeiro beijo em Marcela:

Ao cabo, era um lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalgando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século. O pior é que o estafaram a tal ponto, que foi preciso deitá-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de ladeira e vermes, e, por compaixão, o transportou para os seus livros. (ASSIS, 2019, p. 52)

Nessa passagem, é clara a ironia de Machado quando vê o realismo como a carne podre do romantismo, ao mesmo tempo em que critica o “[...] aristocratism anacrônico que constitui o romantismo e o pessimismo mórbido que constitui o realismo” (BERNARDO, 2011, p. 79). Ou seja, o que Brás Cubas/Machado de Assis quer nos mostrar, a partir desta passagem, que o objeto de interesse do realismo, é o apodrecimento inevitável do homem e dos valores da sociedade que nega o evolucionismo cientificista que tanto se apoia.

Outro ponto bastante importante e que não podemos deixar de tecer comentários é o excesso de descrição e, conseqüentemente, a negação da imaginação, matéria-prima da literatura, como dissemos anteriormente. Uma crítica a esse respeito, podemos encontrar no capítulo XVII – “O delírio” – em que Brás Cubas monta em um hipopótamo e sobrevoa levando-o a origem dos séculos, além de ser simbolicamente uma valorização da imaginação, é também a necessidade de uma revisão histórica para se pensar a atualidade vivida naquele momento, no caso o do século XIX, até o momento em que se depara com Pandora.

Aparentemente, parece ser um encontro imaginativo e ingênuo, mas Salomão (2016) nos revela que não o é. Machado, por meio de Brás Cubas, está traçando um diálogo com o cânone ocidental, mais especificamente com o clássico **Diallogo della Natura e de un Islandese** – do escritor italiano Giacom Leopardi – apropriando-se e modificando-o nas MPBC. Leopardi traz a mãe-natureza como uma figura que é a união do bem e do mal, assim como Machado o faz, com uma pequena modificação do nome da mulher para Pandora, conforme vemos nos trechos extraídos da pesquisa da autora. No primeiro, veremos a fala da Natureza com o Islandês e no segundo da Natureza/Pandora com Brás Cubas:

Diallogo della Natura e de un Islandese – Giacom Leopardi	Memórias Póstumas de Brás Cubas – Machado de Assis
<p>NATUREZA: <i>Por acaso imaginaste que o mundo tivesse sido feito por tua causa? Saiba então que nas minhas ações, ordens e operações, com raríssimas exceções, sempre tive e tenho a intenção voltada para tudo o mais que não fosse a felicidade ou infelicidade dos homens. Quando eu te ofendo, qualquer que seja o modo e o instrumento, não o percebo; a não ser em raríssimas vezes;</i></p>	<p>BRÁS CUBAS: <i>Natureza, tu? A Natureza que eu conheço é só mãe e não inimiga; não faz da vida um flagelo, nem, como tu, traz esse rosto indiferente, como o sepulcro. E por que Pandora?</i> NATUREZA: <i>Por que levo na minha bolsa os bens e os males, e maior de todos, a esperança, consolação dos homens.</i></p>

Quando comparativo adaptado de Salomão (2016)

Além desta comparação, temos outra das *Memórias* com o Pentateuco, livro sagrado. A esse conjunto de referências presente nos textos machadianos – não somente nos romances, mas nos contos também, a autora chamará de hipertexto. Ela conceitua o termo da seguinte forma: “O hipertexto é uma forma não linear de apresentar a informação textual, uma espécie de texto em paralelo, que se encontra dividido em unidades básicas entre os quais se estabelecem elos conceituais.” (SALOMÃO, 2016, p. 64). E a esse conceito de hipertexto, ela acrescenta outro, o de palimpsesto, proposto por Gerard Genett, que consiste em um texto que é sempre absorvido e apagado premeditadamente por outro” (p. 65). Nesse sentido, a autora comenta que o estilo machadiano de escrita seria uma mistura desses dois conceitos, porque:

Por um lado, seu texto é um palimpsesto, na medida em que se apresenta como um texto “apagado” ou subterrâneo; na maioria dos casos, permite ao leitor a sua recuperação através das rasuras, das marcas e das pistas intertextuais. Por outro lado, Machado desconstrói os modelos, quer pela fusão de um com o outro ou outros, quer pela construção pelo avesso. (SALOMÃO, 2016, p. 64-65)

O estilo de desconstrução, rasura, ruminação, textos ocultos e citação revelam muito um leitor idealizado por Machado de Assis. Um leitor ativo e crítico ao mesmo tempo. Um leitor que procura as referências mencionadas. E por quê? Ora, o próprio Machado era esse leitor que idealizava. Ele foi um escritor que, ao nascer, parecia que já sabia que tinha um projeto de vida a ser seguido, conforme afirma o escritor e crítico Silviano Santiago em uma entrevista¹⁸ concedida ao programa de jornalismo *Canal Livre* – da Rede Band – em 24 de junho de 2019. Além de aprender a ler e escrever sozinho, estudado latim, fez os contatos certos para sua entrada no mundo da literatura e procurou bastante referências, como um leitor assíduo que foi. Inclusive, muitos autores, especialmente biógrafos, mencionam a presença do Real Gabinete Português de Leitura (RGPL) na vida do jovem Machado de Assis (cf. Santos (2011) e Jobim (2015)), assim como na do Machado consagrado, vindo a instituição a sediar duas das primeiras sessões da Academia Brasileira de Letras (ABL), instituição fundada pelo escritor em 1897, quando a Casa ainda não possuía uma sede própria.

Boa parte do conhecimento de outras literaturas, durante a formação machadiana, veio das leituras feitas no Gabinete, já que no começo da vida o escritor ainda não

18 A entrevista completa pode ser encontrada no site da própria emissora, na seção de notícia, especificamente ou clicar no link.: <https://noticias.band.uol.com.br/canallivre/entrevista.asp?idS=64009&id=16665840&t=machado-de-assis--parte-1>

tinha condições de arcar com uma educação formal ou com a aquisição de livros importados, conforme argumenta (Santos *apud* Mario, 2011, p.137):

Machado de Assis foi aluno assíduo dos escritores da língua portuguesa, mas ao tempo em que primeiro os estudou, faltando-lhe meios para comprá-los, lia-os de empréstimo, como assinante do Gabinete Português de Leitura. Anotava então em pequenas folhas avulsas o que ia achando interessante, em matéria de estilo e de língua, sob o ponto de vista da dicção ou gramática. Ouvi-lhe uma vez que eram muitas essas notas, mas que em grande parte as tinha já rasgado ou perdido, e igual destino haviam de ter as restantes. Salvaram-se felizmente algumas, que hoje pertencem à Academia Brasileira, doadas com outros manuscritos do escritor, pela herdeira dele.

Por isso, assim como Machado de Assis acrescentou ao seu repertório pessoal de sua formação as leituras que assimilou no RGPL, ele queria que seus leitores também fossem assim e tecessem críticas sobre as situações dadas em suas narrativas – muitas delas ambientadas no Rio de Janeiro e fazendo parte do cotidiano carioca. Daí a importância das citações e dos espaços em branco. Este recurso consiste em basicamente não entregar totalmente a narrativa ao leitor, deixar subentendidos determinadas passagens ou dúvidas ao leitor. Podemos mencionar, como exemplo, a dúvida que ficamos sobre: (1) quando Vilela descobriu o adultério de Rita e Camilo, para os assassinar assim de forma tão brutal, no conto “A Cartomante”? (2) O que acontece com Vilela após o assassinato de Rita e Camilo? (3) Capitu traiu ou não Bentinho, no romance **Dom Casmurro**? Ou ainda (4) Ezequiel se pareceria mesmo Escobar, como diz Bentinho?

E, por já mencionar um dos romances mais traduzidos mundialmente, em *Dom Casmurro* também há muito de seu repúdio ao Realismo. Para fins de exemplificação, selecionamos o trecho do casamento de Bentinho e Capitu no capítulo CI de título “no céu”:

Pois sejamos felizes de uma vez, antes que o leitor pegue em si, morto de esperar, e vá esporecer a outra parte; casemo-nos. Foi em 1865, uma tarde de março, por sinal que chovia. Quando chegamos ao alto da Tijuca, onde era o nosso ninho de noivos, o céu recolheu a chuva e acendeu as estrelas, não só as já conhecidas, mas ainda as que só serão descobertas daqui a muitos séculos. Depois, visitamos uma parte daquele lugar infinito. **Descansa que não farei descrição alguma, nem a língua humana possui formas idôneas para tanto.** (ASSIS, 1994, p. 170, grifos meus)

Já logo de início, o autor deixa claro para o seu leitor que isto não passa de uma narrativa, quando menciona a fórmula narrativa do “felizes para sempre”,

alternando com um momento poético, que não deixa de ser também uma ironia também quando menciona “[...] era o nosso ninho de noivos, o céu recolheu a chuva e acendeu as estrelas” (ASSIS, 1994, p. 170), quebrando o discurso inicial e lembrando ao leitor de que se trata de uma narrativa e que é ele, Dom Casmurro que está narrando, ou seja, executando aqui a metaficção – a ficção tratando da própria ficção, ao mesmo tempo em que dialoga com o leitor. O final deste trecho, claramente, é mais uma crítica ao forte descritivismo do Realismo, que enche páginas e páginas com descrições que cansam os leitores.

Por fim, o último recurso que não podemos deixar de mencionar aqui é o da criticidade em relação à sociedade. Machado de Assis, por meio da fala de seus personagens, satiriza o discurso dos burgueses enraizados na sociedade, mostrando que jogo de classes sociais pode se inverter. É o que faz claramente, e a crítica demorou a identificar, em *Dom Casmurro*, ao colocar Bentinho, um homem rico, que vai pronunciar esses discursos, que cresce ao lado de Capitu, que não tem recursos, mas que é bem mais inteligente que ele e seu discurso se sobrepõe ao dele, evidenciando que o jogo das classes sociais, superiores e inferiores podem se inverter.

Por fim, com base nas descrições de realismo, no estilo de escrita machadiano e ao mesmo tempo pensando no homem Machado de Assis, enquanto escritor negro, que inclusive teve sua imagem antes branqueada e posteriormente recuperada, ele mesmo subvertia a lógica básica do naturalismo: a de que o homem seria determinado pela raça, meio e momento histórico. Ele era, portanto, uma exceção e era exatamente por isso que ele não acreditava nesta estética e a ironizava em seus romances.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho é uma pequena adaptação de uma pesquisa ainda em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFF e se encontra em fase inicial. As disciplinas *Conceitos Fundamentais para os Estudos Literários* e *Machado de Assis: diálogos e ressonâncias na literatura contemporânea* oferecidas pelo Programa em muito contribuíram para o aporte teórico que encabeçou o trabalho e seu desenvolvimento. Por meio dos conceitos teóricos de cânone literário e história da literatura (sua formação que perpassa a ideia de poder/autoridade, a seleção e organização das obras ao longo do tempo),

delineamos sua importância didática para a compreensão da história da formação da literatura de um país – em específico do Brasil – mas que apresenta incoerências, da qual Machado de Assis é apenas um exemplo.

Em seguida, a partir da descrição de Realismo e Naturalismo na Europa, com suas principais características e objetivos para se descrever a realidade exatamente como era, transformando a literatura em relato, não valorizando a imaginação. Observamos como, a partir da crítica que Machado faz a essas estéticas em sua resenha crítica ao romance de Eça de Queirós, **O Primo Basílio**, ele mesmo pratica em sua literatura as sugestões que fez ao Eça. E é somente assim que partimos para análise dos textos literários de Machado e como desenvolve suas características como: a metaficção, o hipertexto, os espaços em branco, a ironia e a criticidade.

Dessa forma, com este pequeno estudo, ainda em fase inicial, esperamos ter contribuído aos estudos sobre a literatura machadiana. Os próximos passos desta pesquisa é expandir a análise um pouco mais a outros romances, contos e outros textos críticos do autor, com intuito de aprofundar ainda mais seu pensamento a respeito das estéticas literárias que tanto refutou: o Realismo e o Naturalismo.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. V. 1. Ed. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1994.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 3ª Ed. Jandira, SP: Ciranda Cultural, 2019.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. v. III. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.

BERNARDO, Gustavo. **O problema do realismo de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8a ed. São Paulo: T. A. Queiros, 2000.

JOBIM, José Luís. História da Literatura. In: JOBIM, José Luís (Org.) **Palavras da Crítica: Tendências e Conceitos nos Estudos de literatura**. Rio de Janeiro, IMAGO Editora LTDA, 1992, p. 127 – 149.

JOBIM, José Luís. Machado de Assis e a Crítica. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.) **Múltiplo Machado**: primeiro Colóquio Casa Dirce, Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 95 – 116.

REIS, Roberto. Cânon. In: In: JOBIM, José Luís (Org.) **Palavras da Crítica: Tendências e Conceitos nos Estudos de literatura**. Rio de Janeiro, IMAGO Editora LTDA, 1992, p. 65 – 92.

SANTOS, G. Machado de Assis no Real Gabinete Português de Leitura. **Convergência Lusíada**, v. 22, n. 25, 28 jul. 2017.

VÊNUS DISFORME: O CORPO SILENCIADO EM A PATA DA GAZELA

Ana Maria Amorim Correia

Claudete Daflon

INTRODUÇÃO

No ano de 1870, José de Alencar passa a adotar como assinatura de algumas obras o nome *Sênio*. Tal uso, como nos explica o autor em **Como e porque sou romancista**, refere-se ao que compreendeu como maturidade intelectual na criação de suas obras. Ou seja, dentro de sua carreira literária, o pseudônimo marca o momento quando o autor assume uma postura de solidez de projeto. Neste mesmo ano, publica **A pata da gazela**.

A trama se desenvolve a partir do desejo de Horácio, um jovem galanteador, em descobrir de quem era o mimoso pé (eis: a pata da gazela) que ele idealiza através de um sapato derrubado nas ruas do Rio de Janeiro. A personagem representará o oposto de Leopoldo, um retraído jovem idealista, que se apaixona por Amélia, formando um triângulo amoroso, visto que Horácio supõe ser de Amélia os pés encantadores. A Leopoldo cabe sofrer ao ver a moça que ama com o amigo. A trama continua confusa para Horácio, que, por fim, apostará que errou e que é Laura, a prima de Amélia, a dona dos mimosos pés. Ele, ao final, devotará seu amor à primeira, pensando ser desta dama os belos pés, para descobrir, por fim, que se enganara e que a escolhida, na verdade, possuía os pés disformes.

À maneira do que a sinopse do enredo permite inferir, o livro que poderia ser visto como um dos marcos da nova fase apresentada pelo escritor é usualmente considerado pela crítica como uma obra de entretenimento, de valor secundário, um “romance ligeiro”. Porém, questionando a postura da crítica literária diante da obra, alguns autores apontam para pontos além do suposto fabulesco imaturo, afirmando que

desse romance emerge, além da contraposição entre duas concepções distintas de amor, o amor-jogo presente nos salões elegantes e o amor-paixão valorizado pelos românticos, imagens duplas de homem e de mulher, isto é, de um homem mundano, burguês, e de um homem romântico; de uma mulher na visão do homem do mundo e de uma mulher advinda do olhar do romântico. No entanto, mais que isso, o texto é, em grande parte, uma reflexão sobre o fetichismo, fenômeno que, não por acaso, muito despertou a atenção de grandes pensadores dos séculos XIX e XX. (BORGES, 2003, p. 2)

Marca óbvia do livro, o tema do fetichismo (encenado pela obsessão pelo pé de Amélia), para Borges, se relaciona com as discussões que Karl Marx travava em **O capital**, três anos antes da publicação do livro, ainda que seu foco fosse a produção de mercadorias, e adianta a noção de fetiche que a obra de Sigmund Freud traria. Outras formas de abordar a narrativa estão no retrato que o escritor faz da sociedade carioca no século XIX, seus costumes e modas. Para Alencar, em *Benção paterna*, o livro é citado como uma das obras que possibilita o gênio brasileiro se fortalecer a partir do momento que começa a copiar os grandes nomes da literatura europeia e gerar as luzes próprias do país. “Desta luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira, são reflexos **Lucíola, Diva, A Pata da Gazela**, e tu, pequeno livrinho, que aí vais correr mundo com o rótulo de **Sonhos D’Ouro**” (ALENCAR, 1959, p. 699).

O caráter de entretenimento usado como motivo de pensar o livro como menos relevante que os demais da produção alencariana, para nós, pode ser questionado justamente através dos reflexos que Alencar menciona. Na obra, está claro que se trata de uma narrativa que remete à fábula de La Fontaine e, também, é inspirado conto da Cinderela (inclusive, ecoa na “gazela” do título). O primeiro, em citação direta pelo autor, o segundo, para além da evidente temática, pela referência à *borralheira* ao descrever o sapatinho - no caso, a botina. Uma outra obra também é referenciada no livro: **Notre-Dame de Paris**, obra de Victor Hugo. Leopoldo, absorto na desilusão experimentada ao perceber que a sua amada Amélia, como conjecturava, possuía pés disformes, traz à tona a narrativa do francês:

Era o mesmo desencanto, a mesma insistência de seu espírito para enxergar a formosura da donzela através de um prisma deforme e caricato. Nessas ocasiões ele sofria diante da moça a fascinação do horrível, como o poeta sofre muitas vezes a fascinação do belo em face de um objeto desgracioso. Era então um poeta pelo avesso; um vate do monstruoso. Tinha na imaginação um gnomo de Victor Hugo: criava Quasímodos e Gwynplaines do sexo feminino com uma fecundidade espantosa. (ALENCAR, 2003, p. 49)

A forma como Victor Hugo desenvolve a narrativa de Quasímodo, Esmeralda, Gringoire e outros memoráveis personagens traz aspectos próximos ao que Alencar nos revela na trama de Amália, Luiza, Leopoldo e Horácio. Na célebre obra do autor romântico francês, também é colocada a questão sobre os embates entre a forma e a essência, o corpo e a alma, especificamente diante da imagem do famoso corcunda. Não faltam no romance de Hugo citações que

emanam o mesmo problema que Alencar irá abordar, como quando o narrador, ao mencionar o disforme personagem, lança assertivas como:

O espírito certamente se atrofia num corpo malogrado, e Quasímodo mal sentia se mover dentro dele uma alma feita à sua imagem. As impressões dos objetos passavam por considerável refração até chegar ao seu pensamento. Seu cérebro produzia então uma filtragem particular e as ideias que o atravessavam saíam completamente tronchas. Necessariamente, a reflexão que brotava dessa refração era divergente e extraviada. (HUGO, 2013, p. 164)

Mais adiante, conclui: “De fato, ele era mau por ser selvagem. E era selvagem por ser feio; havia uma lógica pessoal em sua natureza, assim como na de todos nós” (p. 166). Mas, se na narrativa do romantismo francês nos deparamos com a conjunção de Quasímodo com as gárgulas da gótica catedral de Notre-Dame, na qual, como cita o escritor, vemos a conjunção entre igreja e personagem, em uma relação de caramujo com sua casa, teremos, em *A pata da gazela*, um diferente paralelo estatuário.

PELA ESTATUÁRIA DE A PATA DA GAZELA: LIMITES DA DUALIDADE DE MATERIAL E IDEAL

Vênus é a deusa citada pela obra como representante do ideal feminino. Horácio, devaneando sobre a beleza, usa a ideia de perfeição como a de uma “deusa, a Vênus deste olimpo em que vivemos, a mulher” (ALENCAR, 2019, p. 10). Do outro lado, o do idealismo de Leopoldo, assim divaga o romântico: “Vênus, a deusa da formosura, surgindo da espuma das ondas, não é outra coisa senão o mito da mulher amada, surgindo dentre as puras ilusões do coração!” (p. 19). Essa referência de ambos amantes do romance à deusa Vênus antecipa a ilustração que José de Alencar colocará em **A pata da gazela** quanto a duas estátuas da deusa, cada uma delas demonstrando uma perspectiva diferente, de acordo com o personagem materialista de Horácio, o leão da rua do Ouvidor, e de Leopoldo, a sombria figura idealista. A estatuária de Vênus utilizada por Alencar na construção dessa dualidade, a nosso ver, se apresenta como chave de um dualismo não resolvido na obra.

A duplicidade a que nos referimos é expressivamente abordada na trama com as caracterizações de Horácio como um homem “materialista”, enquanto a Leopoldo são remetidas descrições de “idealista”. Assim, o narrador observa que

a “paixão de Horácio, o que é senão aberração da alma, consagrada ao culto da matéria?” (p. 16). Leopoldo, ao decorrer da trama, enfrentando (ou supostamente enfrentando) o amor materialista, assim argumenta com Horácio:

Tu sentes a idolatria da beleza material; procuraste sempre na mulher a forma, o amor plástico; à força de admirar os mais lindos rostos e os talhes mais sedutores, ficaste com o sentido embotado, precisavas de algum sainete que estimulasse teu gosto. Viste ou imaginaste um pezinho mimoso e gentil: tornou-se logo para ti o tipo, o ideal da beleza material, que te habituaste a adorar. (ibidem, p. 86)

Explicitando o confronto de ambos, Horácio rebate que “cá para mim o platonismo em amor seria um absurdo incompreensível se não fosse uma refinada hipocrisia”. O narrador confirma ao mesmo tempo que condena a visão do leão: “O que Horácio amava nela, não era mais do que uma forma, um capricho, um sonho de sua imaginação enferma” (ibidem, p. 118). A questão platônica, sua teoria das formas, é então refletida nos personagens, cada qual representando um polo: o mundo inferior, dos sentidos corporais, onde reinam as cópias dos modelos ideais, e o mundo superior, composto por uma essência imaterial e eterna, os arquétipos que prototipam as cópias materiais. Cabe lembrar que, no pensamento de Platão, as Ideias são dotadas de imutabilidade e perseguidade:

Segundo Platão, as coisas empíricas e os sensíveis podem mudar e transformar-se, mas não muda, nem pode mudar a coisa em si, o inteligível. Ao declarar que as Idéias são imutáveis, Platão afirma que a verdadeira causa que explica o que muda não pode, ela mesma, mudar, caso contrário, não seria a verdadeira causa, ou seja, a razão última. (NODARI, 2004, p. 369)

Voltando à Vênus e sua estatuária, Alencar apresenta nestes dois polos de personagens alusões a diferentes concretizações da deusa. Na busca por ver a beleza de Amélia pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro, Horácio pensa consigo mesmo que “se a Vênus de Praxíteles existisse, mas só para mim, palavra de honra que sua beleza não excitaria em minha alma o menor entusiasmo” (ALENCAR, 2003, p. 35).

Já Leopoldo, buscando conforto em seu idealismo, referencia a Vênus de Milo como uma arte respeitável da perfeição grega, mas que possui suas mutilações. Relutando contra sua habitual forma de conceber a beleza, questiona: “Não se admira a Vênus de Milo, uma estátua mutilada?” (p. 44).

O personagem titubeia, reflete sobre a mutilação e a deformidade, assim expondo:

A estátua mutilada, que excita a admiração do mundo, não é a cópia integral da beleza que lhe servia de tipo, mas um fragmento apenas dessa cópia. A alma, que se extasia na contemplação desse fragmento, recompõe o ideal do artista. Admira-se a Vênus de Milo, como se admira um esboço não acabado de Rafael; como se admira a pétala de uma rosa, arrancada da corola. Mas, fosse embora aquele primor de estatuária a reprodução exata de uma mulher, a mutilação respeita a beleza; o aleijão a deturpa. Se a mulher que se ama perdesse um pé, seria desgraçada; com um pé monstruoso, é mais do que desgraçada, é repulsiva. (ALENCAR, 2003, p. 44)

Alencar também proporciona reações distintas dos personagens quanto ao objeto fetichizado. Sendo o lindo sapatinho perdido numa rua da cidade o ponto de partida de idealização de Horácio, as descrições e os desejos do leão da Ouvidor sobre tal objeto - e, por consequência, sobre a sua idolatrada dama - ocupam a narrativa com passagens nas quais o molde (o calçado) é tomado como reflexo da forma (o pé) e, portanto, do ideal (a beleza e amor pela dona daquela forma). A linha entre tais pontos é de transparência, de equidade, portanto, entre aparência e essência. A parte é expressão de um todo e detém em si os encantos que aprisiona o interesse do personagem. Por sua vez, Leopoldo, cuja paixão fora deflagrada pela visão do semblante de Amália, desenvolve trajeto distinto ao se confrontar com a imagem do “pé aleijão” e, também tendo como guia a botina, busca a loja do sapateiro Matos, que artesanalmente realizava a confecção dos sapatos. A visão dos sapatos faz com que o jovem se depare com a forma em que se imprime a morfologia de um pé deformado. Constatada, então, que a linha entre a forma e a essência possui caminhos tortuosos, que desafiam a lógica platônica: o molde a partir do qual o sapateiro trabalha a botina que acredita ser de Amélia é reprodução em que se imprimem os defeitos; a botina trabalhada por Matos é uma máscara, um disfarce. Entre a beleza da forma e o que ela representa não há uma relação simples de equidade.

Ainda que esteja na obra nos mostrando uma dualidade perante Horácio, Leopoldo, em seus argumentos, carrega ideias congruentes com as do leão da Ouvidor. Não disfarça, por exemplo, o seu descontentamento com a forma do molde, como quem se descontenta com a essência, qualificando o pé que inspirou tal forma como “uma posta de carne, um cepo!” (ALENCAR, 2003, p. 33). Todavia, a insuficiência do fragmento na apreensão de uma totalidade aparece indicada nos dilemas por que passa Leopoldo. De todo modo, ao estabelecer a distinção da visão de ambos jovens através das duas Vênus, a narrativa nos apresenta um quadro em que tais estátuas podem até ser distintas e gerar tais reflexões sobre aparência e essência, porém acabam sendo exemplares do mesmo

ideal de beleza. De tal universalismo, ambos não abrem a mão. O que falta hoje à Vênus de Milo não pode ser pensado como deformidade e sim como mutilação, sem afronta à sua forma ideal: somos capazes de mentalmente preencher as ausências da estátua com tão somente modelos de perfeição do classicismo. Está em jogo como se concebe o incompleto.

Jorge Coli, ao pensar o processo de fragmentação nas artes e nas ciências, defende ter sido o pensamento iluminista definitivo para a perda da unidade divina que se concedia ao corpo, graças ao processo de objetivação do homem por ele mesmo. O humano, enquanto algo a ser estudado, “se dispõe, como objeto, para um sujeito que conhece” (COLI, 2003, p. 299). O crítico ressalta, assim, a ocorrência de uma mudança significativa na representação dos corpos na passagem do século XVIII para o XIX: do idealismo clássico com seus quadros “claros, limpos e ordenados” ao culto do fragmento. De um lado, “Ao desmembramento dos corpos sucedia minuciosa reconstituição, na busca de um todo perfeito, situado acima da natureza” (p. 302); de outro, como demonstra o trabalho de um pintor como Ingres, observa-se “que o todo perdeu seu caráter sagrado e que as partes surgem, em sua isenção de significados religiosos ou humanistas, como coisas misteriosas, com leis próprias. Patenteia-se aqui a perda do divino, como supremo sentido para as coisas”.

A abordagem da questão como propõe Coli aponta para relações interessantes entre o caráter laico do saber e a fragmentação que leva à crescente valorização do parcial e incompleto. Em contraste, o ideal clássico aproxima-se do sentido de sagrado que ecoa o idealismo religioso, e a este ponto de vista, sem dúvida, se associam as atitudes assumidas pelos mancebos na narrativa de Alencar, uma vez que são caracterizadas pela nostalgia da unidade que ratifica o ideal. Nesse aspecto, ambos os personagens acabam rezando para o mesmo santo: podem estar diante de exemplares materiais distintos por conta da mutilação que o tempo fez em uma das estátuas, mas estão reforçando, no campo das ideias, a mesma forma primordial. Esse direcionamento sugere que esses sujeitos se filiam a um referencial antes clássico do que romântico, o que vai ao encontro do universalismo de beleza indicado por José de Alencar quando das reflexões dos dois personagens. Isso igualmente explica por que o limite do relativismo da forma não encontra flexibilidade.

Tangenciando esses apontamentos, há outros elementos da estatutária que endossam um universalismo padrão, ainda que transvestido de pluralidade. Destacamos dois pontos visíveis nas imagens aqui apresentadas: primeiramente,

o fato de serem necessariamente figuras femininas; e a branquitude que compõem o estilo clássico das obras em questão.

Sendo o olhar projetado para uma análise da mulher, tal qual se observa um monumento, estamos diante de uma abordagem que a coloca enquanto um objeto de observação de um sujeito que analisa, o homem. À mulher cabe o lugar passivo de apreciação estética, valor este não atribuído aos personagens masculinos da obra. Tal distinção entre os papéis que cabem ao homem e a mulher é consolidada na narrativa de Alencar de outras maneiras: ora, temos um antagonista encenado por Horácio, que abandona o lado nobre do amor por um fetichismo condenável. Porém, tal deformidade de alma não se encontra expressa em seu corpo material. Não se aponta em nenhum momento um aspecto físico que seja capaz de revelar o caráter frágil do personagem. Pelo contrário, estamos diante de um leão sedutor. A lógica que percorre a trama, portanto, poupa a masculinidade de ser vista como um elemento a ser analisado a partir de uma relação direta e unívoca entre aparência física e aspectos morais. Na verdade, o que se ressalta é o contraste entre a aparência e a alma, algo patente ao se considerar a beleza de Horácio e a fisionomia soturna de Leopoldo. Nesse caso, a exterioridade do corpo masculino não compreende baliza para apreciação do sujeito, o que, todavia, parece não se aplicar de igual maneira às mulheres. Tal construção reforça na mulher o aspecto de objeto de olhar, de estudo – por consequência, a postura de avaliador do mundo objetificado é masculina. Em suma, a teorização evocada na narrativa em torno da expressão física da alma não encontra aplicabilidade em figuras masculinas, sejam personagens ou estátuas; destina-se somente às damas, literariamente constituídas como objetos estéticos.

Alencar pontua claramente o aspecto da mulher ser o objeto de contemplação da sociedade, mas não menciona, na narrativa, a brancura das estátuas de Vênus evocadas. Tal aspecto, porém, é uma questão importante para pensar sobre o simbólico do classicismo no romance, pois também está em consonância com a criação de modelos de beleza. Em artigo publicado em outubro de 2018 no jornal *The New Yorker*, a jornalista Margaret Talbot apresenta um panorama sobre como a ideia de branquitude das estátuas romanas e gregas foram sustentadas por princípios estéticos e sobre raça que evitaram ir ao encontro da realidade que as pesquisas sobre as peças demonstravam: eram elas comumente pintadas. A branquitude, defende a autora, está não-dissociada de uma afirmação racial e ocidentalista. Ocidente este, em contraste, aparece como oposto à monstruosidade na narrativa de José de Alencar.

A desproporção grosseira de um membro tornava-se pois, nessa estátua perfeita, uma verdadeira monstruosidade. Era um berro no meio de uma sinfonia; era um disparate da natureza, uma superfetação do horrível no belo. Fazia lembrar os ídolos e fetiches do Oriente, onde a imaginação doentia do povo reúne em uma só imagem o símbolo dos maiores contrastes. (ALENCAR, 2003, p. 42)

Voltando à alvura das obras clássicas, tal tópico de pesquisa foi bastante utilizado por supremacistas raciais para afirmar a linhagem superior dos brancos ocidentais - enfrentar a composição “impura” da arte clássica torna-se um elemento sócio-político, tão expressivo que a autora chega a mencionar uma “conspiração renascentista” de instituições museológicas para eliminar traços de cores das esculturas clássicas. A autora recorda que Goethe foi uma das vozes que propagava a ideia de branquitude como excelência.

O culto da escultura não pintada continuou a permear a Europa, reforçando a equação da brancura com a beleza. Na Alemanha, Goethe declarou que ‘nações selvagens, pessoas sem instrução e crianças têm uma grande predileção por cores vivas’. Ele também observou que ‘as pessoas de refinamento evitam cores vivas em seus trajes e objetos’ (TALBOT, 2018)¹³.

Em *Chromophobia*, o artista David Batchelor defende que a cultura ocidental está atada a uma percepção envolta de preconceitos sobre as cores, resultando em um minimalismo embranquecedor, temente de contaminação. Esse tipo de temor remete, ainda, a noções de pureza e higiene que se associaram à divisão corpo e alma que a metafísica moderna ocidental logrou estabelecer. Essa cisão representou ainda uma diferenciação de valor entre o que pertenceria à ordem do espírito e o que estivesse no âmbito da matéria, de modo que, em *Pureza e perigo*, a antropóloga Mary Douglas destaca como essa ordenação se torna critério para avaliação das religiões uma vez que haveria aquelas que se considerariam “avançadas”, em contraste com as “primitivas”, que se caracterizariam pela distinção entre as regras de “santidade” e as de “impureza”. Na medida em que as regras de impureza desapareciam da religião “eram relegadas à cozinha, ao banheiro e à limpeza pública”, ou seja: “Quanto menos a impureza estivesse relacionada com condições físicas e quanto mais ela significasse um estado espiritual de indignidade, tanto mais decisivamente poderia a religião ser considerada avançada” (DOUGLAS, 2014, p. 50).

13 “The cult of unpainted sculpture continued to permeate Europe, buttressing the equation of whiteness with beauty. In Germany, Goethe declared that ‘savage nations, uneducated people, and children have a great predilection for vivid colors.’ He also noted that “people of refinement avoid vivid colors in their dress and the objects that are about them”, no original. Tradução nossa.

Nesse estudo, publicado pela primeira vez na década de 1960, Mary Douglas busca discutir os rumos dados à religião comparada a fim de ressaltar a relevância da dimensão simbólica no que diz respeito a práticas que nos habituamos a situar na esfera unicamente da higiene: “a semelhança entre alguns de nossos ritos simbólicos e nossa higiene é algumas vezes estranhamente estreita” (p. 47). Desse modo, a antropóloga confronta com a compreensão de que haveria uma diferença radical entre as sociedades de religiões “avançadas” e as “primitivas” visto que as ideias de sujeira destas seriam simbólicas e daquelas, higiênicas. A contribuição de Douglas é precisamente situar a sujeira e a pureza como expressão de um sistema simbólico também nas religiões ocidentais. Nesse contexto, “Onde há sujeira há sistema. Sujeira é um subproduto de uma ordenação e classificação sistemática das coisas, na medida em que a ordem implique rejeitar elementos inapropriados” e, conseqüentemente, condena-se “qualquer objeto ou ideia capaz de confundir ou contradizer classificações ideais” (p. 51).

Sob essa perspectiva, tornam-se evidentes os significados e simbolismos assumidos pelas cores, como dá a ver Batchelor. O artista assinala, ainda, que a postura asséptica em torno das cores se relaciona com a representação do corpo clássico, o que vai ao encontro dos aspectos aqui abordados em torno da representação ideal em **Pata da Gazela**, e nesse sentido cita Bakhtin:

Para Bakhtin, a forma clássica era acima de tudo uma unidade autocontida, um corpo inteiramente acabado, completo e estritamente limitado, que é mostrado de fora como algo individual. Aquilo que se projeta - inchaços, brotos ou ramos - é eliminado, oculto ou moderado. Todos os orifícios do corpo estão fechados. A base da imagem é o indivíduo, massa estritamente limitada, a fachada impenetrável. A superfície opaca dos “vales” do corpo adquire um significado essencial como a fronteira de uma individualidade fechada que não se funde com outros corpos e com o mundo. Todos os atributos do mundo inacabado são cuidadosamente removidos, assim como todos os sinais de sua vida interior. (BATCHELOR, 2000, p. 18)¹⁴

A dialética das Vênus como o livro nos apresenta, porém, não coloca contraste entre gênero, raça e ocidentalismo – pelo contrário, evidencia a naturalização de

14 “For Bakhtin, the classical form was above all a self-contained unity, an entirely finished, completed, strictly limited body, which is shown from the outside as something individual. That which protrudes, bulges, sprouts, or branches off is eliminated, hidden or moderated. All orifices of the body are closed. The basis of the image is the individual, strictly limited mass, the impenetrable facade. The opaque surface of the body’s ‘valleys’ acquires an essential meaning as the border of a closed individuality that does not merge with other bodies and with the world. All attributes of the unfinished world are carefully removed, as well as all signs of its inner life”, conforme o original. Tradução nossa.

tais aspectos. Os supostos polos opostos tanto se igualam que estão submersos na complacência destas questões. A *fachada impenetrável*, para usarmos uma livre tradução do que diz Bakhtin, continua presente: a vemos através da mutilação. Assim, ao desvelar Amélia como perfeita em seus pés, sabemos que ela poderia ter sido a representação tanto de Praxíteles quanto de Milos. Os inchaços, brotos e ramos a serem podados não existem em tal corpo. E, por fim, fica a ponta solta de como seria a proposta idealista de fato na obra: Laura.

LAURA, A MONSTRUOSIDADE NÃO RESOLVIDA

Se o romance parece pendular entre dois eixos distintos, que seriam o idealismo e o materialismo, Alencar não resiste e, assim como Victor Hugo, deixa escapar em suas palavras a unidade sólida entre a aparência e a essência: “não se concebe um anjo dentro de um aleijão” (ALENCAR, 2003, p. 45). Retirando de Amélia qualquer deformidade e encaminhando-a ao final feliz com Leopoldo, é revelado que há sim um personagem capaz de ser bom em alma e possuir deformidade física; ou seja, a confirmação do idealismo que atribui ao corpo da mulher uma feição moral. Laura, a dócil amiga de Amélia, esquecida durante grande parte do livro, ressurgiu somente para a história pregar a peça final em Horácio.

Escamoteada na narrativa, Laura também é apagada no momento da revelação de que seus pés são disformes. Imediatamente, o romance volta-se para a descrição da reação de Horácio, seus pensamentos e suas atitudes diante tal descoberta. Laura não ressurgiu e só voltamos a tê-la através de reminiscências, quando descobrimos que somente a sua mãe e a amiga Amélia sabiam sobre os pés da menina – sequer o marido, que faleceu antes da lua-de-mel, soube do segredo da menina: “Atingindo a idade de oito anos, a menina com o instinto da mulher, compreendera seu infortúnio; e desde então descansou a mãe daquele cuidado incessante. Ficando moça casou-se, e seu marido que a amava estremecidamente, morreu ignorando o segredo. (ALENCAR, 2003, p. 116)

Os silêncios assim atravessam a narrativa de Laura, que poderia ser justamente a personagem que provaria o ponto de Leopoldo. Mas não, ela é admitida exatamente como deformidade ao exprimir uma incongruência que ameaça à tese do casamento entre beleza (enquanto unidade harmônica) e moralidade. Privada de expressão na narrativa, sendo esquecida durante o desenrolar do triângulo entre Amélia, Leopoldo e Horácio, também é privada de expressão

quando desvelado o segredo, mantendo um papel secundário na trama. Ainda, tem em seu passado um casamento não consumado, que a coloca em uma imagem de viúva, em um corpo que não se reproduz (recordamo-nos de Lucíola, que terá um aborto natural e morrerá, como que castigada de sua vida sacra e errante). Pensamos, assim, o corpo de Laura como transbordado de abjeção e ininteligibilidade, para usar os conceitos que destacam a obra contemporânea de Judith Butler, ao examinar as questões de gênero na sociedade atual. Como defende a filósofa:

a construção do gênero atua através de meios excludentes, de forma que o humano é não apenas produzido sobre e contra o inumano, mas através de um conjunto de exclusões, de apagamentos radicais, os quais, estritamente falando, recusam a possibilidade de articulação cultural. Portanto, não é suficiente afirmar que os sujeitos humanos são construídos, pois a construção do humano é uma operação diferencial que produz o mais e o menos “humano”, o inumano, o humanamente impensável. Esses locais excluídos vêm a limitar o “humano” com seu exterior constitutivo, e a assombrar aquelas fronteiras com a persistente possibilidade de sua perturbação e rearticulação. (BUTLER, 2002, p. 161)

É justamente nessa percepção que o livro encerra Laura. Ela é um corpo objeto, porque sua humanidade é questionável e, como sua vida não desenvolve importância, dada tal abjeção, a nulidade de sua história na narrativa, ainda que represente um pilar fundamentado durante toda a obra, é uma condição de silenciamento de seu corpo. É um corpo ininteligível, pois incapaz de ser compreendido a partir das concepções hegemônicas.

Da narrativa, podemos extrair a filiação a um universalismo de formas/essências, através de um olhar paralelo entre Horário/Leopoldo e Milo/Praxíteles. O pêndulo, portanto, é fiel a uma concepção única. Assim, remetendo às ideias de Bruno Latour em **Jamais fomos modernos**, podemos dizer que o processo de purificação caro à modernidade é uma premissa, pois a dualidade é falseada: simula-se uma alteridade, mas ela está presa a aspectos do puro desde o ponto de partida. Em outras palavras, os processos de estabelecimento de categorizações que buscam organizar a realidade por meio de purificação crítica estão presentes na forma como os personagens são construídos no romance, todavia, ainda de acordo com o sociólogo francês, esse sistema produz híbridos que são, por fim, indesejáveis, daí a necessidade de recalá-los. O híbrido, de fato, que seria visível no corpo e alma de Laura, não se torna, em nenhum momento, protagonista real do embate filosófico alçado pela trama. Assim, o corpo da personagem ao ser

recalcado reforça a “constituição moderna” (LATOUR, 1994, p. 161) em limitar o humano e o não-humano. Insolúvel, é silenciado.

O que **A pata da gazela** nos traz, por fim, é que a diferença, em seu projeto, só cabe enquanto alegoria. Pois, no final das contas, a filiação a uma forma presa à alma se consagra. Consagram-se, também, as fontes às quais o autor se filia: o olhar masculino de observação da mulher que deve agradar, a arte ocidental clássica como referência, o amor romântico laureado. Olhando através da história, ainda que não se possa ignorar a importância de Alencar propor uma personagem como Laura em sua intransigente ilegitimidade, mesmo que em atendimento à construção romântica de monstros, o que se destaca é o tributo colonial aos corpos femininos domesticados - uma ode à cosmologia colonial. A voz do corpo de Laura não seria, assim, finalizada em uma realidade física esterilizada pelo casamento não consumado e pela prematura viuvez, caso a “cosmologia colonial ocidental” (MIGNOLO; WALSH, 2018, p. 136) não tivesse, na narrativa, tão bem engendrada.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **A pata da gazela**. Pará de Minas, MG: Virtual Books Online M&M Editores Ltda, 2003. Disponível em: <<http://www.virtualbooks.com.br/v2/ebooks/pdf/00054.pdf>>. Acesso em 11 de janeiro de 2019.

_____. **Como e porque sou romancista**. Campinas, SP: Pontes, 1990. Disponível em <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>. Acesso em 10 de janeiro de 2019.

_____. Benção paterna. In: **Sonhos d'ouro**. Volume I da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, p. 691-702.

BATCHELOR, David. **Chromophobia**. London: Reaktion, 2000.

BORGES, Valdeci Rezende. A visão de mundo romântica em “A pata da gazela” de José de Alencar. **ANPUH – XXII Simpósio Nacional De História**. 2003. Disponível em: <<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.22/ANPUH.S22.668.pdf>>. Acesso em 07 de janeiro de 2019.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. In: LOURO, Guacira L.(org.), **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 151-172.

COLI, Jorge. O sonho de Frankenstein. In: NOVAES, Adauto (org.). **O homem-máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.299-316.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. 2 ed. Trad. Mônica Siqueira Leite de Barros, Zilda Zakia Pinto. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HUGO, Victor. **O corcunda de Notre-Dame**. (Trad. De Jorge Bastos) 1º Ed. Rio de Janeiro: Zahar. 2013 (originalmente 1831).

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

MIGNOLO, Walter; WALSH, Catherine. **On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis**. Duke University Press, 2018.

NODARI, Paulo César. **A doutrina das ideias em Platão**. Síntese – Revista de Filosofia, v. 31, n. 101, p. 359-374, 2004.

TALBOT, Margaret. The myth of whiteness in classical sculpture. **The New Yorker**. 29 oct 2018. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2018/10/29/the-myth-of-whiteness-in-classical-sculpture>>. Acesso em 11 de janeiro de 2019.

“ECOS DA MÚSICA DE OUTREM”: UMA REVISÃO TEÓRICA DA INFLUÊNCIA À ACLIMATAÇÃO

Anna Paula Ferreira da Silva

- O senhor é mesmo uma influência negativa, Lord Henry?
Tão negativa quanto o diz Basil?
- Influências positivas não existem, Sr. Gray. Toda influência é imoral... imoral, do ponto de vista científico.
- Por quê?
- Porque influenciar uma pessoa é dar a ela a própria alma. Ela passa a não pensar com seus pensamentos naturais. As virtudes que possui deixam de ser, para ela, reais. Os pecados que comete, se é que existem pecados, são todos tomados por empréstimo. Ela se torna um eco da música de outrem, ator de um papel não escrito para ela.
(Oscar Wilde)

O fragmento acima foi extraído da obra **O Retrato de Dorian Gray** (2018), de Oscar Wilde. Nele podemos observar um diálogo entre o pintor Basil, o jovem Dorian Gray (que estava sendo pintado) e o colega de ambos, Lord Henry. No decorrer da conversa, Henry responde ao questionamento do jovem Dorian Gray apontando que “[...] influenciar uma pessoa é dar a ela a sua própria alma. [...] Os pecados que comete, se é que existem pecados, são tomados por empréstimo. Ela se torna um eco da música de outrem, [...]” (WILDE, 2018, p. 24).

Ao trazermos essa questão para o campo dos estudos literários, o termo influenciar poderá ser compreendido por outro viés, pois entendemos que uma obra que dialoga com uma narrativa clássica, se bem elaborada, dificilmente cometerá grandes equívocos, porque haverá nela a ‘alma’ da obra que serviu de referência, tornando-se um ‘eco’ da obra prima.

Em **Literatura e Cultura: do Nacional ao Transnacional**, mais especificamente no capítulo “O original e o próprio, o derivado e o impróprio: Mário de Andrade e as trocas e transferências literárias e culturais”, José Luís Jobim (2013) ao discutir o termo influência, retoma **A angústia da influência: uma teoria da poesia**, de Harold Bloom (1973) e acrescenta que a influência é uma maneira de apontar como “o poeta forte” desvia do seu referente “ampliando com novos sentidos a obra anterior e rompendo com ela para encontrar sua própria forma e significação.” (JOBIM, 2013, p. 152)

Um exemplo que se encaixa na questão supracitada é o romance **Dois Irmãos** (2000), de Milton Hatoum, que além de dialogar com **Esaú e Jacó** (2014), de Machado de Assis, é influenciado por outras obras clássicas. Sobre essas “influências”, Milton Hatoum respondeu ao seguinte questionamento, em uma entrevista concedida à revista *Magma-USP*, que está disposta no livro de ensaios intitulado **Arquitetura e Memória** (2007):

Revista Magma-USP: Você considera sua prosa influenciada por quais autores? Seria viável, em razão do traçado memorialístico, localizarmos em suas narrativas um parentesco com Proust?

Milton Hatoum: Parentesco com Proust? Nem de brincadeira! Influências vêm de toda parte, e às vezes a gente nem percebe quem nos inspirou, sugeriu uma frase, uma passagem, uma ideia. Claro que há referências mais ou menos explícitas. (...) E no *Dois Irmãos*, a dívida a dois grandes textos, o *Esaú e Jacó*, do Machado e um conto extraordinário de Flaubert: “Um Coração Simples”. (CRISTO, 2007, p. 29)

Na primeira parte da resposta, Milton Hatoum salienta que “Influências vêm de toda parte”. A resposta em destaque confirma o pensamento da crítica literária atual. Neste sentido, José Luís Jobim, em **Literatura e Cultura: do Nacional ao Transnacional** (2013), discorreu no capítulo “Revendo o passado: modos de apropriação de Marinetti e Karl Vosseler”, sobre as várias abordagens adotadas por Marinetti, no âmbito teórico, que apontam as controvérsias referentes aos modos de apropriação. Jobim retoma historicamente/cronologicamente os dois teóricos dispostos acima, a fim de esclarecer os caminhos trilhados e as possíveis maneiras de se compreender os modos de apropriação atualmente:

Se fossemos generalizar, poderíamos talvez dizer que a obra literária é sempre um efeito do passado da cultura e da língua em que ela se inscreve, porém a sua escrita pode ser não apenas a confirmação de um arquivo da tradição, a reiteração de uma proposta do mesmo, a confirmação de uma identidade previamente anunciada, mas também uma experiência de alteridade: uma experiência em que o passado ressoa em um presente que o reconhece como um ancestral, mas na qual o presente não se reconhece como o mesmo anterior. (JOBIM, 2013, p. 46)

As passagens acima, de certa maneira, já foram discutidas anteriormente em **Palavras da Crítica** (1992). Neste livro constam vários artigos organizados por José Luís Jobim, dentre eles há o verbete “Influência”, escrito por Arthur Nestrovski.

Nestrovski (1992) rememora textos que discutem a influência, destacando as abordagens sugeridas em cada um. Entre os escritos retomados por ele estão a

crítica de T.S. Eliot, Jorge Luis Borges e Harold Bloom. Nestrovski (1992) discute o termo desde a etimologia, passando também por outras questões levantadas em seus respectivos textos.

Para T. S. Eliot, “a influência é o fator que organiza a tradição; e a tradição, ou melhor, a consciência que o poeta faz da tradição é precisamente o que pode (ou não) fazer dele um poeta.” (NESTROVSKI, 1992, p. 216). Eliot parte do pensamento que a tradição traz para os escritos subsequentes embasamento, deixando-o mais fundamentado.

Apesar de o raciocínio de Eliot - que converge com os demais escritos discutidos no texto de Nestrovski (1992) - ser longo, não pode ser refutado, visto que os críticos literários atuais ainda levam em consideração a necessidade de reportar-se à tradição. Exemplo disso encontramos em **Literatura e cultura: do nacional ao transnacional** (2013), de José Luís Jobim, quando retoma o seguinte discurso de Mario de Andrade: “toda tentativa de modernização implica a passadistização da coisa que a gente quer modernizar. Assim nos sujeitos indivíduos que tentam é natural, quase imprescindível a psicologia do revoltado” (JOBIM, 2013, p.47).

Segundo o texto de Nestrovski, Jorge Luis Borges compreende que a identificação da tradição/do passado, referente às influências, se dá por meio da leitura: “(...) é a leitura, portanto, que coordena a tradição.” (NESTROVSKI, 1992, p. 217).

Harold Bloom é compreendido como um crítico linear que está preocupado em demonstrar as relações passivas da intertextualidade, apresentando o escritor que absorve outro escritor anterior formando um cânone de precedências. Bloom ainda destaca os indícios do “poeta forte”, o qual, é caracterizado como aquele que é “capaz de sobreviver ao conflito edípiano com a tradição, criando para si um lugar ao sol e escapando da sombra do precursor” (NESTROVSKI, 1992, p. 222).

Um exemplo que se encaixa na discussão acima - no que diz respeito às influências e à capacidade de uma se apropriar de outra e mesmo assim “ter um lugar ao sol” - é a resposta dada por Hatoum, na entrevista disposta na parte inicial do presente texto, ao afirmar que **Dois Irmãos** (2000) tem uma dívida com “[...] dois grandes textos, o **Esau** e **Jacó**, do Machado e um conto extraordinário de Flaubert: “Um Coração Simples”. (CRISTO, 2007, p.29).

Ao entrarmos em contato com a tradução do conto de Flaubert, feita e organizada por Milton Hatoum e Samuel Titan Jr., em um livro que comporta três contos do autor francês, confirmamos o que Hatoum havia dito na entrevista

e, além disso, percebemos haver semelhanças entre as personagens do conto de Flaubert, Félicité, a personagem Domingas, do romance **Dois Irmãos** (2000), de Hatoum, e Negrinha, personagem principal do conto de nome homônimo, de Monteiro Lobato.

O conto do escritor francês Gustave Flaubert (2015) narra a história de Félicité, órfã de pai e mãe, que, ainda muito pequena, precisou trabalhar na casa de estranhos, cuidando de animais, para poder sobreviver. Era maltratada, e acabou sendo expulsa da fazenda onde trabalhava, acusada de um roubo que não havia cometido, assim, precisou sair à procura de outro emprego.

Quando Félicité completou dezoito anos, apaixonou-se e entregou-se a Théodore, que foi seu primeiro e único amor, segundo a narrativa explícita. Seu namorado não cumpriu a promessa de casamento, pois trocou Félicité por uma senhora rica. Assim, o narrador descreve o sofrimento da personagem, diante da decepção amorosa:

Foi uma dor tumultuada. Ela se atirou ao chão, deu gritos, clamou por Deus e ficou gemendo sozinha em pleno campo até o amanhecer. Em seguida, voltou para a fazenda, declarou sua intenção de deixá-la; e, ao final do mês, depois de receber suas contas, embrulhou toda sua pequena bagagem num lenço e viajou para Pont-l'Évêque. (FLAUBERT, 2015, p. 16)

Como podemos observar, a personagem sofreu sozinha com o fim do namoro, e por esse motivo decidiu ir embora.

Negrinha, personagem de Monteiro Lobato, também, sofreu por conta de uma desilusão. O conto de Monteiro Lobato tem o foco narrativo em terceira pessoa e se situa no Brasil pós-libertação dos escravos, aproximadamente no ano de 1900. Negrinha “Nascera na senzala, de mãe escrava, e seus primeiros anos vivera-os pelos cantos escuros da cozinha, sobre velha esteira e trapos imundos.” (LOBATO, 2009, p. 19). A criança contava sete anos de idade e até então nunca desfrutara dos prazeres que toda criança tem direito. Ela nunca brincava e sua única diversão consistia em ficar olhando o pássaro que saía do cuco que contava as horas na casa de dona Inácia.

Como vimos na descrição que caracteriza Negrinha, para criar um espaço de contraste entre Negrinha e dona Inácia, o narrador descreve o local em que a criança vivia: “sobre velha esteira e trapos imundos”. (LOBATO, 2009, p. 19). Dona Inácia, a patroa, maltratava muito Negrinha. Ela alcunhava a criança com muitos nomes pejorativos: “pestinha, diabo, coruja, barata descascada, bruxa,

pata-choca, pinto gorado, mosca-morta, sujeira, bisca, trapo, cachorrinha, coisa ruim, lixo [...]” (LOBATO, 2009, p. 20). Segundo o narrador, a patroa “conservava Negrinha em casa como remédio para os frenesis. Inocente derivativo.” (LOBATO, 2009, p. 21): “O 13 de Maio tirou-lhe das mãos o azorrague, mas não lhe tirou da alma a gana.” (LOBATO, 2009, p. 21). Percebemos que a narrativa denuncia os maus tratos à Negrinha praticados pela dona Inácia. Neste sentido, as personagens de Monteiro Lobato parecem ser alegóricas no sentido de representarem tanto os escravos que ainda sofriam com o fim da escravidão, quanto os senhores de escravos que, muitos, naquele momento, ainda não haviam deixado de maltratar os negros.

Negrinha, assim como Félicité, foi iludida. Não por um namorado, mas por uma autorização para brincar. Como dissemos nos parágrafos anteriores, ela não brincava e, portanto, não sentia nenhum prazer. Era uma pequena prisioneira, assim como Domingas era da casa da família libanesa.

Acontece que certo dia, duas sobrinhas de dona Inácia foram, de férias, passar uns dias na casa da tia. Ao chegarem “Negrinha viu-as irromperem pela casa como dois anjos do céu – alegres, pulando e rindo com a vivacidade de cachorrinhos novos.” (LOBATO, 2009, p. 22). Negrinha pensou que dona Inácia iria castigar as meninas como fazia com ela caso tentasse pular ou brincar, mas:

[...] abriu a boca: a sinhá ria-se também... Quê? Pois não era crime brincar? Estaria tudo mudado - e findo inferno - e aberto o céu? No enlevo da doce ilusão, Negrinha Levantou-se e veio para a festa infantil, fascinada pela alegria dos anjos. Mas a dura lição da desigualdade humana lhe chicoteou a alma. Beliscão no umbigo, e nos ouvidos o som cruel de todos os dias: “já para o seu lugar, pestinha! Não se enxerga?” (LOBATO, 2009, p. 23).

Negrinha voltou para seu lugar e ficou, de longe, observando as meninas. Quando viu a boneca “Era de êxtase o seu olhar” (LOBATO, 2009, p. 23). Sem se dar conta começa a brincar com as sobrinhas de dona Inácia. A patroa, ao perceber que as sobrinhas estavam contentes, autoriza Negrinha para brincar:

Nunca vira uma boneca e nem sequer sabia o nome desse brinquedo. Mas compreendeu que era uma criança artificial. – é feita?... – Perguntou extasiada. E, dominada pelo enlevo, num momento em que a senhora saiu da sala a providenciar a arrumação das meninas, Negrinha esqueceu o beliscão, o ovo quente, tudo, e aproximou-se da criaturinha de louça. Olhou-a com assombro encanto, sem jeito, sem ânimo de pegá-la. (LOBATO, 2009, p. 23)

Em seguida, as meninas perceberam que Negrinha nunca havia visto uma boneca e ofereceram o brinquedo para que ela o pegasse.

A menina não hesitou, pegou a boneca e começou a brincar com as meninas. Sem perceber, dona Inácia adentrou a sala e, ao ver que as sobrinhas estavam contentes, liberou Negrinha para brincar: “– Vão todas brincar no jardim, e vá você brincar também, mas veja lá, hein?” (LOBATO, 2009, p. 24)

“Varia a pele, a condição, mas a alma da criança é a mesma – na princesinha e na mendiga.” (LOBATO, 2009, p. 24). É com essa reflexão que a narrativa aponta a essência de toda a criança e tece, com simplicidade, uma crítica profundamente tocante no que tange à desigualdade social. No conto, o narrador aponta como negrinha, a partir da ‘autorização para brincar’ obteve consciência de que era um ser humano:

Negrinha, coisa humana, percebeu nesse dia da boneca que tinha uma alma. Divina eclosão! Surpresa maravilhosa do mundo que trazia em si e que desabrochava, afinal, como fulgurante flor de Luz. Sentiu-se elevada à altura de ente humano. Cessara de ser coisa – e doravante ser-lhe-ia impossível viver vida de coisa. Se não era coisa! Se sentia! Se vibrava! Assim foi – e essa consciência a matou. (LOBATO, 2009, p. 25)

Finda as férias, as sobrinhas de dona Inácia foram embora, e com em elas a boneca que dera consciência à Negrinha. A rotina da menina voltou à normalidade de antes, contudo ela entrou em uma tristeza profunda e essa tristeza acarretou sua morte:

Morreu na esteirinha rota, abandonada de todos, como um gato sem dono. Jamais, entretanto, ninguém morreu com maior beleza. O delírio rodeou-a de bonecas, todas louras, de olhos azuis. E de anjos... e bonecas e anjos remoinhavam lhe em torno, numa farândola do céu. Sentia-se agarrada por aquelas mãozinhas de louça – abraçada, rodopiada. Veio a tontura; uma névoa envolveu tudo. E tudo regirou em seguida, confusamente, num disco. Ressoaram vozes apagadas, longe, e pela última vez o cuco lhe apareceu de boca aberta. (LOBATO, 2009, p. 25)

Assim morreu Negrinha, em meio a delírios com o símbolo que despertou sua consciência no que tange à liberdade de ser humano. Negrinha teve um fim muito semelhante ao de Félicité e ao de Domingas. Félicité, após a desilusão amorosa, conhece a senhora Aubain e se instala em sua casa para servi-la até a morte.

Esta personagem também é constituída de inocência, assim como Negrinha e Domingas, e não tem consciência dos seus direitos. Ela, com um coração

simples que tem, cuidou dos filhos da patroa e se apegou a eles, contudo, a senhora Aubain não permitia que ela se aproximasse muito dos filhos e essa repressão a fazia sofrer.

Assim como Negrinha encantou-se pela boneca, Félicité maravilhou-se por um papagaio que a sua senhora ganhou de uma vizinha. Na passagem a seguir podemos observar tanto o encantamento da personagem, como indícios do tempo histórico. O conto de Flaubert é ambientado na efervescência das grandes navegações, e o papagaio representa no conto do escritor francês a válvula de escape para aquela personagem que vive confinada na casa da patroa. O papagaio a fazia lembrar de seu sobrinho Victor, que era grumete e morreu na América:

Nesse dia, sucedeu-lhe uma grande felicidade: na hora do jantar, o negro da sra. de Larsonnière chegou à casa, trazendo o papagaio em sua gaiola, com o poleiro, a corrente e o cadeado. Um bilhete da baronesa anunciava à sra. Aubain que, seu marido tendo sido promovido a uma prefeitura, partiam naquela noite; e lhe pedia que aceitasse aquela ave, como lembrança e sinal de sua consideração. Fazia muito que o papagaio ocupava a imaginação de Félicité, pois vinha da América; e esta palavra lhe trazia a lembrança de Victor, tanto que costumava perguntar ao negro por ele. (FLAUBERT, 2015, p. 33)

O papagaio fora dado à senhora Aubain, contudo como ela tinha apreço a animais deu-o para Félicité, que acabou adquirindo grande apreço pela ave. Chamou-o de Loulou. E como indica a passagem acima, naquele dia, aquela personagem que levava uma vida de sofrimentos teve, com a chegada do papagaio, uma grande alegria.

Com o passar do tempo o papagaio, que era seu único companheiro, morre. A senhora Aubain, vendo que a empregada estava muito triste, manda empalhar a ave. Assim que a ave chega, Félicité a coloca em um altar e reconhece a ave como o Espírito Santo. Todo o dia ajoelhava-se em frente à ave para fazer suas orações.

O conto encaminha-se para o fim e ganha aspectos de decadência. Com a velhice a personagem também ganha características decadentes: “Em seguida a um resfriado, teve uma angina; pouco depois, uma dor de ouvido. Três anos mais tarde, ficou surda;” (FLAUBERT, 2015, p. 35).

Negrinha teve como ‘berço da vida’ e da ‘morte’ uma “esteirinha rota”. Domingas, cresceu e morreu “[...] nos fundos da casa, onde havia dois quartos, separados por árvores e palmeiras.” (HATOUM, 2000, p. 64). Nael, seu filho, narra o momento de sua morte, e assim descreve seu quarto:

Eu a encontrei enrolada na rede de Omar, que ela armara em seu quartinho. [...] Vi os lábios dela ressequidos, o olho direito fechado, o outro coberto por uma mecha grisalha. Afastei a mecha, vi outro olho fechado. Balancei a rede, minha mãe não se mexeu. Ela não dormia. Vi o corpo que oscilava lentamente, comecei a chorar. Sentei no chão ao lado dela e fiquei ali, aturdido, sufocado. Durante o tempo que a contemplei, no vaivém da rede, rememorei as noites que dormimos abraçados no mesmo quartinho que fedia a barata. Agora outro cheiro, de madeira e resina de jatobá, era mais forte. Os bichinhos esculpidos em muirapiranga estavam arrumados na prateleira. Lustrados, luziam ali os pássaros e as serpentes. O bestiário de minha mãe: miniaturas que as mãos dela haviam forjado durante noites e noites à luz de um Aladim. As asas finas de um saracuá, pássaro mais belo, empoleirado num galho verdade, enterrado numa bacia de latão. Asas bem abertas, peito esguio, bico para o alto, ave que deseja voar. Toda a fibra e o ímpeto da minha mãe tinham servido os outros. (HATOUM, 2000, p. 244)

Domingas, também passou a vida servindo a família libanesa, e teve como ‘berço da morte’ seu quartinho nos fundos da casa. Nael narra a morte da mãe descrevendo o cuidado, o zelo e apreço que Domingas tinha para com seus pássaros esculpidos em madeira. Félicité, por sua vez, guarda em seu quarto objetos que a fazem lembrar pessoas e momentos felizes:

Um grande armário estorvava a abertura da porta. Do outro lado da janela acima do jardim, uma claraboia dava para o pátio de entrada; uma mesa, ao lado da cama de tiras de couro, servia de apoio a uma jarra d’água, dois pentes e um cubo de sabão azul num prato de borda rachada. E nas paredes se viam: terços, medalhas, várias imagens da Virgem, um vaso para água benta feito de um coco; em cima da cômoda, coberta com uma toalha, como um altar, a caixa de conchas que Victor lhe dera de presente; e mais um regador e uma bola, cadernos, a geografia em estampas, um par de botinas; e no prego junto ao espelho, preso por suas fitas, o gorro de pelúcia! Félicité levava tão longe esse tipo de respeito que conservava uma das casacas de monsieur. Todas as velharias que a sra. Aubain não queria mais, levava para seu quarto. Assim, havia flores artificiais à beira da cômoda, e o retrato do conde de Artois num nicho da parede. (FLAUBERT, 2015, p. 37)

Negrinha Félicité e Domingas, três personagens órfãs que moram de favor e que servem à casa em que habitam até a morte. A constituição dessas personagens também se revela no espaço destinados a elas.

É nesse espaço que a posição moral e social delas são simbolicamente constituídas. Os quartinhos de Domingas e Félicité, bem como a tapete no chão da cozinha úmida em que Negrinha dormia, geram efeito de contraste com os demais espaços da casa em que habitam. O quarto é a única alternativa de

refúgio e a boneca, o papagaio e os bichinhos talhados na madeira a esperança de liberdade, o ponto de apoio encontrado para que as personagens possam fugir da realidade cruel, gerando na narrativa um efeito simbólico de contradição entre o espaço do marginalizado em detrimento dos demais espaços.

Antonio Candido, em **O Discurso e a Cidade** (2015), no capítulo “O espaço degradado”, ao comparar a espacialidade de **L’Asommoir** (1877), de Zola, com **O Cortiço** (2004), de Aluísio de Azevedo, mostra a degradação do espaço e os efeitos que ela produz na obra, como a maneira com que a personagem Gervaise é ‘cuspida’ do universo da técnica e do objeto manufaturado, e volta a se prostituir:

[...] Gervaise retorna a uma situação primitiva, que procura superar usando o próprio corpo como um objeto negociável. Ou seja: indo ao cabo do processo alienador, ela se define como coisa, no espaço de um mundo que lhe nega condições para se humanizar. É uma recuperação monstruosas da natureza, pela impossibilidade de participar da cultura industrial. Depois disso pode morrer. (CANDIDO, 2015, p. 82)

As três personagens estudadas por nós foram privadas, assim como Gervaise, de sentirem e viverem suas próprias vidas, dando prioridade aos seus gostos e desejos, ou até mesmo constituindo seus próprios lares. Elas passaram a vida dentro de um lar alheio, em espaços subalternos, servindo suas senhoras: “Um pequeno milagre, desses que servem para a família e as gerações vindouras, pensei. Domingas serviu; e só não serviu mais porque a vi morrer, quase tão mirrada quanto no dia em que chegou à casa, e, quem sabe, ao mundo. (Hatoum, 2000, p.65).

As três morreram em meio aos seus respectivos espaços: Negrinha e Félicité em meio a delírios, Domingas cercada por seus bichinhos entalhados na madeira. Negrinha via bonecas em suas alucinações, e Félicité morreu com a imagem do papagaio em seus pensamentos:

Um vapor azulado subiu até o quarto de Félicité. Ela avançou as narinas, inspirando aquele fumo com uma sensualidade mística; em seguida fechou as pálpebras. Seus lábios sorriam. Os movimentos de seu coração foram ficando mais lentos um a um, cada vez mais vagos, mais suaves, como uma fonte que se esgota, um eco que desaparece; e, quando ela exalou seu último alento, julgou ver, nos céus entreabertos, um papagaio gigantesco, planando acima de sua cabeça. (FLAUBERT, 2015, p.43)

Domingas, Félicité e Negrinha. Três órfãs. Três nomes. Três significados. Uma só vida. Um só destino.

Domingas significa “pertencente ao Senhor”, e faz referência ao domingo que, conforme a Bíblia é o dia do descanso. Ironicamente (ou não), a personagem de Hatoum não tinha um só dia de descanso. Trabalhava de domingo a domingo. Félicité é um nome francês e significa felicidade. Ironicamente (ou não), o oposto da vida da personagem do conto. Negrinha soa, no contexto do conto, como um termo pejorativo: uma sem-nome, visto que Negrinha remete à pele, a toda uma raça. É ao mesmo tempo símbolo e nada.

Antonio Candido (2015), ao concluir o capítulo “De cortiço a cortiço”, aponta o diálogo entre o texto de Aluísio de Azevedo e de Zola, mostrando que as semelhanças “servem para mostrar a derivação [...] Mas ao mesmo tempo interpretar a realidade que o cercava e sob este aspecto elaborou um texto primeiro. Texto primeiro na medida em que filtra o meio, com lentes tomadas de empréstimos[...]” (CANDIDO, 2015, p. 108). Assim, temos três personagens simbólicas, representadas de maneira semelhante, mas cada uma em seus respectivos contextos.

Antonio Candido conclui o capítulo salientando que: “A consciência das condições próprias do meio brasileiro interferiu na influência literária, tornando o exemplo francês uma fórmula capaz de funcionar com liberdade e força criadora em circunstâncias diferentes.” (CANDIDO, 2015, p. 111)

Dessa forma, terminamos nossa análise comparativa, na qual mostramos os diálogos e/ou influências que um texto ecoou em outro, salientando que, apesar das semelhanças, Negrinha foi escrito em um contexto histórico brasileiro em que as pessoas ainda não haviam se libertado totalmente da escravidão, portanto, a obra de Monteiro Lobato, ainda no tom abolicionista de Castro Alves, veio denunciar os maus tratos sofridos pelos negros no período pós libertação. **Um Coração Simples** (2015), de Flaubert foi escrito em pleno realismo e, neste sentido, sua obra é revestida de denúncias à sociedade francesa do fim do século XIX. Desta forma, por meio do seu sentido crítico ele deixa transparecer em Félicité sua indignação quanto às mulheres que inocentemente trabalhavam de maneira subserviente.

Domingas é uma índia que, órfã de pai e mãe, vai morar em um convento em Manaus e posteriormente, quando Zana vai adotá-la e entrega um envelope de dinheiro à mãe, fica a impressão de que ela é comprada. A narrativa de Hatoum também dialoga com os outros dois textos em comparação, contudo, a crítica que atualiza a obra se dá, também, pelas denúncias perceptíveis por meio do trato recebido por Domingas. Ela era empregada não remunerada, numa

condição análoga à servidão, atitudes essas que já não deveriam existir no início do século XX, quando a escravidão no país já não existia oficialmente.

Fechamos nossa análise pontuando mais uma vez que uma obra não necessariamente precisa de outras para se manter de pé (parafraseando o narrador de Clarice Lispector), contudo não há nada mais instigante que encontrar ecos da música de outrem em obras, tempos e contextos diversos.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. **Esau e Jacó**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

CANDIDO, Antonio. **O Discurso e a Cidade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2015.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro. **Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/ UNINORTE, 2007.

FLAUBERT, Gustave, 1821-1880. **Um Coração Simples**. São Paulo: Grua Livros, 2015.

HATOUM, Milton. **Dois Irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

JOBIM, José Luís. **Literatura e Cultura: do nacional ao transnacional**. Rio de Janeiro: EdURRJ, 2013.

_____. (Org.) **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro, Imago, 1992.

_____. **Literatura Comparada e Literatura Brasileira: Circulações e Representações**. Rio de Janeiro: Makunaíma; Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020.

LOBATO, Monteiro. **Negrinha**. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2009.

NESTROVSKI, Arthur. Influência. In: JOBIM, José Luís (Org.). **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. Porto Alegre: L&PM, 2018.

TRÊS OBSTÁCULOS A UMA CRÍTICA DA NARRATIVA CRIMINAL

Pedro Sasse

INTRODUÇÃO

Patrícia Melo, em 2014, publica o romance **Fogo-fátuo**, obra centrada em uma detetive da polícia civil de São Paulo. Em algumas entrevistas, a autora brinca com o fato de que um dos motivos para ter escrito essa obra seria justamente fazer jus ao título de autora de romances policiais que lhe foi imposto desde o começo de sua carreira. É bom lembrar, **Fogo-fátuo** é o décimo romance da autora, escrito vinte anos após o seu *debut* literário com **Acqua Toffana** (1994). Sobre essa discrepância, a autora reflete que o problema reside na conceituação:

Creio que no Brasil, diferente dos países onde há uma grande tradição de roman noir, classifica-se todo romance com temática de alguma forma ligada à violência como “literatura policial”. Acho que com isso, acaba-se simplificando o gênero. Não sei dizer por que razão isso ocorre. Talvez, pelo fato de esse gênero ser relativamente novo para nós (Melo, 2016, p. 247).

Sua intuição sobre o problema conceitual é precisa, valendo, no entanto, uma revisão de alguns de seus aspectos. Primeiro, não é toda literatura ligada à violência – e podemos ir além e dizer que não é nem toda literatura ligada ao crime – que é chamada de romance policial por aqui. Um exemplo simples reside na literatura marginal centrada em criminosos: ninguém dá a Paulo Lins o título de romancista policial. O gênero tampouco é novo para nós: o Brasil se relaciona com o dito romance policial desde o século XIX, principalmente se levarmos em conta essa visão mais ampla de literatura “ligada à violência”.

Propomos assim que a etiqueta é aplicável à Patrícia Melo por um encurralamento crítico: houvesse a autora escrito algumas obras sobre outros temas, talvez fosse alçada ao suposto status de autora de literatura com L maiúsculo. Se fosse oriunda das classes mais desfavorecidas, talvez se elencasse entre os autores da literatura marginal. Se fosse jornalista, entraria no rol dos autores de romance-reportagem. Mas, como escritora comprometida em pensar acima de tudo a violência e o crime na cidade através de uma clara e declarada ficção, a crítica se vê diante de um impasse que acaba trazendo à luz a precariedade

da taxionomia do gênero que, entre os anglófonos, começou a ser resolvida há, pelo menos, cinquenta anos, com a transição do inflexível *detective novel* para o conceito mais abrangente de *crime fiction*.

Retornemos rapidamente ao dito pai do romance policial: Edgar Allan Poe. Atribui-se ao autor americano tal título devido, sobretudo, às seguintes obras: **Os Assassinos da rua Morgue** (1841), **O mistério de Marie Roget** (1842) e **A carta roubada** (1844); contos protagonizados pelo detetive *chevalier* Auguste Dupin. Uma análise rápida nos revela a discrepância entre conceito e objeto: o pai do romance policial o é considerado dessa forma por escrever contos e não romances, e seu protagonista não é nem nunca foi policial.

Esse, no entanto, é um problema que os anglófonos evitaram bem optando pelo termo *detective story* – e outros similares – para denominar o gênero, dando conta assim de englobar os detetives amadores e as *short stories* populares, sobretudo no começo do gênero. Ainda assim, por volta dos anos 70, tem início uma mudança na denominação do gênero por parte da crítica especializada, que começa a optar, como dito, por *crime fiction*, pensando o gênero não mais a partir da centralidade da personagem investigadora, mas na exploração das questões suscitadas pelo crime, seja em sua investigação (ex. ficção detetivesca), planejamento (ex. *heist fiction*), ato (ex. *true crimes*) ou consequências (ex. dramas judiciais).

Tal fato se dá, sobretudo, pela extrema receptividade crítica que recebe a *crime novel* (cf. Symons, 1972) de autores como Georges Simenon, Margaret Millar, Patrícia Highsmith e Jim Thompson, o que cria fenômeno semelhante ao visto com a Patrícia Melo aqui: a impossibilidade de ignorar criticamente essa produção; e a tensão entre uma divergência dos moldes tradicionais do gênero detetivesco e, ao mesmo tempo, impossibilidade de ver tais obras isoladas dessa tradição, com quem dialogam em muitos dos temas e formas.

Tal mudança de perspectiva teórica, no entanto, altera não só o enquadramento das obras presentes e futuras, mas abala toda a trajetória do gênero, sendo necessária uma profunda revisão daquilo que antes era excluído do escopo da *detective story* e que passa a se enquadrar no conceito de *crime fiction*. Com isso, desvela-se uma pródiga tradição de obras centradas no crime, que não só se equipara – se não ultrapassa – em volume a produção detetivesca, como claramente a precede, remetendo, pelo menos, ao século anterior à produção de Poe.

Se, contudo, essa tradição é tão rica e popular assim, o que teria levado, então, a esse completo apagamento crítico até a segunda metade do século XX, sustentando até hoje, no Brasil, um conceito que claramente não dá conta

do objeto que precisa nomear? Propomos, assim, aqui, uma breve análise não dessa tradição que passa a ser incluída¹³ no gênero, mas dos elementos que obstaculizaram sua consolidação na história da literatura. Para isso, dividiremos nossa reflexão em três pontos: i) o obstáculo social/estético, em que a classe do público alvo serve de critério de exclusão a partir de um juízo estético que privilegia predicados das classes mais altas; ii) o obstáculo moral/político, em que o caráter transgressor de uma literatura centrada em criminosos fere a moral vigente e culmina, em muitos casos, na proibição de circulação das obras; e iii) o obstáculo material/referencial, já que a produção para as classes populares recebe edições baratas, logo não duráveis, que tampouco levantam interesse das instituições preservadoras da memória cultural devido ao desprestígio crítico, apagando da história sua existência pouco após seu período de circulação.

O OBSTÁCULO SOCIAL/ESTÉTICO

Persistia ainda, no começo do século XX, quando o gênero então conhecido como *detective fiction* já contava com algumas décadas de existência, uma necessidade de justificar a escrita e o consumo de obras desse gênero por parte da elite. Willard H. Wright, mais conhecido como S. S. Van Dine, autor de ficções detetivescas e crítico pioneiro do gênero, em sua famosa introdução a “The Great Detective Stories”, defende o gênero como um passatempo de exercício intelectual, à semelhança das palavras cruzadas (1947, p. 35). Anos antes, Austin Freeman, outro importante autor e crítico do gênero, também salientava o elemento distintivo da ficção detetivesca em relação aos outros gêneros populares como sendo justamente a primazia da satisfação intelectual sobre a estética (1947, p. 11). Com isso, Freeman atacava duas frentes: por um lado valorizava a ficção detetivesca diante da literatura canônica, apontando sua aparente simplicidade estética como uma questão de prioridade e não de qualidade; e por outro menosprezava a literatura de sensação (*sensation literature*) por não contar com o refinamento intelectual encontrado na ficção detetivesca.

Em uma primeira vista, parece estar mais evidente um problema estético que um problema social nas definições do gênero. É o próprio Freeman que esclarece a conexão, ao dizer que “o teólogo, o acadêmico e o advogado tem

¹³ Para uma consideração mais detida sobre essa trajetória, tanto entre os anglófonos quanto no Brasil, cf. SASSE, 2019.

uma característica em comum: são homens de um sutil tipo de mente¹⁴” (p. 12. Tradução nossa) que poderiam encontrar prazer nesses passatempos intelectuais se mantendo ainda afastados do resto da literatura das classes populares. Dessa forma, Freeman explicita uma relação que em outros críticos acaba latente: entre o gênero detetivesco e um determinado recorte social.

Ainda que as coletâneas e revistas em que geralmente se publicavam histórias detetivescas dividissem espaço com outros gêneros da literatura de entretenimento, não é raro encontrar textos críticos que de uma forma ou de outra defendam a excepcionalidade da ficção detetivesca em relação aos seus pares. Esse caráter de exceção que se disfarça de estético, no entanto, é, sobretudo, classista. E tal afirmação é defendida por um, também, autor que antecede tanto Freeman quanto Wright.

G. K. Chesterton, famoso criador das histórias do padre Brown, era também, além de crítico de arte, um ensaísta sobre temas variados para o jornal. Em uma de suas colunas, “The Defendant”, Chesterton fazia uma série de apologias a temas diversos – talvez mais por exibição retórica que por convicção –, que vão desde gírias a patriotismo, passando curiosamente pela ficção detetivesca e, em outro ensaio, pelos *penny dreadfuls*¹⁵. Neste, ataca tanto o argumento estético quanto o argumento moral frequentemente utilizado conta o gênero popular, desvelando, nesse processo, como tais colocações mascaram um preconceito de classes.

Ainda que, a princípios do século XX não fosse possível falar de relativismo estético, Chesterton já apontava certa arbitrariedade na imposição dos critérios críticos da dita alta literatura às histórias populares. A tese do autor é que essas histórias, feitas unicamente para cativar o público, não teriam qualquer compromisso com os predicados que dela eram cobrados por certa elite letrada. Assim, os *penny dreadfuls* “[n]ão tem mais requisição de ser boa literatura do que a conversa diária de seus leitores ser boa oratória, ou as casas de alojamento e cortiços que habitam, arquitetura sublime”¹⁶ (CHESTERTON, 1902, p. 9. Tradução nossa).

14 No original: “the theologian, the scholar and the lawyer have a common characteristic: they are all men of a subtle type of mind”.

15 As *penny dreadfuls* (também conhecidas como *penny horrible*, *penny awful*, *penny blood e shilling shocker*), eram publicações de baixo custo de produção e venda (custando, em geral um pênì), em que se publicavam histórias de forte apelo popular. Seu conteúdo mais comum eram narrativas sensacionalistas, inspiradas geralmente em crimes ou histórias góticas, sendo um importante veículo de circulação das produções do gênero no século XIX.

16 No original: “It has no more claim to be good literature than the daily conversation of its readers to be fine oratory, or the lodging-houses and tenements they inhabit to be sublime architecture”.

Vale destacar que, apesar de o discurso crítico vilipendiar a literatura centrada em criminosos, seu consumo também se dava pela mesma elite que muitas vezes a desprezava. Como Worthington bem aponta, não só os relatos passavam por um trato linguístico que traduzia as gírias do mundo do crime (o *cant* inglês) para algo inteligível para um público que desconheciasse os jargões, como, posteriormente essas histórias eram compiladas em livros imensos, com ilustrações e capa dura, um material de luxo, destinado exclusivamente a um público com alto poder aquisitivo (2010, p. 15).

O aparente paradoxo se resolve retornando as defesas de Freeman e Wright. Se ambos os subgêneros da literatura criminal podem ter sido igualmente consumidos pela elite, apenas o subgênero investigativo parece conter em si elementos que tornem justificável seu consumo pela elite, sobretudo aqueles que exaltavam a racionalidade, a ordem e o *status quo*.

No entanto, a associação intelectual, que permite forjar a ficção detetivesca como um gênero de entretenimento sofisticado, em oposição ao rudimento de seus gêneros irmãos, não é o único motivo que reforça o desprezo pela literatura centrada em crimes e criminosos. Uma segunda, e ainda mais incisiva, razão é levantada pelos defensores da supremacia detetivesca: a moral.

O OBSTÁCULO MORAL/POLÍTICO

Estamos, aqui, diante do velho problema platônico da influência da arte mimética sobre a realidade, problema esse de que, após dois milênios de civilização ocidental, ainda não nos desvencilhamos, retornando vez ou outra com força aos discursos políticos a favor de algum tipo de censura à arte. Na literatura de crime, esse discurso oscilou entre um menosprezo das narrativas centradas no ato do crime em si a proibições severas desse tipo de publicação.

Os primeiros textos críticos da ficção detetivesca, publicados geralmente como introduções a coletâneas que contavam com diversas histórias centradas no crime, se viam na necessidade de, em maior ou menor grau, enfrentar o problema do descaso crítico com esse subgênero. Nesses casos, era mais difícil simplesmente utilizar o argumento de que eram histórias rudimentares para um público rudimentar, uma vez que compunham o mesmo livro que o texto tratava de apresentar. Sendo assim, a saída costumava ser o critério moral, como vemos, por exemplo, em E. M. Wrong:

A história detetivesca se provou capaz de alto desenvolvimento e se tornou uma arte definida; o mesmo não pode ser dito sobre a narrativa de crime com um criminoso como herói. (...)

Há diversas razões para isso. O detetive prospera nas dificuldades, não pode ser grande sem elas, mas não cria suas próprias. O criminoso está em uma posição diferente. Quanto melhor criminoso ele é, mais completamente ele planeja sua campanha, todas as chances permitindo que tudo vá sem problemas e o resultado seria uma falta de história. (...). Há, ainda, a questão da moralidade. Talvez a arte de forma geral não deveria ter um propósito moral, mas a arte da história detetivesca tem uma e precisa ter; ela procura justificar a lei e trazer castigo aos culpados. O criminoso precisa ser desmascarado, o detetive representa o bem e precisa triunfar. Fazer um herói do criminoso é reverter a lei moral, que é baseada, acima de tudo, no senso comum, porque o crime não é, de fato, generoso e claro, mas vil¹⁷ (1947, p. 31. Tradução nossa).

Tal problema já aparecia no século anterior, talvez ainda com mais força. Aqui vale trazer novamente a defesa de Chesterton, aguda em mostrar como esse critério moral escondia, no fundo, a mesma causa social já vista no critério estético:

No mesmo momento em que amaldiçoamos o *Penny Dreadful* por encorajar roubos de propriedade, consideramos a proposição de que toda propriedade é roubo. No mesmo momento em que o acusamos (algo injustamente) de lubricidade e indecência, estamos entusiasmadamente lendo filosofias que glorificam a lubricidade e a indecência. No mesmo instante em que o acusamos de encorajar a juventude a destruir vidas, estamos placidamente discutindo se vale a pena preservar a vida¹⁸ (CHESTERTON, 1902, p. 15. Tradução nossa).

O autor marca bem o ponto de que a moral transgressora só incomoda quando é apresentada pela e para as classes baixas. Quando exaltada em jargão filosófico dentro das academias, muitas vezes de forma muito mais drástica que

17 No original: “The detective story has proved capable of high development and has become a definite art; the same cannot be said of the tale of crime with the criminal as hero. (...)

There are several reasons. A detective thrives on difficulties, cannot be great without them, but does not make his own. A criminal is in a different position. The better criminal he is, the more thoroughly he plans his campaign, every chance is allowed for all goes smoothly, and as a result there should be no story. (...). Then there is the question of morality. Perhaps art in general should have no moral purpose, but the art of the detective story has one and must have; it seeks to justify the law and to bring retribution on the guilty. The criminal must be unmasked, the detective represents good and must triumph. To make a hero of the criminal is to reverse the moral law, which is after all based on common sense, for crime is not in fact generous and open but mean”.

18 No original: “At the very instant that we curse the Penny Dreadful for encouraging thefts upon property, we canvass the proposition that all property is theft. At the very instant we accuse it (quite unjustly) of lubricity and indecency, we are cheerfully reading philosophies which glory in lubricity and indecency. At the very instant that we charge it with encouraging the young to destroy life, we are placidly discussing whether life is worth preserving”.

aquela encontrada na literatura popular – que, apesar da exposição sensacionalista, não raramente reforçava uma mensagem moralista no final – essa mesma moral deturpada podia até causar polêmica, mas não era de forma alguma perseguida e vilipendiada da mesma forma que a literatura popular.

Podemos retornar brevemente ao caso brasileiro para ver, aqui, um exemplo peculiar do argumento moral mascarando um problema que era, em última instância, social. João do Rio, autor que geralmente era simpático às causas populares, era, contudo, bem intransigente em relação a algumas manifestações culturais das classes baixas, como vemos, por exemplo, em suas descrições do carnaval na crônica “Cordões”, ou nos contos “O bebê de tarlatana rosa” e “As aventuras de Rozendo Moura”. É também uma visão negativa que marca sua descrição da literatura popular de sua época em **A alma encantadora das ruas**:

Essa literatura, vorazmente lida na detenção, nos centros de vadiagem, por homens primitivos, balbuciada à luz dos candeeiros de querosene nos casebres humildes, piegas, hipócrita e mal feita, é a sugestionadora de crimes, o impulso à exploração de degenerações sopitadas, o abismo para a gentalha¹⁹ (RIO, 2007, p. 58).

É incrível que um autor decadentista, responsável por uma obra como **Dentro da noite**, ataque de forma tão severa uma literatura por ser “sugestionadora de crimes” ou pela “exploração de degenerações”. Qualquer um que minimamente conheça a produção ficcional de João do Rio perceberá que o que está em jogo nessa crítica se concentra mais no *quem* e no *onde* do que no *o quê*.

Observemos, ainda, outro caso peculiar: o romance **Crime e castigo**, de Fiódor Dostoiévsky. Centrado, claramente, em um crime e havendo circulado em folhetins como literatura de crime, a obra do escritor russo é outra pedra no sapato da crítica da ficção detetivesca. Como outras obras da tradição, representa um crime com todos os detalhes, do planejamento às últimas consequências, passando pela justificativa e pela representação do próprio ato do latrocínio em si – ambos mais elaborados do que poderíamos encontrar em muitas narrativas criminais populares. No entanto, crítico algum da ficção detetivesca ataca a imoralidade de uma obra já validada pelo seu status canônico.

A saída, então, é usar o mesmo argumento estético que antes condenava a narrativa criminal popular, mas agora invertido, servindo para elevar **Crime e**

¹⁹ Veremos, posteriormente, que o próprio cronista se enveredará em mais de uma vertente da narrativa criminal, pondo em cheque suas críticas sobre o conteúdo dessas narrativas. Tomando obras como **Dentro da noite**, livro decadentista de contos de João do Rio, veremos que sugestão de crimes e exploração de degenerações é um dos pilares da obra.

castigo para fora das fronteiras do gênero. Dessa forma, em vez de se apontar para **Crime e castigo** como uma prova de que é possível uma literatura de crime que agrada até aos maiores padrões do cânone, diz-se que a obra de Dostoiévsky não o é justamente por sua qualidade estética. Como ocorreu em determinado momento da literatura brasileira com a obra de Rubem Fonseca, que vai deixando de ser parte do dito romance policial, para ser considerada literatura com L maiúsculo, **Crime e castigo** é considerado bom demais para a literatura de crime e, por isso, salvo também do mesmo ataque moralista feito a ela.

O desprezo crítico, no entanto, é a parte mais moderada da questão moral envolvendo a literatura de crime – agora podemos dizer a literatura de crime *popular*. Em diversos momentos da história políticos extremistas e oportunistas viram no ataque a esse tipo de literatura uma forma promover um discurso de defesa de valores morais da sociedade, implantando leis que proibiam a circulação de obras violentas ou chocantes. Chesterton, em sua defesa ao *penny dreadful*, para ressaltar o absurdo desse tipo de medida, convida seus leitores a refletir sobre a situação em sentido inverso:

Se os autores e editores de *Dick Deadshot*, e outras memoráveis obras, de repente fizessem uma invasão à classe educada, censurassem os nomes de cada homem, por mais distinto que fosse, flagrado em um curso de extensão universitário, confiscassem todos os nossos romances e nos admoestassem sobre corrigir nossas vidas, provavelmente ficaríamos severamente irritados. Eles têm, contudo, muito mais direito de fazer isso do que nós; já que eles, com toda a sua estupidez, são normais e nós anormais. É a literatura moderna dos educados, não dos incultos, que é declaradamente e agressivamente criminosa. Livros recomendando devassidão e pessimismo, que fariam um moleque de alma pura estremecer-se, jazem sobre todas as nossas escrivaninhas. Se o velho mais degenerado, dono banca de livros mais obscena de Whitechapel, ousasse exibir obras que realmente recomendassem poligamia ou suicídio, seu estoque seria apreendido pela polícia. Essas coisas são luxos nossos²⁰ (CHESTERTON, 1901, p. 14-5. Tradução nossa).

20 No original: If the authors and publishers of 'Dick Deadshot', and such remarkable works, were suddenly to make a raid upon the educated class, were to take down the name of every man, however distinguished, who was caught at a University Extension Lecture, were to confiscate all our novels and warn us all to correct our lives, we should be seriously annoyed. Yet they have far more right to do so than we; for they, with all their idiocy, are normal and we are abnormal. It is the modern literature of the educated, not of the uneducated, which is avowedly and aggressively criminal. Books recommending profligacy and pessimism, at which the high-souled errand-boy would shudder, lie upon all our drawing-room tables. If the dirtiest old bookstall in Whitechapel dared to display works really recommending polygamy or suicide, his stock would be seized by the police. These things are our luxuries.

Chesterton hipotetiza que, se as bancas realmente vendessem um material com alguns dos temas encontrados na alta literatura, a polícia apreenderia rapidamente tais estoques. No entanto, não era preciso ir tão longe para que algo assim ocorresse. Nos EUA, as *dime novels*, equivalentes americanas das *penny dreadfuls*, no mesmo período em que Chesterton produzia seus ensaios, não só foram recolhidas das bancas, como milhares de pessoas envolvidas no processo editorial das publicações foram presas:

Anthony Comstock (1844-1915), autoproclamado “flagelo da *dime novel*”, se tornou tanto um porta-voz quanto um símbolo de sua censura [às *dime novels*] durante seu longo reinado como inspetor de correios, secretário e agente especial chefe da New York Society for the Suppression of Vice. Ridicularizado e zombado, mas ainda assim temido, Comstock mantinha um poder real: ele foi pessoalmente responsável pela prisão de mais de 3600 pessoas, incluindo o editor de *dime novel* Frank Tousey, além de destruir milhares de volumes de ficção barata²¹ (BEDORE, 2013, p. 5-6. Tradução nossa).

Dessa forma, escrever sobre a literatura centrada em crime de qualquer maneira que não fosse contrária a essa produção era arriscar-se a ser visto como um simpatizante de discursos capazes de incentivar a criminalidade e a indecência, o que apenas autores prontos para enfrentar a polêmica, como Chesterton, ousaram fazer.

Como vimos anteriormente, a ficção detetivesca, sendo ainda, acima de tudo, ficção de entretenimento e, assim, excluída do status elevado que torna a obra imune ao ataque moralista, conta com discursos apologéticos defendendo justamente sua excepcionalidade em relação aos outros gêneros, excepcionalidade que podemos traduzir como uma adequação às exigências burguesas de decoro. Longe de simplesmente nascer pronta para circular sem escândalos entre a elite intelectual, é preciso um discurso crítico extremamente normativo que garanta que as obras do gênero ou se amoldem ao padrão aceito ou sejam dele excluídas junto com o resto da literatura de crime. Essa é uma das razões que colabora para que a ficção detetivesca em seus moldes clássicos se destaque, entre gêneros da literatura popular da época, com uma das mais estritamente convencionais: escrever um *whodunit* é, a princípio, seguir uma rígida receita.

21 No original: “Anthony Comstock (1844–1915), self-acclaimed ‘scourge of the dime novel,’ became both a spokesperson for and a symbol of their censorship during his long reign as Post-Office Inspector and as Secretary and Chief Special Agent of the New York Society for the Suppression of Vice. Mocked and derided but nonetheless feared, Comstock held real power: he was personally responsible for the arrests of more than 3,600 people, including dime novel publisher Frank Tousey, and he destroyed thousands of volumes of cheap fiction”.

Por essa receita passa, obviamente, o foco narrativo, que, recaindo sobre um agente da ordem, não permite que o leitor simpatize com protagonistas criminosos – como ocorreu, por exemplo, com **Eugene Aram** (1832), de Bulwer-Lytton. Além disso, a ótica de um detetive amador afastava o foco narrativo do ato do crime em si, por lado higienizando o crime de qualquer representação sensacionalista e, por outro, alienando-o de qualquer causa social. Em **The Simple Art of Murder**, Raymond Chandler (1988), um dos responsáveis por quebrar os paradigmas da primeira fase da ficção detetivesca, faz uma dura crítica a esse fato, reforçando como a presença do cadáver no *wbodunit* servia apenas como desculpa para a construção de um intrincado quebra-cabeça.

Chandler é um dos grandes nomes da escola *hardboiled* da literatura detetivesca, em que algumas das questões moralistas e estéticas do gênero são superadas – embora W. H. Auden, em **The Guilty Vicarage**, ainda use a mesma estratégia aplicada em Dostoiévsky, alçando Chandler à “alta literatura” para manter intactos os predicados da ficção detetivesca (cf. AUDEN, 1980). Nessa época, se tornava cada vez mais difícil manter certos argumentos em prol da superioridade da ficção detetivesca, uma vez que esteticamente nomes como Georges Simenon, Margaret Millar, Patrícia Highsmith e Jim Thompson tornavam inegável a qualidade do subgênero centrado nos criminosos, e moralmente a própria ficção detetivesca se tornava cinza a partir da ótica desiludida dos *private eyes* americanos.

A essa altura, no entanto, por mais que a literatura centrada em criminosos começasse sua reabilitação, a ficção detetivesca já havia ganhado tal destaque crítico que se tornava difícil não vê-la como gênero isolado, com tradição, estrutura e temas independentes. Ainda que a força motriz das narrativas centradas em criminosos e detetives permanecesse a mesma, com a perda desse passado comum, impossibilitava-se uma associação orgânica entre ambos. Houve, a princípio, mais espaço crítico para a literatura criminal nas reflexões sobre o gótico e o horror que nos estudos específicos sobre a chamada *crime fiction*. O problema se torna ainda maior quando levamos em conta o terceiro obstáculo que aqui trabalharemos brevemente.

O OBSTÁCULO MATERIAL/REFERENCIAL

Da mesma forma que o obstáculo moral/político, como bem salienta Chesterton, acabou sendo fortemente pautado pelo critério social, o obstáculo

material/referencial é consequência direta dos outros dois. De forma mais geral, se impôs – e ainda se impõe – como obstáculo para a consolidação de uma crítica do subgênero criminal um aspecto bem prático: a dificuldade de se encontrar muitas dessas obras.

Primeiro, sendo majoritariamente apontado para o público das classes de menor poder aquisitivo, essas publicações eram produzidas em materiais de baixa qualidade, a fim de baratear o produto final e torná-lo acessível ao maior número possível de leitores – como vimos, muitas vezes o próprio nome da publicação já apresentava essa centralidade do baixo custo, como nos *penny dreadfuls* e nas *dime novels*. Somando à fragilidade do papel o constante manuseio do livro, a vida útil desse tipo de material se tornava bem curta. Além disso, levando em conta o desprezo ao gênero pelas camadas intelectuais e o moralismo da elite, havia pouco interesse em se preservar esse tipo de obra em acervos pessoais e bibliotecas.

Além disso, perseguições como a levada a cabo por Comstock não só foram responsáveis pela destruição massiva de obras desse subgênero como também acabaram criando certa apreensão quanto à publicação, venda e armazenagem desse tipo de romance. Unem-se a essas medidas mais incisivas sobre as obras em circulação, a censura mais ou menos rígida que foi imposta sobre a produção de novas obras desse subgênero em alguns períodos, reduzindo, assim, também sua variedade.

Se esse aspecto mais material dificulta uma efetiva pesquisa de recuperação dessa tradução, é consequente que dele decorra outro obstáculo: a escassez de produções críticas que de fato analisem essas obras. Como vimos, com raras exceções, por um bom tempo, a crítica do gênero dedicava não mais que depreciações ao subgênero criminal. Mesmo aqueles que a defendiam, como Chesterton, não parecem, em sua própria produção ficcional, tão interessados em explorá-la.

Vale frisar, ainda, que certas obras que poderiam ser enquadradas nesse subgênero, justamente pela ausência de uma tradição discernível, acabaram englobadas pelas críticas de outros gêneros, afastando-as, muitas vezes, de sua mais óbvia filiação. Para retornar ao Brasil, cujo senso comum é pensar na ausência do gênero criminal na produção nacional, podemos levantar alguns exemplos tanto no século XIX quanto no XX: **Mistério da Tijuca** (1882-3), de Aluízio Azevedo; **O Cabeleira** (1876), de Franklin Távora; **Angústia** (1938), de Graciliano Ramos; **Inácio** (1944) e **O Enfeitiçado** (1954), de Lúcio Cardoso; e algumas das peças de Plínio Marcos.

O surgimento da internet foi, nesse sentido, uma ferramenta importante para alterar o quadro dessa escassez: ainda que uma boa parte dessas obras tenham se perdido permanentemente, a digitalização de jornais, revistas e livros antigos permite, hoje, uma consulta rápida e acessível a materiais que agora podem ser analisados e reincorporados a essa tradição perdida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a mudança nos paradigmas do gênero a partir da segunda metade do século XX, progressivamente esses obstáculos foram sendo superados e estudos específicos sobre o subgênero criminal começaram a aparecer. Vale destacar, nesse sentido, **The Crime Novel: a Deviant Genre** (1990), que foi um dos primeiros livros inteiramente dedicado ao assunto. Hoje, os compêndios críticos sobre a *crime fiction* geralmente incluem não apenas capítulos sobre as tradicionais vertentes da ficção detetivesca – como o romance de enigma, o *hardboiled* e o *police procedural* –, como também vertentes do subgênero criminal que foram sendo redescobertos nas últimas décadas – como o *newgate novel*, o *psychothriller* e a *gangster fiction*, por exemplo.

No Brasil, podemos agora rever a noção de uma carência do dito romance policial e, tirando Patrícia Melo do isolamento e inadequação desse gênero, olhar para uma rica tradição de obras que tomam o crime e os criminosos como aspectos centrais, tradição essa que encontra suas raízes junto com a própria consolidação do nosso sistema literário em meados do século XIX – em **Januário Garcia, ou As sete orelhas** (1843), de Joaquim Norberto, por exemplo – e que perdura com vigor na literatura contemporânea – em autores como Marçal Aquino, Fernando Bonassi, Ana Paula Maia, Ferrez e Edyr Augusto Proença, em muitos outros.

Desvincular o gênero criminal dos moldes anglófonos consolidados é, assim, dar um passo no caminho de uma descolonização da crítica dos gêneros de entretenimento no país. Vendo a literatura de crime a partir de uma ótica que não mais precisa adequá-la aos temas e estruturas estrangeiros, podemos melhor entender não apenas como circula esse tipo de literatura no país, mas também como nossa sociedade pensa e representa questões cruciais para nós, como violência, justiça e criminalidade.

REFERÊNCIAS

AUDEN, W. H. “The Guilty Vicarage”. In: WINKS, Robert W. **Detective Fiction**: a collection of critical essays. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1980.

CHANDLER, Raymond. **The Simple Art of Murder**. Nova York: Vintage Books, 1988.

CHESTERTON, G. K. A Defence of Penny Dreadfuls. In: _____. **The Defendant**. Nova Iorque: Dodd, Mead & Co, 1902.

FREEMAN, Austin. “The Art of the Detective Story”. In: HAYCRAFT, Howard. **The Art of the Mystery Story**. Nova Iorque: Grosset & Dunlap, 1947.

MELO, Patrícia. Entrevista com Patrícia Melo. [Entrevista concedida a] Pedro Sasse e Julio França. **Abusões**, n° 03, v. 03, ano 02. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Niterói: Imprensa Oficial, 2007.

SASSE, Pedro. **As narrativas criminais na literatura brasileira**. 2019. 476f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura), Instituto de Letras, UFF, Niterói.

WORTHINGTON, Heather. From *The Newgate Calendar* to Sherlock Holmes. In: HORSLEY, Lee; RZEPKA, Charles J. **A Companion to Crime Fiction**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

WRIGHT, Willard Huntington. The Great Detective Stories. In: HAYCRAFT, Howard. **The Art of the Mystery Story**. Nova Iorque: Grosset & Dunlap, 1947.

WRONG, Edward Murray. Crime and Detection. In: HAYCRAFT, Howard. **The Art of the Mystery Story**. Nova Iorque: Grosset & Dunlap, 1947.

A BAHIA DE JORGE AMADO OU JORGE AMADO DA BAHIA? – UMA REFLEXÃO SOBRE ESCRITA ETNOGRÁFICA E CIRCULAÇÃO LITERÁRIA

Guilherme Nogueira Milner

INTRODUÇÃO – UMA BREVE APRESENTAÇÃO DA VIDA E OBRA DE JORGE AMADO

Apesar de muito pouco trabalhado no meio acadêmico atualmente e de ter o status de ser um dos grandes nomes da literatura brasileira extremamente questionado, tanto pelos críticos literários, quanto nos círculos acadêmicos ao longo dos tempos, Jorge Amado é, indubitavelmente, um escritor que conseguiu mostrar para o Brasil e para todo o mundo a beleza e a sensualidade ímpar de seu estado natal, a Bahia. Teve, ainda, a proeza de se tornar um grande *best-seller* num país em que boa parte da sociedade era, basicamente, composta por iletrados ou analfabetos. No ano de sua morte, em 2001, como notícia a *Folha de São Paulo*, Jorge Amado deixou de legado um grande acervo de quarenta e cinco livros publicados¹³. Vale lembrar, da mesma forma, que o escritor de **Jubiabá**, imortal da cadeira número 23 da Academia Brasileira de Letras, viu sua obra sendo traduzida para 49 idiomas, segundo a Fundação Casa de Jorge Amado¹⁴, além de podermos encontrar diversas adaptações para televisão e cinema, em forma de novelas e minisséries como, por exemplo, **Gabriela, Cravo e Canela; Dona Flor e seus dois maridos; Tieta do Agreste**; o próprio **Jubiabá**, e por aí vai.

Tão prolífica obra do escritor e traduzida para tantos idiomas, incluindo o francês, encontrou apoio até de Albert Camus, filósofo, romancista e jornalista agraciado posteriormente com um prêmio Nobel de Literatura, em 1957. Falando sobre **Jubiabá**, encontramos:

Un livre magnifique et étourdissant. S'il est vrai que le roman est avant tout action, celui-ci est un modèle du genre. Et l'on y lit clairement ce que peut avoir de fécond une certaine barbarie librement consentie. Il peut être instructif de lire Bahia de Tous les Saints en même temps, par exemple, que le dernier roman de Giraudoux, Choix des Elus. Car ce dernier figure assez exactement une certaine tradition de notre littérature

13 <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u16252.shtml> (último acesso: 11/12/20).

14 http://www.jorgeamado.org.br/?page_id=75 (último acesso: 11/12/20).

actuelle, qui s'est spécialisée dans le genre "produit supérieur de la civilisation". A cet égard, la comparaison avec Amado est décisive¹⁵.

Além das críticas positivas que recebeu na França do escritor de **O Homem Revoltado**, **A Queda** e **A Peste**, Jorge Amado ainda foi responsável por persuadir e "trazer" para o Brasil três grandes fotógrafos que muito ajudaram na construção da identidade e na preservação da memória nacional durante o século XX. Fotógrafos esses que foram atraídos, segundo Vasquez (2012), por **Jubiabá** (na França, inclusive; como lembra o trecho escrito por Camus, o livro foi lançado com o título de **Bahia de tous les saints**). São eles: Pierre Verger, Marcel Gautherot e Jean Manzon.

Nada mais natural, portanto, que espíritos aventureiros e descrentes desse modelo político, como Pierre Verger e Marcel Gautherot, tenham se encantado com o livro a ponto de desejarem conhecer a boa terra da Bahia, onde vigia uma sociedade mais livre e menos repressora e na qual ainda era possível alguma felicidade, mesmo que em meio à pobreza e ao primitivismo. Os franceses sempre idealizaram os trópicos como uma espécie de paraíso terrestre, habitado pelos bons selvagens de Rousseau ou pelas belas taitianas de Gauguin... Eis que Jorge Amado lhes oferecia um refúgio mais verossímil e acessível, pois estava mais para purgatório que para paraíso e era habitado não por seres angelicais e sim por sensuais criaturas imperfeitas, hedonistas e belicosas como qualquer ser humano, porém destituídas da cínica e traiçoeira perfídia que vicejava na Europa naquele momento. (VASQUES, 2012, p.79)

Os três se tornariam nomes importantes no século XX. Jean Mazon chegou em 1940, enviado pela *Paris Match* para fazer um documentário sobre a floresta amazônica, incluindo jacarés, garimpeiros procurando ouro e tudo o que fosse possível. Radicou-se no Rio de Janeiro, por onde acabou fazendo a série "amazônica", com jacarés do Jardim Zoológico, na Quinta da Boa Vista; e utilizando "garimpeiros" da construção civil, na Barra da Tijuca. Sua série de fotografias no Copacabana Palace mostrando a alta sociedade e os políticos jogando nas roletas do cassino teve tanta repercussão que acabou por ajudar a proibir o jogo em território nacional (ibidem, p.81).

Indo adiante, Marcel Gautherot¹⁶ foi outro importante dessa leva que chegou e amou o Brasil em 1940. Depois de abandonar o curso de arquitetura pela fotografia, fixou-se também no Rio de Janeiro onde conseguiu aliar esses

15 <http://authologies.free.fr/amado.htm> (último acesso: 11/12/20)

16 Em 1999 o Instituto Moreira Sales adquiriu a obra completa do fotógrafo francês, com mais de 25 mil negativos. <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/marcel-gautherot> (último acesso: 11/12/20)

dois gostos da sua formação, chamando atenção do então jovem arquiteto Oscar Niemeyer, de quem se tornou grande amigo e colaborador. “Percorreu o interior do Brasil com dois de seus compatriotas, Pierre Verger e Antoine Bon, reunindo material mais tarde incluído no livro **Brésil**. Pouco depois, estabeleceu contato com Jean Manzon e passou a colaborar na revista *O Cruzeiro*” (ibidem, p.86).

Por fim, entre os pintores de luz que **Jubiabá** cativou, Jorge Amado se tornaria mais próximo de Pierre Verger, “de quem foi amigo dileto e fiel e cuja humilde morada serviu de inspiração para o quartinho de Quincas Berro D’Água, o transgressor protagonista de **A morte e a morte de Quincas Berro D’Água**” (VASQUES, 2012, p.82). Atraído para Salvador, lugar onde viveu mais tempo que na sua própria cidade natal, publicou, entre outras diversas obras¹⁷, o importante **Retratos da Bahia, de 1946 a 1952**.

Como visto e extensamente argumentado, mesmo uma “cultura imatura”, de “terceiro-mundo”, e fora do eixo de onde se diz produzir uma cultura “de maior valor” e “mais importante”, pode seduzir, conquistar, afeiçoar intelectuais e artistas, e, assim, conquistar e arraigar o mercado. Trabalharemos, neste ensaio, um pouco mais sobre essa questão.

JORGE AMADO, ESCRITA ETNOGRÁFICA E CIRCULAÇÃO LITERÁRIA

Usando uma linguagem simples e coloquial, o escritor e jornalista conseguiu, de certa forma, aproximar seus romances do gosto popular, mas sem deixar a preocupação política e social de fora da sua obra, na qual, costumeiramente (e influenciado pelo Partido Comunista Brasileiro no início da sua carreira), denunciava a miséria e a opressão a que estava submetido o trabalhador das classes populares e o trabalhador rural. Assim sendo, Jorge Amado estava sempre buscando contar histórias de seu estado, isto é, a Bahia, dando voz para os tipos populares e marginalizados, como os pescadores, os marinheiros e toda gente humilde, com a finalidade de investigar e de mostrar para as pessoas os costumes provincianos dos seus conterrâneos. Vai ser justamente essa situação, aliás, que podemos encontrar nas páginas de abertura do seu romance publicado em 1936, **Mar Morto**, contando a vida dos marinheiros no cais da cidade de Salvador e a luta diária dos trabalhadores pela sobrevivência no cotidiano de um trabalho

¹⁷ <http://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/sua-obra/principais-obras.html> (último acesso: 11/12/20) A Galeria da Fundação Pierre Verger encontra-se na entrada do Pelourinho.

árduo, mas atrelado ao amor e à paixão, sob a égide de Iemanjá, ou Dona Janaína, padroeira dos pescadores e dona dos mares:

... Agora eu quero contar as histórias da beira do cais da Bahia. Os velhos marinheiros que remendam velas, os mestres de saveiros, os pretos tatuados, os malandros sabem essas histórias e essas canções. Eu as ouvi nas noites de lua no cais do Mercado, nas feiras, nos pequenos portos do Recôncavo, junto aos enormes navios suecos nas pontes de Ilhéus. O povo de Iemanjá tem muito que contar.

Vinde ouvir essas histórias de Guma e de Lívia que é a história da vida e do amor no mar. E se ela não vos parecer bela a culpa é dos homens rudes que a narram. É que a ouvistes da boca de um homem da terra, e, dificilmente, um homem da terra entende o coração dos marinheiros. Mesmo quando esse homem ama essas histórias e essas canções e vai às festas de dona Janaína, mesmo assim ele não conhece todos os segredos do mar. Pois o mar é mistério que nem os velhos marinheiros entendem. (AMADO, 1983, p.9)

Como nos lembra José Luis Jobim, buscando trabalhar as ideias de Abdala Jr. em “Para uma nova perspectiva no estudo da circulação literária e cultural”, é fato que “os autores (inclusive de ensaios...) sempre acessam a realidade a partir dos lugares em que estão inseridos, e não há como fugir dos sentidos que lá circulam” (Jobim, 2017). Assim, Jorge Amado seria, então, produto da Bahia e nela ele estaria inserido, acessando sua realidade e fazendo parte dela. Argumentando numa linha similar, Goldstein afirma que:

De maneira geral, os escritos e pronunciamentos de Jorge Amado fazem referência – com maior ou menor rigor – à formação histórica do país, à mestiçagem bio-cultural e às “características” do brasileiro. A região da Bahia – em todas as suas facetas, como a paisagem marítima, o cotidiano, a pobreza, as festas, a comida, a capoeira e os cultos afro-brasileiros – fornece a moldura para a sua criação (2002, p 1-2).

Boa parte da fama do escritor foi criada, nacionalmente e internacionalmente, como se sabe, por descrever e recriar essa Bahia dos seus romances, como visto, influenciando fotógrafos em suas obras e rumos de vida e até pintores (Carybé). Jorge Amado, contudo, não precisa ser um antropólogo e apenas descrever (aceitando, aqui, as diferenças entre descrever para os atos de narrar e contar) para criar uma Bahia e seduzir os leitores. É justamente por isso que existe, de fato, uma aproximação muito grande entre os romances do escritor baiano e a escrita etnográfica, que Clifford Geertz trabalha muito claramente em “Estar lá

– a antropologia e o cenário da escrita”¹⁸, na qual percebe e pontua essa diferença entre aparência factual das coisas e penetração na forma de vida que o cerca:

A capacidade dos antropólogos de nos fazer levar a sério o que dizem tem menos a ver com uma aparência factual, ou com um ar de elegância conceitual, do que com sua capacidade de nos convencer de que o que eles dizem resulta de haverem realmente penetrado numa outra forma de vida (ou, se você preferir, de terem sido penetrados por ela) - de realmente haverem, de um modo ou de outro, “estado lá”. E é aí, ao nos convencer de que esse milagre dos bastidores ocorreu, que entra a escrita. (GEERTZ, 2009, p.15)

Inegável, para os acadêmicos e críticos literários, que o escritor de **Jubiabá** “estava lá”. É sempre um questionamento nas críticas sobre o autor se “Jorge Amado inventou a Bahia ou a Bahia inventou Jorge Amado”. Contudo, a resposta nunca será mais definitiva do que ele sendo, claro, parte inventor da Bahia e parte inventado por ela, como produto de um meio. De qualquer forma, foi um grande conhecedor dos seus costumes, das suas tradições, do suado povo que lá habita e soube colocar isso muito bem para sua obra.

Apesar da fama e da reputação no Brasil, fama essa que conquistou ainda em vida, ao entrarmos na questão da circulação de suas obras, vale lembrar que a circulação dos autores *overseas* não depende, entretanto, dessa valorização do autor dentro do seu país de origem; construída nacionalmente. A fama do autor, nesse caso, não é tão relevante. Conforme nos lembra Jobim, trabalhando apoiado na obra de Theo D’haen, a circulação de autores em nível internacional “não dependeria apenas de uma reputação construída nacionalmente (isto é, uma reputação construída por razões consideradas válidas em determinado país)” e a circulação maior ou menor das obras “pode guardar relação com o modo como o contexto local, regional, nacional ou internacional as considera. E algumas vezes a mesma obra pode gerar julgamentos diferentes, conforme o contexto em que circula” (JOBIM, 2017).

Interessante, então, fazer a associação dessa ideia com o que significou **Jubiabá** para Pierre Verger, livro que veio para ele em um momento de total desencanto com a cultura europeia no período entre as duas Grandes Guerras, viajando por diversos países entre 1932 e 1945, seja como pesquisador para o Musée Ethnographique du Trocadéro; seja como correspondente da Agência Alliance Photo. Em 1946 acabou por chegar à Bahia e lá, cinquenta anos mais

18 GEERTZ, Clifford. **Obras e Vidas – o antropólogo como autor**. 3ª Edição, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

tarde, veio a falecer (VASQUEZ, 2012, p. 82). Esse desencanto que Verger sofre com a cultura europeia, como pontua Pedro Afonso Vasquez, vem em mão com o desejo de conhecer a Bahia que **Jubiabá** apresenta, seduzido “por uma sociedade mais livre e menos repressora e na qual ainda era possível alguma felicidade, mesmo em meio à pobreza e ao primitivismo”, ou seja, “um refúgio mais verossímil e acessível, habitado não por seres angelicais e sim por sensuais criaturas imperfeitas, hedonistas e belicosas como qualquer ser humano, porém destituídas da cínica e traiçoeira perfídia que vicejava na Europa naquele momento”. Dessas diversas “criaturas imperfeitas” a que Jorge Amado deu vida em suas páginas, poderíamos apresentar a de Antônio Balduino, o pobre garoto criado no morro do Capa-Negro, que passa de um mendigo ao conhecido boxeador “Baldo”, “negro valente”, que coleciona amantes, mas, ao mesmo tempo, era fiel ao amor platônico que sentia pela sua Lindinalva:

Antônio Balduino ficava de cima do morro vendo a fila de luzes que era a cidade lá embaixo. Sons de violão se arrastavam pelo morro mal a lua aparecia. Cantigas dolentes eram cantadas. A venda de seu Lourenço Espanhol se enchia de homens que iam conversar e ler o jornal que o vendeiro comprava para os fregueses da pinga. Antônio Balduino vivia metido num camisolão sempre sujo de barro, com o qual corria pelas ruas e becos enlameados do morro, brincando com os outros meninos da mesma idade.

Apesar dos seus oito anos, Antônio Balduino já chefiava as quadrilhas de molecotes que vagabundeavam pelo morro do Capa-Negro e morros adjacentes. Porém de noite não havia brinquedo que o arrancasse da contemplação as luzes que se acendiam na cidade tão próxima e tão longínqua. Se sentava naquele mesmo barranco à hora do crepúsculo e esperava com ansiedade de amante que as luzes se acendessem. Tinha uma volúpia aquela espera, parecia um homem esperando a fêmea. Antônio Balduino ficava com os olhos espichados em direção à cidade, esperando. Seu coração batia com mais força enquanto a escuridão da noite invadia o casario, cobria as ruas, a ladeira, e fazia subir da cidade um rumor estranho de gente que se recolhe ao lar, de homens que comentam os negócios do dia e o crime da noite passada. (AMADO, 1998, p.7-8)

Decidimos transcrever integralmente essa longa apresentação de Balduino por mostrar, logo neste início de narrativa, a sedução do garoto marginalizado pelo espaço da cidade e sua condição de menino pobre, negro, fadado a uma vida de muita luta pela sobrevivência – primeiro, com os punhos e, depois, no corpo a corpo, ao retornar para a sua cidade natal –, em um momento de autorreflexão, percebe que o sentido da sua vida é lutar, sim, mas por causas maiores e não mais individuais e mesquinhas. Graças a um pedido de Lindinalva, Baldo vai

acabar por assumir a liderança de uma greve geral em Salvador, aceitando conjuntamente a ideia de que a escravidão ainda não tinha acabado e, portanto, não poderia abaixar a cabeça. Como negro valente que era, deveria ajudar na luta pela liberdade de seu povo.

Os elementos que fazem a Bahia ser a Bahia, contudo, não param em Balduíno. Ao contrário, divergem para os outros personagens e são eles representantes de sua terra tanto quanto Baldo o é. Aqui falamos de Zé Camarão, o mestre de capoeira, “um desordeiro que vivia sem trabalhar e que até já era fichado na polícia como malandro”, mas que tinha duas virtudes para Baldo: “era valente e cantava ao violão histórias de cangaceiros célebres”. “Era um mulato alto e amarelado, eternamente gingando o corpo, que criara fama desde que desarmara dois marinheiros com alguns golpes de capoeira. [...] passava horas e horas ensinando aos garotos do morro o jogo da capoeira, tendo uma paciência infinita com eles” (1998, p.14). Por outro lado, a Bahia, fervorosamente religiosa, mostra esse lado também com Jubiabá, o personagem que dá nome ao romance. O pai de santo, respeitado no morro do Capa-Negro e mentor do jovem Balduíno, era conhecido pelo povo como um feiticheiro. Era, também, bastante prestigiado pelo fato de curar doenças, fazer rezas e afastar os demônios. Sempre ia Balduíno chamar o pai Jubiabá a mando de sua tia Luiza, que sofria de dores de cabeça. “E saía correndo. Tinha um medo doido de Jubiabá. Se escondia atrás da porta e pela greta ficava espiando o feiticheiro que vinha, a carapinha branca, o corpo curvo e seco, apoiado num bastão, andando devagarinho” (1998, p.13).

Seria interessante fazer um paralelo com Antônio Balduíno entre a questão da idade das culturas e a imaturidade. O personagem, marginal, nascido pobre e criado solto nas ruas do morro, buscava a diferença na vida que parecia estar destinada a trabalhar no cais carregando os sacos cheios de cacau até suas costas encurvarem com a idade. O que se segue, contudo, é que sua história rumo a uma trajetória ascendente que passa da vida pobre, vagabundeando nas ruas da cidade, até se encaminhar, enfim, em direção para sua conscientização política; passando de chefe dos garotos do morro até figura importante na greve de Salvador, aceitando uma função social relevante.

Com isso em mente, lembramos que Olga Kempinska, ao analisar a obra do escritor polonês Witold Gombrowicz, percebeu que “a respeito das relações entre culturas consiste sobretudo na substituição da frequentemente praticada metáfora especial, que opõe o central e o periférico, pela metáfora temporal, que transpõe a distinção entre culturas para o domínio da experiência

da idade” e vai concluir que existiria também, segundo Gombrowicz, culturas consideradas “maduras”, em que a “forma” seria imposta com imperiosidade e que, conseqüentemente, possuem a força de se impor às culturas “imaturas”, exemplificando com a polonesa ou a argentina, que procuram imitá-las. Enfim, a cultura francesa seria aos olhos do escritor o paradigma dessa cultura “madura”, pois seria reconhecida por outras culturas “enquanto o ponto de comparação e enquanto o modelo de imitação” (KEMPINSKA, 2017)

Portanto, Balduino seria um personagem imaturo assim como seria sua cultura em comparação com a francesa, por exemplo, dos fotógrafos. Podemos, inclusive, lembrar do historiador Eric Hobsbawm, em **A Era das Revoluções (1789-1848)**, que chamava atenção para a supremacia mundial da ciência francesa em comparação com o resto da Europa, fazendo dela o ponto científico e cultural a ser alcançado e ultrapassado, enquanto, na mesma época (início do século XIX), o Brasil dava seus pequenos passos após a independência de Portugal e importava da França os modelos para as faculdades de medicina de Salvador e do Rio de Janeiro. Era, então, esse Brasil, um país de ciência e cultura “imatura”, que buscava a independência de seu passado português e que muito buscou reafirmar os valores de sua terra culturalmente. E o que se viu foi que essa cultura “imatura”, “infantil”, “jovem”, muito descrita e ao mesmo tempo inventada por Jorge Amado nas suas páginas em muitos de seus romances, conseguiu seduzir esses intelectuais como Albert Camus, de uma cultura “madura” como a francesa, que lembra Kempinska como sendo “reconhecida por outras culturas enquanto o ponto de comparação e enquanto o modelo de imitação” (2017) e até trazer para o país alguns desses intelectuais, influenciados e capitaneados pela obra do escritor itabunense, seduzidos justamente por essa imperfeição e “imaturidade”.

BREVES CONCLUSÕES...

Falando da circulação de obras literárias, bem como de outros bens culturais como filmes, músicas, fotografias, pinturas, etc, como nos lembra José Luis Jobim, nem sempre se presta atenção nos fatores que estão, de fato, envolvidos nesse processo. Entendemos que:

Mesmo quando o valor maior ou menor de uma obra lhe é conferido pelo fato de circular além de seu local de origem, são poucos os críticos que admitem o fato de que a circulação de uma obra além do seu lugar de origem depende não apenas de

um suposto valor intrínseco dela, que seria “reconhecido” nos outros lugares onde ela circulou, mas também de uma série de outros fatores, como: a importância ou não do tema da obra para os seus novos lugares de inserção; a proximidade ou distância – real ou imaginada – entre o lugar de origem e o e reinscrição; os interesses vigentes no lugar de reapropriação da obra, segundo os quais ela pode ser considerada relevante ou não; os obstáculos ou facilidades oferecidos à análise cultural comparativa dos sistemas literários e culturais locais, regionais, nacionais e internacionais, com suas respectivas hierarquias, práticas, e etc. (JOBIM, 2017)

Podemos concluir da citação de Jobim, e do que aqui foi analisado, que o suposto valor intrínseco da obra não é o suficiente para fazer a obra circular além do seu local de origem, no caso, o “valor” dado para **Jubiabá** no Brasil, por exemplo, não seria suficiente para fazer com que fosse “reconhecida” na França ou nos outros lugares em que as traduções do livro vieram a circular. Possível notar, partindo disso, que além da questão do “valor”, também dependeria a aceitação da obra de uma série de outros fatores para os lugares onde viria a ser inserida, contudo, a recepção – ao menos na França, como pudemos ver – foi boa e o livro ganhou um certo status, seduzindo e criando interesse pelo Brasil, ou melhor, pela Salvador/Bahia que Jorge Amado descreve e, também, cria.

Podemos ver, também, que mesmo numa cultura “imatura”, aos olhos de padrões e “formas” eurocêtricas, estas, por sua vez, “maduras” e reconhecidas como tais por outras culturas que buscariam “imitá-la”, conseguem alcançar o status de “alta literatura” e, dessa forma, penetrar e ser “reconhecida” pela sociedade e pela crítica especializada, que é o que aconteceu com **Bahia de Tous les Saints** na França (ou **Jubiabá**, para nós), no final da década de 30 e início da década de 40.

Finalizando, uma questão difícil para uma resposta definitiva se Jorge Amado “criou” a Bahia, isto é, toda essa Bahia que encontramos descrita e inventada ao longo de dezenas de romances; ou se a Bahia “criou” Jorge Amado como produto de seu meio. Todavia, muito da obra do escritor itabunense ajudou a perpetuar no imaginário popular no Brasil (e como podemos ver, ao menos um pouco, na França, também) essa Salvador de um povo guerreiro, pobre e sofrido, de seres imperfeitos, que lutam pela sobrevivência diária nos trabalhos tanto no porto como nas ruas da cidade. Essa bela Bahia, de prazeres e dores, que Jorge Amado nos convida a ver através de seus olhos, e que é bela o suficiente para conquistar o leitor, seja ele de uma “cultura madura” ou “imatura”.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Jubiabá**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998

_____. **Mar Morto**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983.

GEERTZ, Clifford. **Obras e Vidas – o antropólogo como autor**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. **O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional**. São Paulo: SENAC, 2003.

_____. **Uma leitura antropológica de Jorge Amado: dinâmicas e representações da identidade nacional**. Disponível em www.redalyc.com. Acesso: 11/12/2020.

JOBIM, José Luis. Para uma nova perspectiva no estudo da circulação literária. In: ____ (Org). **A circulação literária e cultural**. UK: Peter Lang, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/31323801/Para_uma_nova_perspectiva_no_estudo_da_circulacao_literaria_e_cultural Acesso: 11/12/2020

_____. **Literatura e Cultura: do nacional ao transnacional**. Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2013.

KEMPINSKA, Olga. A circulação literária e a idade das culturas em Witold Gombrowicz. In: JOBIM, José Luis (Org). **A circulação literária e cultural**. UK: Peter Lang, 2017.

UM AUTOR INOVADOR: A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE DALCÍDIO JURANDIR

*Fernanda Oliveira de Souza Simões
Luciele Santos Pantoja*

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é resultado de uma pesquisa em andamento na qual abordaremos sobre questões relevantes à literatura escrita na Amazônia prosaica do autor Dalcídio Jurandir, tendo como objetivo situar a voz desse autor que, apesar de um projeto literário consistente e bem delineado por quase cinco décadas, é ainda considerado um desconhecido por boa parte dos leitores brasileiros. Com uma por produção composta por onze romances, sendo dez deles ambientados na região amazônica, o autor representa em suas obras, os dramas de seus personagens ribeirinhos, utilizando uma linguagem simples e referindo-se à sua própria cultura para denunciar o abandono estatal em que o povo vivia.

Jurandir teve sua primeira obra **Chove nos Campos de Cachoeira** publicada em 1941, quando venceu o concurso literário promovido pela editora Vecchi, em parceria com o Jornal Dom Casmurro. No ano de 1972, recebeu o prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras. Desta forma, procura-se compreender como este autor premiado, que criou uma obra tão expressiva sobre a realidade cotidiana e prosaica da Amazônia não teve seu devido reconhecimento pela academia literária brasileira. Através de uma pesquisa qualitativa de cunho analítico-bibliográfico evidenciamos a desmerecida exclusão das literaturas dalcidianas oriundas da região norte denotando assim o caráter elitista e eurocêntrico da crítica literária.

O AUTOR DALCÍDIO JURANDIR

Escrever nunca foi uma tarefa das mais fáceis para qualquer pessoa. Quando se trata de uma narrativa, essa intenção se torna ainda mais complexa, pois os autores são mencionados muitas vezes como seres iluminados, ao qual em algum momento são “dotados de estalos geniais – Eureka! – que os diferenciam de outros seres considerados medianos ou normais”. (MIBIELLI, 2020, p. 86). Em seu texto

“Das intenções geniais aos contextos literários reais: um breve percurso das noções de autoria e recepção” Mibielli aborda as questões que nos levam a contrapor a afirmação de que o autor tal qual um “gênio” ao acender sua lâmpada cria então sua tessitura iluminada. Contudo destacamos que “... por trás da genialidade criativa de um gênio, haveria um projeto, uma proposta, uma intenção a ser estudada e descrita”. (MIBIELLI, 2020, p. 97). A partir desse pressuposto destacaremos um dos autores da região norte que por volta de cinco décadas desenvolveu um projeto de escrita que retrata com maestria uma parte desconhecida por muitos leitores brasileiros.

Dalcídio Jurandir nasceu na cidade Ponta das Pedras – Pará, no ano de 1909. Além de romancista o autor era jornalista e professor e durante a década de 30 escreveu diversos ensaios, críticas literárias, poemas, reportagens e crônicas para periódicos do Estado do Pará e as revistas Escola, A Semana, Novidade e Terra Imatura, assim verificamos que ele exercia paralelamente as funções de literato e de jornalista, sempre dividindo sua atividade entre o ensaio e a crítica literária. Ao lado de seus poemas e crônicas, Dalcídio iniciou sua escrita em 1929 através do livro **Chove nos Campos de Cachoeira**, o qual foi reelaborado em 1939 e no ano de 1940 ao ser enviado ao concurso da editora Vecchi em parceria com o *Jornal Dom Casmurro*, saiu vencedor e em 1941 foi enfim publicado.

Desde o início de sua escrita, Dalcídio sempre teve grande dificuldade para publicar seus livros e até hoje é considerado apenas um autor regionalista pela crítica literária, sem o devido reconhecimento por sua extensa produção, na qual o leitor pode ter acesso a uma representação prosaica e cotidiana da Amazônia. Seus livros sempre foram divulgados e distribuídos de forma precária e infelizmente não houve regularidade nas reedições de suas obras. Isso contribuiu para a invisibilidade do autor, fazendo com que o grande público não tenha acesso às suas narrativas, ficando de fora dos grandes centros de circulação editorial, principalmente nas regiões sul/sudeste do país.

O Prof. Dr. Gunter Karl Pressler (2004) enfatiza que a obra de Dalcídio Jurandir é uma das mais fascinantes, mesmo sendo desconhecido por grande parte de leitores brasileiros. Mesmo assim, sua escrita fica à margem do cânone da literatura nacional, embora muitos críticos respeitados por todo Brasil tenham resenhado seus romances, entre eles: Afrânio Amado (1972), Antônio Olinto (1959), Benedito Nunes (1964), Alfredo Bosi (1970), Jorge Amado (1972), Temístoles Linhares (1987), Massaud Moisés (1989).

Isso nos leva a questões importantíssimas que precisam ser pensadas e respondidas, conforme indaga Pressler (2004): por que sua obra e sua

qualidade não receberam o devido reconhecimento? Para isso é responsável a má divulgação da sua obra, publicada em dez editoras? Porque um autor com uma extensa produção literária que tem uma visão verdadeira e autóctone da Amazônia continua invisibilizado para grande parte do público leitor brasileiro? Uma obra esgotada no mercado editorial, de publicação precária e de circulação quase inexistente.

... o conceito de cânon implica um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão de poder: obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com os seus interesses (isto é: de sua classe, de sua cultura, etc.) (REIS, 1992).

Nosso objetivo é compreender como este escritor premiado, que criou uma obra tão expressiva sobre a realidade Amazônica não teve seu devido reconhecimento pela academia literária brasileira.

UM ROMAN-FLEUVE NA AMAZÔNIA

O chamado Ciclo do Extremo Norte foi construído como um *roman-fleuve*, pois agrega em quase todos os livros os mesmos personagens em um enredo sequencial e por vezes propenso a retornos de acordo com a memória do narrador, é um conjunto composto por dez livros ambientados na região amazônica, sendo eles: **Chove nos Campos de Cachoeira** (1941), **Marajó** (1947), **Três Casas e um Rio** (1958), **Belém do Grão-Pará e Passagem dos Inocentes** (1963), **Primeira Manhã** (1968), **Ponte do Galo** (1971), **Os Habitantes e Chão dos Lobos** (1976) e **Ribanceira** (1978).

Dentre os muitos personagens conhecemos o protagonista Alfredo, que mora em Cachoeira do Arari e sonha em estudar na capital Belém. Neste período enfrenta a luta em aceitar-se como mestiço, dividido entre o universo erudito de seu pai, homem branco, e o popular da sua mãe, que é preta. Sua mãe, D. Amélia, deseja a todo custo levar o filho para estudar em Belém, para que ele possa ter um futuro melhor e abrir portas para descobertas de um mundo novo, contudo necessita da autorização e ajuda de Major Alberto, pai de Alfredo e com quem vive sem estar casada oficialmente.

No início do século XIX, Belém passava por um momento de intensas mudanças devido a boa fase econômica oriunda das exportações do látex para a

Europa, bem como para os Estados Unidos. A cidade passava por um processo de urbanização muito ligado ao modelo de vida europeu, principalmente o parisiense e francês, a chamada *belle-époque*.

Na contramão desse apogeu cultural, vimos que apesar da urbanização dos transportes e a luxuosidade em que viviam a primeira classe de Belém, tornava-se claro o crescimento da pobreza e marginalização daqueles que não eram incluídos nesse vislumbamento da época.

Ao encontrar-se em uma Belém que estava sucumbindo após o período áureo da borracha e a queda do Lemismo que remetia a uma cidade com um passado recente de luxo e ostentação, Alfredo aos poucos decepçiona-se com a metrópole e começa a adquirir consciência de si e do mundo ao qual está inserido. Muitas são as dificuldades enfrentadas por esse jovem menino em sua caminhada rumo à uma educação por assim dizer “melhor”, aos poucos seus sonhos vão esfacelando-se de encontro com essa cidade que pouco se parece com a que o menino via e ouvia nas histórias em Cachoeira do Arari.

Belém tornou-se sob certos aspectos, uma capital agitada, mais europeia do que brasileira, dominada por um francesismo, especialmente no aspecto intelectual, que ressaltava a ligação da cidade com as principais capitais europeias, causada de um lado pela dependência financeira comercial com a Inglaterra, e por outro, por uma relação cultural intensa com a França. (SARGES, 2000, p. 112).

Indubitavelmente, Jurandir sempre teve forte ligação com o que escrevia, seus personagens e histórias eram baseadas em pessoas que fizeram parte da sua vida e trajetória, isso é observado mediante as referências tecidas por ele em suas obras, através de múltiplos elementos que evidenciam sentimentos dos personagens:

Um drama agrada à pessoa quando esta conseguiu interessar-se pelos destinos humanos que lhe são propostos. Os amores, ódios, dores, alegrias das personagens comovem o seu coração: participa deles, como se fossem casos reais da vida. E diz que é ‘boa’ a obra quando esta consegue produzir a quantidade de ilusão necessária para que as personagens imaginativas valham como pessoas vivas. (GASSET, 2005, p. 25-26).

Dalcídio Jurandir foi considerado um autor regionalista, que teve sua obra surgida na segunda fase do modernismo brasileiro, e que, nas palavras de Alfredo Bosi, ao elencar uma gama de escritores do mesmo período literário, afirma ser

Dalcídio, “enfim, o mais complexo e moderno de todos, o marajoense [...]” (BOSI, 1970/1994, p. 426).

Em suas tecituras, o autor explora a região e seus habitantes, demonstrando um grande desconforto com as mazelas do ser humano, refletidas não só a partir da Amazônia, lugar de onde suas histórias são narradas, mas que se alastra por todas as regiões do Brasil e relacionadas aos problemas envolvendo a política, injustiças sociais, a ideia de democracia e ao progresso do país. No texto *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*, Quijano nos leva a refletir sobre como a Europa tem “a pretensão eurocêntrica de ser a exclusiva produtora e protagonista da modernidade, e de que toda modernização de populações não-europeias é, portanto, uma europeização, é uma pretensão etnocentristas e além de tudo provinciana” (QUIJANO, 2005).

Dalcídio apresentou sua obra na chamada segunda fase do modernismo brasileiro, que começou nos anos de 1930 e foi até 1945, fase caracterizada por um período rico em produção poética e prosaica. Os autores e artistas passaram a dedicar-se mais para a crítica social, tendo em vista a realidade de várias regiões do país, que passavam por diversos problemas sociais, trazendo à tona reflexões sobre a solução dessas mazelas e o fim da cultura de enaltecimento de tudo aquilo que vinha da Europa, desprezando o que aqui era produzido.

Muitos foram os autores que surgiram nesse período, entre eles Cecília Meireles, Jorge Amado e Graciliano Ramos. Dalcídio, introduziu-se na literatura brasileira por meio de uma escrita de qualidade que representou com maestria o ambiente amazônico que vai muito além do imaginário criado por outros escritores que representavam uma Amazônia distante e exótica.

A ESCRITA DE DALCÍDIO, UMA DENÚNCIA

É importante ressaltar que Dalcídio usava seu conhecimento e regionalidade para escrever aos seus, utilizando uma linguagem simples e referindo-se à cultura do seu espaço para assim denunciar o abandono estatal em que o povo ribeirinho vivia. No texto *Cánon*, pertencente a obra **Palavras da Crítica**, Roberto Reis afirma que:

As sociedades que têm escrita usaram e abusaram do alfabeto como forma de subjugar as culturas “ágrafas” e esta foi uma das maneiras como, por exemplo, os europeus colonizaram os povos do Terceiro Mundo. Segundo Jacques Derrida, a escrita foi

reprimida no Ocidente porque havia o risco de ela passar para as mãos do outro, oprimido pela tirania do alfabeto, e o outro, se de posse da escrita, poderia deslinhar os mecanismos de sua própria dominação. (REIS, 1992)

Assim fazia o jovem Dalcídio Jurandir: através de sua escrita ele trazia denúncias dos povos que estavam à margem e que eram esquecidos pela sociedade. Dalcídio fez parte do movimento da região norte, conhecido como Academia do Peixe Frito, que reunia vários escritores que inicialmente tinham o objetivo de romper com a velha política, com a estética canônica e com o ilusório status parisiense que existia na capital paraense. Esses jovens escritores lutavam por mudanças não apenas na área da literatura, mas também nas lutas sociais e políticas através de suas escritas que retratavam o cotidiano da população ribeirinha, cabocla e urbana que vivia nas periferias de Belém.

O tripulante voltou à “Deus te guarde”, num átimo trouxe a encomenda da senhora: uma menina de nove anos, amarela, descalça, a cabeça rapada, o dedo na boca, metida num camisão de alfacinha. A senhora recuou um pouco, o leque aos lábios, examinando-a:

- Mas isto?

E olhava para a menina e para o canoeiro, o leque impaciente:

- Mas eu lhe disse que arranjasse uma maiorzinha pra serviços pesados. Isto aí...

O canoeiro respondia baixo e se enchendo de respeitosa explicações, fazendo valer a mercadoria” (JURANDIR, Belém do Grão-Pará, 2016, p. 40)

No excerto acima, verificamos o quanto Dalcídio preocupava-se em denunciar práticas que eram tidas como normais para a região. Sua narrativa é marcada pela presença de personagens que representam as mazelas vividas por esse povo que sofria nas periferias e que não era lembrado pela elite colonial brasileira, contribuindo assim para o crescimento de uma sociedade altamente patriarcal, escravocrata e aristocrata.

Boaventura de Sousa Santos defende que:

... a epistemologia ocidental dominante foi construída na base das necessidades de dominação colonial e assenta na ideia de um pensamento abissal. Este pensamento opera pela definição unilateral de linhas que dividem as experiências, os saberes e os atores sociais entre os que são úteis inteligíveis e visíveis (os que ficam do lado de cá da linha) e os que são inúteis ou perigosos, ininteligíveis, objetos de supressão ou esquecimento (os que ficam do lado de lá da linha) (GOMES, 2012, p.43).

Sua obra teve um caráter inovador, ficando evidente seu afastamento do movimento naturalista tão presente entre os escritores nacionais nas primeiras décadas do século XX. Destarte, consciente acerca dos questionamentos futuros a respeito de sua obra, Dalcídio afirma:

Uma das coisas que eu considero válidas na minha obra é a caracterização cultural da região. [...] Os meus livros, se nada valem, valem por serem o documentário de uma situação que ainda tinha caráter cultural. Hoje, com a invasão do rádio de pilha, da televisão, os costumes estão mudando. Os meus livros ficaram como um instrumento de nostalgia, o registro de uma cultura que está sendo destruída pela invasão da Amazônia. Uma espécie de destruição sistemática dos costumes, sem fixar o progresso, sem dar benefícios às populações. O quadro cultural está mudando. Mas o quadro de pobreza e exploração persiste. A situação social e humana vai para pior. Existe o progresso técnico, mas para destruir, para manter a exploração. (TORRES, 1996, p.29)

CONCLUSÃO

Ao observarmos os manuais de literatura mais usados na região centro-sul do país, percebemos a exclusão dos livros da região norte, denotando um dos equívocos da crítica literária brasileira, considerando o crescimento constante dos olhares internacionais à nossa Amazônia.

É importante que a cultura Amazônica seja inserida no cenário literário brasileiro e não apenas vista como uma extensa área territorial que guarda segredos e fortunas para além da imaginação. Visando elevar a cultura local através de seus personagens e seus dizeres, Dalcídio sempre fez o uso de abundante material folclórico e em sua escrita contemplamos a experiência e a história de sua vida, cuja principal riqueza estava na leitura e na criação de seus textos.

Nas interpretações da Amazônia, em que convive em harmonia o caráter científico, o tom impressionista e as observações do cotidiano, com muita frequência transparece, sob a ótica de quem contempla, uma espécie de maravilhamento em face do que é, ou parece ser, desmedidamente grande, ou belo, ou forte (LOUREIRO, 2001, p. 102).

No texto *A leitura e a produção textual: uma visão histórica*, Jobim nos deixa uma pergunta: “Será possível a existência de um sujeito autoral, com uma identidade absoluta, reclusa em si própria, cujas ações – inclusive a de escrever textos – não sofram nenhum tipo de influência ou determinação extra-subjetiva?” (JOBIM, 1996, p. 3). Ao contemplarmos um pouco da vida deste autor nortista, chegamos

à conclusão que não. O autor na maioria das vezes traz um pouco de si e de sua história por trás daquilo que escreve, assim observamos que Dalcídio foi um homem simples, sem grandes oportunidades, contudo em sua escrita retratou o desejo de lutar por um país mais justo e enfatizando o quanto a sociedade mais pobre está esquecida e sendo explorada por aqueles que detém o poder. Ao conhecer essa parte do Brasil descrito em suas obras, conhecemos também aspectos peculiares dessa região do país cujo isolamento foi imposto devido a grande imensidão amazônica.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994 (40ª ed.; 1ª ed. 1970)

GASSET, José Ortega y. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 2005.

GOMES, Fúlvio de M. As Epistemologias do Sul de Boaventura de Sousa Santos: por um resgate do sul global. **Revista Páginas de Filosofia**, v.4, p. 39-54, dez. 2012.

JOBIM, José Luiz. **A poética do fundamento; ensaios de teoria e história da literatura**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1996.

JURANDIR, Dalcídio. (1994). **Três casas e um rio**. Belém. Cejup.

MIBIELLI, Roberto. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Niterói, v.22, nº3 9, pp. 85-101, jan./abr.2020.

PRESSLER, Gunter Karl. **Revista Asas da Palavra – V. 09, nº 01, p. 120-129, 2004.**

REIS Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luiz (org.). **Palavras da Crítica – tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro. Imago Editora LTDA. 1992.

TORRES, Antônio. MARANHÃO, Haroldo. GALVÃO, Pedro. **Revista Asas da Palavra – nº 04 – Junho/1996 – UNAMA.**

A FORMAÇÃO DO LEITOR EM SERINGAL, DE MIGUEL JERONYMO FERRANTE: EMULAÇÃO OU CRIATIVIDADE?

*Adriana de Sá Marques
Eunice Gomes Pereira da Silva*

Todos lemos a nós e ao mundo à nossa volta para vislumbrar o que somos e onde estamos. Lemos para compreender, ou para começar a compreender. Não podemos deixar de ler. Ler, quase como respirar; é nossa função essencial. (MANGUEL, 1997)

INTRODUÇÃO

José Luís Jobim, pesquisador dos estudos literários da Universidade Federal Fluminense - UFF, apresenta uma breve análise referente à atuação do autor e do leitor, a partir do século XVI até os dias atuais, na obra **A poética do fundamento: ensaios de teoria e história da literatura** (1996), em seu primeiro capítulo intitulado “A leitura e a produção textual: uma visão histórica”. Enquanto descreve as diversas mudanças de ideologias entre a leitura e a escrita, afirma que ainda há vestígios na contemporaneidade de algumas concepções e ressalta a relevância de conhecer os contrastes para a compreensão das peculiaridades de si mesmo e do outro.

Dentre as teorias apresentadas, destacam-se as disparidades entre os conceitos de emulação e originalidade retratados, respectivamente, pelos autores seiscentistas e românticos. Tais pressupostos tornam-se basilares, já que as referidas perspectivas atuam como modelos para a produção da escrita e da leitura do texto literário na atualidade, pois “através da comparação de nossos parâmetros com outros, [...], podemos iluminar por contraste aspectos importantes de nossa própria perspectiva cultural.” (JOBIM, 1996, p. 27)

Sob esse prisma, percebe-se quão significativas foram as mudanças da relação entre a leitura e a produção textual, tendo em vista que a forma de atuar dos autores e leitores dependiam de visões estabelecidas em determinada sociedade. Consequentemente, em cada período, a educação se espelhava, surgindo até hoje questionamentos alusivos à imitação e à criatividade no momento da leitura e da escrita.

É nesse contexto que o personagem Toinho na obra **Seringal** (2007), de Miguel Jeronymo Ferrante, se encontra inserido mediante a um dilema ocorrido na diegese. Enquanto busca a compreensão dos signos linguísticos com o escopo de sair de uma realidade hostil, perpassa no seu cotidiano a força da tradição que insiste em somente reproduzir o que já fora designado. É a dificuldade de agregar o *docere ao delectare*, devido às agruras de uma sociedade totalmente tradicional que vislumbra somente o ato da imitação.

A visão histórica da produção e da leitura de um texto apresentada por Jobim pode ser relacionada à teoria do letramento literário, conforme aborda Cosson (2019), mas de forma a contrastar com a ideia de emulação defendida pelos autores seiscentistas. O letramento literário expõe a relevância de conhecer e ressignificar um texto por meio de quatro elementos: o leitor, o autor, o texto e o contexto. A centralidade desses elementos proporciona experiências estéticas imprescindíveis para a formação do leitor literário, pois o ato de leitura configura-se em ouvir o autor, analisar o texto, construir o sentido do texto e compartilhar os sentidos de uma sociedade, afirma Cosson (2019). Não é somente reproduzir ou encontrar a mensagem em determinada obra, mas sim estabelecer um diálogo entre o passado por meio da experiência com as diversidades e, assim, compreender com mais afinco a sociedade vigente. Dessa forma, Cosson (2019) conceitua a leitura como uma competência peculiar e ao mesmo tempo coletiva, pois resulta em um encadeamento de sentidos.

Posto isso, neste texto realizaremos um breve histórico da relação entre leitura e produção textual por meio da pesquisa realizada pelo estudioso Jobim e, em seguida, apresentaremos uma comparação entre os conceitos de emulação e criatividade concebidos pelos autores seiscentistas e românticos, respectivamente, relacionando-os à formação do leitor representada na obra **Seringal** e que contrasta com a concepção de letramento literário defendida por Cosson.

A RELAÇÃO ENTRE A LEITURA E A PRODUÇÃO TEXTUAL NA PERSPECTIVA HISTÓRICA

Diante das inferências realizadas por Jobim (1996), foram demonstradas as mudanças ocorridas no decorrer dos séculos acerca da leitura e produção textual que são de suma importância para a compreensão de como atuam as visões desses atos. Na atualidade, é perceptível que há vestígios tanto dos seiscentistas

quanto dos românticos na relação entre a leitura e a produção textual, sendo que, no ambiente escolar, há, principalmente, no que concerne à escrita, o conceito de que a criatividade e a subjetividade sejam apresentadas no texto, considerando que, por muitas vezes, prevalece a abordagem das visões do autor como um gênio e espera-se que a originalidade perpassasse nas linhas redigidas. Em contrapartida, há, também, indícios da visão seiscentista, de maneira equivocada, conduzindo o leitor e o escritor somente às manifestações de imitação de um determinado modelo, sem reflexões ou mudanças para aprimoramento. São contradições que imperam num mesmo ambiente, e, dependendo do contexto em que o aluno esteja inserido uma das visões prevalecerá.

No início do século XVI, compreendia-se que o autor, além de ser um escritor, também denotava autoridade, já que era necessário considerar tanto o respeito quanto a inferência de suas palavras como verdade absoluta. Sendo assim, leitor e autor tinham uma relação mútua mediante um contrato em que apresentavam algumas características exigidas, pois eram considerados “ambos como discretos, agudos e prudentes, conforme um padrão apropriado e desenvolvido desde o século XV. (JOBIM, 1996, p.18).

Dessa forma, a fim de que houvesse uma comunicação mais próxima e concisa, os autores seiscentistas tinham como fundamento a poética da emulação, pois deduzia-se que leitor e escritor apresentavam conhecimentos semelhantes acerca das obras literárias. Devido a esse apreço por sempre buscar no outro aquilo que deveria ser construído, ou seja, a prática da imitação, Jobim (1996) indaga: será que isto significaria que os seiscentistas tinham uma aversão à inovação? E, complementando a esse questionamento: essa forma de pensar também não influenciou no ambiente escolar? Já que, em algumas situações, ao invés de proporcionar ao estudante um novo olhar, conduzi-lo à reflexão e construção do seu conhecimento, simplesmente se exige uma mera repetição do que já fora dito pelo educador?

Vale ressaltar que Jobim (1996), ao mesmo tempo em que questiona, logo responde:

Não, pois a agudeza do autor também era medida pelo que ele produzisse de novidade. Só que não se tratava de uma novidade absoluta – uma novidade que não tivesse nenhuma relação com algo anteriormente existente. Tratava-se isto sim, de uma novidade dentro de algo já criado: um trabalho que tinha como referência linhas de discurso previamente existentes, buscando sempre segui-las e aperfeiçoá-las. (JOBIM, 1996, p. 19)

Essa reposta denota que apesar dos autores e leitores seiscentistas valorizarem a emulação nos textos literários, havia a condição da busca por uma nova ideia a partir daquilo que fora exposto pelo autor emulado, ou seja, poderiam ocorrer momentos de diálogos com o texto, mas haveria sempre a preocupação de não imitá-lo na essência, pois esse ato seria configurado como pirataria (JOBIM, 1996).

Logo, era considerado como imitação o aprimoramento dos ideais de um autor com o escopo de provocar sensações semelhantes ou superiores àquelas que perpassaram no momento da leitura do autor imitado. Dessa forma, segundo Jobim, “o prazer poderia até ser maior, se o leitor achasse que o imitador conseguiu “melhorar” o modelo seguido. (JOBIM, 1996, p. 21)

Ao iniciar o século XIX, a emulação teve sua atuação questionada. Os românticos deliberaram uma nova concepção ao retratar em suas obras a importância da criatividade, subjetividade e imaginação livres de qualquer modelo pré-estabelecido, ou seja, consistia em uma “proposta da criação de um texto cuja gênese absoluta ocorreria no próprio autor” (JOBIM, 1996, p.22). No entanto, sabe-se que essa ideia não seria configurada em sua totalidade, tendo em vista a inerência de pressupostos teóricos no momento da escrita. A inspiração somente do autor é inconcebível como algo totalmente concretizado, pois apesar dos oitocentistas buscarem realizar esse ato, não foram bem sucedidos.

Vale ressaltar que essa proposta dos românticos ainda ecoa nos ambientes escolares brasileiros, pois

não observamos, no sistema escolar, a cobrança de originalidade, inclusive na sua versão didática mais próxima, a criatividade? Não podemos detectar uma certa transferência, para o aluno produtor de redação escolar, de uma expectativa de originalidade/ criatividade que se cobrava do autor romântico? E a idéia de leitura, como se insere neste contexto? (JOBIM, 1996, p. 23)

Raízes do romantismo tornaram-se vigentes no ambiente escolar ao serem exigidos que os estudantes, mediante a exposição de suas subjetividades, busquem também a originalidade e criatividade a fim de concretizar escopos mais abrangentes. Jobim questiona acerca dessa forma de didática: “Não há uma certa transferência para o aluno produtor de redação escolar, de uma expectativa de originalidade/criatividade que se cobrava do autor romântico?” (JOBIM, 1996, p.15) Logo, evidencia-se, a princípio, semelhante cobrança realizada aos oitocentistas que sentiam a necessidade de sempre buscar algo novo, mesmo

percebendo que era impossível ser absoluta a escrita sem perpassar por textos outrora conhecidos. Essa criatividade e/ou originalidade travava um embate entre os escritores. Assim também ocorre com os estudantes que buscam novos caminhos para alcançar uma produção mais criativa.

Todos esses questionamentos são evidentes e preocupantes, tendo em vista a elaboração de um discurso desfavorável à leitura, já que não há a necessidade de buscar referenciais para a produção textual, pois há a predominância da criatividade e da subjetividade. No entanto, percebe-se que ainda há a visão de propor aos estudantes leituras para embasar suas escrituras, logo a concepção dos românticos, de modo absoluto, torna-se inviável.

Novamente, Jobim questiona acerca da concepção do autor romântico: “Será possível a existência de um sujeito autoral, como uma identidade absoluta, reclusa em si própria, cujas ações – inclusive a de escrever textos – não sofram nenhum tipo de influência ou determinação extra-subjetiva? (JOBIM, 1996, p.15). É imprescindível, no momento da criação literária, ou reportando à sala de aula, a intersecção entre abordagens anteriores à escrita em fusão às ideias do autor. Um novo somente acontecerá em relação ao que dantes fora mencionado e, por meio, dessa nova visão, será configurado um texto considerado como criativo, mas sempre influenciado por diversidades de leituras e experiências.

Posto isso, percebe-se que tanto a emulação quanto a criatividade são concepções que perduram até a contemporaneidade e, por muitas vezes, são consideradas de maneira absoluta e equivocadas, conduzindo o leitor e o escritor a atitudes totalmente divergentes impossibilitando-o de uma formação mais promissora. Assim, veremos como esses equívocos ocorreram na obra **Seringal** mediante à construção do personagem Toinho.

EMULAÇÃO OU CRIATIVIDADE EM SERINGAL: PERSPECTIVAS DO LETRAMENTO LITERÁRIO PARA FORMAÇÃO DO LEITOR

Entre a instrução e o deleite de uma obra, é indispensável que o foco esteja na fruição com significância, mas para que o letramento literário se configure é necessário observar alguns conceitos delineadores, dentre eles, a leitura é destacada como um ato dialético que não pode ser concebida somente com uma finalidade. O leitor, ao realizar pergunta acerca do texto, terá escopos distintos tais como a distração, a emoção, o consolo, a catarse, a ressignificação, a identificação

ou até mesmo a simples vontade de compartilhar as experiências vivenciadas. Diferentemente do que era concebido no final da Idade Média, como expõe Jobim ao retratar que a Bíblia era obra indispensável a ser lida, e, no entanto

Não se tratava de uma leitura “livre”, baseada no pressuposto de que o leitor deveria chegar às suas próprias conclusões. Esta leitura deveria ser filtrada pelos comentários e exegeses daqueles que eram institucionalmente credenciados para produzir interpretações aceitáveis pelo sistema. Portanto, tratava-se de algo controlado em que um certo policiamento do sentido era prática vigente. (JOBIM, 1996, p.17)

Análogo a esse contexto está inserido o personagem Toinho, em **Seringal** (2007), ao buscar, por meio da leitura, modificar sua realidade. Ele vai à escola para aprender a ler com a expectativa de concretizar o sonho de conhecer a cidade Rio Branco, pois sempre residiu no seringal – o único espaço vivenciado. No entanto, ao se deparar com o tradicionalismo da forma como ensinava a Dona Joana, a professora do seringal Santa Rita, Toinho viu seu sonho sendo frustrado. Era a criatividade submergida pela emulação. Ele não podia ir além, compartilhar suas experiências, seus sonhos, pois era tudo simplesmente conforme prescrito pela professora. Pela opressão e silenciamento dos seus desejos, as aspirações do personagem são extirpadas, tendo em vista que

Toinho lembrava-se daquela aflição de perguntas e pancadas. E dos outros castigos de dona Joana: ficar de joelhos sobre grãos de milho ou com uma cadeira na cabeça, um tempão em frente da escola. Acabara desistindo de aprender. Seu estímulo. Com rancor da professora que lhe batia na cabeça com a régua e lhe espocava as mãos com a palmatória. Como ninguém se importava com ele, deixou de frequentar as aulas. (FERRANTE, 2007, p. 51-52)

Como despertar o interesse quando a única forma de propiciar o contato com a leitura é totalmente de forma impositiva e instrutiva? Assim como Toinho se frustrou ao se deparar com a tradição da imitação, muitos estudantes também têm dificuldades de se relacionar com obras literárias, pois não conseguem estabelecer vínculos entre a literariedade e as suas vivências devido ao modo que são conduzidas as leituras.

Dessa forma, a literatura não deve ser vista somente como reprodutora de ideias comumente designadas por um grupo seletivo, mas deve ser levada em consideração a sua importância ao se referir à condição do homem que resulta em vivências vitais para o ser que pratica o ato da leitura. Cosson (2020) assevera que é relevante

dar suporte à defesa do livre acesso do aluno ao texto literário, mais especificamente à leitura sem intromissão de críticos, historiadores, regras poéticas, classificações, análises e tudo o mais que tradicionalmente tem constituído o processo de escolarização da literatura. (COSSON, 2020, p. 128)

Propiciar ao leitor a reflexão acerca de seu viver e o contexto que está inserido é uma das possibilidades de leitura mais significativa, anulando a ideia de reprodução das concepções estipuladas pelo professor mediador que, por muitas vezes, são designadas no material didático. Ao reproduzir sentidos unificados do texto, há um agravamento no desenvolvimento do senso crítico e na elaboração de um discurso mediante a manifestações peculiares que são estabelecidas a partir do confronto com o texto literário, assim preconiza Jobim (2009) em seu artigo “A literatura no ensino médio: um modo de ver e usar”. Sob esse viés, os Parâmetros Curriculares Nacionais (1997) reconsideram que “é preciso negociar o conhecimento que já se tem e o que é apresentado pelo texto, o que está por trás e diante dos olhos, recebendo o incentivo e ajuda de leitores experientes.” (PCN’s, 1997, p. 56).

Nesse contato com leitores experientes é que desperta a criatividade e se considera o ensino da literatura como pressuposto à formação do leitor literário. Segundo Cosson (2016), “no ambiente escolar, a literatura é um lócus de conhecimento e, para que funcione como tal, convém ser explorada de maneira adequada”. O aluno precisa ser conduzido pelo professor a conhecer as normas da escrita literária que vão além da singela leitura – apropriar-se da literatura enquanto linguagem, tomar o texto para si e construir sentidos por meio da interação com a palavra, experienciando o ser e o viver. “A percepção do leitor, portanto, deve ser acurada. O professor, atuando como um leitor-guia, pode iniciar seu aluno nessa etapa de refinamento de seu percurso de leitor” (SILVA, 2009, p. 40). Sendo assim, o ensino da literatura permite que o homem se relacione com o outro em um universo social e cultural, adquirindo novas percepções do mundo, ampliando, desta maneira, seus conhecimentos a respeito de si e dos outros em contato com o real e o imaginário.

Em **Seringal**, na relação entre Toinho e seu Cazuzá – o guarda-livros, percebe-se a importância do contato com pessoas que saibam conduzir ao prazer do ato de ler, conforme explicita o excerto: “ali no escritório, ouvindo seu Cazuzá, reascendia-lhe o desejo de aprender. Arquitetava planos, formava propósitos.” (FERRANTE, 2007, p. 52) Análogo a essa relação, depreende-se que é por meio da relação entre a obra e o leitor, mediada pelo docente, que a

leitura tornar-se-á um instrumento de interação com o escopo de estabelecer um elo entre o passado e o presente a partir da criação de vínculos ao conduzi-lo à produção de sentidos.

Compreende-se que o letramento literário é uma prática social que deve ser aplicada pela escola. Logo, não se deve questionar o porquê da literatura ser sistematizada em um ambiente escolar, “mas sim como fazer essa escolarização sem descaracterizá-la, sem transformá-la em um simulacro de si mesma que mais nega do que confirma seu poder de humanização.” (COSSON, 2016, p. 23). Vale ressaltar que a escola é uma instituição responsável pela acolhida e aceitação das particularidades de cada indivíduo e pelo reconhecimento das diversidades, aceitando-os e respeitando-os, ao mesmo tempo em que contribui para a construção intelectual e para a estruturação da identidade do aluno. Nesse sentido, pode-se afirmar que a prática de leitura de obras literárias dentro da escola é fundamental para a formação de leitores, tornando-os mais humanizados e com o conhecimento expandido. Posto isso, Todorov (2009) afirma que

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. (TODOROV, 2009, p. 76).

Logo, compreende-se que para o aluno se tornar um leitor literário deve apresentar habilidade na busca de sentidos do texto de maneira que compreenda a leitura como a escuta de múltiplas vozes para a ressignificação do mundo, afirma Cosson (2019). Por isso, “o ato físico de ler pode até ser solitário, mas nunca deixa de ser solidário.” (COSSON, 2016, p. 27). A esse respeito, compreende-se que ler é um ato de produção de sentidos mediante os diálogos encadeados com o passado, a partir das experiências compartilhadas e que inserem o leitor no contexto apresentado pela obra.

Entende-se, pois, que a literatura não se configura, de modo algum como uma atividade cerrada em si mesma, mas que gera o reconhecimento de uma identidade mediante as relações entre si e com o outro. Com a finalidade de proporcionar uma prática de leitura centralizada no envolvimento e na colaboração dos educandos no processo de apreensão da obra literária, é importante a atuação do professor como leitor ativo e motivador desse ato. Enquanto a leitura é realizada,

é propiciado ao educando sair de um posicionamento passivo para atuar em um processo de compreensão de sua realidade de forma mais abrangente ao ter contato com a palavra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível o aceite da emulação na formação do leitor literário? Ou somente a criatividade, a subjetividade sem modelos pré-estabelecidos devem ser consideradas? Jobim (1996) descreve a emulação como o processo que o escritor segue um modelo discursivo de um autor e tenta aprimorar os paradigmas apresentados. Afirma que, se o leitor percebesse esse aprimoramento, possivelmente o deleite seria superior. Por outro lado, assegura que o leitor ou o autor, ao repensar sobre a liberdade do imaginário de forma criativa, é conduzido à concepção de que pressupostos teóricos e experiências basilares para a construção de significados de um texto não são recursos dispensáveis, portanto, somente a subjetividade do leitor seria o suficiente.

Dentre essas perspectivas, conclui-se que perpassar pela visão histórica da leitura e produção textual é fundamental, pois são fundamentos necessários que devem ser revisitados e reconfigurados, jamais refutar a realidade apresentada que conduzirão a diversos contrastes.

Logo, tanto a emulação quanto a subjetividade são conceitos necessários para que a formação do leitor literário ocorra de forma significativa. Vale ressaltar que, para que essas concepções se tornem basilares para o leitor e escritor, é imprescindível que se busque um equilíbrio entre a emulação e a subjetividade, pois ambas, se forem concebidas de forma absoluta, ao invés de auxiliar, conduzirão a um percurso de inquietações e incompletudes. Sendo assim, cabe ao docente considerar as peculiaridades e contribuições de cada visão a fim de proporcionar uma perspectiva de leitura e produção textual a partir do seu contexto histórico atual de maneira mais abrangente e significativa. Não se pode excluir, mas também, jamais generalizar. É preciso reconfigurar para proporcionar novos saberes.

Em relação à obra **Seringal**, a professora de Toinho não soube conduzi-lo à formação de leitor e escritor, já que sua conduta era somente de reproduzir os atos já mencionados. A princípio poderia ser destacada a emulação concebida pelos seiscentistas, todavia, de forma equivocada, não superou as expectativas.

A docente, ao invés de buscar o aprimoramento, somente teve a preocupação de reproduzir, assim não permitiu que Toinho avançasse em seu conhecimento, frustrando o seu sonho de aprender a ler e escrever para conhecer novos lugares, novas formas de viver. Assim, entre emulação e criatividade, subjugou-se esses conceitos e o equívoco construiu barreiras para a aquisição de conhecimentos.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Língua Portuguesa**. Brasília, DF, 1997.

COSSON, Rildo. **Letramento Literário: teoria e prática**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2016.

_____. **Círculos de leitura e letramento literário**. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2019

_____. **Paradigmas do Ensino da Literatura**. São Paulo: Contexto, 2020.

JOBIM, José Luís. A leitura e a produção textual: uma visão histórica. In: **A poética do fundamento: ensaios de teoria e história da literatura**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1996.

JOBIM, José Luís. A literatura no Ensino Médio: um modo de ver e usar. In: **Escola e leitura: velha crise, novas alternativas**. ZILBERMAN, Regina & RÖSING, Tania M. K. São Paulo: Global, 2009.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Leitura literária & outras leituras: impasses e alternativas no trabalho do professor**. Belo Horizonte: RHJ, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

O LUGAR DA EDUCAÇÃO LITERÁRIA NA EDUCAÇÃO INFANTIL: UM “JARDIM” CARENTE DE “HÚMUS” LITERÁRIO

Marileuza Duarte de Carvalho

Este texto visa trazer à arena a discussão sobre o letramento literário na educação infantil. Para tanto, passeia pelos textos “Leitor”, de Luiza Lobo, e “Literatura Negra”, de Zila Bernd, ambos inseridos no livro **Palavra da Crítica** (1992), organizado por José Luís Jobim, a fim de associar algumas de suas ideias à educação literária ou letramento literário, na Educação Infantil, ao tratar sobre o leitor e sobre os textos literários para essa etapa de ensino. Mesmo que a discussão sobre o letramento literário não seja o tema central do texto de Bernd, aqui apenas apropria-se da ideia para observar a adjetivação da literatura, no caso, inclusão de dois verbetes que podem confundir sua importância como produto cultural, mesmo que se dê no sentido de ampliar, e/ou nesse caso, restringir seu sentido conceitual.

Cabe aqui reafirmar que, primeiramente, o termo “literatura negra” convive com outros termos mais atuais. Em segundo lugar, embora rotular sempre signifique restringir, quando a questão está vinculada com minorias étnicas e de gênero os rótulos ainda são necessários, pois se trata de afirmar resistência e reexistência. Assim sendo, aqui preserva-se e compreende-se a amplitude do texto de Bernd. Para maior entendimento recorre-se a alguns autores que escrevem sobre educação infantil e letramento literário.

O letramento literário é uma expansão do letramento geral já que a literatura ocupa um lugar determinante na formação do sujeito ao apresentar outras perspectivas para além do ato de ler e sua função social, levando o leitor a se colocar no lugar do outro, através de passeios entre fantasias, fabulação e outras necessidades humanas para se entender o mundo quando a recepção acontece trazendo vida ao texto literário perante um leitor ativo.

Para Lobo (1992, p. 232), “o leitor deixou de ser visto numa posição passiva, e sim como parte integrante do ato não apenas como polo questionador, mas como elemento de impulso reestruturante na escrita da obra do autor”. Avaliando esse perfil de um leitor e, nesse caso, um “pequeno leitor”, parece urgente repensar a literatura que tem entrado no chão da escola de educação infantil. Se Jauss, conforme Lobo (1992), destaca a importância do público como verdadeiro transmissor da continuidade da literatura no tempo (tradição), agindo

não numa cadeia de recepções passivas, não caberia uma preocupação com o pequeno leitor em sua relação com a leitura?

Cabe então lançar alguns questionamentos sobre esse assunto: O que é Literatura Infantil? Seria o adjetivo dado a ela de alguma forma prejudicial? Quando nasce um leitor? Quem é esse pequeno leitor? Quem escreve para ele? Quem seleciona suas leituras?

É importante analisar e compreender como se dá a produção editorial de textos literários destinada à infância e à juventude. Em seu livro *A Formação do Leitor Literário*, Colomer assevera,

Aos estudos sobre livros infantis tenderam, constantemente, a definir-se por oposição em relação às características da literatura para adultos. Num primeiro momento, a polêmica centralizou-se simplesmente na possibilidade de outorgar carta de natureza literária aos textos dirigidos a crianças. (COLOMER, 2003, p. 43)

Essa ideia sobre a inexistência de uma literatura mais elaborada destinada à criança considerando suas capacidades como receptor é sustentada por diversos pesquisadores. Colomer em sustentação de sua fala cita Croce (1974) e dada a importância dessa compreensão transcrevemos a citação:

A arte pura(...) requer, para ser saboreada, maturidade da mente, exercício de atenção e experiência psicológica. O sol esplêndido da arte não pode ser suportado ainda débeis da criança e do adolescente (...) para eles são adequados certo tipo de livros que têm algo de artístico, mas contém elementos extraestéticos, curiosidades, aventuras, ações audazes e guerreiras (...) De qualquer modo, se as crianças podem desfrutar de uma obra de arte pura, esta não terá sido criada para elas, mas para todo o mundo, e por isso não pertencerá à literatura “para crianças”. (COLOMER, 2003, p. 43)

A proposição acima nos leva a afirmar que ainda é negado à criança um texto literário que atenda às suas possibilidades de recepção considerando a sua cultura, com respeito a sua compreensão linguística e com referências próximas a suas experiências reais, pelo menos no que diz respeito às estantes escolares.

Gregórin Filho (2009, p 22) recorre a Coelho (2000) para rejeitar as supostas limitações que o adjetivo “infantil” pode impor à criação ficcional e colabora em responder a primeira pergunta ao definir que “literatura infantil é antes de tudo, literatura, ou melhor, arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível/impossível realização” (GREGÓRIN FILHO, 2009, p 22). Outro conceito de literatura infantil descrito por Zappone (2007, p.

50) corrobora ao anterior quando diz que ela é “um conjunto de práticas sociais que utilizam a escrita literária, compreendida como aquela cuja especificidade maior seria seu traço de ficcionalidade”. A capacidade de criar mundos imaginários, tão peculiar à criança, faz valer a etimologia do conceito.

Quanto ao adjetivo “infantil” dado a literatura em questão, não há um consenso sobre sua funcionalidade, assim como não há ou não houve, uma visão monolítica sobre o adjetivo negro empregado para a literatura. Em vista disso, Gregorin Filho (2008) discute a necessidade de um olhar comparatista para a literatura infantil/juvenil. Nele é apresentado um panorama das perspectivas de pesquisa e de ensino da literatura para crianças. Ao olhar a produção crítica sobre os textos que a sociedade passou a nomear como literatura infantil, ele ressalta que é importante atentar para o fato de que existem poucos estudos sob a referida abordagem crítica literária que se ocupa em estudar as grandes obras da literatura universal e brasileira. Este olhar, se estendido à literatura na/da Amazônia, não obterá resultado diferente, com o agravante de que são poucos também os próprios textos literários nos estudos escolares na educação infantil e juvenil.

Em busca de responder ao terceiro questionamento, Reys (2010, p. 14) aponta que a leitura, de forma latente, tem suas raízes na complexa atividade interpretativa que o ser humano desenvolve desde seu ingresso no mundo, tornando patente o sentido de literatura, acontecendo nesse momento o “nascimento de um leitor”. Sabemos que as práticas de leitura antecedem a decodificação de signos e letras, mas as imagens iniciam o diálogo com seus receptores ensaiando as primeiras consciências de arte. Já o letramento literário requer a construção de sentidos para a leitura nutrindo emocional e cognitivamente o receptor, permitindo-lhe reconhecer, diferenciar e construir a si mesmo por meio de um diálogo com as páginas da cultura. Para esse fim, não basta levar a criança a transformar sinais gráficos em sonoros, pois significaria sua renúncia ao seu próprio saber e ao seu próprio discurso, a sujeição ao saber e ao discurso dominantes, de acordo com Soares (199. p. 22). Combater essa prática, exige saber quem escreve para esses leitores.

Escrever para a criança e escolher o que ela vai ler são atos intrínsecos e exige responsabilidade, sobretudo dos professores a quem, a princípio, cabe diferenciar uma história para criança de uma obra literária para crianças. Não é suficiente focar apenas nas ilustrações e no seu formato que atinge o leitor apenas com ensinamentos, pois, diferente da história para crianças, a obra literária para crianças traz coisas não ditas, nem esclarecidas; há algo aberto para o leitor entrar

e dar forma, assim defende Parreiras (2009, p.48). A autora apresenta o exemplo da obra **Até passarinho passa**, do escritor Bartolomeu Campos Queirós, um conto que sugere diversas conexões de afetos e as perdas. O texto não encerra uma interpretação, mas abre caminhos de diálogos do leitor consigo mesmo pois nele o autor não assume posições morais, nem cria preconceitos; a história simplesmente deleita quem a lê e se apropria dela. A autora afirma que este texto permite uma gama de discussões entre seus leitores. Se o professor figura como mediador do encontro do leitor com a obra, o escritor figura como o responsável por assumir a busca por conhecer o lugar onde reside seu leitor não esquecendo de deixar o espaço para sua inserção no texto. Acerca disso, LOBO (1992) cita Jauss que propõe uma nova metodologia na abordagem dos fatos e sugere que o foco deve cair sobre o leitor e a recepção.

Diante do exposto por Jauss, o pequeno leitor também, como foco e transmissor da continuidade da literatura no tempo, merece a produção de mais estudos que tenham como objeto os textos que lhes são oferecidos para ler. Nesse sentido, Durães (2015), usando uma metáfora agrícola, afirma que “o conjunto de texto com o qual o aluno entra em contato é o humus que, junto com sua experiência de vida, fertilizará a imaginação crítica”. Com essa imagem à vista, vale indagar: Por que as obras literárias escritas na e da Amazônia não estão presentes nas escolas de educação infantil? Será que o texto de Rubens Vaz Cavalcante, Binho, escritor natural de Porto velho, com seu belo livro-poema **O Menino e o Rio**, descrevendo aventuras e espantos de um menino no rio Madeira, dentro de uma caudalosa ilustração de Mara Perpetua, não deveria navegar nas mãos dos pequenos leitores portovelhenses? Não seria humus precioso a ser misturado às experiências de nosso pequeno leitor os versos seguintes?

E o menino meio assustado
falou baixinho
tem guerra aqui? ...
É guerra contra
a extinção das raças
que o mercúrio
vem destruir...”

É certo que um texto com abordagem semelhante ao livro-poema **O menino e o rio** traria identidade e voz aos pequenos leitores que nasceram ouvindo histórias sobre o rio Madeira. No entanto, é possível que em muitas escolas do município de Porto Velho esse texto não tenha encontrado lugar. Essa ausência

dos textos literários da/na Amazônia é uma falta a ser corrigida. Essa literatura não é um texto literário menor e o fato de haver poucos estudos acerca desse tema sinaliza a não importância que se tem dado a esse mundo de leitores. Assim como há poucos estudos acerca da literatura infantil juvenil, também há poucos textos literários da/na Amazônia nas escolas.

A escola é o chão onde o letramento literário precisa de espaço para acontecer, para se concretizar. Esse acontecimento pede um professor mediador que tenha plena consciência de sua ação pedagógica e que adote um processo educativo específico que supere a mera prática de leitura de textos literários, pois o leitor ativo é quem dá sentido ao mundo literário por meio de palavras que se conectam com espaços e tempo. Nesse letramento literário, o leitor, também na educação infantil, pode adicionar novas informações e alcançar compreensão maior do que se ler e, através da interação com o texto e com o autor e, em discussões com os grupos sociais, encontrar significados no que se lê.

Ao longo da história da literatura, desde a década de sessenta do século passado, com as novas formulações de conceitos de literatura, com a inserção do caráter científico propostos pelos formalistas russos até a contemporaneidade, a literatura infantil busca a “literariedade” defendida pela nova característica dos conceitos literários. A partir daí, os escritores e críticos da literatura infantil têm buscado defender-se dessa pequenez atribuída, de forma latente, a esses textos literários reivindicando seu reconhecimento literário mesmo que apresente algumas marcas específicas apropriadas aos seus leitores.

Há de se afirmar que essa busca tem alcançado alguns resultados positivos no sentido de aquisições e distribuição de livros às escolas, porém a lacuna de textos literários da/na Amazônia nas instituições de ensino é notável. Apesar de uma das orientações básicas para se adotar quando na seleção dos livros de literaturas seja a de identificar diferentes imagens que um povo falante de língua portuguesa e pertencente a uma determinada cultura faz do outro e como essas relações são produzidas esteticamente, ainda sentimos a forte ausência da literatura infantil que aborde a cultura amazônica.

Se a cultura é ponto de partida para o processo educativo, não pode ser diferente quanto à formação do leitor ativo, assim como é fundamental ao desenvolvimento de leitura de mundo e, em virtude disso, à educação literária. A formação do leitor literário requer efetiva participação do receptor, que, através da leitura dos textos literários, promove a construção de sentidos e o passeio entre contextos diversos. Para isso, as estratégias a que se submetem a prática de leitura

de textos literários devem possibilitar ao pequeno leitor o encantamento através de contações de histórias, reencontro consigo mesmo através de narrativas que descrevam sua cultura e possibilidades de inferir opinião sobre e a partir de sua realidade. E isso requer a presença de textos que tragam elementos culturais da realidade do leitor.

Buscar textos que retratem a diversidade cultural se inicia com a seriedade quanto à tarefa de trabalhar com literatura desde a educação infantil. Apesar da grande responsabilidade do professor quanto a esse trabalho, esse compromisso é tarefa institucional que deve envolver todos os atores envolvidos no processo educativo, por exemplo, a destinação de verbas para aquisição de obras literárias de autores que tratem da cultura local. Há de se priorizar a aquisição do acervo bem como a implementação de projetos que garantam a valorização da diversidade cultural nas ações pedagógicas a partir da realidade histórico-cultural.

É incompreensível que, mesmo sob todas as orientações dos documentos norteadores da educação básica quanto à inserção da cultura local nos projetos escolares, não se encontre nas estantes das escolas amazônicas textos literários escritos por autores que escrevem na e sobre a Amazônia. É necessário produzir um diálogo entre a literatura infanto-juvenil e o letramento literário legitimando a educação como libertadora na Amazônia e garantindo a transmissão de elementos culturais de nossa história. As narrativas que circulam nos contextos escolares, dentre muitas culturas, precisam mostrar a face da cultura do leitor para que ele encontre seu lugar no texto e não o leve apenas a um mundo distante de textos literários que falem de outros contextos, pois através da mitologia e de sua identidade do seu mundo real o homem aprende a se explicar e se encontrar. Sobre isso, Reys (2010, p. 77) discorre:

Embora a escola diga que a criança ainda não é leitor, o diálogo permanente com a literatura permite-lhe lançar mão de sua herança cultural... e além de contar sua própria história, ela está consciente para se situar nesse tempo e nesse espaço interpessoais onde sabe ingressar mediante convenções mutuamente partilhadas” reafirma esse alcance da leitura formal de maneira mais natural e democrática continuando seu pensamento.

A partir dessa percepção, recorro à função social da escola que é despertar nos estudantes a capacidade de ver o mundo de forma crítica e refletir sobre suas ações. Para tanto, o leitor precisa interpretar e reinterpretar a própria vida, e sua prática social através de leituras que retrate seu mundo e apresente outros mundos onde ele possa ser inserido em seu processo de individuação sem ignorar e sem marginalizar sua herança cultural.

Para concluir, é importante considerar essa busca valorativa dos elementos culturais através, também de textos literários, a fim de que a criança, ser em processo

de formação de seus valores éticos, reconheça neles sua história, e, em nosso caso, a história da Amazônia, nos tornarmos fincadores de nossas raízes culturais.

REFERÊNCIAS

CAVALCANTE, Rubens Vaz. **O menino e o rio**. Porto Velho: Temática Editora, 2017.

COLOMER, Tereza. **A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual**. São Paulo: Global, 2003.

DURÃO, Fábio Akcelrud. Literatura e universidade. In: _____ **Reflexões sobre a metodologia da pesquisa nos estudos literários**. Rio de Janeiro: Delta, 2015. P. 15-26.

GREGÓRIO FILHO, José Nicolau. **Literatura Infantil: múltiplas linguagens na formação de leitores**. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

_____. Sobre a Necessidade de um olhar comparatista na pesquisa da literatura infantil/juvenil. In: ABDALA JUNIOR, Benjamim (org). **Estudos Comparados: Teoria, Crítica e Metodologia**. Cotia. Ateliê editorial, 2014.

OSWALD, Maria Luiza Magalhães Bastos. Infância e história: Leitura e escrita como práticas de narrativas. In: KRAMER, Sônia e LEITE, Maria Isabel (orgs). **Infância: fios e desafios da pesquisa**. Campinas. Papiro, 1996. (Práticas Pedagógicas). p. 57-72.

PARREIRAS, Ninfas. **Confusão de línguas na literatura: o que o adulto escreve, a criança ler**. Belo Horizonte: RHJ, 2009.

REYES, Yolanda. **A casa imaginária: leitura e literatura na primeira infância**. São Paulo: Global, 2010.

SOARES, M. B. A. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In: EVANGELISTA, A. et al. (ORG). **A escolarização da literatura: o jogo do livro infantil e juvenil**. Belo Horizonte; Autêntica, 1999.

ZAPONE, M. H. Y. Modelos de letramento literário e ensino da literatura: problemas e perspectivas. In: **Revista Teoria e Prática da Educação**. Vol. 03, n. 10, 2007.

SOBRE OS AUTORES E ORGANIZADORAS

Adriana de Sá Marques (UNIR) – graduada em Letras/Português pela Universidade Federal de Rondônia - UNIR (2006), especialista em Língua Portuguesa pela Fundação Riomar/ UNIR (2008) e mestranda em Estudos Literários na UNIR. Participa do Grupo de Pesquisa em Letramento Literário: estudo de narrativas da/na Amazônia e do Grupo de Pesquisa Criamazônia - Processos de Criação na/da Amazônia. Docente de Língua Portuguesa, Redação e Literatura da Secretaria Municipal de Educação - SEMED e da Secretaria Estadual de Educação – SEDUC.

Ana Maria Amorim Correia (UFF) – graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Viçosa (2009), especialista pelo Centro de Estudos Latino-Americanos de Comunicação e Cultura (Cellac-USP) em Mídia, Informação e Cultura (2010), mestre em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (2013) e doutoranda Literatura Comparada pela Universidade Fluminense.

Anna Paula Ferreira da Silva (UFRR) – mestre em Letras pelo PPGL-UFRR, graduada em Letras Literatura pela Universidade Federal de Roraima (2015). Bolsista PIBID/CAPES de 2010 a 2012 na Universidade Federal; Bolsista e voluntária PIBIC/CNPq nos anos de 2011 a 2012. Professora de Literatura na rede particular de ensino e em cursinho pré-vestibular.

Claudete Daflon (UFF) – graduada em Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1997) e Doutora em Letras/ Estudos de Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2002). Atualmente é Professora de Literatura Brasileira da Universidade Federal Fluminense (UFF) atuando na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura.

Daniel Nunes Santos (UEA) – possui bacharelado em Letras: Língua Portuguesa/Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente inscrito no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, na condição de mestrando, é bolsista pela Capes. Participa também como Membro Discente da Coordenação do

PPGLA-UEA, na função de representante do Corpo Discente. Atua na linha de pesquisa “Arquivo, Memória e Interpretação”, com pesquisa intitulada “Borges e a forma literária reflexiva: limites da representação”. Tem interesse em estudos referentes à ligação entre Literatura e Filosofia como campos de disciplinas complementares e esclarecedoras entre si.

Elivelton Magalhães Lima (UFRR) – graduado em Letras - Português e Espanhol pela Universidade Federal de Roraima - UFRR (2019). Já participou do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência - PIBID, subprojeto Espanhol (2015-2018), do projeto de extensão Expressões Cênicas e Performáticas na Terra de Macunaima (2018) e do Programa de Iniciação Científica - PIC com projeto intitulado Tarenkon: palavras encantadas de cura e sua estrutura poética (2019), todos vinculados à UFRR. Atualmente é Diretor Cultural voluntário do Grupo Margens (@grupomargens) que trabalha com a democratização cultural e educacional em Boa Vista - RR.

Eunice Gomes Pereira da Silva (UNIR) – mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia e graduada em Letras - Faculdades Integradas de Patos (1995). Atualmente é professora da Secretaria de Educação do Estado de Rondônia.

Fernanda Oliveira de Souza Simões (UNIR) – graduada em Pedagogia pela Faculdade de Educação de Porto Velho (2006), e especialista em Mídias na Educação pela Universidade Federal de Rondônia (2013), mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia e servidora da Prefeitura Municipal de Porto Velho desde 2002.

Geovane Melo Emídio Sousa (UFF) – graduado em Letras: Português/ Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2019) e mestrando em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura pela Universidade Federal Fluminense (2020). Atualmente, é professor de Língua Portuguesa, Literatura e Redação na rede particular de ensino, pré-vestibular e preparatórios militares.

Guilherme Nogueira Milner (UFF) – graduado em Letras: Português - Literatura (2014) e Mestre em Estudos de Literatura (2017) pela Universidade Federal Fluminense. cursando atualmente Especialização em Literatura

Infanto-Juvenil e Doutorado em Literatura Comparada, ambos pela Universidade Federal Fluminense.

Juciane Cavalheiro (UEA) – doutora em Linguística (2009) pela Universidade Federal da Paraíba, mestre em Linguística Aplicada (2005) e graduada em Letras (2003) pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS. É professora no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes na Universidade do Estado do Amazonas e atua no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Acre.

Juliana da Costa Castro (UNIFAP) – professora na Universidade Federal do Amapá/UNIFAP. Mestranda em Desenvolvimento Regional/UNIFAP. Especialista em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e Literatura pela Instituição do Ensino Superior do Amapá/IESAP e Graduada em Letras/Inglês pela Universidade Federal do Amapá.

Juliana da Costa Castro (UNIFAP) – professora Associada da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Docente do curso de Letras e Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes na Universidade do Estado do Amazonas e do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade da Universidade Federal do Acre. Pós-Doutorado em andamento, pela CAPES, no Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB). Coordena o grupo de pesquisa Núcleo de Pesquisa em Linguística e Literatura..

Kerllyo Barbosa Maciel (UNIFAP) – graduado em Licenciatura Plena em Letras Português-Francês pela Universidade Federal do Amapá (2017), especialista em Estudos Culturais e Políticas Públicas (UNIFAP, 2019) e mestrando em Letras (PPGLET). É integrante do Grupo de Pesquisa Literatura da Fronteira, coordenado pelo Professor Doutor Yurgel Pantoja Caldas (UNIFAP).

Larissa Moreira Fidalgo (UFF) – doutoranda em Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura, da Universidade Federal Fluminense (UFF), mestre em Literatura Brasileira/Teoria da Literatura pela UFF e graduada em Letras Português/Inglês pela Faculdade de Formação de Professores da UERJ.

Luciele Santos Pantoja (UNIR) – graduada em Letras/Inglês pela Faculdade de Educação de Porto Velho - UNIPEC (2003) e Pós-graduada em Psicopedagogia pela Faculdade Interamericana de Porto Velho (2008) e mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia. É professora estadual de Língua Inglesa desde 2004 da SEDUC/RO.

Mara Genecy Centeno Nogueira (UNIR) – possui graduação em História pela Universidade Federal de Rondônia (1987), Mestrado em Geografia pela Universidade Federal de Rondônia (2008) e Doutorado em Geografia pela Universidade Federal do Paraná (2015). Professora Adjunta do Departamento de História da Universidade Federal de Rondônia e professora do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários. Tem experiência na área de História, atuando principalmente nos seguintes temas: memória, patrimônio, morte e estudos amazônicos.

Mariana Alcantara Vilarinho de Andrade (UFRR) – graduada em Licenciatura em Letras - Português pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro (2017), especialista em Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade Estadual de Roraima (2020) e professora do Centro de Educação SESC.

Marileuza Duarte de Carvalho (UNIR) – graduada em Pedagogia pela Universidade Federal de Rondônia (2008) e mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Rondônia. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Administração de Unidades Educativas, Educação Infantil e Alfabetização e Letramento de Crianças. Atua na educação infantil em Porto Velho desde 1992, sempre desenvolvendo Projetos de Incentivo à Leitura. Tem experiência como professora de educação infantil em escolas particulares, em escolas confessionais e escolas públicas municipais e também como gestora de escolas.

Pedro Sasse (UFF) – realiza pós-doutorado pela Universidade Federal Fluminense. Tem doutorado em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF) na área de Literatura, História e Cultura e mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É membro dos seguintes Grupos de Pesquisa

(CNPq): “Suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal”, “Estudos do Gótico”; e “Interferências: literatura e ciência”; Possui experiência na área de Literatura Brasileira, Teoria Literária e Literatura Comparada, com ênfase em: literatura criminal, literatura distópica, gótico, violência e terror.

Rogério Reis Carvalho Mattos (UFF) – graduado em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2009), pós-graduação em História da África e do Negro no Brasil (UCAM), mestre em Literatura pela UERJ, doutorando em Literatura Comparada (UFF).

Sheila Praxedes Pereira Campos (UFRR) - doutora em Estudos de Literatura, na área de Literatura Comparada, pela Universidade Federal Fluminense, com Graduação e Mestrado em Letras pela Universidade Federal de Roraima. Atualmente, é professora adjunta na UFRR onde atua na área de Literatura e Práticas de Ensino, no Curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFRR). É membro dos Grupos de Pesquisa/CNPq: “Permanência e atualização das fontes textuais ameríndias nas literaturas americanas - o caso circum-Roraima” e “Estudos Literários Comparados, Cultura e Ensino de Literatura”. Desenvolve a pesquisa “A Amazônia entre a realidade e a ficção: viagens e viajantes reais e imaginários”.

Yurgel Pantoja Caldas - graduado em Letras pela Universidade Federal do Pará (1997), mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001) e doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (2007). Atua como professor na graduação habilitações em Inglês e Francês da Universidade Federal do Amapá e na pós-graduação no Mestrado em Letras (PPGLEI) na mesma instituição.



UFRR

ISBN 978-658606295-3



9 786586 062953