

TEORIA & CRÍTICA LITERÁRIA

volume **7**



Organizadores
Fernando Simplício dos Santos
Juciane Cavalheiro



TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIA
Coleção DISCIPULI Vol. 7

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA - UFRR

REITOR | CONSELHO EDITORIAL

José Geraldo Ticianeli

Titulares

Ariosmar Mendes Barbosa

Georgia Patrícia da Silva Ferko

Rosinildo Galdino da Silva

Guido Nunes Lopes

Rafael Assumpção Rocha

Raquel Voges Caldart

Simone Rodrigues Silva

Ana Paula da Rosa Deon

Priscila Elise Alves Vasconcelos

Altiva Barbosa da Silva

Madiana Valéria de Almeida Rodrigues

Ricardo Carvalho dos Santos

Paulo Jeferson Pilar Araujo

VICE-REITOR
Silvestre Lopes da Nóbrega

EDITORIA DA UFRR

Diretor da EDUFRR

Carlos Vicente Joaquim

Suplentes

Francinildo Gales dos Santos

Victor Hugo Lima Alves

Gilmara Maria Duarte Pereira

José Teodoro de Paiva

Monalisa Pavonne Oliveira

Ramão Luciano Nogueira Hayd

Edileusa do Socorro Valente Belo

Edilane Nunes Régis Bezerra

Rafael Reis Ferreira

Fábio Luiz Wankler

Lilian Leite Chaves

Maria Bárbara de Magalhães Bethonico

Roni Petterson de Miranda Pancheco



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@ufrr.br

A Editora da UFRR é filiada à:



TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIA

Coleção DISCIPULI Vol. 7

Fernando Simplicio dos Santos
Juciane Cavalheiro
Organizadores



Copyright © 2023

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) e é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Este livro foi financiado pela Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
(CAPES).



POIIMA

Editora Poiima

Rua Ana Cecília Mota da Silva, nº 732,
Jardim Floresta Boa Vista – RR – Brasil

Site: editorapoiima.com.br

E-mail: editorapoiima@gmail.com

Fone: + 55 95 991171663

Capa

George Brendom Pereira dos Santos
(Editora Poiima)

Diagramação

George Brendom Pereira dos Santos
(Editora Poiima)

Revisor Ortográfico

Fábio de Almeida Carvalho
(Editora Poiima)

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

T314 Teoria e crítica literária / Fernando Simplicio dos Santos, Juciane Cavalheiro, organizadores. – Boa Vista : Editora da UFRR, 2023.
186 p. – (Coleção: Discipuli ; vol. 7)

Vários autores.

ISBN: 978-65-5955-051-7

Livro eletrônico.

1 – Literatura brasileira. 2 – Teoria literária. 3 – Crítica literária. 4 – História literária. I – Título. II – Santos, Fernando Simplicio dos. III – Cavalheiro, Juciane. IV – Universidade Federal de Roraima.

CDU – 82.01(81)

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.

A Editora da UFRR é filiada à:



SUMÁRIO

Apresentação	7
---------------------------	---

CRÍTICA, LITERATURA, EXPERIÊNCIA

A construção de uma crítica literária sobre a pobreza na literatura brasileira	8
---	---

Mariana Filgueiras de Souza (UFF)

História e literatura: um panorama pela ditadura militar brasileira e uma análise de A Noite da Espera, de Milton Hatoum	16
---	----

Raimunda Thamires Moura Maquiné (UEA)

Histórias de “vida vivida”: aproximações entre jornalismo e literatura em A alma encantadora das ruas	23
--	----

Luan Pazzini Mendonça

Augusto dos Anjos: um poeta em outras eras	33
---	----

Igor França Cordeiro (UFF)

Antonio Botto e o lugar da escrita homoerótica na crítica literária portuguesa	43
---	----

Oscar José de Paula Neto (UFF)

Arte e resistência: discursos contra-hegemônicos em Milton Hatoum e Julio Cortázar	58
---	----

David Costa de Souza (UEA)

Juciane Cavalheiro (UEA)

Contribuições de Roland Barthes e Nelly Novaes Coelho à análise da literatura infantojuvenil	73
---	----

Nilvani Rodrigues Cabral (UNIR)

Uma experiência de leitura do romance Frankenstein de Mary Shelley no Ensino Fundamental II	84
Luíza Klein Cherém (UFF)	

DIÁLOGO, LITERATURA, IMAGINÁRIO

Como nasceram as estrelas: representação do imaginário popular de Clarice Lispector e seus os diálogos possíveis	95
Alexandro Maicon Coêlho Melo (UNIR)	

A novela como uma das formas de narrativa – um enfoque histórico e sociológico	113
Maria José Alves de Assunção (UNIR)	

Flores funestas: conexões na receptividade entre Machado de Assis e Charles Baudelaire	127
Débora dos Santos S. Rosa (UFF)	

Mito e identidade em Órfãos do Eldorado de Milton Hatoum	134
Tuane Santos Aragão (UNIR)	

Imaginário e modernidade no conto “Madeira-mamoré folclórica”, de Yêdda Borzacov	148
Cleiton Leirson Braga das Neves (UNIR)	
Fernando Simplício dos Santos (UNIR)	

De Makunaima a McLuhanaíma: circulação e deslocamentos de sentidos	159
Alriline Martins Pinheiro de Paiva (UFRR)	
Fábio Almeida de Carvalho (UFRR)	

Experiência na Escola Estadual Indígena Wai Wai com coletas de narrativas orais	170
Felipe Souza da Silva (UFRR)	
Fábio Almeida de Carvalho (UFRR)	

Sobre os autores	182
-----------------------------------	-----

APRESENTAÇÃO

Fernando Simplicio dos Santos (UNIR)

Juciane Cavalheiro (UEA)

Os artigos desta edição fazem parte do volume da **Coleção Discipuli**, cujos textos foram escritos ao término de aulas ministradas em ambiente virtual no decorrer do ano de 2021 e 2022. Estão organizados em duas seções distintas, denominadas **Crítica, Literatura, Experiência e Diálogo, Literatura, Imaginário**.

Para a realização do projeto, foi formada uma rede de cooperação universitária, responsável por agrupar os seguintes programas de Pós-Graduação na área de Letras e/ou de Literatura: da Universidade Federal Fluminense (UFF), Universidade Federal de Roraima (UFRR), Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Universidade do Estado do Amazonas (UEA), Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e da Universidade Federal do Tocantins (UFT).

Graduandos, mestrandos, doutorandos e egressos de todas as instituições envolvidas neste projeto desenvolveram os escritos publicados nesta edição, tratando basicamente de temáticas analisadas em sala de aula, e que, graças ao esforço dos integrantes da Editora da Universidade Federal de Roraima (EdUFRR), agora passam a estar disponíveis ao público geral. Para realização deste livro, gostaríamos de agradecer aos professores José Luís Jobim de Salles Fonseca (UFF), Fábio Almeida de Carvalho (UFRR), Roberto Mibielli (UFRR), Sheila Praxedes Pereira Campos (UFRR), Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina (UNIR), Fernando Simplicio dos Santos (UNIR), Juciane dos Santos Cavalheiro (UEA), Allison Marcos Leão da Silva (UEA), Yurgel Pantoja Caldas (UNIFAP), Paulo Eduardo Benites de Moraes (UNIR) e Joana Muylaert de Araújo (UFU).

Enfim, destacamos que este volume da **Coleção Discipuli** traz aos leitores apreciações que, sem dúvida, contribuirão para o aperfeiçoamento da pesquisa atinente às áreas de história, crítica e teoria literária. Reiterando os nossos agradecimentos aos autores, pareceristas e toda a equipe da EdUFRR.

A CONSTRUÇÃO DE UMA CRÍTICA LITERÁRIA SOBRE A POBREZA NA LITERATURA BRASILEIRA

Mariana Filgueiras de Souza

1.

O pobre e a pobreza são temas recorrentes na literatura brasileira. Dos escravizados de Castro Alves aos netos de escravizados de Conceição Evaristo; dos retirantes de Graciliano Ramos aos quilombolas de Itamar Vieira Jr.; das *criadas* de Júlia Lopes de Almeida às trabalhadoras domésticas de Clarice Lispector, o sujeito que forma a base social do país está refletido na expressão literária brasileira desde nossos primeiros românticos, que à moda de Honoré de Balzac (1799-1850) em **A comédia humana** (1829-1848) e Émile Zola (1840-1902) em **Germinal** (1885), já haviam feito do gênero uma forma de pesquisa social. Este trabalho analisa o início da construção de uma crítica literária sobre a representação da figura do pobre na ficção nacional a partir dos ensaios reunidos por Roberto Schwarz na coletânea **Os pobres na literatura brasileira** (1983), e na crítica de **Cidade de Deus**, de Paulo Lins (1997), publicada no livro **Sequências brasileiras** (1999). Nos textos, o autor reitera a tese de que a linguagem pode ser usada como um dispositivo de crítica social efetivo, especialmente quando o sujeito subalternizado é sujeito, e não apenas objeto da obra literária.

2.

É importante salientar que este é um debate tardio na história da crítica literária nacional. Se entendemos a crítica em geral como uma questão “indissoluvelmente ligada ao humano” (DURÃO, 2020, p.11), e a crítica literária como algo que “não existe sem uma função social” (DURÃO, 2020, p. 11), o atraso com que essa crítica é feita no país é revelador do modo pelo qual os intelectuais naturalizaram a representação da pobreza na literatura até então – um sintoma do que a filósofa Lélia Gonzalez chamou de “neurose cultural brasileira”¹ (GONZALEZ, 2020, p. 84).

1 Gonzalez usa o termo "neurose cultural brasileira" para se referir ao racismo que certos expoentes da cultura manejam ao se referir aos negros como objetos, um comportamento, segundo ela, identificado com o do "neurótico (que) constrói modos de ocultamento do sintoma porque isso lhe traz certos benefícios. Essa construção o liberta da angústia de se defrontar com o recalçamento" (GONZALEZ, 2020, p. 84).

Tendo em vista que o Brasil sempre foi um país extremamente desigual, e com expressivo contingente de habitantes, vivendo abaixo ou na linha da pobreza², e, além disso, tendo um vasto corpus de produção literária que já abordava a questão dos pobres e da pobreza desde sempre, a pergunta sobre “qual a situação da literatura diante da pobreza?” só foi feita de forma pública e mais contundente pela intelectualidade hegemônica já quase em finais do século XX, em uma revista paulista voltada a assuntos políticos e econômicos em 1982³. Vale lembrar que em 1985 a escritora indiana Gayatri Spivak faria outra pergunta fundamental nesta conversa tardia: “Pode o subalterno falar?”. A questão intitula o ensaio que se tornou um clássico nos estudos decoloniais. Na obra, Spivak aborda a violência epistêmica de silenciamento e neutralização dos sujeitos subalternos, por meio da invisibilidade, que o exclui de qualquer possibilidade de representação. Teria sido um debate interessante reunir Schwarcz, Gonzalez e Spivak, mas o texto da autora indiana só circularia pelo mundo a partir de 1998, quando publicado na coletânea **Marxism and the interpretation of culture**⁴.

Em 1983, o feixe de ensaios seria publicado como **Os pobres na literatura brasileira**⁵. Sob organização de Roberto Schwarz, trinta críticos literários se debruçaram sobre obras escritas desde os tempos coloniais até então, observando aspectos específicos na representação da pobreza em cada uma.

Lembrando Milton Santos, para quem “a noção de pobreza, ligada desde o início a uma condição de escassez, não pode ser estática em toda parte” (SANTOS, 2009, p. 18), observa-se que os “pobres” do título do livro são todos aqueles sujeitos subalternizados em algum momento da história do Brasil e que já haviam sido capturados pela ficção: homens livres e expropriados no século XVIII, lavradores mineiros, escravizados, cortesãs, sertanejos, vendedores de rua, jecas tatus, empregadas domésticas, marginais, catadores, operários etc. A presença desses pobres provoca um “importante debate acerca da constituição de novos sujeitos discursivos no cenário cultural brasileiro, promovendo a discussão sobre os limites da crítica literária frente a este novo objeto” (PATROCÍNIO, 2013, p. 13)

2 Em 2018, chegou a 13,5 milhões o número de brasileiros vivendo abaixo da linha da extrema pobreza, segundo dados do IBGE. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/25882-extrema-pobreza-atinge-13-5-milhoes-de-pessoas-e-chega-ao-maior-nivel-em-7-anos>> 30/03/2021.

3 **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, vol. 1, n° 2, abril de 1982.

4 Organizada por Cary Nelson e Larry Grossberg, a coletânea **Marxism and the interpretation of culture**, lançada em 1998, rebatizou o ensaio de Spivak com o famoso título “Can the subaltern speak?”, publicado originalmente em 1985, no periódico *Wedge*, sob o título “Especulações sobre o sacrifício das viúvas”.

5 Vale ressaltar que a obra que trata de pobres, esgotada há anos, tornou-se rara e caríssima.

3.

Na apresentação da coletânea, Schwarz defende a urgência da obra num momento como aquele, que rescendia à crise do estruturalismo. Se a literatura estava em ebulição, reagindo às condições da sua linguagem, argumentou ele, aquela era uma crise irmanada à própria crise da sociedade de classes, que reagia à dominação. Era justamente para recusar a preponderância europeia sobre o raciocínio acerca das estruturas de linguagem que era importante a um país colonizado examinar a própria pobreza. Neste sentido, Schwarz afirma que a “situação da literatura diante da pobreza é uma questão estética radical” (SCHWARZ, 1983), o que justificaria o estudo, até hoje uma das principais referências no tema.

Quando Schwarz propôs a coletânea, ele já usava de instrumental marxista para buscar nas obras literárias chaves da interpretação da sociedade brasileira, a exemplo do que fez em **Um mestre na periferia do capitalismo**, sobre Machado de Assis. Talvez seja essa uma possível razão para o atraso no debate acerca dos pobres na ficção: o uso da teoria marxista para investigar problemas sociais brasileiros só aconteceria de forma sistematizada como consequência do evento que ficou conhecido como os “Seminários de Marx”, série de encontros para estudo coletivo da obra **O Capital**, de Karl Marx, entre professores e estudantes da USP, realizados a partir de 1958 até meados da década de 60.

Os seminários reuniram nomes como José Arthur Gianotti, Ruth Cardoso, Paul Singer, Octavio Ianni, Fernando Henrique Cardoso, Fernando Novais, Francisco Weffort, Michael Löwy, Bento Prado, além do estudante Roberto Schwarz. É inegável o impacto dessas leituras na obra de cada um dos participantes, que vinham de disciplinas diversas, como filosofia, história, economia, sociologia e antropologia, como relata o próprio Schwarz, no artigo “Um seminário de Marx” (SCHWARZ, 1999):

[...] a contribuição específica do seminário veio por outro lado. Os jovens professores tinham pela frente o trabalho da tese e o desafio de firmar o bom nome da dialética no terreno da ciência. De modo geral escolheram assunto brasileiro, alinhados com a opção pelos de baixo que era própria à escola, onde se desenvolviam pesquisas sobre o negro, o caipira, o imigrante, o folclore, a religião popular. (SCHWARZ, 1999, p. 93).

Foi a partir destes seminários que Schwarz azeitou conceitos estruturantes na sua obra, a exemplo da “reprodução moderna do atraso”, que desenvolve mais detidamente no ensaio “As ideias fora de lugar” (2012). A tese de Schwarz

é a de que o desenvolvimento e o progresso no Brasil estavam condicionados a formas de atraso ligadas ao passado patriarcal, escravista e colonial – e que portanto as ideias, no país, estavam “fora de lugar”, pois não haveria progresso real se ele ainda dependia de uma estrutura arcaica. “Sobre as paredes de terra, erguida por escravos, pregavam-se papeis decorativos europeus ou aplicavam-se pinturas, de forma a criar a ilusão de um ambiente novo, como os interiores das residências dos países em industrialização” (SCHWARZ, 2012, p. 22).

Este tipo de raciocínio desenvolvido no seminário é central para as reflexões posteriores de Schwarz, principalmente quando aplicado à literatura, documento que exhibe as feridas abertas desta contradição pela construção do imaginário que perpetra. A classe que mais benefícios tirava de um sistema econômico baseado em escravidão enquanto se mostrava com ares muito modernos, de características artificialmente europeias e civilizadas, estava perfeitamente contada na literatura de Machado de Assis, por exemplo.

4.

É a partir dessa contradição que ele também analisa a representação e a presença da pobreza no texto que assina na coletânea. No ensaio intitulado “A velha pobre e o retratista”, Schwarz analisa a forma como o narrador lida com a figura de Dona Plácida, em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis, personagem fazia de tudo para sobreviver – preparava doces, dava aulas a crianças e costurava para fora.

Mas em vez de observar o narrador machadiano por suas características recorrentes, como o humor, Schwarz identifica nessa característica uma certa altivez, um ar de superioridade das classes dominantes. Ou, como ele escreve, a “estilização de uma conduta” dessa classe. “Em vez de buscar a isenção, e a confiança que a imparcialidade suscita, o narrador machadiano dá espetáculos de desprazer” (SCHWARZ, 1983, p. 46). O humor era apenas um dos aspectos desse desdém.

Ao comparar o tratamento do narrador, Brás Cubas, com outros personagens, Schwarz percebe que ele tem uma forma ambígua de valorar os pobres, o que deixava uma tensão no ar. Um exemplo é a forma pela qual o narrador, Brás, despreza o valor do trabalho do próprio professor, que trabalhou duro a vida toda e tinha uma vida simples, mas cobrava o valor do trabalho de um antigo amigo que mendigava nas ruas.

Para os leitores, essa tensão era muito mais reveladora dos valores da elite. O retrato social dessa tensão entre as classes – o narrador, representante da elite, *versus* os “pobres” (Dona Plácida, o professor, o amigo mendigo) – se expõe de forma muito mais fiel. O desprezo reservado aos pobres dá mais ferramentas à empatia do leitor pela fidelidade do que se Machado tivesse escolhido uma abordagem mais descritiva da pobreza, como seria comum ao naturalismo, defende Schwarz.

A forma narrativa adotada por Machado, portanto, embutia o conflito social do tema do romance, afinal, “essa escandalosa duplicidade [...] é a situação histórica das camadas dirigentes brasileiras no século XIX, que tinham um pé no instituto da escravidão e outra no progresso europeu, nos dois casos com proveito” (SCHWARZ, 1983, p. 47). Era um recurso usado por Machado já presente em Baudelaire: usar a desfaçatez literária como objetivo de revelação crítica.

Para Schwarz, a forma pela qual Machado apresenta e representa o pobre em um texto literário funciona como um dispositivo de crítica social mais efetivo. Não há redenção na trajetória de Dona Plácida, ser pobre não lhe reserva de antemão a virtude ou a recompensa; seu destino é um fato cruel porque está inserido no capitalismo. Sua finalidade é “reproduzir a ordem social que é a sua desgraça” (SCHWARZ, 1983, p. 50), e isso não altera sua trajetória na obra. Uma “questão estética radical”, como escreve Schwarz na apresentação.

Vale resumir como os outros ensaios da coletânea interpretam a representação da pobreza: enquanto o romantismo a representa pelo recurso do pitoresco, “mascarando-a pelo tom rústico” (SANTIAGO, 1983, p. 31), obras realistas como **Os sertões**, de Euclides da Cunha, oferecem um ponto de vista de virtude à pobreza. Os sertanejos aparecem como austeros e heroicos, como observa Walnice Galvão: “Sua existência é dedicada a combater o meio inclemente, a terra estéril, vegetação agressiva, secas, bichos. Tudo isso dá têmpera ao caráter” (GALVÃO, 1983, p. 51).

No modernismo brasileiro, a pobreza também oscila ora entre uma aproximação pitoresca, ora virtuosa, ou ainda como tema de investigação de luta, como em Oswald de Andrade (BOAVENTURA, 1983, p. 129). Mesmo assim, concordam os autores, o pobre aparece na história literária essencialmente como objeto, com esparsos casos em que lhe foi legitimada a condição de sujeito da escrita, como em **Quarto de despejo**, de Carolina Maria de Jesus. “[...] o diário de Carolina ao mesmo tempo em que se cola à realidade que mimetiza, constitui uma vingança em relação a ela” (VOGT, 1983, p. 210).

5.

Depois do lançamento dessa coletânea, Schwarz volta ao tema em 1997, com o aparecimento de **Cidade de Deus**, de Paulo Lins, morador da favela carioca homônima. O romance, que impulsionou a publicação dos chamados escritores periféricos – um grupo de autores heterogêneo, que deu origem a um movimento literário, a “literatura marginal” – começou a chamar atenção da crítica literária canônica, a exemplo de Roberto Schwarz. Como observa Paulo Roberto Tonani do Patrocínio: “O interesse provém do caráter de ineditismo da proposta de intervenção literária, posto que estes autores residem no próprio espaço subalternizado que serve de inspiração para suas obras” (PATROCÍNIO, 2013, p. 13). Depois de analisar a figura do pobre como objeto na literatura, como uma representação secundária, a exemplo do ensaio lido anteriormente, “A velha pobre e o retratista”, o crítico agora analisava o pobre como sujeito, formulador do próprio discurso, e também como protagonista. No ensaio “Cidade de Deus”, incluído na coletânea **Sequências brasileiras**, de 1999, Schwarz celebra o livro como um “acontecimento”:

O interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, o ponto de vista interno e diferente, tudo contribui para a aventura artística fora do comum. A literatura no caso foi levada a explorar possibilidades robustas, que pelo visto existem (SCHWARZ, 1999, p. 163).

Sua análise ilumina a potência inventiva do realismo do romance, de uma forma jamais alcançada pelo naturalismo, segundo ele, um “realismo irrecorrível”:

Colado à ação, o ponto de vista narrativo lhe capta as alternativas próximas, a lógica e os impasses. O imediatismo do recorte reproduz a pressão do perigo e da necessidade a que as personagens estão submetidas. Daí uma espécie de realidade irrecorrível, uma objetividade absurda, decorrência do acossamento, que deixam o juízo moral sem chão. Dito isso, estamos longe do exotismo ou do sadismo da literatura comercial de assunto semelhante. O horizonte reduzido é claramente uma desgraça geral, cuja extensão cabe ao leitor avaliar. Como não entender, por exemplo, que os meninos pequenos se iniciem assaltando velhos e mulheres grávidas? (SCHWARZ, 1999, p. 167).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao inaugurar um debate tardio da crítica literária nacional, por meio da coletânea **Os pobres na literatura brasileira** (1983), primeiro estudo crítico literário sobre o tema no país, e que evidencia uma tensão entre a percepção

do pobre como sujeito ou objeto na análise crítica, Schwarz comprova a tese de que a linguagem pode ser usada como um dispositivo de crítica social efetivo. Este raciocínio fica ainda mais evidente, e ampliado, quando ele faz a crítica de **Cidade de Deus** (1997), anos depois, romance no qual o pobre não é apenas o objeto a ser analisado, uma figura secundária representada no romance, mas sujeito e protagonista da obra literária.

A leitura de **Cidade de Deus** impacta o leitor de forma sensível, e, portanto, fatalmente crítica, uma “objetividade absurda”, pelo pleno manejo da linguagem literária. Em **Cidade de Deus**, o “pobre” é sujeito e objeto, e seja como sujeito, ou seja, como objeto, revela uma nova postura dessa subjetividade ante a linguagem. No romance, a linguagem não só provoca a crítica social, como em **Brás Cubas**, mas cria um “realismo irrecorrível”, e incorpora definitivamente a representação do pobre e da pobreza como ponto de atenção – radical e irrecorrível – à crítica literária contemporânea, quem sabe de forma a neutralizar a neurose cultural que oculta os sintomas desse silenciamento dos subalternizados.

REFERÊNCIAS

BOAVENTURA, Maria Eugenia. “Oswald de Andrade, a luta da posse contra a propriedade”. In: **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. muito

DURÃO, Fabio Akcelrud. **O que é a crítica literária?** São Paulo: Parábola, 2020.

GALVÃO, Walnice. “Uma ausência”. In: **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Org. Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani. **Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira**. 1a. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2013.

SANTOS, Milton. **Pobreza urbana**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

SCHWARZ, Roberto. “A velha pobre e o retratista”. In: **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHWARZ, Roberto. “Apresentação”. In: **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHWARZ, Roberto. “Cidade de Deus”. In: **Sequências brasileiras**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. “Um seminário de Marx”. In: **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VOGT, Carlos. “Trabalho, pobreza e trabalho intelectual”. In: **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

HISTÓRIA E LITERATURA: UM PANORAMA PELA DITADURA MILITAR BRASILEIRA E UMA ANÁLISE DE A NOITE DA ESPERA, DE MILTON HATOUM

Raimunda Thamires Moura Maquiné

1.

Este artigo tem como objetivo analisar a produção literária que versa sobre a ditadura militar brasileira com ênfase na análise da obra **A Noite da Espera** (2017), de Milton Hatoum. A metodologia que compõe este trabalho baseia-se em leituras de autores como Figueiredo (2017), Pivetta & Thomaz (2020), Candido (2000), dentre outros. O estudo acerca desta temática aponta para uma vasta produção literária publicada durante e após o governo ditatorial brasileiro, que pode ser dividida em diferentes momentos.

Escrever sobre o período ditatorial consiste em uma tarefa árdua e de suma importância, pois permite ao leitor conhecer esse momento tão sombrio da história brasileira e, assim, compreender a realidade vivida durante esse período. Nesse viés, este estudo possui como principal objetivo apresentar um percurso pela produção literária durante a ditadura militar, destacando, assim, seus diferentes momentos e principais produções. Além disso, busca-se enfatizar a obra **A Noite da Espera** com o propósito de apresentar como o período ditatorial brasileiro é discutido na narrativa.

O romance de Hatoum consiste em uma produção publicada recentemente, em 2017, e compõe a trilogia “O Lugar mais Sombrio”. Publicou até o momento dois volumes, **A noite da espera** (2017) e **Pontos de fuga** (2019), respectivamente, primeiro e segundo volumes. A narrativa conta a história de Martim, um jovem paulista que se muda para Brasília com o pai após a separação dos pais. Através de cartas, bilhetes, fotografias entre outros artifícios, o jovem constrói a história, baseando-se nas lembranças dessas memórias, que incluem recordações não só dele, mas de toda uma geração que viveu os anos de chumbo do governo ditatorial brasileiro.

A metodologia que compõe este estudo possui duas fases distintas. A primeira consiste na leitura de textos críticos para compreender a produção literária em meio ao governo ditatorial. Para tanto, pautamo-nos em teorias de Figueiredo (2017), Pivetta & Thomaz (2020) e Avelar (2003). Já a segunda verifica como a ditadura militar é retratada em **A Noite da Espera**.

De acordo com Figueiredo (2017), a produção literária referente a esse período histórico pode ser dividida em três diferentes momentos, que serão discutidos ao longo deste trabalho. Nesse prisma, entre os três momentos que serão trabalhados aqui, escolhemos o que engloba a obra de Hatoum, uma produção publicada recentemente e que apresenta em seu enredo o período ditatorial.

2.

A ditadura militar no Brasil teve seu início em 1964 e seu término em 1985. Conforme aborda Avelar (2003), há dois momentos importantes que marcam esse período. O primeiro momento é 1964, quando o regime militar é instaurado. Nesse primeiro momento, algumas medidas já começam a ser instauradas como a permissão para oficiais das Forças Armadas se elegerem como presidente e vice-presidente, por exemplo. Quanto à censura, sua implementação se iniciou de forma gradativa. No entanto, nesse início de instauração do governo militar, se via uma produção cultural expressiva que incluía a produção de filmes e festivais televisivos.

O segundo momento consiste em 1968, quando é implementado o Ato Institucional Número 05, o AI-5. Esse ato institucional inaugurou um período marcado pela repressão principalmente na área artística. Duas características importantes desse período são o patriotismo e o antiintelectualismo. O patriotismo era uma forma de despertar na população um sentimento de amor à pátria que era potencializado através das grandes mídias da época (jornais, rádio e televisão). Dessa forma, a população era levada a acreditar que as medidas tomadas nesse período eram pensando na obtenção da ordem no país. Já o antiintelectualismo, consistia na manipulação da produção cultural que estava sendo produzida, pois para o regime ditatorial a produção cultural precisava ser inofensiva para não despertar na população o desejo de refletir, questionar.

Conforme continua abordando Avelar (2003), os meios de comunicação da época, principalmente a televisão, eram manipulados pelo regime ditatorial. Nela, o governo militar exercia poder absoluto de modo que o conteúdo passado precisava estar de acordo com as normas do governo sendo proibida qualquer programação que incitasse revolta. Entre as programações controladas pela censura, as que exigiam maior cautela consistiam eram o cinema, a literatura e o teatro. Além dos meios de comunicação, a censura também era realizada fora das telas, sendo perseguidas e torturadas quaisquer pessoas que se manifestassem contra o regime militar.

Mesmo diante da violenta repressão, as produções literárias durante o regime militar não deixam de ser produzidas, sendo divididas conforme aborda o estudo de Figueiredo (2017), em três momentos. No primeiro, de 1964-1979, são publicadas narrativas de ficção e não-ficção. Entre as narrativas de ficção citamos as seguintes: **As meninas** (1973), de Lygia Fagundes Telles, **Zero** (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, **Em câmara lenta** (1977), de Renato Tapajós e **A hora dos ruminantes** (1966), de José J. Veiga. Já as de não ficção podemos citar: **Torturas e torturados**, de Márcio Moreira (1966) e **Oposição no Brasil, hoje**, de Marcos Freire (1974). Neste momento, percebe-se a urgência em narrar, pois havia a necessidade de apresentar a realidade que estava sendo vivida naquele momento, assim, as obras desse momento podem ser interpretadas não só como um pedido de ajuda, mas também em um pedido de justiça.

Já, no segundo momento, que se refere aos anos de 1979-2000, predomina, em sua maioria, narrativas de testemunho. Na década de 80, devido à Lei da Anistia (1979), muitos militantes voltaram do exílio ou saíram da clandestinidade; devido a isso, houve uma grande produção de narrativas desses testemunhos. Os mais conhecidos são: **O que é isso, companheiro** (1979), de Fernando Gabeira, **Os carbonários** (1980), de Alfredo Sirkis e **Batismo de sangue** (1983), de Frei Betto. Neste momento, não há a mesma urgência em narrar como no primeiro momento, pois aqui o regime militar já se aproximava de seu fim.

Por fim, no terceiro momento, que compreende os anos de 2000-2016, segundo a pesquisa até então realizada por Figueiredo (2017), é de se considerá-lo em aberto, pois ainda hoje temos o lançamento de obras que abordam o governo militar brasileiro. Neste último momento, é possível verificar que as obras apresentam experiências; muitas são de pessoas conhecidas dos autores ou, então, *relampejos* de suas próprias lembranças, para usar uma expressão de Benjamin, posto que muitos autores tiveram sua infância e adolescência vividos durante a ditadura. Como exemplo, podemos citar: **Tempos extremos** (2004), de Míriam Leitão, **Vidas provisórias** (2013), de Edney Silvestre e **Cinzas do norte** (2005), de Milton Hatoum.

Portanto, através do panorama histórico e literário realizado até aqui é perceptível a importância em analisar obras referentes ao período da ditadura militar brasileira. Estudar essas obras abre espaço para reflexão e debates sobre esse período, o que faz com que as gerações atuais conheçam as consequências de um governo baseado na censura e violência. Na sessão seguinte, será apresentada

a análise da obra **A noite da espera** (2017), de Milton Hatoum, escolhida como ênfase deste estudo.

3.

Em **A Noite da Espera**, o leitor é direcionado através de Martim a uma Brasília recém-inaugurada marcada pelos anos de chumbo do governo militar brasileiro. A obra é constituída de 25 capítulos, com uma entrada. Parte desses capítulos são vividos em Paris, durante o exílio de Martim; a outra parte se passa em Brasília no período de 1968-1972. Além disso, há a presença de duas cartas – uma de Lélío, o Nortista, endereçada de São Paulo para Paris em 22 de outubro de 1978; e a outra, de sua mãe, Lina, de Ouro Preto para Brasília em 12 de abril de 1970. A narrativa contém a presença de três momentos: o primeiro, em Paris, onde a personagem revisa e transcreve suas anotações; já o segundo, em Brasília, onde se conhece a trajetória de Martim desde a sua adolescência. O terceiro momento representa lembranças de sua infância com a família e de sua vida em São Paulo.

Através de um trabalho árduo, os elementos disponíveis (cadernos, bilhetes, fotografias, cartas) são revisados e transcritos por Martim e apresentados na obra através dos três momentos já citados. Cada manuscrito contém uma lembrança e são através dessas lembranças que a história vai sendo construída assemelhando-se a um quebra-cabeças; conforme cada peça é transcrita a narrativa vai ganhando forma. Como a própria personagem afirma: “minhas anotações são um modo de conversar com ela, de pensar nela. Coloquei dentro do caderno a folha de papel dobrada e amassada, com apenas duas palavras: Querida mãe”. (HATOUM, 2017, p. 39). Assim, em meio à solidão do exílio e à falta de sua mãe, a personagem encontra consolo na escrita que se torna um meio de externalizar seus sentimentos e procurar por respostas.

Como trabalhado na tópico anterior, a produção literária durante o regime militar pode ser dividida em três momentos (1964-1979, 1979-2000, 2000-2016), conforme aborda Figueiredo (2017). No terceiro momento, o que mais chama a atenção nessas narrativas são as experiências narradas; muitas são experiências dos próprios autores; em outras, experiências de outras pessoas. O papel social dessas obras, nesse viés, é de extrema importância, pois permite o debate e a reflexão, fazendo com que as consequências desse período não sejam esquecidas ou relativizadas. Como afirma Benjamin, “Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela.” (1944, p. 224).

Em **A Noite da Espera**, Milton Hatoum apresenta, através de Martim, lembranças não só da personagem, mas de toda uma geração que teve sua infância e juventude durante o regime militar brasileiro. No entanto, na obra em questão o período ditatorial não consiste no principal foco da narrativa, mas sim um pano de fundo. A intenção, nesse âmbito, é apresentar como as personagens vivem em meio a esse período, quais são seus medos, traumas e como se posicionam em meio a esse cenário.

Apesar de não ser o foco da história, o período ditatorial vai sendo construído por Martim através da transcrição dos elementos que possui. Através dessas lembranças, o leitor entra em contato com o gradativo endurecimento da repressão até o exílio da personagem em Paris. À medida que as lembranças vão sendo transcritas, o contexto político vai sendo intensificado. Nas memórias de junho de 1968, por exemplo, o narrador já apresenta a repressão de maneira mais clara: “Olhava um livro aberto, sem conseguir ler. Amanheci vencido pela insônia. Barulho na avenida L2: camburões e viaturas da polícia entravam no campus, soldados cercavam minha escola e o acesso à UnB. Não pude comer no bandeirão, nem mesmo sair do apartamento”. (HATOUM, 2017, p. 47).

Como anteriormente citado, a obra retrata a vida das personagens em meio ao regime militar. Conforme Martim apresenta sua vida e a de seus amigos, em Brasília, também apresenta o seu posicionamento. Apesar de viver em meio a esse cenário, não possui um papel engajado. Ele participa dos movimentos contra o governo, pois já está inserido nesse contexto devido ao círculo social do qual faz parte. Enquanto seus amigos e sua namorada, Dinah, se engajam na luta contra o regime militar, Martim emerge em suas angústias e na esperança de um dia reencontrar sua mãe. Por isso, refere-se a si como um covarde: “Um covarde. É o que penso hoje, quase dez anos depois, nesta tarde sufocante de verão (...). Um covarde que virou as costas para a manifestação.” (HATOUM, 2017, p. 51).

Nota-se, nesse sentido, através das considerações realizadas, a relevância em considerar a produção literária realizada durante um período tão sombrio da história brasileira. Através da literatura, temos preservada a memória desse período proporcionado, assim, reflexões e debates sobre o assunto como uma forma de não esquecer as atrocidades cometidas durante esse período ditatorial. Desse modo, é importante que cada vez mais tenhamos obras que abordem esse contexto histórico e político, para que os debates e reflexões sobre esse período sejam cada vez mais frequentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme abordamos, este estudo teve como objetivo apresentar a produção literária durante o regime militar brasileiro, levando em consideração seus três diferentes momentos. Além disso, foi escolhida para ser enfatizada a obra **A noite da Espera**, de Milton Hatoum, que possui como pano de fundo a ditadura militar. Através da análise da obra, foi possível perceber como o contexto político é apresentado na narrativa através dos elementos que o narrador, Martim, dispõe para contar a história.

Para chegar ao objetivo esperado, buscamos primeiro traçar um panorama histórico e literário das produções lançadas durante o contexto militar. Nesse panorama, abordamos as principais obras de cada momento e as características gerais dos diferentes momentos de produção. Além disso, apresentamos uma breve reflexão sobre as principais características do regime militar. Após esse panorama, enfatizamos a obra de Hatoum, através de uma análise breve levando em consideração a maneira que o contexto político é apresentado na narrativa.

Através do panorama histórico chegamos a três momentos de produção (1964-1989, 1989-2000 e 2000-2016). No primeiro momento, há uma publicação de obras de ficção e não-ficção. No segundo, a predominância de narrativas testemunhais. Já no terceiro, obras que apresentam em seu conteúdo lembranças; tanto dos autores, como de pessoas conhecidas. Nesse viés, a obra de Hatoum, escolhida para ser enfatizada neste estudo, se encaixa no terceiro momento. Por se tratar de uma obra atual, permite que os debates sobre esses assuntos também se tornem atuais, o que proporciona além disso, cada vez mais reflexões nesse sentido.

Desse modo, considerar a produção literária escrita durante e pós regime militar é de extrema relevância. Esses estudos, como já citado anteriormente, dão margem para reflexões sobre o assunto, fazendo com que esse período não seja esquecido ou relativizado. Nesse sentido, é importante que a escrita e a publicação de obras com esse viés sejam cada vez mais frequentes para que, dessa forma, os debates em volta desses assuntos não se acabem.

REFERÊNCIAS

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Obras escolhidas**.

Magia e Técnica, Arte e Política, 7ª ed. Trad. Sergio Paulo Rowanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

FERNANDES, F. **De Golpe a Golpe: Política Exterior e Regime Político no Brasil e no Chile (1964-1973)**. Brasília, 2017. Dissertação (Mestrado em relações internacionais). Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais, Universidade de Brasília.

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

HATOUM, Milton. **A Noite da Espera**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HATOUM, Milton. **Pontos de Fuga**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PIVETTA, Rejane; THOMAZ, Paulo. **Literatura e Ditadura**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

TELES, Edson. SAFATLE, Vladimir (orgs). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010.

TELES, Edson. SAFATLE, Vladimir (orgs). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010.

HISTÓRIAS DE “VIDA VIVIDA”: APROXIMAÇÕES ENTRE JORNALISMO E LITERATURA EM A ALMA ENCANTADORA DAS RUAS

Luan Pazzini Mendonça

1.

Este texto analisa como é possível identificar as aproximações entre o Jornalismo e a Literatura na Obra **A Alma encantadora das ruas**, do escritor e jornalista João do Rio, pseudônimo que Paulo Barreto começou a utilizar a partir de 1903, quando já atuava no jornal Gazeta de Notícias. Apresenta também uma discussão teórica referente ao Cânone Literário, considerando textos que ganharam destaque, numa determinada época, e deram forma como a cultura de um povo se organizou. Mostra ainda João do Rio como o *flâneur* que Santana (2016, p.5234) define como um “observador apaixonado, um [...] andante, no movimento, no fugidio e no infinito.”

O diálogo existente entre jornalismo e literatura começa no século XVIII. Ao longo da história, suas ideias se unem, mas também divergem. Cada uma das atividades textuais dispõe de especificidades próprias, com técnicas e estilos diferenciados para serem criados. De modo geral, o texto jornalístico trabalha com a veracidade, e a literatura com a ficção. Entretanto, demarcar que exista a dualidade “realidade *versus* ficção” necessita do aprofundamento de estudos, pois há muito as técnicas do jornalismo permeiam a criação literária e há muito o discurso literário preenche a atividade jornalística.

A junção entre jornalismo e literatura pode ser notada em jornais, livros, reportagens, revistas e biografias que, atreladas às técnicas usadas pelos escritores ficcionais, diferenciam dos textos cotidianos conhecidos por jornalismo informativo.

Os dois estilos unem-se não só no campo da temática, mas no interior do discurso, de forma que as funções exercidas, com linguagens objetivas e estilos próprios, diferenciem um do outro. Para Santaella (2007, p.7), “convergir não significa identificar-se. Significa, isto sim, tomar rumos que, não obstante as diferenças, erijam-se para a ocupação de territórios comuns, nos quais as diferenças se roçam sem perder seus contornos próprios.”

O jornalismo tem como função coletar, investigar, analisar e transmitir notícias para o grande público, ou a uma gama segmentada dele. Segundo Marques (2010, p.20), para o jornalismo atingir seu objetivo, ele precisa “informar seus leitores,

pois lida com as palavras como “coisas a serem usadas”. Já sobre definir o que é literatura, Jobim (1998) destaca que tanto

os pressupostos, métodos e limites do que concebe como História mudaram e mudam, como também mudou e muda o que se entende por Literatura [...] pode-se, por exemplo, tratar do inventário de mudanças nas descrições do que é literatura; averiguar por que e como essas mudanças se deram; indagar sobre a autoconsciência dos produtores destas descrições no passado; ou sobre a nossa própria autoconsciência, ao examinarmos a deles. (JOBIM, 1998, p.9).

De 1820 a 1880, no Brasil, os estudos literários passaram por um período de expansão e diversificação, crescendo assim

[...] em quantidade e qualidade, a produção literária nacional, tendência acompanhada pelos estudos literários, que, por um lado, tornam-se demanda dessa produção – que, afinal, precisava ser estudada e avaliada –, mas, por outro, atuam como indutores dela, à medida em que erigem como critério de valoro alinhamento da ficção, da poesia e da dramaturgia com a agenda nacionalista. (JOBIM, 2020, p.268).

Veiculadas em periódicos ecléticos (Jobim, 2020, p.268), no âmbito da crítica, consideradas como “[...] estudo analítico de obras literárias específicas”, surgiram ensaios que apresentavam dados do passado, em lançamentos recentes, entre eles “Niterói (1836), Jornal de Debates Políticos e Literários (1837-1838), Minerva Brasiliense (1843-1845), o Guanabara (1849-1855) Revista Popular (1850-1869), A Atualidade (1859-1864).”

O jornalista que escreve, usando técnicas da literatura, geralmente apresentam escrita primorosa, ao invés de apenas informar – mesmo quando se trata de jornalismo. Conforme Ramos (2012, p.5), são muitos os grandes escritores da literatura brasileira que mantiveram relações com as duas áreas, “como Machado de Assis, Olavo Bilac, Lima Barreto, João do Rio, Carlos Drummond de Andrade, dentre outros.”

Segundo Bulhões (2007, p.9), no Brasil, no diálogo entre a literatura e o jornalismo, registra-se uma trajetória de convivências importantes em tempos recuados, destacando que “por mais que se imaginasse uma definitiva separação a partir dos anos 50 (século XX), novos e desconcertantes lances de aproximação entre os caminhos do jornalismo e da literatura têm se realizado em tempos mais recentes.”

Conforme explica Mazini (2012, p.380), os espaços ocupados pela literatura (ficção) e jornalismo (não-ficção) nem sempre tiveram o diálogo definido entre

si. Alguns momentos históricos aconteceram entre os dois gêneros aos quais Mazini (2012) chama de “flertes, bem ou malsucedidos.” A busca por parte do jornalismo em utilizar a liberdade literária em textos publicados nos mais diversos meios de comunicação é incessante.

No século XX, o uso da prática do texto jornalístico com elementos da literatura foi um exercício feito por escritores talentosos como Euclides da Cunha, na sua obra-prima **Os Sertões** — publicada em 1902 — e o jornalista, e escritor João do Rio, com a obra **A Alma encantadora das ruas** — publicada em 1908 — que, para Cremilda Medina (1988, p.28), levantou questões até hoje discutidas como “onde termina o jornalismo e começa a literatura, ou onde termina a literatura e começa o jornalismo, para não ser parcial”.

A eficácia da comunicação entre autor e leitor fundamenta-se numa certa estabilidade, gerada por meio de códigos. Um texto, jornalístico ou literário, após ser publicado, pode ser interpretado de diversas formas, pois é lido com a bagagem de vida vivida do leitor.

Para Mibielli (2007, p.36), definir, ou não, quando um texto jornalístico pode ser considerado literário, “dependerá da seleção de ‘quem’, de que escola, de que modelo, de que época, de que manifestação ideológica, estamos falando.” Jobim (1996, p.91, apud Mibielli, 2007, p.36) complementa que

[...] a delimitação das fronteiras entre arte e não-arte [assim como as de literatura e não-literatura] dá-se no interior de sistemas culturais, cujos elementos constituintes estão inter-relacionados, e somente dentro dos sistemas e nos limites de suas articulações podemos entender o papel desses elementos (JOBIM, 1996, P.91, apud MIBIELLI, 2007, p.36).

João do Rio, há algum tempo, vem sendo revalorizado, com certa euforia. Artigos e livros têm destacado a sua importância para a cultura brasileira e para a história da imprensa jornalística, situando-o como *flâneur* e como um cronista da nossa *Belle Époque*¹, iniciador do jornalismo investigativo no país. Alguns autores reconhecem que suas obras não deveriam ficar de fora do cânone da própria literatura brasileira.

1 “Representava o ápice da Modernidade do início do século XX. A **Belle Époque carioca** provavelmente foi a mais importante e evidente do Brasil devido ao fato de ser a capital federal do país na época e abraçar de todas as mudanças e influências que vinham do processo de modernização da França” (DONATO, 2006, p.4).

2.

O Cânone, para alguns autores, pode ser considerado um *corpus* de textos que em um momento histórico, segundo Mibielli,

obtiveram destaque social, para outros, trata-se de uma forma de estratificação e regulação social (que pode ser de fundo nacional, regional, racial, classista, religioso, sexual, ou de outro tipo qualquer), na qual o “poder” socialmente instituído propõe o controle e a perpetuação do “sistema”, através da eleição de textos “modelo”, dentro da cultura literária (MIBIELLI, 2007, p.45).

De qualquer forma, a unanimidade entre estudiosos é que o Cânone corresponde a textos que ganharam destaque, numa determinada época e que deram forma como a cultura de um povo se organizou, numa determinada época. O Cânone Literário então assume a “função que garante da identidade e da estabilidade nacional e cultural” (Santos, 1998, p.10).

Jobim (1998, p.203) define que Cânon é uma palavra usada para “designar o universo de autores e obras que são valorizados, lembrados e aceitos como importantes em determinada comunidade.” É importante destacar que as obras e os autores considerados como Cânone não representam um todo da literatura. Eles estão delimitados pelo espaço-tempo de uma determinada comunidade, podendo ser considerados como uma construção social contextualizada. É importante destacar que sua principal característica está na importância que detém para uma determinada comunidade (Mibielli, 2007).

Conforme Coelho (1999), no cenário acadêmico atual, os estudos sobre Cânone, tem ganho

[...] cada vez mais força e amplitude, na medida em que correntes teóricas em ascensão, como o feminismo, o neo-historicismo ou os estudos culturais têm-se voltado para a redescoberta das origens dos sistemas de valores herdados. Ou melhor, empenha-se em detectar os pressupostos ideológicos que estiveram na origem da formação dos cânones e, conseqüentemente, não só redescobrir obras, autores e manifestações culturais esquecidas no tempo, devido à pressão da cultura dominante, mas também compreender as razões profundas do atual desafio ao cânone, assumido abertamente pelas mulheres e que percorre mil maneiras de a literatura e a arte por elas criadas (COELHO, 1999, p. 10).

Para Mibielli (2007), em alguns casos, é quase impossível definir quando um texto pertence, ou não, ao centro ou à periferia da Literatura. Tudo dependerá de

“quem” e de que contexto, estamos falando. É importante destacar que o termo (Coronel, 2011) periferia da literatura

emerge como terreno de expressão simbólica de indivíduos que, embora situados à margem dos circuitos previsíveis de produção e consumo cultural, conseguem ecoar seu discurso contundente para além da fronteira que os isola geográfica e socialmente em áreas remotas das metrópoles brasileiras, impondo-lhes a vivência do barro e não a do asfalto (CORONEL, 2011, p. 63).

Apesar de ainda não existir consenso sobre quais agentes – “por que” e “quem” – operam esta seleção, segundo Mibielli (2007, p. 35), existe “uma posição, que aponta para esta prática como um ato de autopropriedade do poder, uma espécie de “instinto de sobrevivência” desta parcela da sociedade, também chamada de elite cultural.” Para essa parcela da sociedade, o Cânone pode ser considerado como um instrumento de perpetuação do poder de quem o institui.

Em meio a toda discussão levantada até aqui, definir se uma obra está mais próxima de ser literária, ou canônica, não é tarefa fácil. Corroboramos a ideia de Calvino (1993, p. 11), considerando que os “livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram”.

3.

Santana (2016, p.5234) define *Flâneur* como um “observador apaixonado, um [...] andante, no movimento, no fugidio e no infinito.” Sousa (2008, p.3) destaca que é no Rio de Janeiro, transformado “nesse novo ambiente, nesta cidade remodelada, que se observa a figura do *flâneur* na obra de João do Rio.”

No primeiro texto, intitulado “A Rua”, João do Rio denomina-se *flâneur*, um ingênuo quase sempre, que para diante dos rolos e

[...] é o eterno “convidado do sereno” de todos os bailes, quer saber a história dos bolieiros, admira-se simplesmente, e conhecendo cada rua, cada beco, cada viela, sabendo-lhe um pedaço da história, como se sabe a história dos amigos (quase sempre mal), acaba com a vaga ideia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para o seu gozo próprio. (RIO, 2017, p. 18).

Ao se descrever como *flâneur*, o autor apresenta um texto atemporal, levando o leitor a fazer inúmeras interpretações sobre os fatos contados. Uma linguagem

que exige do leitor uma interpretação mais complexa. Para Marques (2009, p. 22), a “literatura cria significados e funda significados.”

No segundo capítulo do livro, intitulado “O que se vê nas ruas”, o método da entrevista, empregado por João do Rio, pode ser visto no trecho abaixo.

- Que está você a vender? - Orações, sim senhor. - Novas? - Uma nova, sim – A oração das nove. Era num canto de rua, por uma tarde de chuva. O pobre garoto, muito magro, com o pescoço muito comprido, sobraçava o maço de orações, a sorrir. - Mas criatura, a oração das nove foi desmoralizada! - E agora é que se vende mais. Olhe, eu hoje vendi quatrocentos folhetos. Só de oração das nove, trezentos e vinte e cinco. (RIO, 2007, p. 53).

João do Rio, como um repórter, além de imergir nos meios pesquisados para descrever os fatos da época, buscava interagir com os personagens que faziam parte de seus textos. Denunciava e investigava, participando da forma de vida de uma parcela da sociedade, “a maioria, aliás — que não se enquadrava no padrão *chic* que a burguesia estipulava para o Rio de Janeiro. Apesar de não ser um militante político, João produziu [...] escritos dos mais corajosos e lúcidos sobre a situação do trabalhador” (Sousa, 2008, p. 6). A coragem de João do Rio, que Sousa (2008) destaca, podemos ver no trecho abaixo.

Então o feitor, um homem magro, corcovado, de tamancos e beijos finos, o feitor, que ganha duzentos mil réis e acha a vida um paraíso, o sr. Correia, entrou pelo barracão onde a manada de homens dormia com roupa suja e ainda empapada do suor da noite passada [...] – Eh! Lá! Rapazes, acorda! Quem não quiser, roda. Eh lá! Fora! [...] Os homens gananciosos aproveitam então o serviço da noite, que é pago até de manhã por três mil e quinhentos e até a meia noite pela metade disso (RIO, 2007, p. 138-139).

Sousa (2008, p.7) destaca que em “A alma encantadora das ruas”,

os elementos jornalísticos são evidentes e relevantes, travando um diálogo enriquecedor com o discurso literário. Tanto é que, gradativamente, estes elementos jornalísticos introduzidos por ele saem da vizinhança e passam a ocupar o centro dos textos jornalísticos de décadas mais tarde (SOUSA, 2008, p.7).

João do Rio, conforme destaca Lima (2009, p. 369), comunica “com desenvoltura. Vê o mundo com olhar diferenciado, liberto de condições limitadoras que empobrecem a visão.” O ritmo narrativo das reportagens, constituídas por descrições quase minimalistas, quebrando a ação jornalística, mostram que “João

do Rio descobriu a força narrativa de fatos reais em suas reportagens; o uso das frases e os recursos literários” (Medina, 1988, p. 63). Assim,

nos botequins, fonógrafos roufenhos esganiçavam canções picarescas; numa taberna escura com turcos e fuzileiros navais, dois violões e um cavaquinho repicavam. Pelas calçadas, paradas às esquinas, à beira do quiosque, meretrizes de galho de arruda atrás da orelha e chinelinho na ponta do pé, carregadores espapaçados, rapazes de camisa de meia e calça branca bombachada com o corpo flexível dos birbantes, marinheiros, bombeiros, túnicas vermelhas de fuzileiros – uma confusão, uma mistura de cores, de tipos, de vozes, onde a luxúria crescia (RIO, 2007, p. 43).

Os textos de João do Rio, passados mais de cem anos, permanecem como uma das maiores realizações de escritas jornalísticas de nosso país. Bulhões (2007, p. 84) destaca que

[...] em um tempo de extrema mecanização do ofício jornalístico, em uma fase em que o repórter parece ficar cada vez mais estático – aliás, uma época em que estão desaparecendo as funções especializadas de repórter, editor, redator, com o movimento de enxugamento das empresas jornalísticas – e o jornalista parece estar cada vez mais amarrado à sala de redação, sem contato direto com o cotidiano a ser por ele reportado, o nome de João do Rio pode soar como um exemplo radical de contraste (BULHÕES, 2007, p. 84).

Os textos de João do Rio são ricos em potencialidades expressivas e, por apresentarem desenvoltura na escrita, se renovam a cada leitura. Sua escrita, jornalística literária deve ser convocada a participar dos questionamentos, perplexidades e inquietações do nosso tempo, assumindo um papel de investigar novas configurações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas reportagens de João do Rio, publicadas em **A alma encantadora das ruas**, há o ficcionista; no repórter, um personagem. Desapegado dos limites que a sala de redação impõe, ele propôs uma experiência textual também sem limites, assumindo o dinamismo presente até hoje nas reportagens, com qualidade na escrita e riqueza nos detalhes, fazendo também do jornalismo expressão literária.

As inovações para a época, introduzidas pelo escritor no âmbito jornalístico, por meio dos seus textos, aliando elementos advindos da literatura, indicam que

ele pertence a uma fase de transição: a passagem das colaborações estritamente literárias dos jornalistas para a constituição de uma linguagem especificamente jornalística que se consolidou, a partir dos anos 50, nos jornais brasileiros.

REFERÊNCIAS

BULHÕES, Marcelo. João do Rio e os gêneros jornalísticos no início do século XX. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre, n° 32, abril de 2007, quadrimestral. Disponível em: < <https://www.redalyc.org/pdf/4955/495550188012.pdf>> Acesso em: 10 jun. 2021.

BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. O Desafio ao Cânone: consciência histórica versus discurso-em-crise. In: Helena Parente Cunha (Org.). **Desafiando o cânone: aspectos da Literatura de autoria feminina na prosa e na poesia** (anos 70/80). Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1999.

CORONEL, Luciana Paiva. Literatura de periferia e mercado: reflexões acerca do caso Carolina Maria de Jesus. **IPOTESI, JUIZ DE FORA**, v.15, n.2, p. 63-71, jul./dez. 2011. Disponível em: < <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/25719>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

DONATO, C. **Frente e verso da Belle Époque carioca**: do objeto de fetiche ao objeto da fé. In: COUTINHO, L. E. B.; MUCCI, L. I. (Orgs.). **Dândis, estetas e sibaritas**, Rio de Janeiro: Confraria do Vento, Faculdade de Letras da UFRJ, 2006.

JOBIM, José Luís. **A poética do fundamento**. Ensaios de teoria e história da literatura. Niterói: EdUFF, 1996.

JOBIM, José Luís. O trabalho teórico na história da literatura. **Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social**, 1998. Disponível em: <

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas Ampliadas**, 4ª Edição. São Paulo: Manole Ltda., 2009.

MARQUES DE MELO, José e ASSIS, Francisco de. **Gêneros jornalísticos no Brasil**. São Bernardo do Campo: UMESP, 2010.

MARQUES, Fabrício. Jornalismo e literatura: modos de dizer. **Conexão Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul/RS, v.8, no.16, p.11-27, jul./dez.2009. Disponível em: <http://www.academia.edu/1054855/Jornalismo_e_literatura_modos_de_dizer> Acesso em: 15 jun. 2021.

MAZINI, André. História entre o Jornalismo e a Literatura: Fronteiras narrativas e metodologias possíveis. **Comunicação & Mercado, Dourados/MS**, v. 01, no. 02 – edição especial, p. 373-384, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.unigran.br/mercado/paginas/arquivos/edicoes/1N2/32.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

MEDINA, Cremilda. **Notícia**: um produto à venda – jornalismo na sociedade urbana e industrial. 2ª edição, São Paulo, Summus, 1988.

MIBIELLI, Roberto. **O Ensino de Literatura em Roraima**. Da Gênese da Universidade Federal de Roraima aos dias atuais. 2007. Tese (Doutorado), apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. 353f. 2007.

RAMOS, Gabriela. A crônica como interseção entre jornalismo e literatura. In: **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste** – Ouro Preto - MG – 28 a 30/06/2012.

RIO. João do. A alma encantadora das ruas. Belo Horizonte: Crisálida Livraria e Editora, 2017.

SANTAELLA, Lúcia. Linguagens líquidas na era da mobilidade. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTANA, André Ricardo Duarte. FLANÂNCIAS EM GONÇALO M. TAVARES. **XV ENCONTRO ABRALIC**, UERJ - RIO DE JANEIRO, 2016. Disponível em: < https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491520785.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2021.

SANTOS, B. de S. Tempo, Códigos Barrocos e Canonização. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v. 51, p. 3-20, 1998.

SOUSA, Patrícia de Castro. A problemática da narrativa de João do Rio: Crônica ou reportagem? **XI Congresso Internacional da ABRALIC**. 13

a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasil. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/075/PATRICIA_SOUSA.pdf> Acesso em: 15 jun. 2021.

SOUZA, Roberto Acízelo de; JOBIM, José Luís. CRÍTICA E HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRAS. **Revista de Letras JUÇARA**, Caxias – Maranhão, v. 04, n. 01, p. 268 - 280, jul. 2020. Disponível em: <<https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/2302/1660>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

AUGUSTO DOS ANJOS: UM POETA EM OUTRAS ERAS

Igor França Cordeiro

O livro **Eu**, de Augusto dos Anjos, teve três publicações das mais relevantes. A primeira, em 1912, fez grande ruído entre os críticos ao ponto de o livro ser chamado de “monstruosidade” pela temática, o olhar pessimista, o grotesco, os muitos termos científicos e as rimas pouco usuais do poeta. Em 1920, o livro foi reeditado na tentativa de resgatar a obra e retirar a imagem estigmatizada pelas primeiras críticas. Em 1928, o **Eu** alcança o sucesso ao vender três mil cópias em apenas duas semanas. Em meio às inovações tecnológicas e à forte ideia de progresso veiculada no início do século XX, a aparição de um poeta como Augusto dos Anjos destaca-se por mostrar aquilo que passava despercebido. Na lírica do poeta, há elementos como o sofrimento, os doentes e pobres que aparecem como contraposição à ordem e racionalidade da *Belle Époque*. Além disso, é possível observar elementos estilísticos que distanciam Augusto de seus contemporâneos no Brasil: o grotesco, o macabro, o pessimismo, a cisão do sujeito e a cisão entre sujeito e natureza. Ademais, o poeta põe a linguagem sob suspeita por esta não dar conta de expressar tudo o que era sentido. Desse modo, era necessário buscar elementos de campos que excediam a linguagem poética, por exemplo, termos ligados à ciência. No texto, pretende-se realizar uma breve leitura da fortuna crítica do **Eu** (1912), de Augusto dos Anjos, desde sua primeira publicação em 1912, passando pelas críticas e reedições mais emblemáticas da obra, até críticas contemporâneas para pensar as várias leituras que o **Eu** teve e, por isso, pensar as abordagens que a obra teve com o passar do tempo.

A obra de Augusto Carvalho Rodrigues dos Anjos (1884 – 1914) passou por diversos tipos diferentes de leitura. A princípio, houve a tentativa de filiar Augusto ao simbolismo ou parnasianismo, uma vez que ambas estavam, simultaneamente, em vigência. A forte sonoridade, imagética e lirismo são, nas primeiras críticas, elogiadas pelos simbolistas. Enquanto os parnasianos elogiavam a elegância e brilho de seus versos, a métrica, emprego do adjetivo nos poemas, a disciplina ortográfica, conhecimentos prosódicos e sua forma convencional. A primeira leitura do livro **Eu** feita pelos críticos aproximava-se de uma espécie de tentativa de desvendar a obra e explicá-la, destrinchar os seus mistérios e o porquê de um autor em plena virada do século abordar temas tão ligados ao grotesco, além de expressar com tanta veemência e ferocidade imagens tão marcantes como

a temática da dor humana, a angústia e o peso da existência. Temas que são tratados da forma mais crua e ao mesmo tempo sensível na lírica do poeta. O tom pessimista é atribuído à influência de poetas como Cesário Verde e Baudelaire, segundo Eudes Barros (1964) e Fausto Cunha (1963). Mas antes é necessário observar o contexto em que o poeta está inserido.

O Rio de Janeiro precisava acompanhar as transformações que aconteciam nos centros de poder mundial no início do século XX, uma vez que era a capital e centro irradiador de cultura e inovações do país. “Ser moderno não era apenas uma necessidade: era um imperativo categórico, ao qual o Rio de Janeiro não poderia deixar de responder, modelando-se no exemplo de Paris e das reformas *haussmannianas*. Mas não era só Paris que se configurava como o grande exemplo. Existia um precedente de progresso, beleza, higiene e conforto na América do Sul, Buenos Aires, cidade moderna e salubre, próxima dos padrões europeus tanto na cultura quanto na arquitetura e no urbanismo, com cujo espaço mais emblemático – A Avenida de Mayo - o projeto de 1903 pretendia rivalizar” (FABRIS, 2000).

Num período dominado pela palavra “progresso” e tomado por inovações e mudanças, o indivíduo encontrava-se em posição desconfortável ao tentar assimilar todo o bombardeio tecnológico e urbano. O cidadão que estava acostumado a ver na rua carruagens de tração animal, no início do século XX era forçado a adaptar-se aos bondes elétricos e carros, por exemplo. Junto a isso temos, no começo do século, a Primeira Guerra Mundial, acontecimento histórico que marcou a humanidade e provocou uma cisão no modo de ver, viver e estar no mundo dos indivíduos.

“O longo século XIX se encerraria naquele momento e, junto com ele, a desconstrução da crença no progresso e na paz, como resultado da evolução humana” (SANTUCCI, 2008) certamente a Primeira Guerra Mundial foi o momento em que o indivíduo se deparou com o poder bélico da tecnologia. Antes da guerra, temos a tendência de reduzir a tecnologia ao cinematógrafo, os bondes, a fotografia, a máquina de escrever, a lâmpada, etc. nos esquecendo, porém, das invenções bélicas desse período. Não admira que muitos dos militares mandados à guerra, perderam a fala e não conseguiam transmitir o que havia acontecido durante os combates. Eles perceberam que aquele não era o mundo em que tinham crescido. Era uma nova época. Um novo tempo. O sujeito do começo do século XX começava a entender que a tecnologia que vinha em nome do progresso – como prometia – trazia, também, a desilusão, pois, com ela vinham novos perigos. E o ser humano viu o quão frágil era diante daquelas máquinas.

Os postulados positivistas fundamentaram a visão coerente do mundo, “que estava prestes a ser questionada, em verdadeiras teorias baseadas na experiência testada e sistematizada das ciências, isto é, nos ‘fatos’ da natureza tal como descobertos pelo método científico” (HOBSBAWM, 1988). A chegada da genética, da teoria da evolução e a eugenia reforçaram a política imperialista europeia que se valia do discurso de que o homem europeu era o mais evoluído e apto para levar civilização ao mundo por ser dotado de determinadas características fisiológicas que permitiram seu maior desenvolvimento cultural. Para isto, era necessário controlar as enfermidades de locais diferentes dos que este indivíduo estava habituado, como as regiões tropicais.

O progresso era o grande tópico da virada do século por haver uma corrida tecnológica em todas as áreas desde a imprensa até as forças militares. A capital do Brasil apressou-se para deixar sua arquitetura colonial no passado e rumar à imagem de um país moderno. Este foi um grande divisor entre os intelectuais de então, pois, enquanto alguns literatos foram fascinados pela modernidade, outros voltaram seu olhar para aqueles que ficaram à margem dela. Por vezes, os intelectuais se contradiziam em meio às novidades ora defendendo-as, ora criticando-as. A lira de Augusto dos Anjos – não raras vezes – volta seu olhar justamente para estas questões, supostamente, menos importantes como os doentes, as prostitutas, os pobres e o lugar do intelectual que observava as mudanças, mas não sabia como ou o que falar.

Augusto Carvalho Rodrigues dos Anjos (1884 – 1914), nascido no Engenho Pau D’Arco, Paraíba, escreveu seus primeiros versos ainda na infância. Em 1903 ingressou na Faculdade de Direito do Recife, formando-se em 1907. Não exerceu o bacharelado, todavia. Empenhou-se no magistério na Paraíba e no Rio de Janeiro, para onde se mudou em 1910, após desentendimentos políticos com representantes da oligarquia paraibana e por problemas pessoais. Em 1912, publica seu primeiro e único livro de poesias **Eu**. No dia 12 de novembro de 1914 – aos 30 anos – o poeta morre em Leopoldina – MG, onde era diretor do Grupo Escolar Ribeiro Junqueira.

Augusto dos Anjos, ao focar seu olhar nos pobres, doentes e prostitutas nos mostra um olhar diferente da *Belle Époque*. Estes indivíduos aparecem em sua poesia para nos mostrar a contraposição do ideal do início do século XX. O poeta desloca-se de seu tempo para alcançar uma vista panorâmica do que estava acontecendo e por isso consegue abordar elementos despercebidos por quem estava deslumbrado pelo brilho do momento. Ao voltar seu olhar para o feio, os cadáveres, a podridão e

aos vermes (grotesco) o poeta abala as estruturas do que havia sido feito até então na poesia brasileira. Em um diálogo com seu próprio tempo, o poeta retorna aos indígenas num ato de busca, no passado, alguma semelhança com o seu presente em que um povo “atrasado” era invadido pelo “futuro” e as consequências deste encontro, como expresso nos versos de Os doentes que diz

A civilização entrou na taba
Em que ele estava. O gênio de Colombo
Manchou de opróbrios a alma do mazombo,
Cuspiu na cova do morubixaba!
(ANJOS, 2012).

Como se no momento em que o poeta escrevia fosse possível substituir a palavra “civilização” por “progresso”, que era a palavra de ordem da Primeira República.

Talvez o maior índice da diferença e deslocamento entre Augusto dos Anjos e seu tempo seja sua recepção crítica. Em 1912 o livro **Eu** era lançado. Sinalizado por Hermes Fontes como “o mais ruidoso dos últimos seis meses”. O crítico, logo no início de seu texto, nos diz que o livro em muito o desagrada pela insistência de ideias retomadas em quase todos os poemas. Segundo o crítico, o poeta consegue o efeito desejado, mas “sem sutileza, sem arte” (FONTES, 1912). Todavia, reconhece em Augusto grande potencial e talento para versejar. Esta é a primeira grande crítica recebida pelo **Eu**, disponibilizada pelo **Diário de Notícias** em 16 de jul. 1912, mas é um exemplo de como o **Eu** foi recebido pelas primeiras críticas.

Em 1920, seis anos após a morte de Augusto, o **Eu** é reeditado por Órris Soares, amigo do poeta, a fim de retirar a imagem que havia sido dada ao livro. Um exemplo é a fala de Órris a respeito do **Eu** se tratar de uma obra científica. Para ele, nunca houve poesia científica ou filosófica, mas havia poetas que comovendo-se em face de fenômenos da natureza “exaltam-se pela beleza, quedam-se na contemplação e vivem do ideal” (SOARES, 1920). A segunda edição do **Eu** pode ser vista mais como um resgate de Augusto.

É apenas em 1928 que o **Eu** desponta em seu derradeiro sucesso de vendas com o saudoso número de três mil cópias vendidas em duas semanas, apenas. O crítico Medeiros e Albuquerque diz no **Jornal do Comércio** em 30 de set. 1928 que o **Eu** é o mais estupendo livro da literatura brasileira “trata-se positivamente de um livro único, de que não conheço idêntico em nenhuma outra literatura” (ALBUQUERQUE, 1928). E a partir de então as vendas do livro só aumentam.

O efeito de estranhamento que o **Eu** trouxe deixou os primeiros críticos desnorteados. As mudanças trazidas pelo **Eu** vinham como para violentar os ouvidos do leitor do início do século XX. Essa violência, todavia, não era sem motivo. Na perfeita sincronia entre fundo e forma, a expressão como que tonifica a impressão, que nos alcança e atinge devido, em grande parte, à intensidade da camada fônica. Augusto carregava os decassílabos e recursos de rimas, muito ligados à tradição, porém adotava recursos que contrastavam com ela. Exemplo disso é o uso do vocabulário intimamente ligado à filosofia e à ciência, que tornam-se matéria poética, além do mau gosto resultante da obsessão escatológica em seu duplo sentido, o grotesco das imagens e, no domínio fônico, a dissonância que o fazia, por exemplo, multiplicar aliteraões (repetição de fonemas parecidos) e sinéreses (contração de duas vogais de sílabas diferentes – hiato - num ditongo).

Os vocábulo prosaicos propiciavam maior comunicação com o leitor comum e afastavam Augusto dos Anjos dos estilos precedentes (naturalismo e simbolismo). A poesia de Augusto dos Anjos é como uma poesia de polos. No polo intelectual, vemos a angústia do poeta se alimentar e se confrontar com os postulados da filosofia e da ciência positivas; enquanto no polo prosaico-sentimental, temos o apelo aos elementos concretos, cotidianos, quase vivenciais, serve de veículo à nostalgia e ao desespero metafísico-existencial do poeta. É por ser dotado de uma poética bastante imagética, de simultaneidade entre permanência e quebra com a tradição e do efeito de estranheza de seus versos que Augusto dos Anjos é chamado por Álvaro Lins de “único realmente moderno” (apud VIANA, 2014, p.17). O poeta choca a crítica da virada do século ao levantar questões como o que seria matéria poética, suspeitar da totalidade de expressão da linguagem e ao mostrar uma literatura que mergulhava no brilho da *Belle époque* para buscar o tenebroso, o sombrio, a tristeza e o feio da cidade, das ruas e do ser humano.

E unia trágica festa emocionante!
A bacteriologia inventariante
Toma conta do corpo que apodrece....
E até os membros da família engulham,
Vendo as larvas malignas que se embrulham
No cadáver malsão, fazendo um s.
(ANJOS, 2012).

Os vocábulos técnicos foram considerados pelos primeiros críticos como “duplamente infecção da poesia científica e tentativa de mostrar erudição do poeta” (FONTES, 1912). Houve ainda a leitura biográfica da obra de Augusto dos Anjos. Na tentativa de desvendar o **Eu**, a crítica especializada, por volta dos anos 50, procurou na vida do autor elementos que justificassem sua obra. Outros críticos diziam que o pessimismo e temática da morte presentes no **Eu** eram reflexos de um poeta moribundo. Reduzindo a criação do poeta à sua doença ou buscando, na obra, referências sobre sua vida, lugar em que nasceu, pessoas que influenciaram sua vida pessoal e como literato.

A partir da metade do século XX, os críticos procuraram no **Eu** elementos que o tornaram obra consagrada (após o fenômeno de vendas de 1928 e crescimento exponencial de tiragens até o ano de 1963 em que o **Eu** estava em sua trigésima edição). Surgem, então, textos com a intenção de investigar o motivo do sucesso de vendas da obra, pensar o efeito que os termos científicos traziam aos poemas e o forte embate entre materialismo e idealismo. O prosaísmo tão criticado pelos parnasianos contrastava com os muitos termos científicos presentes na obra de Augusto, mas já trazia o tom que guiaria um dos mais marcantes aspectos da estética modernista: o diálogo banal: “Toma um fósforo. Acende teu cigarro! / O beijo, amigo, é a véspera do escarro, / A mão que afaga é a mesma que apedreja” (ANJOS, 2012).

O embate entre materialismo e idealismo vai percorrer toda a crítica do poeta. Os primeiros críticos defenderam a ideia de que o poeta era materialista por voltar seu olhar à matéria, ao verme, ao indivíduo, todavia a crítica de Órris Soares negava essa interpretação materialista de Augusto. Alguns críticos diziam que o olhar do autor voltava-se à matéria para extrair um ideal. Era a forma de o poeta tornar concreto, o abstrato, como disse muito mais à frente (2014) Sérgio Gesteira. O que tornava a obra do poeta acentuadamente espiritualista. Augusto preocupava-se com a Unidade das coisas e dos seres, a evolução do Todo, segundo Órris Soares (SOARES, 1920).

O lirismo do poeta foi tratado pelos críticos da segunda metade do século XX como quase indissociável da ciência e da forma. Ao atrair os polos poético e científico, Augusto praticamente aproxima seu texto do misticismo do intelectualismo. O único livro de Augusto mostra uma beleza completamente adversa: a dramática e terrível. Além de se colocar em colóquios com altas indagações sobre o Cosmos e as virtualidades do espírito, segundo o crítico José Escobar Faria (FARIA, 1956).

Nos poemas de Augusto dos Anjos podemos perceber um olhar diferente daquele que seria o usual em seu tempo. O poeta nos fala da prostituição, dos pobres e doentes. Estas imagens são trazidas aos poemas como uma tentativa de mostrar a exceção dos ideais de progresso e da razão. São figuras que contrastam o que estaria no ideário da *Belle Époque*. É como se o poeta olhasse para o seu tempo a contrapelo.

A passagem dos séculos me assombra.
Para onde irá correndo minha sombra
Nesse cavalo de eletricidade?!
Caminho, e a mim pergunto, na vertigem:
— Quem sou? Para onde vou? Qual minha origem?
E parece-me um sonho a realidade.
(ANJOS, 2012.).

E por fim o seu tão criticado prosaísmo que aproximava o texto de uma linguagem muitas vezes cotidiana e aparentemente simples. Estes vocábulos aparecem ora em conotações mágicas, ora em elementos de choque, ora no uso de onomatopeias. Outro aspecto importante a ser mencionado sobre o banal em Augusto é o recurso à pergunta, de que o poeta retirou efeitos tanto formais, quanto psicológicos. Estes aspectos foram tratados como “impuros” pelos parnasianos sendo utilizados apenas em produções humorísticas ou em exceções.

Os vocábulos ligados à ciência e à filosofia causavam certo preciosismo por mostrar erudição e, paradoxalmente, estranheza. Havia certo fascínio por palavras “difíceis” pelo público leitor. Essa estranheza que, em tese, afastaria o leitor comum do autor era justamente o que constituía o motivo de fascínio pelo fato de ter forte apelo musical e doutoral. Os termos científicos realçam a dimensão intelectual sugerindo às vezes uma falsa profundidade, enquanto os vocábulos prosaicos, representando objetos, sentimentos e atos cotidianos, ligam-se à experiência imediata do poeta e do homem sendo, por via disso, facilmente apreendidos pelo leitor comum.

Augusto dos Anjos mostrou-se um poeta contra seu tempo. O fator que evidencia isto é: 1) o fato de os primeiros críticos não terem dado conta do poeta e sua obra. O que leva a pensar na 2) riqueza de obra e autor que não permitem rótulos e definições únicas e absolutas, resultando na dificuldade de inserção do poeta na historiografia da literatura brasileira. Esta dificuldade trazia um ponto negativo e um positivo. O primeiro deixava o autor numa espécie de ostracismo,

o segundo mostrava toda a amplitude de um poeta que não se deixava definir ou resumir. 3) Por último, a expressão “em outras eras”, a princípio, um afastamento do poeta. E é graças a esse afastamento que Augusto consegue pensar sua época de forma crítica. Mas também, evidencia as várias formas que a crítica recebeu a obra do poeta, ou seja, as várias leituras que sua lira teve ao longo dos anos.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Medeiros e. *O livro mais estupendo: O EU*. In: BUENO, Alexei (org.). *Fortuna Crítica. Augusto dos Anjos - Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1ª ed. 1994, pp. 89-97.

ALMEIDA, Rogério Caetano de. *Paralelas e tangentes: A poética decadentista em Augusto dos Anjos e Antônio Nobre*. In: **Revista Crioula**. Universidade de São Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBUSP. 1 maio de 2007. Acesso pelo link: <doi:10.11606/issn.1981-7169.crioula.2007.52730>.

ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. 4 ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

ARRUDA, Maria Olivia Garcia Ribeiro de. Escritas de violência no Eu, de Augusto dos Anjos. In: **Literatura e Autoritarismo Dossiê: Escritas de violência**. Novembro de 2008. Acesso pelo link: <http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie/art_12.php>.

BARROS, Eudes. Aproximações e antinomias entre Baudelaire e Augusto dos Anjos. In: BUENO, Alexei (org.). *Fortuna Crítica. Augusto dos Anjos - Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1ª ed. 1994, pp. 174-179.

BENJAMIN, Walter, Paris do Segundo Império. In: **Obras Escolhidas III**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil – 1900**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1975.

BUENO, Alexei (Org.). *Fortuna Crítica*. In: BUENO, Alexei (org.). **Augusto dos Anjos - Obra completa: volume único**. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 1ª ed. 1994.

CUNHA, Fausto. Augusto dos Anjos: salvo pelo povo. In: BUENO, Alexei (org.). *Fortuna Crítica. Augusto dos Anjos - Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1ª ed. 1994, pp. 165-170.

D'ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. In: *Estud. av. [online]*. 2006. vol.20, n.56, pp.237-250. ISSN 0103-4014. Acesso pelo link: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142006000100016>>.

DIMAS, Antônio. A encruzilhada no fim do século. In: **América Latina: palavra, literatura e cultura**, 1994. pp. 535-574.

FABRIS, Annateresa. O espelho da avenida. In: **Fragmentos urbanos: representações culturais**. São Paulo: Studio Nobel, 2000. pp. 15-55.

FARIA, José Escobar. A poesia científica de Augusto dos Anjos. In: BUENO, Alexei (org.). *Fortuna Crítica. Augusto dos Anjos - Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1ª ed. 1994, pp. 141-149.

FONTES, Hermes. *Crônica Literária*. In: BUENO, Alexei (org.). *Fortuna Crítica. Augusto dos Anjos - Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1ª ed. 1994, pp. 49-52.

GESTEIRA, Sérgio F. Martagão. Imagens da turbulência na poesia de Augusto dos Anjos. In: **Matraga**: Rio de Janeiro, v.21, n.35, jul/dez. 2014, pp. 33-46.

HELENA, Lúcia. O EU e o livro do desassossego: Reflexões em torno de Augusto dos Anjos e Fernando Pessoa. In: **Matraga**: Rio de Janeiro, v.21, n.35, jul/dez. 2014, pp. 107-120.

HOBSBAWM, Eric. *Certezas solapadas*. In: **A era dos impérios: 1875-1914**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LIMA, Luiz Costa. Augusto dos Anjos: A origem como extravio. In: **Matraga**: Rio de Janeiro, v.21, n.35, jul/dez. 2014, pp. 11-32.

LINS, Álvaro. Augusto dos Anjos poeta moderno. In: BUENO, Alexei (org.). *Fortuna Crítica. Augusto dos Anjos - Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1ª ed. 1994, pp. 116-127.

REIS, Zenir. *Paraíba, 1920: A volta de Augusto dos Anjos*. In: **Rev. Inst. Est. Bras.**, SP, 27:153-176, 1987.

SANTUCCI, Jane. As revoltas populares no Rio de Janeiro no início do século. In: **Cidade Rebelde**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: **História da Vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Vol.3.cap.7, pp 513-620.

SIMÕES JR, Álvaro Santos. Augusto dos Anjos e a crítica de seu tempo. In: ARAGAO, Maria do Socorro Silva de. (Org.) **II CONGRESSO NACIONAL DE LITERATURA – II CONALI – Anais**. João Pessoa: Mídia, 2014.

SOARES, Órris. Elogio de Augusto dos Anjos. In: BUENO, Alexei (org.). *Fortuna Crítica. Augusto dos Anjos - Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1ª ed. 1994, pp. 60-73.

VIANA, Chico. A modernidade em Augusto dos Anjos. In: ARAGAO, Maria do Socorro Silva de. (Org.) **II CONALI – ANAIS, João Pessoa** – PB. Nov. 2014, pp. 17-24.

ANTÓNIO BOTTO E O LUGAR DA ESCRITA HOMOERÓTICA NA CRÍTICA LITERÁRIA PORTUGUESA

Oscar José de Paula Neto

1.

António Botto foi um dos escritores de maior destaque durante as décadas de 1920 e 1930 em Portugal. Apesar disso, com o decorrer dos anos, sua trajetória passou a ser reduzida a uma “nota de rodapé” na história da literatura portuguesa, na qual aparece associada geralmente à figura do poeta Fernando Pessoa, que foi um dos maiores incentivadores e defensores de sua obra frente às polêmicas que suscitaram no campo literário e intelectual do país. *Canções*, o principal livro de poemas de Botto, foi publicado em 1921 e causou uma verdadeira celeuma no meio cultural nos anos subsequentes. Num país bastante conservador como Portugal, o poeta publica um conjunto de poemas de forte conteúdo homoerótico, exposto sem véus e sem julgamentos morais, no qual representava de forma bastante clara as paixões e os desejos entre homens. A pesquisadora Anna Klobucka afirma que a novidade do tema trazido por Botto não se limitou apenas ao âmbito da literatura portuguesa, mas sim à mundial, já que até aquele momento, nem mesmo nos principais centros culturais e artísticos europeus, algo tão radical havia sido publicado para a apreciação de um vasto público leitor, dada a grande circulação da obra, sendo amplamente comentada e discutida, nos meios jornalísticos e culturais (Klobucka, 2018, p. 61).

Entretanto, é possível afirmar que desde cedo, como bem aponta o artigo do crítico português João Gaspar Simões publicado no **Diário de Pernambuco** em 1941, a obra de António Botto sofreu com evidentes sinais de desgaste, que pode ser explicado pelo motivo de que sua personalidade errática e incômoda gerava mais atenção e era mais comentada do que a sua produção literária:

Poucos poetas portugueses terão sido tão estudados e discutidos em vida como António Botto. Alguns dos mais novos críticos portugueses lhe consagraram os seus primeiros estudos. Por quê? Que razões haverá para que assim seja? [...]

Para que um poeta seja discutido um só motivo basta muitas vezes: ser agressivamente original. É António Botto um poeta agressivamente original? Ergueram-se já contra ele os conformistas académicos? Não. Não é lícito considerar-se o poeta das “Canções” agressivamente original, mais lícito é, talvez, dizer-se que a sua poesia tem revestido, por vezes, aspectos originais, por se apresentar agressiva de certas normas e costumes. [...]

Sim: a personalidade de António Botto tem sido mais discutida do que a sua obra. Poesia francamente confessional, era natural vir a sofrer as consequências desse seu confessionalismo. A poesia de António Botto põe-nos diante de um dos mais delicados problemas do amor. (*Diário de Pernambuco*, 11/05/1941, p. 3)

Desse modo, cabe destacar que o interesse maior pela questão homoerótica na poesia de Botto é um dos principais elementos da análise atual de sua obra, pois desde o início este foi o fundamental motivo de seu destaque nos círculos literários portugueses. Ainda que o escritor padecesse, tanto em vida quanto em morte, com o frequente questionamento da qualidade de seus textos, e amargasse com a posição periférica de “poeta menor” no cânone literário português, sua obra foi largamente comentada e defendida por alguns dos mais significativos nomes da intelectualidade portuguesa no momento de maior despontamento de sua carreira literária, revelando que possivelmente passaria despercebida se não fossem as defesas intransigentes de intelectuais de renome como Fernando Pessoa, José Régio e João Gaspar Simões, importantes críticos literários e agentes culturais daquele momento.

Tal defesa por parte desses críticos pode ser explicada devido a eles terem sido fomentadores dos ideais modernistas em Portugal, afeitos aos modelos das escolas vanguardistas que começaram a despontar na Europa no século XIX, desde os pioneiros envolvidos na experiência de **Orpheu**¹, até os continuadores deste afã modernista expresso em **Presença**², que viam na estetização da homossexualidade uma forma de transformar os alicerces da cultura portuguesa. Dessa forma, diversos elementos de transgressão sociais e culturais foram positivados e tornaram-se atributos para os empreendimentos da vanguarda literária e artística, os quais levavam o homoerotismo e o elogio da beleza masculina a serem exaltados enquanto propiciadores de uma redefinição dos estancos papéis sociais até ali vigentes (Lugarinho, 2003).

É em relação a essa questão que a poesia de Botto se torna um dos elementos centrais da propagação dos ideais modernistas por caber nos projetos estéticos

- 1 **Orpheu – Revista Trimestral de Literatura** foi uma das mais importantes publicações portuguesas do século XX, apesar de contar com apenas dois volumes editados em 1915, finalizada precocemente por causa da falta de financiamento. Nela, intelectuais, críticos e escritores como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almeida Negreiros propiciaram os elementos fundantes do modernismo português, através do seu vanguardismo, reverberando em movimentos literários subsequentes.
- 2 **Presença – Folha de Arte e Crítica**, um dos periódicos de maior destaque de Portugal durante a primeira metade do século XX, foi publicada de 1927 a 1940 e contou com 54 volumes ao total. Dando continuidade, pelo menos teoricamente, com o vanguardismo dos escritores envolvidos em **Orpheu**, muitos dos quais ainda colaboraram na nova publicação, a revista foi importante na difusão de uma segunda fase do modernismo português.

de Fernando Pessoa e José Régio, que deram à escrita de Botto uma profundidade intelectual que destoou muitas vezes das intenções originais do poeta. Como bem aponta Emerson da Cruz Inácio, um dos pontos defendidos por Régio era o fato de que a crítica em Arte tinha a missão de auxiliar um artista a descobrir-se, para assim também se posicionar contra ela própria, destacando aspectos que este não percebia em sua própria trajetória e atuação (Inácio, 2013, p. 65). Foi assim, portanto, através desse esforço, que a crítica modernista portuguesa e sua atenção inicial à poesia bottiana teve forte influência na forma como o poeta iria construir sua *persona* de autor literário e ator cultural nos anos que se seguiram.

Os desejos homoeróticos são descritos de forma concreta e com uma intensa carga emocional por Botto, sugerindo que as experiências narradas, embora não correspondam de fato à vida do poeta, sejam encenadas enquanto experiências vividas na sua ficção poética. Ou seja, o poeta se vale de uma dramaticidade homoerótica, um eu lírico homossexual, com uma textualidade confessional, na qual facilmente se mistura o biográfico ao poético, bem aos moldes dos projetos artísticos defendidos por intelectuais como José Régio, que exaltava os elementos existentes de uma “literatura viva”, onde eram conjugadas as esferas da arte produzida com a vida propriamente do escritor. Para tais críticos, principalmente os presencistas, Botto correspondia no campo literário português aos escritores que também dramatizavam a homossexualidade, como Oscar Wilde e André Gide, que conjugavam sua atuação literária com a própria trajetória pública, demonstrando o ponto fulcral que as vivências homoeróticas assumiam na proposição estética modernista daquele período (Inácio, 2013).

Enquanto para alguns escritores canônicos a questão homossexual ainda permanece um assunto delicado e incômoda de ser referida, ou ainda, quando esta é salientada, tal elemento não limite os interesses da obra, no caso de Botto, o teor homoerótico de parte de seu projeto literário geralmente foi um dos principais pontos ressaltados, seja pelos primeiros apoiadores, seja pela crítica atual preocupada em resgatar autores da exclusão imposta pelos limites conservadores do cânone literário. Mário César Lugarinho afirma que no instante em que este assunto é destacado na vida de alguns autores, tem-se o cuidado em não se comprometer com um sentido extraliterário ou estritamente biográfico, tidos como de pouca pertinência para a análise literária (Lugarinho, 2003, p. 134). Botto, por outro lado, desde o início teve sua ambígua sexualidade enfatizada, tendo sua vida fortemente atrelada aos desenlaces ficcionais narrados em sua obra, e amargou com as consequências disso. Porém, em contraponto, o

poeta também soube aproveitar as oportunidades que a visibilidade polêmica lhe forneceu através de uma performance considerada excêntrica, que acabou por chocar alguns segmentos da sociedade portuguesa.

Assim, mediante uma atitude bastante ousada para sua época, a figura de António Botto ainda permanece um caso a resolver no seio do cânone da literatura portuguesa, principalmente no que tange a algumas das possibilidades de leitura de sua obra e de sua importância literária, cultural e social, notadamente por causa das querelas em que esteve envolvido, como as discussões em torno das contendas das discussões da “Literatura de Sodoma”³. Botto, além de se destacar junto aos principais nomes do modernismo, também chamou a atenção da ala reacionária da intelectualidade portuguesa, posto que explicitou no foro público que havia uma efervescente cultura homossexual sequiosa a tomar o primeiro plano na sociedade, dando continuidade a um movimento que começara a despontar no século anterior. A normalização do homoerotismo nesta poesia que rapidamente ganhou espaço de destaque nas livrarias e nas páginas dos periódicos e que tornou popular a sua figura, principalmente através das discussões iniciadas por Fernando Pessoa, com o auxílio de seus heterônimos, interessado em promover Botto por causa da publicação de **Canções** por sua editora, a Olisipo⁴, foi o que incomodou tais intelectuais, já que desnudou elementos que deveriam se manter silenciados, como era recorrente às experiências heterodissidentes daquela época. Tais reações corroboraram o fato de que era perceptível que havia uma certa licenciosidade ascendente na sociedade portuguesa, pronta a sair do armário e transformar definitivamente o país, o qual até certo ponto era tolerante com tais práticas desviantes desde que não fossem manifestas e nem buscassem abrir as fissuras da rígida estrutura social (Lugarinho, 2003).

3 Em 1923, membros da Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa, de fundo católico, reagiram à disseminação do que foi nomeado de "literatura de Sodoma", ou seja, textos que transgrediam a moral e os bons costumes da época. Ainda um tanto desconhecida do grande público, a obra de Botto foi a motivação que desencadeou o episódio. Como resultado das discussões levadas a cabo por Fernando Pessoa e Raul Leal, têm-se notícias de perseguição e censura aos livreiros e livrarias que vendiam as obras de Botto e de Leal. Oficialmente, o Governo Civil de Lisboa chegou a censurar os livros dos referidos escritores, numa ação que não era praticada desde meados do século XIX. (Lugarinho, 2003, p. 140)

4 Editora criada por Fernando Pessoa com o objetivo de promover a cultura portuguesa no estrangeiro e de divulgar, em Portugal, os clássicos da literatura mundial. A empresa funcionou entre 1921 e 1923, e contou com um plano bastante ambicioso, como, por exemplo, a publicação de obras clássicas traduzidas pelo heterônimo Ricardo Reis, além de outras traduzidas por Fernando Pessoa-ele mesmo. Em 1922 publicou a segunda edição de **Canções** e no ano seguinte, **Sodoma Divinizada** de Raul Leal, as duas obras que geraram as polémicas com os setores moralistas da intelectualidade portuguesa.

Se Botto esvaziou o julgamento moralizante do âmbito de seu projeto poético, infelizmente vai ser ele mesmo quem vai sofrer as consequências dos atos narrados em sua poesia, dado que tais ousadias não passaram incólumes pelo moralismo dos setores mais retrógrados de seu país. Os dissabores causados por Botto na forma controversa como se lançou no mercado literário português, apesar de também propiciarem frutos positivos, vão ter reverberações problemáticas, de longa data, que irão afetar continuamente, direta e indiretamente, sua trajetória pessoal e literária, mesmo após a sua morte. Até bem pouco tempo, o poeta encontrava certa resistência crítica e acadêmica, sendo regularmente apresentado por meio de parênteses, com reticências e atitudes condescendentes que julgavam e classificavam a pertinência do valor estético de sua poesia, muitas das vezes pouco atenta (ou interessada) às suas inovações e contribuições estéticas e temáticas para a literatura portuguesa.

Contudo, Botto parece que não foi lido pelos seus contemporâneos unicamente como o escritor de uma obra de conteúdo homoerótico, pois ela apresentava também outras possibilidades de fruição estética, dada a sua variedade de temas e gêneros, que possuía diferentes camadas e nuances. Dessa forma, não é à toa o sucesso de **Canções** durante a primeira metade do século XX, o que nos mostra que, apesar do caráter problemático de parte do conjunto de poemas, este também contava com outros elementos que correspondiam ao gosto de um público leitor bastante heterogêneo. Tal sucesso pode ser explicado pela clareza com que o poeta descreve os sentimentos e os relacionamentos humanos, marcados por uma forte emotividade, bem como pela escrita simples e prosaica, que dialogava ao mesmo tempo com a tradição e com os temas populares. Neste quesito, é notória a presença do estilo, da musicalidade e dos motivos habituais do cancionero popular, notadamente o fado, e das formas mais tradicionais da poesia, como o soneto e as quadras.

Por outro lado, num diálogo com a tradição literária, somava-se a atitude moderna e subversiva de Botto na forma como representou o desejo homoerótico, como se ele estivesse num contexto sociocultural onde não existissem barreiras condenatórias para tais atitudes, demonstrando uma naturalização do tema como não havia sido realizada até então, retirando-o da marginalidade silenciosa a qual sempre esteve vinculado. No meio literário português, Botto foi o primeiro a falar aberta e francamente, sem desculpas ou intencionalidade moralista, sobre o homoerotismo, de modo que sua desinibição parece extremamente contemporânea, numa atitude que só foi amplamente assumida nas últimas

décadas do século XX, depois de anos de luta em busca de tolerância e de respeito por parte dos ascendentes movimentos de afirmação da comunidade LGBTQI+. Por isso, repensar o lugar de Botto no cânone literário se faz uma atitude ainda necessária, por meio de um procedimento crítico que busque também dar relevo aos outros elementos frequentemente deixados à parte de sua prolífica produção literária, permeada de substanciais momentos de criatividade e inovação, bem como de outros de menor fôlego, que também merecem atenção para se ter uma dimensão mais completa da obra de um escritor que infelizmente foi ignorado por muito tempo.

Por isso, a seguir, iremos nos deter num panorama dos principais apontamentos de críticos literários e estudiosos sobre a obra de António Botto, que por pouco não ficou confinada no limbo da história da literatura portuguesa, lugar que uma parcela da intelectualidade, responsável pela manutenção do cânone, no constante processo de inclusão e exclusão de autores relevantes, insistiu em manter sua poesia.

2.

Em 2019, completaram-se 60 anos da morte de António Botto, que foi vítima de atropelamento por um automóvel do exército brasileiro no Rio de Janeiro em março de 1959, depois de quase doze anos vivendo no Brasil. O período do exílio brasileiro representou para o poeta o momento derradeiro de sua carreira literária, que viu na travessia transatlântica a possibilidade de recuperar seu prestígio, bastante desgastado em Portugal na década de 1940. Sendo assim, a efeméride foi celebrada com a realização de colóquios e simpósios, tanto em Portugal quanto no Brasil, que contaram com a presença de diversos estudiosos de sua obra e da literatura homoerótica, além de outras ações, como a publicação de perfis do escritor e reportagens diversas em periódicos de grande circulação portugueses sobre os impactos de sua poesia e sobre as dificuldades de ser um autor homossexual na primeira metade do século XX, além da exibição de um documentário pela emissora RTP⁵. Todavia, a ação mais relevante, realizada no ano anterior, foi a reedição da totalidade de sua poesia pela editora Assírio & Alvim, organizada pelo crítico e pesquisador Eduardo Pitta, que trouxe novamente para o acesso dos leitores de hoje alguns dos livros do autor que há muito estavam fora de catálogo, principalmente aqueles que foram publicados durante a fase tardia de sua trajetória literária, tal como **Fátima – Poema do Mundo** (1955)

5 **À procura de António Botto**, dirigido por Cristina Ferreira Gomes.

e o póstumo **Ainda não se escreveu** (1959), tidos como exemplos da perda de criatividade do poeta, enfraquecido pela miséria e pela doença, e que são praticamente ignorados pelos críticos do passado e da atualidade.

Desse modo, podemos afirmar que António Botto revive atualmente um dos melhores momentos na crítica literária, que passou a redescobrir certas potencialidades ainda não totalmente elucidadas de sua obra, as quais suscitaram a publicação de novos estudos que apontam para outras leituras possíveis de sua poesia e da sua trajetória literária. Esta reviravolta crítica pode ser explicada a partir das várias transformações sociais e das novas demandas políticas e culturais que marcam as sociedades contemporâneas e que acabam por reverberar nos estudos literários, ocasionando na reavaliação dos limites vigentes do cânone literário. Tal ação levou à redescoberta e à reavaliação analítica de diversos escritores e escritoras que sofreram com as restrições e preconceitos típicos de seus contextos históricos. Sendo assim, Botto acabou por suscitar novos interesses, principalmente quando se reflete sobre como sua obra foi afetada pela homofobia vigente de considerável parcela da crítica portuguesa, a qual após o furor do sucesso nas décadas de 1920 e 1930, acabou por levar um dos projetos poéticos mais ousados da literatura portuguesa da primeira metade do século XX ao ostracismo nos anos subsequentes ao falecimento do escritor.

Com bem frisa Eduardo Pitta, muitas das reticências críticas que circundaram a recepção da obra de Botto até bem pouco tempo foram sobretudo de ordem moral (Pitta, 2018, p. 7), as quais revelam julgamentos mais atrelados aos preconceitos dos críticos do que à avaliação mediada por critérios analíticos isentos de conservadorismos e juízos moralizantes. Óscar Lopes, um dos críticos mais destacados da literatura portuguesa, na década de 1980, ao avaliar **Canções** e sua contribuição para o modernismo português, afirma que o livro “falha miseravelmente, até por simples falta de inteligência e cultura” do autor em retomar elementos da tradição antiga da representação do desejo entre homens que tanto Fernando Pessoa e outros críticos coetâneos tentaram impingir à poética bottiana. O crítico ainda assevera que o poeta não passa do “mito de um talento que não resiste à leitura atenta”, o qual “o amoralismo não se liberta de laivos de uma baixeza conscientemente assumida”, em que “o mau gosto é por vezes atroz” (Lopes, 1987, p. 594-595). Cabe destacar que, para além da suposta vulgaridade do erotismo indecoroso expresso pelo poeta, suas origens sociais populares e seu repertório deficiente são recorrentemente utilizados para diminuir o seu talento, como também foi sintetizado na assertiva do poeta

Eugénio de Andrade na década de 1990, publicado no dossiê de comemoração do centenário do escritor, na qual afirma que “é sabido que António Botto era muito inculto” e que “em Lisboa circulavam várias anedotas alusivas à sua ignorância” (Andrade, 1997 *apud* Pitta, 2010, p. 187).

Todavia, o talento e a importância de Botto também foram reconhecidos por importantes escritores, críticos e pesquisadores portugueses, como Jorge de Sena, Natália Correia, David Mourão-Ferreira, Joaquim Manuel Magalhães, dentre outros. Se por um lado houve um certo silenciamento sobre a obra bottiana, por outro, surgiram esporadicamente distensões críticas que buscavam reavaliar as contribuições de Botto para as letras portuguesas. Já em 1965, poucos anos depois da morte do escritor, Natália Correia, na **Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica**, destaca que ele foi o maior poeta de influência de seu tempo, influência esta decerto “mais epidérmica do que profunda”, que podia ser justificada pelo marasmo de uma época em que os escritores de **Orpheu** ainda não haviam colhido os frutos de suas inovações estéticas. Correia aponta que a originalidade de Botto, referindo-se a ele como “o grande poeta maldito”, residia no desassombro com que ele procurava redimir “o lado negro do erotismo”, deslocando a homossexualidade da maldição que até aquele momento aprisionava-a exclusivamente “à grilheta da sátira ou da musa obscena” (Correia, 2008, p. 383-384). Dessa forma, a autora ressalta o pioneirismo de Botto ao representar o desejo homoerótico para além dos seus sentidos patológicos e indecorosos, como era recorrente até então. A organizadora da antologia selecionou para ilustrar a obra do poeta alguns poemas dos respeitadas **Adolescente** e **Olímpiada**, títulos coligidos em **Canções**, e dois poemas pornográficos, “Balofas carnes de balofas tetas” e “Nunca te foram ao cu”, textos que não foram publicados por Botto durante a vida, apreciados apenas em círculos literários restritos, onde .

Por sua vez, o poeta, professor e crítico Jorge de Sena, no verbete dedicado a Botto em **Estudos de Literatura Portuguesa III**, escrito na década de 1970, salienta que o escritor foi “um caso especialíssimo” na literatura do país, reconhecendo-o como um poeta moderno, “um mestre de novas dicções poéticas”. Para Sena, apesar de certas superficialidades, corriqueiras na maioria dos escritores até os anos 1930, mesmo dentre aqueles que passaram a ser respeitadas como canônicas, o poeta conseguiu dar uma nova tônica ao “versi-librismo post-simbolista”, assim como fez da recorrência do coloquialismo segredado nos versos um de seus pontos fortes, que revelava uma simplicidade

estilística que “transcendia por completo a tradição esteticista” que dominava a poesia da época (Sena, 1988, p. 189-190). Assim, de acordo com o crítico, Botto se destacava em relação aos ainda desconhecidos poetas de **Orpheu**, ao menos fora dos estritos círculos literários modernistas, como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, pela boa receptividade com que sua poesia foi recebida pelos leitores, fato que pode ser explicado pelo equilíbrio de tal simplicidade, muitas vezes aparente em seus versos, com um populismo então em moda, que atraía a atenção de leitores mais tradicionalistas. Por fim, Sena refletiu acerca do moralismo que marcava parcela considerável da crítica negativa que Botto encontrou no campo literário português, que o desaprovava de forma conservadora e pouco avaliativa, que acabava por não destacar as contribuições relevantes apresentadas pelo poeta em seus textos, principalmente da mais bem considerada fase do autor, os primeiros livros da década de 1920. O autor também critica o reducionismo de alguns comentários sobre a poesia de Botto, sobre a qual levantavam questões somente ligadas ao homoerotismo, que muitas das vezes expunha o horror à homossexualidade, considerada como desvio de caráter e anormalidade:

[...] aquele modernismo que A. B. representou foi, nos anos 20 e 30, como ainda mais tarde, sobretudo nos aspectos formais externos e nos estilísticos, uma das grandes forças da poesia moderna portuguesa, ainda que das menos confessadas ou reconhecidas, e cumpre reconhecer que o poeta, nos seus melhores momentos, é realmente um dos grandes do seu tempo. Considerar que a sua visão de mundo é limitada praticamente às relações eróticas, sendo estas, para mais, “anormais”, e que isso diminui o valor ou interesse da sua poesia, é ou julgá-lo por critérios moralísticos alheios à história e à crítica literária, ou esquecer que muita poesia deste mundo, e da literatura portuguesa também, não vai além de tais limites, sem que para isso deixe de ser estimada como grande património clássico. Sob este aspecto, não é das menores originalidades (e antecipações) da poesia de A. B., o facto de, independentemente do seu “caso”, praticar, num sentido sexual, uma desmistificação do sentimentalismo amoroso e da espiritualização erótica, tão renitentes na tradição poética portuguesa (Sena, 1988, p. 190).

Por seu turno, o crítico e poeta Joaquim Manuel Magalhães, em ensaio da década de 1980, destacou a ambivalência da poesia bottiana. Magalhães destaca que tal poesia se tida a partir apenas de seus quesitos estéticos, principalmente como fazia a crítica que enfatizava suas supostas vinculações com o esteticismo clássico, pode ser considerada um conjunto de textos bastante precário; mas, se avaliar o poder do tema sobressalente em tal obra, torna-se uma poesia

digna de atenção. Assim, Magalhães afirma: “se considerarmos António Botto, meramente como ‘esteta’, ele pode surgir como uma figura ridícula e uma escrita medíocre”, mas se visto pelo lado de “tematizador de uma realidade sexual e como organizador de uma difícil linearidade verbal, surge como uma das mais interessantes obras poéticas da primeira metade do século XX português” (Magalhães, 1989, p. 17). Sobre a temática, controversa em Portugal, o crítico aponta que a característica de se estabelecer como uma poesia de resistência sexual, em que se afirma um “desejo homo-erótico consciente dos terríveis tabus sociais”, é um dos principais pontos positivos de Botto, apesar de haver nela um certo moralismo, uma certa afetação e “um melodramatismo emocional persistente” que o poeta herdou da tradição oitocentista.

Magalhães ainda sublinha a existência de uma indisposição acadêmica e crítica perante a obra bottiana, pois ela não seria considerada “aceitável” por parte dos docentes dos cursos de letras portuguesas (1989, p. 18), o que acaba por corroborar o pungente silenciamento que se abate sobre ela. Assim como Sena, o crítico aproxima os pontos negativos da poesia de Botto do fazer poético imperante naquele momento histórico, marcado por certos tiques herdados dos modismos finisseculares, assim como do “mau gosto profundo” que afetava o público de poesia, composta por consumidores que enalteciam uma emotividade exagerada e melodramática, tão presentes em alguns momentos da poética bottiana e em outras coetâneas. Essa perspectiva traçada pelos dois críticos ajuda a dissipar alguns dos ataques que sofre a poesia de Botto, acusada muitas vezes de pobre e de sem qualidades estéticas, pois localizam algumas de suas supostas falhas no estilo da média das produções literárias da época, demonstrando que estes elementos eram pontos comuns a muitas poetisas de seu tempo e que correspondiam ao gosto do público leitor daqueles anos. Assim, podemos afirmar que buscar compreender a complexidade da recepção do momento de escrita de Botto é fundamental para melhor entender algumas de suas escolhas estéticas e o impacto de sua poesia no primeiro momento de sua circulação.

De qualquer forma, apesar desses apontamentos e de outros comentários esparsos sobre Botto, a atitude geral foi de deixá-lo amargar o esquecimento que circundou sua obra até bem pouco tempo. Por exemplo, no momento de publicação de **O Século de Ouro: Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do século XX** (2002), organizado por Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra, no qual foram reunidos os poetas mais notáveis do novecentos, ele ficou de fora. Obviamente, como qualquer antologia ou seleção de autores mais relevantes de

qualquer período, uma gama de poetas também não foi selecionada pelos ensaístas e críticos envolvidos no projeto, alguns até mais bem respeitados que Botto, como Natalia Correia, Miguel Torga e Florbela Espanca. De qualquer modo, a ausência do escritor, assim como as outras ausências e presenças nessa antologia, revelam a relativização dos processos de valorizações e revalorizações imperantes num determinado recorte de tempo e refletem uma parcela da opinião contemporânea, evidenciando como o cânone literário está em constante modificação.

Recentemente, em 2020, um novo projeto interessado em coligir os escritores mais notáveis da literatura portuguesa, desta vez escolhidos entre romancistas e poetas. Sob o título de **O Cânone**, organizado por três professores universitários portugueses, António M. Feijó, João R. Figueiredo e Miguel Tamen, os organizadores avisam aos leitores que não se trata de um “livro representativo”, mas sim uma obra “que representa o que cada um dos seus autores, e desde logo os editores, acharam que devia estar representado”. Além disso, sinalizam que “não vale a pena procurar nele o cânone literatura portuguesa”, pois a reunião de ensaios é apenas “um livro de crítica literária”, ou seja, sem maiores pretensões exaustivas para uma definição classificatória da literatura do país (Feijó et al, 2020, p. 9-10). Apesar desses avisos, **O Cânone** causou algumas discussões no campo literário português por causa da ausência de autores considerados canônicos como Virgílio Ferreira, Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugênio de Andrade e José Cardoso Pires.

Dentre os ensaios que se dedicam a listar e ponderar a importância de certos nomes da literatura portuguesa, em meio a escolhas mais óbvias que outras, há quatro capítulos que refletem sobre determinadas características do cânone literário português, e dois se debruçam acerca de “cânones minoritários”: um deles sobre mulheres escritoras, outro sobre escritores homossexuais. No cânone homossexual, no ensaio de João R. Figueiredo, António Botto aparece ao lado de outros escritores que também sofreram algum tipo de represália da crítica de suas épocas, como António Nobre e Pedro Homem de Mello, e o cantor e compositor, António Variações.

Sendo assim, o ensaísta aponta para um fato crucial e recorrente nos poetas homossexuais portugueses: o uso de tropologias mais ou menos bem-sucedidas para ocultar a homossexualidade de quem fala (Figueiredo, 2020, p. 179). No entanto, é destacado que Botto não seguiu esta prática e sofreu com as retaliações críticas e sociais que definiram os rumos de sua carreira. Para Figueiredo, apesar da qualidade irregular da poesia bottiana, há traços profundamente originais que

ultrapassam o simples tópico da representação do desejo homossexual, pois revelam uma inserção na vivência cotidiana do erotismo e das relações amorosas como um todo. Desse modo, o poeta dá ao leitor “não a visão transcendente que toda a grande poesia procura, mas aquilo que o leitor já conhece” (Figueiredo, 2020, p. 180). Em outras palavras, além do tema, polêmico por si só, o cotidiano prosaico expresso por Botto causou estranhamento nos leitores de sua época e auxiliou na recepção crítica dissonante que recebeu. Em uma entrevista da década de 1950, num testemunho bem revelador sobre a contumaz estranheza causada pela poesia de Botto nos leitores de sua época, o crítico Tomás Ribeiro Colaço, um dos mais destacados opositores ao estilo e temática do poeta, salientou que nunca sentiu nem compreendeu a sua obra: “Em Portugal, cheguei mesmo a manter polêmica em torno do assunto e sempre sublinhei esse ponto de vista de que sua poesia era incompreensível e estranha” (**Última Hora**, 09/03/1959, p. 3).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A despeito da qualidade irregular de sua poesia, a crítica literária, mesmo a que se opôs veementemente a António Botto, não pôde retirar o seu lugar de primazia na inauguração de um novo olhar sobre a homossexualidade e na forma como ela foi representada na literatura, revelando seus desejos e complexidades de uma forma até então inabitual. Mesmo que textos como os dele circulassem nas tertúlias literárias dos primeiros anos do século XX, foi o poeta quem se dispôs a rasgar os véus de uma produção homoerótica que era lida e discutida de forma sigilosa, muita das vezes anônima, e assinou os versos que não obstante acabaram sofrendo as represálias cabíveis para tal ato subversivo. Para tanto, contou com o incentivo de outros críticos e escritores que desejavam essa novidade num ambiente cultural antiquado quanto o português. Porém, com o esfriamento do debate e da polêmica após a saída de Botto de Portugal, assim como da entrada de outros atores e temas nas discussões literárias, o escritor acabou à própria sorte, buscando continuamente repetir, sem êxito, o destaque que obtivera na juventude.

A análise das obras de sua fase tardia revela um escritor em constante tentativa de reformulação do seu próprio fazer poético, no qual conjuga novas preocupações estéticas, com a emulação de aspectos passados, sem o mesmo engenho anterior. O anacronismo de sua poesia em meados do século era evidente.

O homoerotismo, a marca mais destacada de sua escrita, já havia desaparecido quase por completo de seus textos, apesar de aparecer como uma espécie de resistência em poucos poemas. Possivelmente, todos os ataques de ordem moral fizeram que este lado de sua produção fosse ocultado, ficando restrito a poemas resguardados ao seu arquivo pessoal, nomeado **Caderno Proibido**, que ressalta que a homossexualidade nunca desapareceu por completo de seu horizonte criativo, nem de sua trajetória. Tal assunto regularmente era retomado pela imprensa, que recuperava a controvérsia inicial de sua carreira e levava o autor a defender-se continuamente, tentando mostrar que a questão homoerótica era um tema superado de sua obra, como é notório numa entrevista de Botto para a **Revista da Semana** em 1956: “Fui vítima de muita maledicência, mas jamais liguei importância a meus detratores. O amor é qualquer coisa de abstrato: se o ponho no masculino, é que a própria palavra Amor já o é. Se fosse feminino o amor, seria Amora...” (**Revista da Semana**, 19/05/1956, p. 19).

Por trás da suposta falta de qualidade do projeto literário do poeta, a temática homossexual foi suprimida por décadas das letras portuguesas, ao menos de forma tão explícita como fez o escritor até aquele momento. Com o decorrer dos anos, principalmente à medida que a sociedade portuguesa se transformava, ao passo que enfraquecia a ditadura salazarista, novos escritores emergiram com outras preocupações ligadas ao homoerotismo, mais atreladas aos novos tempos, como fez Al Berto, Joaquim Manuel Magalhães e João Miguel Fernandes Jorge a partir da década de 1970, em dicções poéticas bem distantes das de Botto. Mas, apesar de outras tonalidades, é impossível ignorar o impacto do escritor na criação de leitores para uma literatura homoerótica, que até aquele momento estava confinada a um público restrito.

Desse modo, se bem que Botto continue, segundo alguns críticos, fora do grupo de escritores dignos de figurarem no cânone da literatura portuguesa e permaneça à sua margem, figurando a posição de “poeta menor”, o seu legado abriu certos caminhos, ainda que não tenham sido devidamente reconhecidos pela crítica nem outras instâncias reguladoras do valor literário de determinadas obras e escritores. Como bem é apontado por Leyla Perrone-Moysés, ao ponderar acerca da importância do conjunto de escritores menores para a existência de outros considerados maiores, o autor parece caber nesse montante de autores que abrem caminhos para obras de maior relevo e afinidade com as expectativas da crítica especializada:

[...] Convém não esquecer que as grandes obras ocorrem tendo como chão e húmus uma cadeia ininterrupta de obras menores, e que produtores da literatura presente são tão devedores das grandes obras do passado quanto dos milhares de obras menores que prepararam terreno para as maiores. (Perrone-Moysés, 2009, p. 24).

Dessa maneira, este foi o lugar ocupado pela incômoda poesia de António Botto na crítica literária portuguesa. Felizmente, à luz das novas demandas sociais advindas do reconhecimento resultantes das várias transformações culturais e políticas, a escrita do poeta conhece outros caminhos de leituras, os quais determinam um renovado interesse sobre seus textos, mantendo viva sua obra.

REFERÊNCIAS

BOTTO, António. **Poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018.

CORREIA, Natália. **Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica**. Lisboa: Edição Antígona/Frenesi, 2008.

FEIJÓ, António et al (Org.). **O Cânone**. Lisboa: Tinta da China, 2020.

FIGUEIREDO, José R. Cânone 3. In: FEIJÓ, António et al (Org.). **O Cânone**. Lisboa: Tinta da China, 2020.

INÁCIO, Emerson da Cruz. **A herança invisível: ecos da “literatura viva” na obra de Al Berto**. Manaus: UEA Edições, 2013.

KLOBUCKA, Anna. **O mundo gay de António Botto**. Lisboa: Documenta, 2018.

LOPES, Óscar. **Entre Fialho e Nemésio: Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea II**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

LUGARINHO, Mário César. Literatura de Sodoma: o cânone literário e a identidade homossexual. **Revista Gragoatá**. n. 14, Niterói, 1. sem. 2003, p. 133-145.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. **Um pouco da morte**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PITTA, Eduardo. **Aula de Poesia**. Lisboa: Quetzal Editores, 2010.

PITTA, Eduardo. Toda ousadia será castigada. In: BOTTO, António. **Poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018.

SENA, Jorge de. **Estudos de Literatura Portuguesa – III**. Lisboa: Edições 70, 1988.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel e SERRA, Pedro. **Século de Ouro: Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX**. Lisboa: Angelus Novos & Cotovia, 2002.

ARTE E RESISTÊNCIA: DISCURSOS CONTRA-HEGEMÔNICOS EM MILTON HATOUM E JULIO CORTÁZAR

David Costa de Souza

Juciane Cavalheiro

1.

A análise do social na literatura foi discutida por diversos estudiosos, entre eles, está o crítico Antonio Candido. Segundo o teórico, a arte literária não pode ser entendida apenas pelo viés imanente de sua forma, mas deve ser vista e interpretada como uma reflexão acerca de um determinado contexto histórico. (CANDIDO, 2006). O crítico afirma ainda que a matéria do social é “sugerida” no texto literário a fim de integrar a ele “fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo.” (CANDIDO, 2006, p. 17). Nesse sentido, o contexto social passa a integrar a estrutura do próprio fazer estético, de forma intrínseca dando-lhe “uma interpretação estética que [assimila] a dimensão social como fator de arte” (CANDIDO, 2006, p. 17).

Nessa perspectiva, a análise a ser depreendida no presente estudo leva em consideração a relação inerente entre o contexto histórico e a obra literária como apontado por Candido (2006). Além disso, consideramos as proposições de Mikhail Bakhtin acerca do sujeito dialógico¹ e a alteridade discursiva no ato de criação estética, possibilitando um olhar exotópico ao representar as vozes sociais que perpassam as narrativas de nosso corpus de análise, quais sejam, o conto “Reunião”, de Julio Cortázar, e a crônica “Exílio”, de Milton Hatoum.

A escolha de duas narrativas de gêneros literários diferentes justifica-se pela temática contra-hegemônica que percorre os dois enredos. Segundo Boaventura de Sousa Santos (2002), o discurso hegemônico da modernidade tende a ignorar outras experiências que não sejam legitimadas pelos discursos autoritários. O pensador português defende que uma alternativa contra-hegemônica pode visibilizar as vozes sociais emudecidas pelo discurso hegemônico da modernidade.

1 Bakhtin, no texto **Para uma filosofia do ato responsável**, um de seus primeiros textos, escrito provavelmente em 1920, desenvolve o conceito de “sujeito moral” relacionando-o a outras noções bakhtinianas como empatia, alteridade, ato ético e responsividade. Utilizaremos a partir daqui a expressão “sujeito dialógico” por entender que esta expressão abarca o conceito de sujeito discursivo proposto por Bakhtin na sequência de seus escritos.

Dialogando com os autores citados, salvo as devidas diferenças, o escritor e crítico Alfredo Bosi (2002) argumenta que o fazer literário implica sempre relações com o contexto histórico e social. Nesse sentido, Bosi defende que “a arte pode escolher tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele” fazendo ressoar na obra literária certos “valores” e “antivalores” sociais, configurando-a, assim, com um tom discursivo-literário de “resistência”. (BOSI, 2002, p. 122).

2.

Falar em “pós-modernidade” pode ser um tanto problemático, pois a expressão em si sugere um período subsequente à modernidade, indicando assim o fim desta. Nessa perspectiva, é que Boaventura de Sousa Santos (2013) afirma que a modernidade cumpriu algumas de suas promessas em excesso e está em déficit em outras, por isso estamos passando um momento de transição e crise: “*Como todas as transições são simultaneamente semicegas e semi-invisíveis, não é possível nomear adequadamente a presente situação.*” (SANTOS, 2013, p. 99, grifo do autor). Em decorrência disso, o teórico português assegura que a esse período de transição “*tem sido dado o nome inadequado de pós-modernidade. Mas, à falta de melhor, é um nome autêntico a sua inadequação.*” (SANTOS, 2013, p. 100, grifo do autor).

Conforme aponta Santos (2013), “o paradigma cultural da modernidade” é um projeto muito promissor, mas “muito complexo e sujeito a desenvolvimentos contraditórios. Assenta em dois pilares fundamentais, o pilar da regulação e o pilar da emancipação” (SANTOS, 2013, p. 100). Cada um desses pilares é constituído por três princípios e lógicas: o pilar da regulação é consubstanciado pelo princípio do Estado, do mercado e da comunidade; o pilar da emancipação é composto pelas lógicas de racionalidades: estético-expressiva da arte e da literatura, moral-prática da ética e do direito, e a cognitivo-instrumental da ciência e da técnica.

Esses pilares, afirma Santos (2013, p. 100), e seus respectivos princípios e racionalidades “estão ligados por cálculos de correspondência”, assim sustentam o paradigma da modernidade. Eles se influenciam simultaneamente, o pilar da emancipação tem, de modo geral, o papel de “orientar a vida prática dos cidadãos, e suas lógicas se inserem no pilar da regulação.”:

A racionalidade estético-expressiva articula-se [...] com o princípio da comunidade, porque é nela que se condensam as ideias de identidade e de comunhão sem as quais não é possível a contemplação estética. A racionalidade moral-prática liga-se preferencialmente ao princípio do Estado [...] este compete definir e fazer cumprir

um mínimo ético para o que é dotado do monopólio da produção e da distribuição do direito. Finalmente, a racionalidade cognitivo-instrumental tem uma correspondência específica com o princípio do mercado, não só porque nele se condensam as ideias de individualidade e da concorrência, centrais ao desenvolvimento da ciência e da técnica, como também porque já no século XVIII são visíveis aos sinais da conversão da ciência numa força produtiva. (SANTOS, 2013 p. 100).

O teórico português defende ainda que o paradigma da modernidade “constituiu-se entre o século XVI e finais do século XVIII”, antes mesmo do projeto econômico capitalista, instaurado historicamente pelas “relações entre o capital e o trabalho e são elas que determinam a emergência e a generalização de um sistema de trocas caracteristicamente capitalista” (SANTOS, 2013, p. 102). Esta configuração material realizou-se efetivamente apenas “a partir de finais do século XVIII ou mesmo meados do século XIX”. (SANTOS, 2013, p. 102).

Nesse sentido, conforme Santos, os dois projetos – *o paradigma da modernidade e o projeto capitalista* –, em determinado momento, amalgamaram-se. Em decorrência disso, as relações capitalistas do sistema econômico acabaram interferindo sobremaneira nas relações entre os dois pilares do “projeto do paradigma da modernidade”, causando, assim, um desequilíbrio entre os pilares e seus princípios ou racionalidades, por exemplo, o princípio do mercado passou a determinar as ações do “princípio do Estado”, bem como, interferiu nas relações e valores das lógicas e princípios: “estético-expressiva da arte e da literatura”, “da comunidade”, “da moral-prática da ética e do direito, e a cognitivo-instrumental da ciência e da técnica.” (SANTOS, 2013, p. 104-106).

Nesse cenário inicial, podemos ver, conforme aponta Boaventura de Sousa Santos (2013), que o paradigma da modernidade foi se reconfigurando com a intervenção do sistema capitalista, por meio do mercado, contribuindo para que “o paradigma da modernidade” não cumprisse algumas de suas promessas na totalidade, causando *déficit* nos ideais outrora prometidos: “da justiça e da autonomia, da solidariedade e da identidade, da emancipação e da subjetividade, da igualdade e da liberdade” (SANTOS, 2013, p. 101). Essas promessas do “paradigma da modernidade”, elencadas por Santos (2013), não poderiam ser realizadas em sua integralidade, pois a lógica da “concorrência” imposta pelo mercado neoliberal ou ultraliberal não permitem enxergar de forma equânime todas as totalidades, porquanto a lógica do mercado é individualista e segregadora.

Esses ideais acabaram convergindo para criação de discursos hegemônicos e totalitários a partir do construto do mercado. Por isso, os paradigmas da

modernidade expostos acima não foram cumpridos para todas as coletividades. Existem inúmeros exemplos historicamente situados acerca deste fato, um deles refere-se a América Latina e todo o processo de exploração econômica e social ocorridos neste espaço-tempo.

Um dos críticos a esse respeito é o jornalista e escritor uruguaio Eduardo Galeano. Em **As veias abertas da América Latina**, escrito em fins de 1970, Galeano (2012) narra as barbáries cometidas pelos exploradores, inicialmente, europeus e, depois, pelas elites brasileiras ao conceberem os povos ameríndios como mercadoria, e, posteriormente, ao instalarem culturas escravocratas explorando o trabalho escravo dos povos negros. O pior é que tais práticas dizimadoras de vidas foram desenvolvidas não somente no Brasil, mas em diversas regiões da América Latina.

Para citar dois exemplos deste discurso totalitário na modernidade, baseado nos princípios do mercado, podemos mencionar o caso da região de Potosí na Bolívia a partir do século XVI, que durante três séculos foram exploradas minas de mercúrio pela Coroa espanhola e de prata por grupos privados produzindo cenários como este: “apagou [...] 8 milhões de vidas. Os índios eram arrancados das comunidades agrícolas e, com a mulher e os filhos, impelidos rumo à montanha. De cada dez que eram levados [...], sete jamais voltavam” (GALEANO, 2012, p. 39). Mesmo que esse trágico período seja antes da consolidação do capitalismo como sistema de troca do capital pela força de trabalho, como apontou Santos (2013), vemos a força transgressora e hegemônica do discurso do “mercado” sobre as *promessas da modernidade*, por exemplo, de assegurar as identidades, liberdades e subjetividades dos indivíduos. Além disso, podemos mencionar a exploração de açúcar pelas elites brasileiras a partir do século XVII, em parte do nordeste brasileiro, que gerou um espaço-tempo de extrema exploração e desigualdade social: “Como de costume, a abundância e a prosperidade eram simétricas à miséria da maioria da população, que vivia em estado de crônica subnutrição” (GALEANO, 2012, p. 59).

A narrativa de Eduardo Galeano nos evidencia alguns exemplos de totalitarismos trazidos pela modernidade. Boaventura de Sousa Santos (2002) chama-os de “razão metonímica”, pois privilegiam uma totalidade elencada como homogênea, e, por isso hierárquica, em detrimento à diversidade das partes, criando assim totalitarismos que acabam constituindo o “paradigma da modernidade”. Nesse sentido, percebemos que diversas subjetividades acabam sendo silenciadas, não tendo seus direitos respeitados, e nem vislumbram

um caminho para a liberdade dessas amarras impostas pelo paradigma da modernidade que tem a “razão metonímica” como diretriz de pensamento.

Nesse sentido, Santos (2002) propõe um paradigma contra-hegemônico à “razão metonímica”, denominado pelo teórico português de “sociologia das ausências”. Santos o denomina assim, devido a razão metonímica “contrair o presente”, quando reduz o mundo ao tempo presente, pois o que “é considerado contemporâneo é uma parte extremamente reduzida do simultâneo” (SANTOS, 2002, p. 245). Em decorrência disso, muitas outras temporalidades, vivências e experiências são invisibilizadas pelo discurso opressor da “razão metonímica”. Em sentido oposto, age a perspectiva contra-hegemônica da “sociologia das ausências”, nela o tempo presente é dilatado, pois reconhece-se outras totalidades e heterogeneidades, ou seja, nesse novo paradigma, pensa-se “os termos das dicotomias fora das articulações e relações de poder que os unem, como primeiro passo para os libertar dessas relações, e para revelar outras relações alternativas que têm estado ofuscadas pelas dicotomias hegemônicas.” (SANTOS, 2002, p. 246)

Essa perspectiva emancipatória desenvolvida por Santos (2002) é um relevante aspecto epistemológico-sociológico a ser refletido também como arcabouço teórico-metodológico de análise e compreensão do processo de criação da expressão artística. Assim, poderíamos cotejá-lo, por exemplo, com a assertiva de Antonio Candido de que a literatura é “uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte” (CANDIDO, 2006, p. 17). Nesse sentido, o autor/artista passaria a ter um papel importante no processo de constituição de sua expressão estética, pois sua proposta artística seria constituída por tons emancipatórios. Corroborando com essa perspectiva, o crítico Alfredo Bosi (2002, p. 119) argumentou acerca da criação literária:

[É] no fazer-se concreto e multiplamente determinado da existência pessoal, fios subterrâneos poderosos amarram as pulsões e os signos, os desejos e as imagens, os projetos políticos e as teorias, as ações e os conceitos. Mais do que um acaso de combinações, essa interação é a garantia da vitalidade mesma das esferas artística e teórica.

Candido (2006) e Bosi (2002) evidenciam que antes do estético existe, e é inerente a ele, *um olhar para um outro*: histórico, social, filosófico, artístico etc. É nessa perspectiva que Mikhail Bakhtin (2011, p. 173) afirma que “a realidade estética [é] diferente da realidade cognitiva e ética [...], mas, evidentemente, não é uma realidade indiferente a elas”. Bakhtin discorreu em um de seus primeiros

textos *Para uma filosofia do ato responsável*² sobre a relação do *eu* para com o *outro*. Nesse livro o pensador russo lança as bases teóricas de sua “arquitetônica” acerca de um “sujeito dialógico e responsivo” e dos princípios da alteridade e exotopia³, pois entende a participação do ser como única em cada evento da vida, sempre manifestada no agir responsivo na e pela linguagem no aqui-agora da existência.

Segundo Bakhtin (2017), o *sujeito dialógico e responsivo* se caracteriza principalmente em saber que não tem “um alibi” no agir da existência, pois: “No lugar do outro, como se estivesse em meu próprio lugar, encontro-me na mesma condição da falta de sentido. Compreender um objeto significa compreender meu dever em relação a ele” (BAKHTIN, 2017, p. 66). Compreendendo esse objeto como um evento da vida ou um “outro” que participa na enunciação ou no “inter-agir” dos eventos da vida, temos aqui o princípio da alteridade, de um olhar exotópico para e a partir do “outro”. Bakhtin defende que: “compreendê-lo [o objeto] em relação a mim na singularidade do existir-evento: [...] pressupõe a minha participação responsável e não a minha abstração”. (BAKHTIN, 2017, p. 66).

A teoria de Bakhtin acerca do ato responsável nos eventos da vida pressupõe um tom valorativo no agir do sujeito, sua participação na e pela linguagem é sempre impregnada de um “tom emotivo-volitivo”, o sujeito refrata⁴ sentidos diversos na e pela linguagem: “a palavra não somente denota um objeto como de algum modo presente, mas expressa também com a sua entonação [...] a minha atitude avaliativa em relação ao objeto” (BAKHTIN, 2017, p. 85).

Bakhtin relaciona essa perspectiva do existir à gênese artística. Conforme Bakhtin, o objeto artístico é um evento concreto no qual pode-se materializar esta perspectiva do “não-álíbe” do sujeito artístico: “o mundo da visão estética, o mundo da arte – que com sua concretude e impregnação de tons emotivo-volitivos é, de todos os mundos [...] culturais abstratos [...], o mais próximo ao mundo unitário e único do ato.” (BAKHTIN, 2017, p. 124).

Por isso o olhar de fora, do “autor-artista”⁵ é uma “efetiva exotopia”: “A atividade estética é uma participação especial, objetivada” (BAKHTIN, 2017,

2 Escrito no início da década de 1920, *Para uma filosofia do ato responsável*, veio a público pela primeira vez em 1986. Trata-se de um dos primeiros textos escritos por Mikhail Bakhtin. O texto é um rascunho/um manuscrito, sem título, com partes ilegíveis, sobretudo pelas péssimas condições em que foi guardado (FARACO, 2017, p. 147-8).

3 Bakhtin desenvolve o conceito de exotopia em seu texto *O autor e a personagem na atividade estética*, 2011 [1924].

4 Em *O discurso no romance*, 2015 [1934-1935], Bakhtin desenvolve os conceitos de reflexão: o sentido do que algo representa no mundo; e refração: os sentidos atravessados por diversas intenções.

5 Bakhtin, em *O autor e a personagem na atividade estética*, 2011 [1924], faz a distinção entre o autor-artista/

p. 140-141). Nesse sentido, o teórico russo objetiva na e pela criação estética a figura do “autor-criador”, que também é constituído por “outras” vozes sociais estetizadas na obra artística. Conforme postula Bakhtin (2011, p. 178), “o artista trabalha a língua [...] na medida em que venha torná-la meio de expressão artística”; por isso, é inerente à constituição do “autor-criador”, uma perspectiva exotópica, porquanto o ato criador exige uma posição axiológica, valorativa sobre e a partir de um outro “no acontecimento do existir, nos valores do mundo [...] o autor se afirma axiologicamente em primeiro lugar, e essa diretriz artística lhe determina a posição literário-material” (BAKHTIN, 2011, p. 182).

Dessa maneira, vemos que o teórico russo dialoga com o que afirmara Alfredo Bosi (2002), excetuadas as devidas diferenças, acerca da combinação e interação de valores e influências que perpassam a criação estética, garantindo-lhe “vitalidade” artístico-literária. Bosi (2002, p. 120) argumenta também que a “translação de sentido da esfera ética para a estética é possível”, corroborando, em certa medida, com a perspectiva de Bakhtin e Candido a respeito da composição literária. Dessa forma, podemos aludir que a arte literária reflete e refrata discursos hegemônicos e/ou contra-hegemônicos. Bosi assegura que a literatura pode ser de “resistência”, pois é concebida por “valores” que norteiam sua produção e estetização, contrapondo-se aos “antivalores”. O crítico evidencia alguns exemplos destes valores e antivalores: “liberdade e despotismo; igualdade e iniquidade; sinceridade e hipocrisia; coragem e covardia; fidelidade e traição etc.” (BOSI, 2002, p. 120).

Ao refletir e refratar discursos sociais os mais diversos, a arte literária permite ser entendida como uma “arte [que] pode escolher tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele” (BOSI, 2002, p. 122). Por esse viés teórico, existe um ponto significativo entre a perspectiva de Bosi e Bakhtin a respeito da criação estética: *uma atitude responsiva*, pois a abordagem do crítico brasileiro considera o artefato literário como espelho de “valores e antivalores”, fruto de uma reflexão valorativa entre vida e obra artística, exatamente como aponta Bakhtin acerca da criação artístico-literária envolvendo, por exemplo, a perspectiva exotópica de criação que lança, assim, um olhar sobre “outros”, entendidos como identidades, vozes e experiências sociais que acabam sendo invisibilizados pelos discursos homogeneizadores das elites de cada espaço-tempo histórico-social. Bakhtin chama a essas vozes sociais de heterodiscurso, que trabalhados pela linguagem literária representam as “vozes históricas e sociais que povoam a

autor-pessoa: o autor empírico, e o autor-criador: uma representação artística na obra literária ou demais obras artísticas.

língua fornecendo-lhe percepções concretas [...] em um harmonioso sistema estilístico que traduz a posição socioideológica diferenciada do autor e de seu grupo no heterodiscurso da época.” (BAKHTIN, 2015, p. 78).

É nesta perspectiva dialógica entre aspectos relacionados a criação literária propostos aqui por Antonio Candido, Alfredo Bosi, e Mikhail Bakhtin que iremos abordar o conto “Reunião”, de Julio Cortázar, e a crônica “Exílio”, de Milton Hatoum, como possibilidades de discursos contra-hegemônicos e emancipadores, como defendidos por Boaventura de Sousa Santos.

3.

O conto “Reunião”, de Julio Cortázar, narra, em primeira pessoa, a trajetória de seis amigos: o narrador, Roque, Tinti, Peruano, Roberto e Tenente que fazem parte de um grupo armado e revolucionário que está indo encontrar o líder da revolução – Luís. Durante o percurso, enfrentam muitos tiroteios e bombardeios perpetrados pelas forças do Estado. Alguns dos amigos morrem no caminho, mas os demais conseguem encontrar o seu líder.

A narrativa de Cortázar reflete e refrata o que Antonio Candido afirmou acerca da constituição da obra literária e sua relação com o contexto social, pois o construto literário configura-se como “uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte” (CANDIDO, 2006, p. 17). Nesse sentido, o conto “Reunião” assume uma perspectiva problematizadora por meio da arte, estetizando um fato decorrente de políticas impregnadas por interesses do mercado internacional e metamorfoseadas em discursos de um Estado centralizador e autoritário que criou diversos governos ditatoriais na América Latina no século XX.

Um primeiro aspecto a ser analisado na narrativa do escritor argentino refere-se à abnegação dos seis amigos, que mesmo com todas as adversidades, não desistem em encontrar seu líder e continuar a revolução: “foguetes luminosos e equipamentos elétricos [...], sem contar os aviões que, a todo momento, apareciam nas clareiras do monte e estragavam uma quantidade de palmeiras com suas rajadas” (CORTÁZAR, 1972). A representação realizada neste excerto evidencia uma força hegemônica e repressora bastante aparelhada pelo Estado como já afirmou Althusser (1980)⁶. Mesmo assim, vemos a “resistência” proposta por Bosi (2002) estetizada na atitude das personagens como em:

6 Althusser (1980, p. 43) evidencia que o Estado utiliza as instituições legitimadas: “o Governo, a Administração, o Exército, a Polícia, os Tribunais, as Prisões, etc.” como aparelhos repressivos do Estado: “Repressivo indica que o Aparelho de Estado em questão ‘funciona pela violência’”.

“Roberto que carregava o meu Springfield”; “entre duas rajadas de Thompson, a voz do Tenente, um rugido por cima dos tiros: ‘*Aqui ninguém se rende, porra!*’”. (CORTÁZAR, 1972, grifo do autor).

Esta perspectiva contra-hegemônica proposta esteticamente por Cortázar percorre todo o conto. Um outro elemento a ser destacado é o sentimento de preocupação e valoração com o outro, como definiu Bakhtin acerca do princípio do “sujeito dialógico” que reconhece seu “não-álbe” nos eventos do existir, pois sua ação é um “ato responsivo”. Identificamos esta “responsividade” quando o narrador, valorando o momento em que passa com os amigos descreve: “Nada podia parecer-me mais engraçado do que provocar Roberto recitando-lhe ao ouvido umas poesias de *Viejo Pancho*⁷ que ele achava abomináveis” (CORTÁZAR, 1972). Ainda quando estavam fugindo das forças militares, e seu amigo estava ferido, o narrador descreve a ação de seu grupo assumindo a decisão de ficar com o amigo. Essa atitude do narrador está imbuída de empatia, ou para usar termos bakhtinianos, por um sentido de *alteridade*, de um olhar *exotópico* para o outro: “Como ninguém pensava em abandonar Tinti, porque conhecíamos de sobra o destino dos prisioneiros, achamos que ali, naquele declive e naquele matagal, íamos queimar nossos últimos cartuchos” (CORTÁZAR, 1972).

Nesse trecho, ainda é possível indiciar o quão a força repressora representada pelo Estado é representativa do “paradigma da modernidade” como proposto por Santos (2002, 2013). Quando o narrador menciona que sabiam o “destino dos prisioneiros” e que iriam queimar seus “últimos cartuchos”, fica refratado na narrativa o sentido de extermínio proposto pela modernidade ao que não se enquadra na totalidade escolhida pelo poder hegemônico, nesse caso, o regime ditatorial, mas também é indiciado nessa mesma refração, o sentimento de resistência e abnegação dos personagens pela busca da sua liberdade.

A utilização pelo “autor-criador” do trabalho poético com a linguagem também é bastante significativa no conto de Cortázar. O poeta e crítico Octavio Paz (1982, p. 131) assegura que a “imagem poética reproduz a pluralidade da realidade”. Esta realidade transmutada em experiência estética é caracterizada por Paz como “um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos” (PAZ, 1982, p. 135). Nesse sentido, ao refletirmos acerca da “imagem poética” relacionada à imagem da liberdade construída pelo narrador quando associa uma canção de Mozart e o movimento causado pelo vento na árvore

⁷ *Viejo Pancho*. Pseudônimo do poeta de origem espanhola José Alonso y Trelles (1857-1924), que se estabeleceu no Uruguai a partir de 1875 e cuja poesia ganhou popularidade pelo seu caráter gauchesco.

ao sucesso da revolução, intuímos o tom “emotivo-volitivo” que o enunciado evidencia por meio da intersubjetividade do narrador, refratando, assim, por meio da voz narrativa, as outras vozes sociais que são invisibilizadas e que aspiram ao desejo de liberdade:

como a melodia e o desenho da copa da árvore contra o céu vão se aproximando, travam amizade, unem-se uma e outra vez até que o desenho se arrume, [...] E tudo isso é também a nossa rebelião [...], finalmente, a conduza a uma vitória que seja como a restituição de uma melodia após tantos anos de roucas trompas de caça, que seja esse *allegro* final que sucede ao adágio como um encontro com a luz (CORTÁZAR, 1972).

É com e pelo processo imagético construído neste excerto que podemos visualizar o heterodiscurso, como apontou Bakhtin (2015). A expressão “tantos anos de roucas trompas de caça” pode sugerir o insucesso ao criar sua “melodia”, sua liberdade, seu “encontro com a luz”, pois a trompa esteve rouca, certamente, pela ação do *Estado opressor* instalado por séculos na América Latina instaurando exploração e extermínio de milhões de vidas humanas, desde o período da chegada dos europeus, passando pelos regimes ditatórias e culminando com as severas relações de exclusões econômicas e sociais as quais ainda vivenciamos no início do século XXI, principalmente em países mais pobres, resultado do “paradigma da modernidade” que, segundo Santos (2002, 2013), pelo viés da “razão metonímica”, silencia outras vozes e experiências sociais.

Na crônica *Exílio*, de Milton Hatoum, também se encontra uma voz narrativa em primeira pessoa. O narrador rememora um fato de sua juventude quando participava com seus amigos de colégio em manifestações contra as ações da Ditadura Militar no Brasil. Ao final de mais uma manifestação, o narrador acaba surpreendido por um de seus amigos que estaria fugindo dos militares, neste momento os dois são levados em uma viatura para sessões de tortura e interrogatório. No dia seguinte, o narrador é solto e nunca mais vê seu amigo, mas descobre muitos anos depois que o amigo teria sido um delator.

A estratégia literária do foco narrativo em primeira pessoa pode sugerir para o leitor uma proximidade maior do narrador aos acontecimentos, e, no contexto, enredado em ambas as narrativas: regimes ditatoriais; evidencia um tom ainda mais “emotivo-volitivo”, comprometido dos narradores com as vozes sociais oprimidas por tais regimes totalitários. O crítico e escritor Davi Arrigucci Junior, em discussão acerca dos matizes do olhar do narrador, alerta que a adoção de um ponto de vista implica em escolher uma “visão de mundo”, “um modo de transmitir valores”, e esta

“escolha técnica [...] nunca é inocente”. (ARRIGUCCI JUNIOR, 1992, p. 20). Nesse sentido, tem-se ainda mais presente nos textos as postulações aludidas por Bosi (2002), Candido (2006) e Bakhtin (2011) de que a arte literária sempre é entremeada pelo social e pelo posicionamento axiológico do artista.

A crônica de Hatoum nos indicia o espaço-tempo de sua representação narrativa: a cidade de Brasília no período da Ditadura Militar instaurada pelo golpe de 1964, o texto evidencia isso em vários momentos: “as casas geminadas”, “Asa Norte”, “Iago Paranoá”. A atitude do narrador do início ao fim da narrativa é de contraposição às coerções impostas pelo autoritarismo do governo militar, a própria escolha estética do “autor-criador” pelo uso da rememoração, é indicativo da estetização de um discurso literário de “resistência” como defendeu Bosi (2002) acerca da memória como um dos elementos da construção literária que constroem “valores”, nesse caso, valores em defesa da liberdade e da democracia; tal escolha como elemento de estetização, também evidencia o “narrador resistente” como construção estética e artística. (BOSI, 2002, p. 123)

Nesse sentido, Jeanne Gagnebin (2009) corrobora as ideias de Bosi acerca da estratégia da rememoração como recurso estético de “resistência”:

uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. (GAGNEBIN, 2009, p. 55, grifo da autora).

À semelhança do conto de Cortázar, existe na crônica de Hatoum uma estrutura de discurso contra-hegemônico presente na tecitura da narrativa; no momento da reunião/manifestação, as pessoas agiam em grupo, mesmo estando “cercadas” pelos militares, evidenciando, assim, seu comprometimento “responsivo” com os “outros”: “A revolta se irmanava ao medo, *mas a multidão nos protegia e naquela tarde éramos milhares.*” (HATOUM, 2013, p. 53, grifo nosso)

O olhar exotópico do “autor-criador” indicia uma repressão violenta pela força policial/militar, aliás algo que é comum aos regimes totalitários. Quando os garotos são capturados e torturados, cria-se um momento de tensão na crônica:

tentar fugir ou reagir seria igualmente desastroso. Depois de chutes e empurrões, eu e o meu colega rumamos para o desconhecido. M.A.C. quis saber para onde íamos, uma voz sem rosto ameaçou: “Calado, mãos para trás e cabeça entre as pernas”. (HATOUM, 2013, p. 54).

Percebemos neste excerto que a vida das personagens estetizadas na crônica poderia ter sido encerrada nesse momento da narrativa assim como foram inúmeras vidas em diversos governos ditatoriais ocorridos na América Latina e em outros espaços-tempo do globo. Como afirmou Boaventura de Sousa Santos (2002), é necessário desconstruir esses discursos hegemônicos engendrados pela e na modernidade e que neste momento de crise, devemos propor uma outra lógica histórica e social, uma “sociologia das ausências” em que se dê voz aos emudecidos, que se respeite as individualidades, subjetividades, liberdades em todas as suas temporalidades e espaços do existir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

São essas ausências, tratadas por Boaventura de Sousa Santos (2020), que a literatura pode e deve refletir e refratar por meio do trabalho com a linguagem, evidenciando as diversas experiências individuais e coletivas que acabam sendo invisibilizadas pelos discursos hegemônicos e totalitários. Nesse contexto, é que Bosi (2002, p. 130) defende: “A escrita resistente (aquela operação que escolherá afinal temas, situações, personagens) decorre de um *a priori* ético, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já pôs em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes.”

Nessa perspectiva, José Luis Jobim (2020) assevera que essas narrativas que exploram a temática dos regimes ditatoriais, como a de Cortázar e a de Hatoum analisadas em nosso estudo, favorecem a “que se (re)conheça um passado que não se quer repetir” (JOBIM, 2020, p. 84). Nesse sentido, o trabalho estetizado na arte literária refrata um sentido de “resistência” aos totalitarismos ainda remanescentes em diversas sociedades.

A ditadura elencada como tema em Cortázar e Hatoum evidencia a preocupação desses autores em visibilizar pela obra literária as contradições históricas e sociais que nos envolvem contemporaneamente, como os regimes ditatoriais. Na condição de sujeitos empíricos, esses autores assumem a perspectiva aludida por Bakhtin (2011, 2017) de “sujeitos dialógicos”, pois agem a partir de um olhar para o outro, e voltando a si, valoram suas ações de forma a atuarem de maneira responsiva. Essa responsividade transfigurada em arte literária além de proporcionar um enriquecimento de nossas percepções e visões de mundo, gera *humanização* como aponta Candido (2017). Nesse sentido, o crítico ainda

afirma que a literatura “desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante.” (CANDIDO, 2017, p. 182).

Tal compreensão é intermediada pelo discurso responsivo engendrado nos dois textos; pela perspectiva de Bosi (2002), temos uma “escrita de resistência” que evidencia o embate entre os discursos hegemônicos (Estado/polícia/militares) e contra-hegemônicos (revolucionários/estudantes/manifestantes). Assim, a literatura assume ainda outra função: representação de uma memória coletiva. No contexto da ditadura militar, Eurídice Figueiredo (2017) encara esta memória coletiva instaurada nos textos como “arquivo”, pois sendo arquivo “só a literatura é capaz de recriar o ambiente de terror vivido por personagens afetados diretamente pela arbitrariedade, pela tortura, pela humilhação.” (FIGUEIREDO, 2017, p. 43).

Essas experiências do passado cuja representação no discurso literário reflete e refrata novos sentidos no momento da recepção desses textos-experiências, proporciona ainda revalorar as experiências de *outros espaços-tempo*, o que pode gerar novas experiências e conhecimentos acerca da vida e do mundo. O narrador de Hatoum e o de Cortázar são constituídos esteticamente com essa função discursiva que Bosi (2002) denominou de “escrita resistência”. Em Cortázar, o narrador e seus amigos *combatem* as forças opressoras do Estado ditatorial daquele espaço-tempo; em Hatoum, o narrador não age diferente, em companhia de seus amigos, vai ao encontro da multidão que *clama* por democracia e visa preservar não somente seus direitos, mas o de toda a coletividade.

A partir de nossa breve leitura das narrativas aqui elencadas: “Reunião” e “Exílio” tendo por princípio as observações de Antonio Candido (2006), acerca da relação estetizada entre arte-literária e contexto histórico-social, possibilitou-nos dialogizá-las aos pressupostos de Bosi (2002), Santos (2002, 2013) e Bakhtin (2011, 2015, 2017).

Além disso, a noção de “resistência” na e pela literatura defendida por Bosi (2002) ficou evidente em toda a análise, além de relacionar-se também à proposta de “sujeito dialógico” que age “responsivamente” nos eventos da vida, conforme apontou Bakhtin. Esta perspectiva objetivada na arte literária engendrou pelas noções bakhtinianas de “autor-criador” e “exotopia” a representação estética do social, ora refletindo ora refratando vozes sociais invisibilizadas pelos discursos hegemônicos da contemporaneidade.

Pelos indícios apontados nas duas narrativas, observamos em comum a elas, a ação de um sistema/discurso opressor que se estrutura pela “razão

metonímica”, legitimando uma “verdade” e, a partir deste paradigma, homologa um discurso totalizante que nunca observa as especificidades de outras totalidades e experiências. Nesse sentido, é que vemos como observou Bosi (2002), o jogo de “valores e antivalores” imbricados em cada uma destas narrativas: Liberdade x Opressão; Democracia x Ditadura.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**. São Paulo: Editorial Presença, Martins Fontes, 1980.

ARRIGUCCI Junior, Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. **Jornal de Psicanálise**. São Paulo, v. 37, n. 57, p. 9-43, set., 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 6ª ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 3ª ed. São Carlos: João & Pedro Editores, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 118-135.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. **Vários Escritos**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017. p. 171-193.

CORTÁZAR, Julio. Reunião. In: CORTÁZAR, J. **Todos os fogos o fogo**. Trad. Gloria Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 49-66.

FARACO, Carlos. Um posfácio meio impertinente. In: BAKHTIN, Mikhail M. **Para uma filosofia do ato responsável**. 3ª ed. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2017.

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

HATOUM, Milton. Exílio. In: HATOUM, M. **Um solitário à espreita: crônicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 53-55.

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

PAZ, Octavio. A imagem. In: PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 119-138.

SANTOS, Boaventura de Sousa. O social e o político na transição pós-moderna. In: SANTOS, B. de S. **Pela mão de Alice: O social e o Político na Pós-Modernidade**. 14ª ed. São Paulo: Cortez, 2013, p. 97-144.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 63, p. 237-280, out. 2002.

CONTRIBUIÇÕES DE ROLAND BARTHES E NELLY NOVAES COELHO À ANÁLISE DA LITERATURA INFANTOJUVENIL

Nilvani Rodrigues Cabral

1.

Desde o início da reflexão a respeito das análises das narrativas (orais ou não) muito foi pesquisado e conceituado. Em uma perspectiva de análise da narrativa, é necessário considerar que existem estudos anteriores à época atual, e nessa conjuntura pensa-se: o que mudou referente aos conceitos iniciais da narrativa até os tempos atuais? Os estudos têm considerados conceitos e pesquisas tradicionais surgidas com o passar dos anos?

A reflexão proposta aqui se baseia no estruturalismo de Roland Barthes, com contribuições de alguns autores que compartilham de sua crítica comparada; posteriormente, relacionar a crítica a uma escritora mais atual que analisa a estrutura da narrativa voltada para a literatura infantojuvenil, Nelly Novaes Coelho.

A proposta a ser focalizada é relacionar os três níveis no modelo de descrição estrutural da narrativa presente no texto “Introdução à análise estrutural da narrativa”, sob a perspectiva de Roland Barthes e com o pensamento de Nelly Novaes Coelho, voltado para a análise da narrativa infantil, visando estabelecer comparações e enquadramento de “termos ou conceituações” utilizados hoje em dia e que podem ser encontrados na teoria estruturalista inicial (de Barthes), porém com outra denominação.

Assim, o objetivo desse texto é verificar se há relação entre a análise estrutural da narrativa estabelecida pelos estruturalistas, principalmente por Barthes, e a análise da narrativa infantojuvenil proposta por uma escritora contemporânea.

O método para estudo será comparar e relacionar item a item da estrutura da narrativa, utilizando como embasamento o texto “Introdução à análise estrutural da narrativa”, de Roland Barthes, presente na obra **Análise estrutural da narrativa** e o texto “Matéria e forma de literatura”, de Nelly Novaes Coelho, presente na obra **Literatura Infantil - teoria, análise e didática**.

2.

A narrativa possui vários elementos que lhe dá sustentação, tais como: o foco narrativo, a linguagem, a contextualização social e/ou histórica, etc. Pode, também, ser utilizada por gêneros diferenciados usufruindo, em cada gênero, diferentes elementos estruturais da narrativa.

Na sua forma incipiente, o estruturalismo foi concentrado na teoria do linguísta suíço Ferdinand de Saussure, que se afastou do estudo diacrônico¹ e se aproxima do estudo da linguagem em um momento sincrônico². Segundo Saussure, a língua não é um processo de nomeação pelo qual as coisas se associam a uma palavra ou nome, e sim, analisa a língua por meio do signo linguístico constituído pela união de significante (imagem sonora ou impressão psicológica do som) e significado (conceito), estruturando o signo linguístico.

Fora da linguística, na literatura, todos os princípios da análise estruturalista foram transferidos para os trabalhos com os textos literários, e, a partir daí, foram conceituados como narratologia. Sendo assim, buscam-se as estruturas no discurso literário, refletindo além das características superficiais do texto narrativo, para encontrar elementos estruturais que indicam a criação e até mesmo dê “pistas”, na construção da compreensão e interpretação do texto por parte do leitor/ouvinte.

Em uma narrativa, podemos analisar vários elementos que são classificados, por Roland Barthes, como *análise estrutural da narrativa* e por Nelly Novaes Coelho como *fatores estruturantes*, porém, esses termos surgiram com o estruturalismo, pensamento humano em que percebe o mundo em termos de estruturas, não individualizadas e sim em contextos de estruturas maiores.

Propondo uma mudança na maneira como se percebe e analisa o objeto de estudo literário, o pensamento estruturalista causou uma verdadeira avalanche nos conceitos e teses do século XIX.

Algumas teses incorporaram o pensamento contemporâneo e permanecem no centro de estudos até hoje, após sofrerem algumas modificações e adaptações, sem perder sua essência primária.

O estruturalismo foi aplicado em várias áreas e mesmo dentro da literatura provoca algumas reflexões divergentes entre alguns teóricos.

No conceito estudado por Roland Barthes, Tzvetan Todorov e outros, para definir a teoria estruturalista, foi chamada de *Narratologia estruturalista*.

Narratologia estruturalista nada mais é que o fato de uma história se desenvolver a partir de uma estrutura geral, que eles associavam à *langue* (conceituada por Saussure), ela representa toda a linguagem aplicada à construção

1 Diacrônico - É o estudo do desenvolvimento histórico de uma língua e a forma que influenciaram sua estrutura e uso, além das mudanças que sofreu ao longo do tempo.

2 Sincrônico - É o estudo da língua em um determinado momento dentro da história.

da narrativa e não ao tema isolado de uma história. Além da análise estrutural Roland Barthes, este conceito também se aplicou à semiótica³.

As obras de Roland Barthes que fundamentam a teoria da narratologia são: **Elementos de semiologia** (1964), **Morte do autor** (1976) e **Análise Estrutural da Narrativa** (1971), essas obras foram usadas como base para o conhecimento sobre estruturalismo que é apresentado aqui.

Dentro das pesquisas dessa teoria, buscam-se estruturas no discurso literário que vão além das características da superfície do texto narrativo, para encontrar elementos mais profundos e abstratos subjacentes para estabelecer o que são esses elementos básicos da composição do texto e quais são as regras para sua formação ou utilização.

Utilizando-se as obras propostas aqui, o estudo concentra-se em três aspectos dentro da teoria de Barthes, que se apresentam como: ações, narração e funções; elementos que classificam e denominam toda a análise da narrativa.

Cada um desses elementos é apresentado pelo autor, sendo uma complementação em que não desqualifica nenhum dos termos. Explanando melhor: as funções estabelecem uma coesão das unidades mínimas, apresentam, portanto, sentidos em alguns elementos dentro da narrativa, ou seja, as ações das personagens, que conduzem a narrativa, necessitam de articuladores (fatos, clímax) para fazer sentido sua ação. Complementando esse sentido, teremos o tempo e o espaço, que são abordados, dentro na narrativa, por palavras e expressões que os convocam a interligar os sentidos.

As ações emolduram as características das personagens tipificando-as ou não, construindo no leitor reflexões a respeito do caráter das personagens, meio em que vive e demais contextualizações.

O último elemento a ser tratado aqui, e que permeia os estudos de Barthes, é a narração e conseqüentemente está ligado ao fluxo de consciência do leitor e a proposta que o autor incutiu no narrador por meio de palavras e expressões que conduzem, além do leitor, toda a narrativa. Vale ressaltar que para Barthes nenhum elemento presente na narrativa está ali por acaso e que não funciona isoladamente.

3 Semiótica - Teoria de representação que, criada por Charles S. Peirce, considera os signos em seus modos de representações e de manifestações. Analisa todos os sistemas de comunicação presentes numa sociedade.

3.

Se perguntassem por que o interesse na literatura infantil? A resposta seria inicialmente simples, “porque é divertida”. No entanto, o que aprisiona o leitor aos estudos das obras de literatura infantil está além disso.

O elemento básico da literatura infantojuvenil é a criação de encantamento que pode ser por meio da utilização de aspectos lúdicos. Para a criança, toda e qualquer narrativa é possível, seu mundo criativo vai além da lógica e essa propensão à criatividade e à inventividade da criança faz com que o livro infantil seja construído de uma forma que não se mantenha a fantasia, ao mesmo tempo em que proponha a reflexão, conhecimento e crescimento intelectual sem ser de forma direta e agressiva, ou seja, será usufruindo de sutilidade e leveza.

A literatura infantil possui variados gêneros textuais que atendem essas expectativas de diversos tipos de leitores. Peter Hunt denomina esses gêneros como específicos para literatura infantil.

A literatura infantil possui gêneros específicos: a narrativa para escola, textos dirigidos a cada um dos sexos, propaganda religiosa e social, fantasia, o conto popular e o conto de fadas, interpretações de mito e lenda, o livro-ilustrado (em oposição ao livro com ilustração) e o texto de multimídias. (HUNT, 2010, p. 44).

Sendo assim, com essa variedade de gêneros, temas e focalizações, a disposição dos leitores, é totalmente aceitável que o público seja enorme e crescente cada vez mais, além da linguagem empregada na literatura infantil, a qual traz a criança para um contato com a língua nas formas mais complexas e variadas na construção textual da narrativa. Tendo em vista essa variedade de elementos, Nelly Novaes Coelho (2006) estabelece a denominação de “fatores constituintes do corpo” para nomear, classificar e explicar cada subsídio que compõem a narrativa infantil.

Ao longo de seus estudos, Coelho (2006) tem por objetivo propor uma discussão a respeito de como é formada a literatura infantil, ou seja, refletir sobre o que é, como se compõe, os gêneros e subgêneros, a matéria. Nelly (p. 64, 2006) não tem intenção de fechar a discussão com normas e regras, sua real proposta é a reflexão e aprendizado de todos os segmentos que compõem e contribuem para que a literatura infantil seja estudada, pesquisada e difundida cada vez mais.

Elementos como narrador, foco narrativo, personagens, efabulação, gêneros etc., são trabalhados, separadamente, e reforçam classificações que atendem ao estruturalismo proposto por Barthes e outros elementos, a autora aprofunda a discussão apresentando novas denominações.

4.

As imagens reproduzidas no interior de cavernas, em rochas, madeiras, etc., são representações de animais, do cotidiano e da cultura que existia no tempo das cavernas, por exemplo. Ou seja, a narrativa, o contar e o representar fazem parte da humanidade desde o início dos tempos.

Após as imagens das cavernas, a linguagem se torna presente na apresentação de narrativas e, posteriormente, com o surgimento da escrita, as narrativas se apresentam de forma mais concreta, dando margem ao surgimento de conceitos e teorias a respeito da estrutura do narrar.

No conceito estruturalista, a análise da narrativa se ocupa primeiramente da descrição de uma organização da escrita, ou seja, de uma estrutura. Barthes afirma que a narrativa é uma grande frase e que pode ser analisada de uma ótica estrutural (BARTHES, 2008).

Para Todorov, “[...] opor duas atitudes possíveis diante da literatura: uma atitude teórica e uma atitude descritiva. A análise estrutural terá sempre um caráter essencialmente teórico e não descritivo.” (TODOROV, 2003, P.80). Ele afirma isso porque entende a obra literária como uma estrutura abstrata, e conhecer que essa estrutura é o objetivo da análise estrutural.

Retomamos o estruturalismo de Saussure (2006) para recordar que a estrutura proposta por ele estabelece uma divisão na língua chamada de *parole* (fala) e *langue* (língua como sistema). Nesse sentido, a *langue* seria a mais apropriada para a análise estrutural da narrativa, pois, para construir o sentido, estabelece a relação existente entre diversas partes de um texto.

Segundo a teoria proposta por Barthes (e outros autores), podemos distinguir três níveis no modelo de descrição estrutural da narrativa:

[...] o nível das **‘funções’** (no sentido que esta palavra tem em Propp e em Bremond), o nível das **‘ações’** (no sentido que esta palavra tem em Greimas quando fala dos personagens como actantes) e nível da **‘narração’** (que é, grosso modo, o nível do ‘discurso’ em Todorov) (*grifo nosso*) (BARTHES, 2008, p. 27).

Observa-se que para a análise estrutural da narrativa os estruturalistas denominam inicialmente três grandes divisões: as funções, ações e narração que serão trabalhados aqui separadamente. No entanto, ressalta-se que para os estruturalistas nenhuma das três possuem mais importância; não se distinguem o valor de uma ou de outra; todas possuem o mesmo grau de importância, desempenhando, apenas, reflexões e análises diferentes. Já na literatura infantil

esses elementos estão inclusos por meio de outras nomenclaturas, porém, em sua maioria, também estão presentes na literatura.

Na literatura infantil investigada por Nelly Novaes Coelho (2006), os fatores estruturantes da narrativa possuem dez elementos que são utilizados para analisar o que ela chama de *matéria literária*. Esses fatores são: narrador, o foco narrativo, efabulação, o gênero narrativo, personagens, espaço, tempo, linguagem ou discurso narrativo e leitor/ouvinte.

A partir daqui a análise dos termos se dará de forma homogênea entre os termos do estruturalismo (Roland Barthes) comparados aos termos da literatura infantojuvenil (Nelly Novaes Coelho).

As funções desempenham as unidades mínimas de sentido do texto, ou seja, ajudam a compor o todo da narrativa estabelecendo a unidade de coesão do texto relacionando e complementando informações dentro da narrativa. As funções dividem-se em distribucionais e integrativas.

Segundo Barthes (2008), as funções distribucionais determinam o desenrolar do enredo, ou seja, referem-se aos acontecimentos “chaves” dentro da narrativa, aqueles acontecimentos que evoluem a narrativa.

As funções distribucionais dividem-se em cardinais, que articulam a narrativa para que tudo aconteça, são denominados núcleos da narrativa e em catálise, que preenche a narrativa com pequenas ações que por sua vez não modifica o enredo.

As funções integrativas, por sua vez, interligam os acontecimentos, se baseiam em significados das palavras e das ações, e para isso, se utilizam dos índices e informantes (subdivisão da função integrativa). Os índices referem-se aos significados implícitos no texto, enquanto que os informantes se referem aos significados de palavras e expressões explícitas no texto. Todavia, nenhum dos dois são descartáveis em uma narrativa devido ao uso de expressões figurativas, que por ventura possam compor o texto. Barthes também faz referência a uma estrutura que pode ser definida como qualquer sistema conceitual que possua três propriedades: totalidades (sistema deve funcionar como um todo); a transformação (o sistema deve ser estático); e a autorregulação (a estrutura básica não deve ser alterada).

A literatura infantil associa-se à estrutura das *funções* (nomeada por Barthes) e ao enredo (nomeado por Coelho), pois o enredo é responsável por encadear as ações, sendo assim, refere-se à denominação de *história* que se divide entre os seguintes termos: “... intriga, argumento, situação problema, assunto, etc.” (COELHO, 2006, p.66).

A efabulação também faz parte desse item, pois a efabulação, para Nelly Novaes Coelho, relaciona a sequência dos fatos, as peripécias, as tramas, sendo assim poderia ser relacionada as *catálises* (conceito de Barthes) por preencher pequenos espaços dentro do enredo.

O *gênero da narrativa*, nomeado por Coelho, corresponde ao gênero implícito da narrativa, sendo assim, assemelha-se, grosso modo, às *integrativas* (conceito de Barthes) em que retoma os termos e expressões de forma explícita e implícita dentro da narrativa.

Observa-se que a relação entre os significados de cada termo se faz com uma aproximação de significados entre eles, sendo assim, não se estabelece uma obrigatoriedade de se construir essa relação.

As *ações* nomeadas no estruturalismo referem-se às atitudes das personagens. As personagens são tipificadas, ou seja, suas características conduzem sua ação e sua personalidade. É por meio das características das personagens que cada personalidade se forma e assim, os nomes ou profissões das personagens possuirão significado dentro da narrativa. No conceito estruturalista, não existe personagem mais importante do que o outro, todos possuem sua carga de importância e relevância, mediante a isso, são classificadas como *actantes*.

Na teoria explanada por Nelly Novaes Coelho, as *ações* referem-se ao que ela chama de personagens e dentro de sua teoria ela divide as personagens em várias classificações, inclusive a personagem-tipo: “são personagens estereotipadas: não mudam nunca em suas ações ou reações.” (COELHO, 2006, p.75)

As personagens conduzem as histórias por meio de suas ações e personalidades que estão envolta as suas características classificadas por Barthes. Sendo assim, as duas denominações se assemelham perfeitamente.

Para Hunt (2010, p. 108), quanto à teoria da narrativa, considera que “... o que os personagens fazem ou como se relacionam entre si, é mais importante do que o que são individualmente”, concordando também a teoria de Barthes, em que as ações, reações e padrões de comportamentos têm importância mais universal sem considerar tanto as minúcias.

O nível *narração*, nomeado por Barthes, estabelece uma relação entre o narrador e leitor, ele parte do pressuposto que não havendo narrativa sem narrador e leitor/ouvinte a construção do texto se dá no intuito de estabelecer uma comunicação entre o doador e o destinatário.

No âmbito da narrativa o mais importante não é aplicar os motivos do narrador e nem os objetivos da narração sobre o receptor (leitor/ouvinte) e sim

descrever códigos pelos quais narrador e leitor decorrem da mesma narrativa. Para Barthes, e alguns estruturalistas esse fenômeno é aplicado pelos signos da narratividade que interagem com as funções e ações, contribuindo para os códigos narracionais. Segundo Barthes:

[...] o nível narracional tem [...] um papel ambíguo: contíguo à situação narrativa (e por vezes mesmo incluindo-a), ele abre sobre o mundo onde a narrativa se desfaz (se consome); mas ao mesmo tempo, coroando os níveis anteriores, ele fecha a narrativa, constituindo-a definitivamente como fala (parole) e uma língua que prevê e contém sua própria metaligagem (BARTHES, 2008, p. 55).

Deve considerar, como afirma Hunt (2010, p. 108), que a linguagem pode assumir várias funções no livro infantil; pode revelar ou aprisionar realizando uma transformação ou apenas uma atribuição do que a criança reconhece como real de forma intensa ou subjacente, referenciando o que o livro aparenta ser ou ao que ele realmente é para o contexto do leitor.

Na teoria estrutural da narrativa, a figura do autor é dispensável, se preocupa apenas com a estrutura interna da narrativa, portanto o narrador se faz presente de forma significativa e contribui para a construção de sentidos que se faz no leitor/ouvinte. Sendo assim, quem constrói uma narrativa significativa é o receptor.

Quando tratamos da literatura infantil, todos esses sentidos se ampliam, pois, temos um texto escrito por adultos em um contexto social que não condiz com o contexto infantil. O texto é destinado às crianças, porém é avaliado, julgado, e indicado por adultos que não é o público alvo desse tipo de narrativa. Assim, várias perspectivas devem ser consideradas a respeito do narrador X leitor, dentro da narrativa de livro infantil.

Perspectiva do público adulto – para o adulto um livro de literatura infantil não será apreciado da mesma forma que uma criança o faria. O adulto analisa o livro tentando “encaixá-lo” dentro de uma realidade que é sua e que é influenciada por suas vivências e conhecimento, ou seja, o livro é compreendido de fora para dentro: fora seriam os conhecimentos externos à narrativa e dentro os elementos que contribuam com a experiência de vida e os conhecimentos do leitor.

Perspectiva do público infantil – para o público infantil, o entendimento do livro é feito de dentro para fora, a criança lê a narrativa, compreende e depois faz relação com experiências e conhecimento da vida, porém, a leitura faz parte da vida da criança não no intuito de ensinar ou atribuir algum significado, mas de forma sutil estabelecer conexões entre a leitura e sua vivência.

... no caso de livros para crianças, não podemos fugir ao fato de que são escritos por adultos, de que haverá controle e estarão envolvidas decisões morais. Da mesma forma o livro será usado não para escolher e modificar nossas opiniões, mas para formar as opiniões da criança. Assim, o tipo de leitura que os textos para crianças recebem delas envolvem aquisição da cultura e da língua. (HUNT, 2010, p. 85).

Perspectiva do mercado editorial – para o mercado editorial, o livro infantil possui instrumentos que promovam ou não o sucesso. O mercado não se preocupa se irá contribuir com vivências, se irá ser aplicado em estudos acadêmicos e sim se atenderá ao público consumidor e se dará lucro.

A contextualização narrador x leitor, mediante as três perspectivas, é diferente em cada uma delas e, assim sendo, não teria como designar o entendimento único de narrador pois não atenderia a todas as expectativas dos leitores em questão.

Dentro dessa contextualização, temos que pensar também na relação íntima entre o leitor e o livro, que se desenvolve por meio desse contato íntimo, iniciado no espaço escolar, é que o estudo literário é privilegiado, segundo Coelho

“... privilegamos os estudos literários, pois, de maneira mais abrangente do que quaisquer outros eles estimulam o exercício da mente; a percepção do real em suas múltiplas significações; a consciência do eu em relação ao outro; a leitura do mundo em seus vários níveis e, principalmente, dinamizam o estudo e o conhecimento da língua, da expressão verbal significativa e consciente – condição *sine qua non* para a plena realidade do ser.” (COELHO, 2006, p. 16).

É uma relação que vai além da literatura, auxilia o leitor em todas as questões de análise, tanto textual quanto social fazendo em que contribuam com todas as interpretações possíveis e necessárias para qualquer cidadão crítico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro dessa proposta de estudo, evidencia-se que a narrativa possui, apesar de anos após o surgimento da teoria estruturalista, vários conceitos que se assemelham aos elementos iniciais do estruturalismo. A partir dali que se notou que a estrutura de uma narrativa possui elementos dignos de serem estudados e contribuem para o rol da ciência. Na literatura infantil, varia um ou outro conceito e às vezes acrescentam-se denominações que não foram apontadas nos estudos dos estruturalistas. No entanto, esses conceitos subsequentes deram o

seguimento devido aos estudos iniciais, e posteriormente aprofundados dentro da narrativa para o público infantil e juvenil.

As narrativas são sempre analisadas dentro de uma estrutura estabelecida por um ou outro teórico, porém, apesar de serem consideradas obras abstratas, como afirma Todorov, deve se lembrar que nas obras, na prática, a análise estrutural visará também textos que se voltam para o “real” e descobrirá o que cada obra tem traços em comum com a outra, além de constatar também que cada obra é única e possui suas respectivas especificidades.

Devemos considerar também que o crítico escolhe um ponto a ser enfatizado e se aprofunda nesse ponto. Para Todorov (2003, p. 83), “O trabalho do crítico pode ter diferentes graus de subjetividade, tudo depende da perspectiva que ele escolheu.” Portanto, cada análise crítica terá uma “visão” diferente, tal qual a exposição apresentada nessa pesquisa considerando a posição de Barthes quanto à leitura: “...ler é nomear, escutar, não é somente perceber uma linguagem, é também construí-la” (BARTHES, 2004, p. 41). Sendo assim, estamos construindo a língua, a nossa língua.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, M. C. de. **A literatura vista da margem: os heróis pós-estruturalistas**. Revista Espaço Acadêmico, n. 165, p. 91–97, fev. 2015. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/26191>. Acesso em: 26 jun. 2020.

BARTHES, R. **A morte do autor**. In: BARTHES, R. O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57–64.

BARTHES, R. **Introdução à análise estrutural das narrativas**. In: BARTHES, R. et al. Análise estrutural da narrativa. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 19–62.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil: Teoria – Análise – Didática**. São Paulo: Editora Moderna, 2000.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. 19. ed. São Paulo: Loyola, 2009.

PAGNAN, C. L. **Estruturalismo e narrativa**. Revista de Ciências Humanas e Educação, v. 8, n. 1, p. 65–74, jun. 2007. Disponível em: <https://revista.pgsskroton.com/index.php/ensino/article/view/1054>. Acesso em: 10 jun. 2020.

SAUSSURE, F. de. **Curso de linguística geral**. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

TODOROV, T. **Estruturalismo e poética**. São Paulo: Cultrix, 1976.

UMA EXPERIÊNCIA DE LEITURA DO ROMANCE FRANKENSTEIN DE MARY SHELLEY NO ENSINO FUNDAMENTAL II

Luíza Klein Cherém

O Ensino de Literatura na educação pública brasileira é tema de muitas discussões contemporâneas. São várias as questões levantadas em torno da disciplina: currículos engessados que tornam seu ensino não funcional, desprazeroso; sua falta de aplicação prática, pois a Literatura “de todos os modos discursivos é o menos pragmático” (ORIENTAÇÕES CURRICULARES PARA O ENSINO MÉDIO, 2006, p. 49). Há também sua perda de espaço no mundo atual, acometido pela mercantilização do tempo, na qual o foco maior é preparar o jovem para o mercado de trabalho, negando-lhe a *experiência* vinda do texto: “Diríamos mesmo que têm mais direito aqueles que têm sido, por um mecanismo ideologicamente perverso, sistematicamente mais expropriados de tantos direitos, entre eles até o de pensar por si mesmos (OCEM, 2006, p. 53). É problemática igualmente a avidez por informação que torna o sujeito um consumidor voraz e insaciável de notícias, de novidades, um curioso, impenitente, eternamente insatisfeito” (BONDÍA, 2002, p. 23).

A automatização do sujeito moderno, que possui dificuldades em ser sensibilizado, em muito contribui, para que a Literatura, cada vez mais, seja circunscrita a pequenos espaços dentro da escola:

Pesquisas levadas a cabo por nosso grupo de pesquisa, informações providas dos milhares de relatórios de estágio, bem como de dados originários de pesquisas junto aos recursos de Licenciatura em Letras mostram que a Literatura nas práticas de ensino - pelo menos na rede pública brasileira - praticamente desapareceu (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 17).

Além disso, há um crescente movimento de desinteresse pela leitura literária, por parte dos alunos, e a inabilidade de muitos docentes em lidar com esse problema. Contudo: “Cabe ao professor despertar no seu aluno o interesse pela leitura, usando uma diversidade de gêneros literários, para que o aluno descubra o prazer da leitura” (LAGUNA, 2001, p. 49).

Observamos frequentemente alunos com dificuldade em se deixarem afetar pela vida, isto é, indivíduos que encontram um entrave no processo de *produção de subjetividade* (conferir GUATTARI; ROLNIK, 2007). Em uma tentativa de

sensibilizar o aluno e reverter esse movimento, a *experiência* literária pode ser um dos caminhos a ser utilizado. É possível partir dela para pensar processos de subjetivação e experimentação que modifiquem o habitual desinteresse do aluno.

A Literatura, para ser valorizada, não precisa estar em um pedestal, ela deve ser um direito de todo e qualquer ser humano, quando negada fere-se o princípio básico do direito à educação, à cultura e à humanização:

[...] O processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. a literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, 1995, p. 249).

Assim como outras formas de arte, a Literatura é primordial à constituição do ser humano, ela o faz atingir um conhecimento tão importante quanto o científico, mas não mensurável: a transcendência da realidade, o saber lidar com o outro, o conhecer a si mesmo. Além disso, ela estimula a criatividade do indivíduo juntamente ao seu senso crítico. O aluno também aprende a ter olhar crítico em relação à ordem instaurada e, enfim, a ter a consciência de que pode reinventar sua realidade através de novas perspectivas. Também “É preciso ler, por que dominar a palavra significa dominar a lei e, dominar a Literatura, significa dominar a cultura. E a Literatura se torna a única forma de combater os efeitos perversos do próprio processo de estratificação, de elitização do literário” (MIBIELLI, 2007, p. 30).

Assim, foi realizada uma pesquisa em uma turma de 6º ano do Ensino Fundamental II da rede pública da Prefeitura Municipal de Saquarema. A proposta foi uma nova perspectiva do Ensino de Literatura através de um texto que chamasse a atenção dos alunos e pudesse promover uma intervenção. Os conteúdos linguísticos, gramaticais seriam ensinados estabelecendo relação com o texto literário e dos processos de subjetivação provocados por ele.

Ao entendermos que o número de alunos leitores da escola era pequeno consideramos que para muitos o texto literário não lhes foi apresentado no âmbito familiar e sua leitura não constituía um hábito para seus parentes. O que já dificultava bastante tal prática, a tornava mais distante:

O amor pelos livros não é algo que apareça de repente no sujeito adulto diante de romances, poemas, novelas de qualquer tipo. É preciso ajudar desde cedo a criança a descobrir o que os livros e a leitura podem oferecer. Cada livro traz uma ideia nova, ajuda a fazer uma descoberta importante e amplia o horizonte da criança. Histórias e livros que pais e filhos veem juntos formam a base do interesse em aprender a ler e gostar dos livros, prazer que se estende por toda a vida (LAGUNA, 2001, p. 44-45).

A tarefa de estimular a leitura é atribuída, muitas vezes, somente à instituição de ensino, que precisará saber lidar com diversas situações, porém nem sempre está preparada. É comum que o professor adote textos para trabalhar sem antes conversar com os alunos, saber de seus interesses, curiosidades. Nem sempre esse é um bom ponto de partida. É recomendável que ele escute a turma para depois fazer escolhas. Todavia é também importante trabalhar com vários textos, mesmo os mais densos, que muitas vezes desagradam, ou os que provocam *estranhamento*. Essa abordagem impositiva dos textos a serem lidos torna a tarefa de cativar o aluno mais difícil e o aproveitamento das leituras realizadas muito mais pobre.

Alguns “estudos recentes apontam as práticas de leitura dos jovens fundadas numa recusa dos cânones da literatura”, (OCEM, 2006, p. 61) “... não obstante demonstrarem muitas vezes grande interesse por *best-sellers* contemporâneos” (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 12). Uma das explicações para tal fato é o tipo de linguagem do texto clássico, que em muito se afasta da atual, de maior uso do aluno. Dessa forma, a interação com o texto se torna mais desgastante, principalmente se o aluno não se encontrar aberto à experiência da leitura, deixando-se se afetar pelo texto. Ou se não tiver desenvolvido sua maturidade literária (condição estimulada pela prática da leitura literária desde a infância, pelos pais em conjunto com a escola), que o possibilita se interessar por leituras mais exigentes. Assim, o discente caminha na direção contrária, é atraído por textos de fácil fruição, que se aproximem de sua vivência cotidiana, envolta pela perspectiva economicista, reprodutora de ideologias e comportamentos sociais que o tornam automatizado:

A ausência de referências no campo da literatura e a pouca experiência de leitura – não só de textos literários como de textos que falem da Literatura - fazem com que os leitores se deixem orientar, sobretudo, por seus desejos imediatos, que surgem com a velocidade de um olhar sobre um título sugestivo ou sobre uma capa atraente. Encontram-se na base desses desejos outros produtos da vida social e cultural, numa confluência de discursos que se misturam (OCEM, 2006, p. 61).

O contato com redes sociais, com sua linguagem simplificada, de ritmo acelerado e outros suportes eletrônicos também induzem ao gosto pelos *best-sellers*. Todavia, não há mal em lê-los se o aluno também se utiliza de outros livros que lhe afetam e proporcionam novas formas de subjetivar-se. O problema se dá quando ocorre a procura somente por esse tipo de obra, de enredo simples e linguagem pouco ou nada trabalhada, que ocasiona muitas vezes manutenção da *obstrução* e o desenvolvimento de uma linguagem escrita deficitária. Logo,

...os *best-sellers* não são suficientes para lançar o jovem no âmbito mais complexo da leitura literária, pois nesses casos a experiência ainda se mantém restrita a obras consagradas pela mídia e também àquelas que oferecem um padrão linguístico próximo da linguagem cotidiana. O desafio será levar o jovem à leitura de obras diferentes desse padrão - sejam obras recentes, que tenham sido legitimadas como obras de reconhecido valor estético - capazes de propiciar uma fruição mais apurada, mediante a qual terá acesso a uma outra forma de conhecimento de si e do mundo (OCEM, 2006, p. 61).

Assim, para não afastar o aluno que não foi estimulado a ler, é importante iniciar as leituras através de textos mais coloquiais ou de linguagem adaptada para jovens e depois partir para os textos mais complexos, pertencentes ou não aos cânones.

As redes sociais, as séries, os jogos online podem competir com o estímulo à leitura literária. A maioria dos professores defende sua proibição por reconhecer neles aspectos negativos que dificultam a aula:

...os novos suportes eletrônicos pelos quais os alunos são atraídos, como mariposas pela luz, projetam novas formas de aquisição do conhecimento, que não são reconhecidas pela escola. Atividades simultâneas - como ouvir música, acessar vídeos ou outros aplicativos, pelo celular ou outro aparelho, enquanto assistem à exposição do professor ou copiam matéria da lousa, às vezes até mesmo complementando as informações trazidas pela aula, numa espécie de procedimento *hipertextual* - não tem aceitação na escola; são ruídos que impedem a concentração e atrapalham a aula, segundo os professores... (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 12).

A tecnologia está inegavelmente ligada às práticas cotidianas dos alunos, inclusive durante as aulas de Literatura, tanto auxiliando-os quanto prejudicando-os. Cabe à escola estudar maneiras de lidar com ela, livrando-se de parâmetros ultrapassados e antiquados, que tem se mostrado pouco atrativos aos alunos, contribuindo para perda de sua atenção.

O professor contemporâneo precisa permitir nas aulas de Literatura o uso de suportes eletrônicos que possam enriquecer a aula. A consulta de dicionários; a busca por informações, imagens, músicas, vídeos, jogos e até a oportunidade de consultar um colega online para tirar dúvidas, podem elevar o nível de conhecimento do aluno e atrair sua atenção. Logicamente, o docente é responsável por dar limites ao uso da tecnologia para que não fuja ao objetivo da aula e não invalide avaliações.

As redes sociais estão repletas de pequenos fragmentos de textos de autores clássicos que são repostados pelos jovens. Uma boa alternativa é pedir que eles tragam para aula os que mais usam e juntos, alunos e professor, retornem ao texto original, com auxílio de celulares ou computadores, em busca de seu sentido dentro do contexto primário.

Também pode ser interessante uma aula com jogos eletrônicos e canais de redes sociais que se remetam às mitologias apresentadas neles. Os alunos estarão aptos a contar tais histórias e mostrar os elementos das culturas ali representadas, diante disso, o professor poderá lhes ensinar sobre o nascimento desses mitos e as suas diferenças presentes nas novas adaptações.

Séries e filmes que os alunos gostam, muitas vezes, possuem temáticas presentes em livros. O professor pode solicitar que os alunos falem sobre as séries, livros ou selecionem algumas cenas em seus celulares ou *pen drives* de modo a serem reproduzidos durante as aulas. A partir disso, pode fazer uma ponte com livros que abordem o mesmo assunto e promover a leitura literária em aula juntamente a rodas de conversa. Essas e outras opções existem para que a tecnologia seja utilizada de maneira benéfica e desperte no jovem a vontade de ler:

Parece, portanto, necessário motivá-los à leitura desses livros com atividades que tenham para os jovens uma finalidade imediata e não necessariamente escolar (por exemplo, que o aluno se reconheça como leitor, ou que veja nisso prazer, que encontre espaço para compartilhar suas impressões de leitura com os colegas e com os professores) e que tornem necessárias as práticas de leitura. Tais atividades evitariam que o jovem lesse unicamente porque a escola pede - o que é frequentemente visto como uma obrigação (OCEM, 2006, p. 71).

Esses caminhos contribuem para que o aluno possa se entender como leitor, construindo saberes, levantando hipóteses de leitura, percebendo limitações, valores, desconfiando de seus objetivos e estratégias narrativas.

Sabemos que desde

...a publicação dos documentos curriculares do Ministério da Educação decorrentes da última LDB de 1996, há toda uma ênfase na formação crítica do aluno, para que este se transforme futuramente num indivíduo consciente, autônomo, capaz de decisões próprias, o ‘cidadão crítico’; entretanto a esses fins se opõe todo um sistema educacional público nos níveis estaduais e municipais que os inviabilizam (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 10).

Ao pensarmos no professor de Literatura como peça-chave para o alcance desse objetivo, observamos que sua formação acadêmica influencia diretamente em sua forma de ensinar. Parte desses profissionais, que atua na escola pública, tem “uma formação inicial insuficiente (a maioria formada por IES³ particulares que alegam ter de complementar antes de mais nada um ensino médio fraco)” que não foi direcionada às carências do ensino de Literatura no sistema público de ensino (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 10).

Além disso, os problemas encontrados no próprio sistema educacional e não resolvidos pelo governo contribuem para esse professor não desenvolver seu trabalho de forma satisfatória: salas de aula superlotadas, remuneração insuficiente e sem reajustes, falta de infraestrutura e esgotamento físico, psicológico devido à difícil jornada de trabalho.

Dessa maneira, se tornam comuns, por parte dos educadores, falhas que pioram o ensino de Literatura: “boicotes cotidianos por parte deles - quiçá inconscientes -, concretizados nas repetidas ausências, na migração para outras áreas e para escolas particulares quando há oportunidade, aulas mal preparadas” (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 10).

O professor de Literatura, antes de tudo precisa, ser um leitor literário, ora, se ele mesmo não encontra tempo para ler ou não se permite ser afetado pelo texto, ter uma *experiência*, como entenderá tal processo e poderá motivá-lo em seu aluno? Também, em sala de aula, “Construir autonomia e visão crítica, tendo a leitura como maior aliada, supõe que o professor tenha ele próprio vivenciado esse tipo de formação” (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 11) e mais que isso, é necessário que “os professores desenvolvam de forma crítica e criativa sua relação com os sujeitos-leitores que participam de sua ação” (LAGUNA, 2001, p. 45).

A tarefa de escolher textos para a aula e trabalhá-los é do professor, visto que ele possui experiência, conhecimento e sabe os objetivos que pretende alcançar em sua sala de aula. Contudo, é importante que o profissional não seja tradicionalista ou relativizador demais:

[...] de um lado, o professor que só trabalha com autores indiscutivelmente canônicos, como Machado de Assis, por exemplo, utilizando-se de textos críticos também consagrados: caso do professor considerado autoritário, conservador, que aprendeu assim e assim devolve ao aluno; de outro lado, o professor que lança mão de todo e qualquer texto, de Fernando Pessoa a raps, passando pelos textos típicos da cultura de massa: caso do professor que se considera libertário (por desconstruir o cânone) e democrático (por deselitizar o produto cultural). Será? – perguntamo-nos. [...] se existe o professor “conservador” que ignora outras formas de manifestação artística, não haveria, de outro lado, na atitude “democrática”, e provavelmente cheia de boas intenções, um certo desrespeito às manifestações populares, sendo condescendente, paternalista, populista, “sem adotar o mesmo rigor que se adota para a cultura de elite”? Ou, acrescentaríamos nós, não haveria demasiada tolerância relativamente aos produtos ditos “culturais”, mas que visam somente ao mercado? Se vista assim, essa atitude não seria libertária ou democrática, mas permissiva. Pior ainda: não estaria embutido nessa escolha o preconceito de que o aluno não seria capaz de entender/fruir produtos de alta qualidade? (OCEM, 2006, p. 71).

Afinal, que cultura privilegiar? Haveria uma cultura comum para o ensino público e privado? E haveria uma para a rede pública como um todo, como tentam estabelecer as propostas curriculares de alguns estados brasileiros? E qual literatura para essa cultura? Ou quiçá como uma vez perguntou Regina Zilberman: que escola para a literatura? (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 8).

Um bom professor ouve seus alunos, procura entender suas necessidades, gostos, para selecionar textos com os quais trabalhará. Contudo, também lhes apresenta textos novos que os tirem da zona de conforto. Esse profissional não cria estereótipos de alunos, supondo que eles somente se interessarão por determinada leitura, mas apresenta várias possibilidades para que o aluno descubra por si mesmo como cada qual lhe afeta. Ele trabalha a Literatura clássica e contemporânea, a erudita e a popular por entender que nenhuma se sobrepõe a outra, que é importante o conhecimento de todas e que cada uma delas provocará uma determinada *experiência*, é imprevisível qual afetará o aluno.

Seguindo essas perspectivas, foram oferecidas novas formas de leitura de textos literários em sala de aula. Elas aconteceram após um trabalho prévio de estabelecimento de uma relação dinâmica, horizontal entre alunos/professora e entre os próprios alunos. Isto é, o trabalho com o texto literário foi precedido de um conjunto de mudanças e aproximações, em sala de aula, feitas por mim, que promoveu um ambiente de igualdade e liberdade. Após essa etapa, dei início a atividades de sensibilização, uma vez que a maioria deles, na turma em que leciono, não se interessa pela Literatura, acredito que por nunca se terem sentido afetados por ela.

Foram feitas experiências sensoriais e exercícios práticos que despertaram a curiosidade, imaginação e criatividade dos alunos para, em seguida, colocá-los em contato com textos literários. A partir deste momento, os alunos já estavam abertos à experimentação (BONDÍA, 2002) que ocorreu em aula - em leituras feitas pela professora com a turma, feitas pelo aluno individualmente - ou fora do colégio. Eles tiveram oportunidade de experimentar o ato de fantasiar, imaginar, sentir, se expressarem, antever outras possibilidades, via *experiência* literária, sem se sentirem irremediavelmente presos a uma realidade previamente dada.

Esta situação é comum no ensino público, muitos alunos vivem um cotidiano de violência física e psicológica, por conta de uma realidade cruel que não lhes permite espaço para desenvolverem sua sensibilidade e imaginação. Ao contrário disso, na maioria dos casos, sua única opção é se conformarem com a vida possível e reproduzirem as formas de poder sufocantes e autoritárias com as quais foram educados sem se darem conta disso

Após essa sequência, os alunos receberam sinopses de livros antigos e mais novos, de diferentes temáticas e linguagens para decidirem qual queriam ler e posteriormente desenvolver trabalhos para a Feira literária da escola. A escolha foi o livro **Frankenstein**, de Mary Shelley, o que pode causar surpresa pelo fato de a obra ser um clássico e, dentro de um imaginário de alguns alunos e educadores, revelar linguagem trabalhada (talvez mais complexa), não mantendo relação direta com suas realidades. Foram utilizadas três versões da obra original, uma em quadrinhos tridimensionais com linguagem original (ITA; RODRIGUES; NUNO, 2010) outra com linguagem adaptada para jovens (BUCHWEITZ, 2011) e uma tradução do texto original (SHELLEY, 2002).

Iniciamos as leituras e dramatizações da obra, o que viabilizou o ato de imaginar e se afectar. Com isso, ficou mais fácil desenvolver nos alunos a capacidade de serem sensibilizados pela narrativa, se verem no texto, sentirem o que é narrado, refletirem a respeito dele e do mundo, da sua realidade. Isto é, desenvolverem processos de subjetivação nos quais mostrem o que pensam, como pensam, como sentem a experiência estética.

Ao mesmo tempo em que se modificaram, os educandos transformaram o que estava a sua volta em um processo de *devir* que antes estava bloqueado (DELEUZE; PARNET, 2004). Leituras e dramatizações da obra viabilizaram o ato de imaginar.

A *experiência* de leitura do texto literário deixou os alunos confiantes para continuarem a trabalhar juntos, expressarem suas reflexões e desenvolverem

várias atividades em aula (que dialogavam com outras obras literárias, com artes plásticas, música, dança, cinema, fotografia) expostas na Feira Literária da escola.

O exercício intertextual de situação de um texto entre os demais é o que torna o leitor mais ou menos crítico, mais ou menos capaz de tecer quaisquer comentários sobre o lido. Este repertório bibliográfico oculto que trazemos, ou que resulta da interação com outros sujeitos, é também fundamental para que entendamos o processo de aprendizagem literária (MIBIELLI, 2007, p.32).

Foi confeccionado um estande: um castelo da criatura, personagem do livro **Frankenstein**, dividido em três salas temáticas. Os próprios alunos foram os responsáveis pela criação do desenho do projeto, suas caracterizações e o roteiro das informações explicadas durante a visita guiada do público.

Ao pensarmos na escolha de **Frankenstein** pela turma ficou claro que **Frankenstein**, apesar de não ser uma novela infantil nem contemporânea, proporcionou aos alunos leituras que os ajudaram a lidar com suas experiências individuais e os aproximou entre si.

Ítalo Calvino nos faz refletir sobre “Onde encontrar tempo e a comodidade da mente para ler clássicos, esmagados que somos pela avalanche de papel impresso da atualidade?”; “Por que ler os clássicos em vez de concentrar-nos em leituras que nos façam entender mais a fundo nosso tempo?” (CALVINO, 1993, p.14). Há uma infinidade de leituras literárias que oferecem caminhos para sensibilizar o leitor, e assim, suscitarem a *produção de subjetividade*. *Frankenstein*, escrito em 1818, se mostrou um texto atual para alunos do séc. XXI, em um primeiro momento, cativando-os através do *medo artístico* (cf. FRANÇA, 2011), posteriormente por meio da empatia criada com a personagem criatura e o estabelecimento de relações com suas experiências de vida. O que nos mostra que “...os clássicos servem para entender quem somos e onde chegamos...” (CALVINO, 1993, p. 16) e que “É clássico aquilo que persiste como suor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível” (CALVINO, 1993, p.15). Assim, tomamos a expressão clássico como sinônimo de canônico seguindo as proposições de Roberto Mibielli, reiterando que grande parte de tais textos dizem respeito:

...a questões de ordem moral, comportamental, ou qualquer outro fator que mereça ser destacado como importante à sobrevivência do *modus vivendi* daquela comunidade, ou que uma parte destes textos guarde em si apenas elementos estéticos de outras eras (e até mesmo do presente) que mereçam ser preservados como patrimônio cultural... (MIBIELLI, 2007, p. 18).

Ao escolherem este romance, os alunos não se ativeram à data de publicação nem ao tipo de linguagem, mas, principalmente, ao seu tema, atemporal, um texto canônico, portanto. Ao descobrirem os problemas levantados pela narrativa, já estavam tão seduzidos pela leitura que não se preocuparam com a distância de dois séculos em relação à sua publicação. Tal fato comprova que o clássico é um livro atemporal, oferece discussões e provoca afectos que ultrapassam os limites de tempo e língua. Diante da possível dificuldade com a linguagem, cabe ao professor pensar em estratégias para vencer esse obstáculo.

O docente de Língua portuguesa e Literaturas tem nas mãos um dos instrumentos de resistência à automatização e normatização do mundo contemporâneo. A leitura literária pode despertar no aluno, através de sua sensibilização, os processos de produção de subjetividade que incluem a transfiguração da realidade, a construção do seu senso crítico, a fabulação e a humanização. Contudo, o contado com a Literatura não pode ser feito de maneira impositiva, correndo o risco de torná-la enfadonha e promover bloqueio no aluno. Ao contrário, ele precisa ser prazeroso para suscitar a experiência literária.

REFERÊNCIAS

- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ. [online]**. n.19.2002. ISSN 1413-2478. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>> Acessado em 19/06/2021 às 17 h.
- BUCHWEITZ, Cláudia. **Frankenstein**. Versão adaptada para neoleitores. Porto Alegre: L&PM Editores, 2011.
- CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Tradução: Nilson Molin. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura in: **Vários escritos**. 3a ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de João Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2004.
- FRANÇA, Julio. **Fontes e sentidos do medo como Prazer Estético**. 2011. Disponível em: <https://www.academia.edu/2002371/Fontes_e_sentidos_do_medo_como_prazer_estetico> Acesso em 19/06/2021 às 18 h.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

ITA, Sam. **Frankenstein. Clássicos em quadrinhos tridimensionais**. São Paulo: Publifolha, 2010.

LAGUNA, Alzira Guiomar Jerez. A contribuição do livro paradidático na formação do aluno-leitor. **Augusto Guzzo Revista Acadêmica**, n. 2, São Paulo, 2001, p. 43-52. ISSN 2316- 3852. Disponível em: <http://fics.edu.br/index.php/augusto_guzzo/article/view/81>. Acesso em 20/06/2021 às 15 h.

MIBIELLI, Roberto. **O ensino de Literatura em Roraima: da gênese da universidade federal de roraima aos dias atuais**. 2007. 353 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007. Cap. 2.

Orientações curriculares para o ensino médio. Cap. 2: Linguagens, códigos e suas tecnologias. Conhecimentos da literatura. 2006. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/book_volume_01_internet.pdf>. Acesso em 14/06/2021 às 19 h.

ROUXEL, Annie; LANGLADE, Gérard; REZENDE, Neide Luzia de. Apresentação ao leitor brasileiro. In: **Leitura, subjetividade e ensino de literatura**. São Paulo: Alameda, 2013.

SHELLEY, Mary; STOKER, Bram; STEVENSON, Robert Louis. **Frankenstein, Drácula, o médico e o monstro**. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

COMO NASCERAM AS ESTRELAS: REPRESENTAÇÃO DO IMAGINÁRIO POPULAR DE CLARICE LISPECTOR E SEUS OS DIÁLOGOS POSSÍVEIS

*Alexandro Maicon
Coêlho Melo*

1.

Este artigo objetiva traçar um possível retrato literário de Clarice Lispector, explorando as múltiplas facetas da produção **Como Nasceram as Estrelas**: doze lendas brasileiras. Destaca-se uma releitura da representação do Imaginário Popular, da bioficcionalidade, bem como de temáticas recorrentes na obra clariceana. Partindo de possíveis olhares, constrói-se uma dramatização de estilo peculiar e metanarrativo, atentando que Clarice conta suas lendas de forma diferente que vemos na contação de lendas tradicionais. Representa, assim, autocrítica de si, do mundo e da linguagem, reiterando um liame, consonante ao biográfico e o ficcional. Esta arquitetura, viés de uma peregrinação, enfatiza o caráter temático sempre presente na sua arte: o existencial e o introspectivo que valoram todo o conjunto das obras.

Autodilacerada, autorreflexiva, mesmo diante de textos simples, ainda quando se tratando de sua literatura infantojuvenil. O projeto ficcional da escritora “confronta si mesma revelando o texto como metalinguagem crítica, ao criar, se ficcionaliza, uma personagem escritora” (MIGUEL, 2014, p.178), revelando uma construção refletida, ou um encaixe, esteve assim mascarando como num jogo ficcional, personagem e escritora de suas criações, já que vida e obra se consubstanciam, sub-repticiamente (espécie de ausência presente), ora se confundem, ora se afastam, na dissimulação: um autoconhecimento de si, nas margens do seu conteúdo autorreferencial, por que não dizer, a assimilação de tons confessionais.

2.

Nasce em exílio e viagem, Haia conforme Gotlib ou Chaia segundo Moser, por analogia à Clara nas leis fonéticas, abrazeirou-se Clarice, tendo em vida vários nomes, vários perfis, várias máscaras, esboços de uma procura da identidade misteriosa pela palavra, quer Haia ou Chaia, que em hebraico quer dizer “vida” ou “animal”; longe de ser um mito, pseudônimo, *ghost writher* ou um

escritor masculino, como imaginava a crítica logo no seu aparecimento; vem ao mundo, comprovadamente em 10 de dezembro de 1920, em terras ucranianas, numa pequena aldeia Tchetchenilk¹, na região de Vínitsia; erroneamente, alguns teóricos atestam a data de nascimento, “(1926-1977)” (ABDALA, 1985, p. 281) e “1926- 1977” (BOSI, 2006, p. 423); entre um cenário hostil de guerras, fugindo das violentas perseguições aos judeus² – nas sanguinolências históricas da Primeira Guerra Mundial e das Revoluções Russa de 1917.

Nasci na Ucrânia, terra de meus pais. Nasci numa aldeia chamada **Tchechenilk**, que não figura no mapa de tão pequena e insignificante. Quando minha mãe estava grávida de mim, meus pais já estavam se encaminhando para os Estados Unidos ou Brasil, ainda não haviam decidido: pararam em Tchechenilk para eu nascer, e prosseguiram viagem. Cheguei ao Brasil com apenas dois meses de idade. (LISPECTOR apud Moser, p. 19) [grifo meu].

Como escritora feminina, para a época, colocava a criação literária como questão vital, não fosse pouco, sofrera as perseguições, preconceitos raciais e políticos da época, (pelo fato de serem judeus) atravessaria expressões austeras: a ditadura, a censura, a Segunda Guerra Mundial. De família humilde, destinada às agruras como a doença e morte da mãe Mania ou Márian (em português suscita a versão Marieta), o pai Pinkhouss vira Pedro no Brasil; e do filho Pedro, com problemas mentais – esquizofrênico. Clarice, neste círculo vicioso de fatalidade, tinha defeito de dicção (língua presa), ia a cartomantes e fazia análises em psicanalistas; a doença e a morte da mãe, do pai e avó, todos de forma trágica marcariam o destino da jovem escritora, numa busca eterna em querer salvar algo, entender o processo de concepção da escrita, sendo este sua aventura de expressão capaz de estender o domínio da palavra e da língua portuguesa sobre regiões mais complexas da Literatura.

Conheceu o Nordeste e o exterior em um período muito duro (participando da vida diplomática do marido), que estava longe do Brasil. A partir de 1959, a senhora Clarice Lispector Gurgel Valente³ volta ao Brasil, ao passo que inicia sua vida carioca e passa a escrever por encomenda. Separa-se de Maury Gurgel Valente; confia um amor idealizado, não correspondido por Lúcio Cardoso, escritor homossexual. Seguem-se as fatalidades: na madrugada de 1966, um triste

1 Mapa da cidade Tchechenilk e a imagem do google anexado, de tão pequena que na época nem figurava no mapa. Um lugar místico em guerra e em caminhos desconhecidos, nasce a escritora.

2 Havia os *pogroms*, ou seja, violentas perseguições aos judeus, com destruições, saques, assassinatos, estupros; ataques contra os judeus da Europa Ocidental.

3 Segundo Gotlib (2009, p. 38) “mas não usa apenas um nome de casada. Adota assinaturas variadas: Clarice Gurgel Valente, Clarice G. Valente, [C.L.]”

incêndio em sua casa, deixando-a com marcas profundas no corpo. Neste ínterim, uma jornada de cinquenta e sete (57) anos de idade configura uma entrega plena a Literatura. Em suma, já cansada, de uma genialidade insuportável, doente (de câncer no útero) morre em 9 dezembro de 1977, na véspera de mais um aniversário.

Ensaia no conjunto dos repertórios ficcionais “alegoricamente, ler como retrato bioficcional⁴ da intelectual Clarice Lispector” (FERREIRA, 2008, p. 5) estas marcas de vida, “o interdiscurso serve de respaldo para a afirmação ‘escrita sobre escrita’ será um dos temas recorrentes na obra de Lispector” (OLIVEIRA, 2008, p. 14). Por isto, constatar-se-ão uma indagação, uma confissão defronte a crises ontológicas da alma humana moderna.

Sua Literatura tem força, instiga, demonstrar-se-á, depois de um primeiro contato de estranhamento, se é capaz de adentrar em seu jogo ficcional auto-representativo, discorre “um entrelaçamento de vida e obra, um laço íntimo aí se instala, talvez pela importância que a linguagem e a narrativa sempre tiveram na vida de Clarice” (GOTTLIB, 2009, p. 19). Assim, escreveu obras de grande calibre, construídas pela rememoração familiar de aspecto bioficcional.

Ratifica Castelo⁵ “para ler Clarice você tem que ser a Clarice, a literatura de Clarice é uma experiência. Clarice vivia a Literatura como experiência, e se você sintoniza com isso, você é uma experiência”. Passa assim, alhures “o caráter dialógico instaurado entre autor-texto-leitor na negociação de sentidos que a obra literária sugere” (MARTINS, 2006, p. 93) quando na perspectiva da Estética da Recepção, Clarice, subverte as ordens, “o texto é um lugar de perda, de um *fading*⁶ do sujeito [...] lugar de prazer, lugar de significância. Que é significância? É o sentido enquanto produzido sensualmente” (PERRONE, 1978, p. 51), transgride de forma atemporal o estético, na voz de uma mulher – na maioria das vezes – e deixa aflorar os sentimentos mais íntimos.

Convida e privilegia seus leitores, ao transmitir digressivamente uma rica estilística feita de curiosidade sensual e sensibilidade angustiada com grande fôlego: epifania críticas corrosivas, hipérbolos antitéticas, metáforas perigosas, estesias de um humor fino machadiano, emoções do supra-individual, técnica de adjetivação e de desgaste, repetições, experiências incompletas formam dilemas

4 Ficção e vida, uma imitando a outra, o percurso artístico-literário do conjunto ficcional da escritora é reflexo de sua vida.

5 Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=lyEQzoqcATQ&playnext=1&list=PL97D32A87E3F0634A&feature=results_video> acesso 06 jan. 2021. “O Mundo de Clarice” no programa Diverso. Homenagem da Tv Brasil em 06 dezembro de, 2011.

6 Do significado traduzido, entende-se aqui como desvanecimento.

da arte clariceana, enriquecendo os horizontes de expectativas: frui e deleita, desestrutura o espectador pelo avesso:

O discurso literário [re] construído por Clarice Lispector se situa nesse contexto **de estímulo [procura]**, ainda que inegavelmente se trate de um discurso linguístico, cria não somente a personagem,... mas seu **leitor [espectador]** que o acompanha e a auxilia na composição imaginária da personagem. Nesse processo, Clarice Lispector experimenta; joga com a narrativa, dando a continuidade à tradição da narrativa machadiana, inovando o discurso pela **metalinguagem e ironia**. A autora extrapola as fronteiras do escrito e exige do leitor parte na construção do sentido (SILVA, 2007, p. 245) [grifos nossos].

Na troca dialógica, um mal-estar nauseante, aí se instala, pela revelação do banal (descotidianiza⁷) “cuja trama acompanha a trajetória na construção paulatina de um novo paradigma existencial” (FERREIRA, 2008, p. 1), fomentando um afeto, o leitor-espectador (re) volta-se, e ocorre a identificação ou o reversivo. Colasanti⁸ em entrevista embasa que “a escrita de Clarice funciona para além do entendimento, o encontro se faz no momento que não se preocupa com a consciência”, induzindo ao chamamento, mesmo que involuntário e simbólico.

3.

De modo peculiar, Clarice conta suas lendas, raramente iniciava um texto com a expressão “era uma vez”, pois a ela fugia ao padrão, mesmo no infantil ela ousava. Com tendência inovadora, confirma sua posição de destaque, hoje já definitiva na história da literatura brasileira, onde preenche também um dos espaços mais representativos da cultura literária mundial. A lenda é um gênero do discurso muito associado à oralidade. Ou seja, é transmitido de uma geração a outra por meio da voz. Muitos estudiosos da cultura popular se dedicam à coleta e registro escrito de lendas e contos populares.

Utiliza-se as lendas para retratar cenários e tradições da cultura brasileira, um para cada mês do ano. A história que batiza o livro, Como Nasceram as Estrelas, conta como, em uma aldeia, travessos curumins deram origem a estrelas brilhantes, feitas para integrar um calendário patrocinado pela fábrica de brinquedos Estrela, uma história para cada mês:

7 Esclarece Monteiro em entrevista no “De lá pra cá” sobre Clarice, a escritora-sentidora “descotidianiza, ela gostava de estar ali, e se deixa ficar ali, sem preocupação, em meio aos atos gratuitos.

8 Disponível: <http://www.youtube.com/watch?v=lyEQzoqcATQ&playnext=1&list=PL97D32A87F3F0634A&feature=results_video> acesso 06 jan. 2021.

O componente inovador em **Como Nasceram as Estrelas** é o resgate que a autora faz do folclore nacional, imprimindo às narrativas seu estilo próprio. Os Elementos da cultura popular brasileira, como, por exemplo, Saci-Pererê, Curupira e Negrinho Pastoreiro continuam a atuar como protagonista das histórias. Tanto o enredo quanto os personagens são utilizados pela autora para instigar os leitores a outras reflexões acerca da existência humana. Observamos que estamos diante de textos literários que rompem limites que separam narrativas literárias das narrativas lendárias e míticas, marcas da escritura clariceana (VIERA, 2009, p. 6).

Nas histórias, ela procura criar um universo com elementos da cultura popular, no sentido de ser fiel a um clima bem brasileiro. Reúne no bestiário, sapo, onça, jabuti, macacos, jacarés, quatis, antas em situações em que alguma qualidade de comportamento é posta à prova. A importância do seu fazer literário, faz parte do produto geral do trabalho humano, isto é, da cultura. A cultura tratada é elenco dos produtos do lendário místico e folclórico do Brasil. Assim, como elemento cultural, a obra em estudo faz o homem se redescobrir como elemento da cultura, em que a ficcionalidade presente se torna reflexo do processo:

A tradição da literatura infantil brasileira ainda aponta o resgate e a ressignificação que Clarice Lispector realiza em narrativas populares brasileiras. Produzidas em 1977, e, publicada em 1987, trata-se, de uma coletânea de mininarrativas, utilizando-se da intertextualidade, especialmente da paródia, como recurso estilístico, a autora escreve doze histórias, uma para cada mês do ano, nas quais elementos da cultura popular brasileira são protagonizados, e as consequentes relações entre a literatura e a cultura (VIEIRA, 2009, p.1).

O conceito de literatura que melhor dialoga com a ficção em análise passe pelo sentido de reconhecer que “as grandes obras de arte encham-nos de um profundo prazer, porque realizam graus de conhecimento dos mais radicais, por isso ficção é tanto mais real quanto mais for ficção: fingir é revelar” (SAMUEL, 1985, p. 52). Considerando a literatura como a densa floresta, rica de espécies, flores e frutos, abrindo trilhas e clareiras, tais caminhos que devem relevar a floresta, e só se conhece a floresta penetrando-a, percorrendo-a.

Aparece a questão do nomear/ designar (dar nome as coisas) é uma predominante na sua representação ficcional, misturava palavras para permitir que o tempo se faça, e a obra se faça ao surgir de alguém vivendo o tempo, vivendo as palavras, vivendo o fabular do instante que flui. Há de modo bem detalhado, os habitantes das selvas brasileiras: o Saci-Pererê, o Curupira, a Iara e muitos índios, curumins que viram estrelas, maués que viram bichos:

Aconteceu uma coisa que só acontece quando a gente acredita: as mães caíram no chão, transformando-se em onças. Quanto aos curumins, como já não podiam voltar para a terra, ficaram no céu até hoje, transformados em gordas estrelas brilhantes. Mas, quanto a mim, tenho a lhes dizer que as estrelas são mais do que curumins. Estrelas são os olhos de Deus vigiando para que corra tudo bem. Para sempre. E, como se sabe, “sempre” não acaba nunca (LISPECTOR, 1999, p.5).

Nos substratos das tematizações, “há um contínuo denso de experiência existencial” (BOSI, 2006, p. 425), pois Lispector nas obras valoriza a concepção do inventar, o espanto típico das boas histórias, e o destino dos bichos ali se fazia e refazia, o de amar sem saber que amava, o plural do jogo de faz de conta, *performance* ficcionalizada, inverte papéis, sendo várias *personas*. Sendo, *de per se* uma escritura [força a língua] ao valer-se “por meio de suas personagens – avatares dela mesma, tão tenuemente ficcionalizadas como sempre” (MOSER, 2008, p. 493).

A primeira pessoa do discurso, o eu, típico, marca a sensibilidade angustiada, a trucagem malabarística da escritora, ao confrontar a habilidade do processo criador, sempre com uma surpresa perturbadora, solitária, ao animalizar as coisas. Clarice que tem retina atenta, cria seus personagens em forma de criatura-símbolos:

A história é um pouco triste. Mas o canto dessa ave é tão plangente e mavioso que Vale a pena contar...

Neste mês de julho vou-vos contar história esquisita de um ser mais esquisito ainda. Os índios chamam-no de Curupira. Começo por descrevê-lo: é feio que nem o Tinhoso e peludo que nem um urso, mas pequeno. Já se viram dentes verdes? Pois o Curupira tem. Sem falar nas orelhas agudas. Ele não é caranguejo, porém seus pés são virados para trás, como se ele fosse andar de marcha a ré. (LISPECTOR, 1999, p.22).

Encurtando a distância, entre narrador e personagens, Clarice ficcionaliza-se, destacando: “Vou contar: como o pai tinha morrido, a mãe dividira em pedaços a casa toda” (LISPECTOR, 1999, p.13). Aqui, notamos que a questão do emprego do autor onisciente intruso, serve, ter a liberdade de narrar à vontade, colando-se em várias posições, estabelecendo comentários de vida, observando: “como é que se espalhou que o uirapuru dá sorte? ... Ah, isso não sei, mas que dá, dá!” (LISPECTOR, 1999, p.12). Assim, a voz autoral da narração tenta capturar as precariedades e o nomadismo da consciência humana, questionando o ato de criação, de invenção, fazendo meditações sobre a consciência de seus personagens. Tem-se um eu que tudo comenta, tudo analisa, mediante sua observação direta. Por isso, este aspeco, segundo FRANCO Jr, “estabelece, no plano metaficcional

dos temas das obras, uma crítica a determinadas utopias da arte moderna” (2008, p. 59), fazendo diálogos por *alter-egos*. Sub-repticiamente, numa alteridade ludibriosa, pois Clarice, por excelência, é personagem que confronta si mesma.

As múltiplas facetas, – Várias Clarices⁹ – em vértice de concomitância experimental, sublinhando o tom ensaístico, tecem “o círculo vicioso do circuito ficcional-autobiográfico” (GOTLIB, 2009, p. 591), confidenciando uma romaria da paixão, inerência de uma Clarice-gente, ao parecer uma cosmovisão desatendada com seu realismo mágico. Mas é evidente que sua criação é ela mesma, tão próxima à vida, já que,

ao [re] agrupar cada uma dessas **‘clarices’ dispersas e fragmentadas**, é impossível não **observar uma unidade conectando-as uma às outras**. Cada escrito **parece** marcado pelo mesmo olhar sensível, singular e feroz da mulher e criadora que, tantas vezes sozinha, caminhou à frente de seu tempo [protagonismo de sombra e iluminação (MONTEIRO, 2005, p. 7) [grifo meu].

Ao tratar de temas lendários da cultura brasileira, ela valoriza as credences populares e a tradição regional enfatizando para cada mês do ano as lendas do universo folclórico e regional. Resgata a face contadora de histórias da escritora, sua capacidade de fabulação e ligação afetiva com o leitor mirim, bem como inúmeras confluências culturais na recriação de histórias conhecidas pelo folclore e a sabedoria milenar do Imaginário Popular. Seus personagens são principalmente bichos – universo fascinante para Clarice – e indígenas representativos de várias tribos como guaranis, curumins, maués. Também estão presentes à coletânea protagonistas: o homem sertanejo, com uma releitura de Pedro Malazarte, e o gaúcho, através da lenda do Negrinho do Pastoreio, também atende a essa classificação, uma vez que é possível ver histórias como A perigosa Yara, O pássaro da sorte – que conta a lenda do Uirapuru - Do que eu tenho medo – a história do Saci-Pererê:

Bem, o jeito mesmo é começar fazendo uma confissão: a de que sou um pouquinho covarde, tenho meus medos.

E você vai rir de mim quando souber de que é que receio tanto. E... bem, é... (Vou tomar uma bruta coragem e dizer de uma vez.) Tenho tanto medo é do... Saci-Pererê! Mas que alívio em já ter confessado. E que vergonha. Só não juro que o Saci existe porque não se deve ficar jurando à-toa, por aí. Você é provavelmente de cidade e não

9 Gotlib (2009, p. 471) “as várias Clarices de todos os tempos”. Clarice desdobra-se. Vida e representação são brechas de uma identidade ficcionalizada.

me acredita. Mas que nas matas tem saci, lá isso tem. E eu garanto essa verdade que até parece mentira, garanto, porque já vi esse meio-gente e meio-bicho. (LISPECTOR, 1999, p.27).

Estilo e processo incomuns, destaque para a autora, caracterizada como mulher misteriosa de escritura enigmática, suas narrativas, mesmo para crianças, encerram reflexões de denúncia dos limites da linguagem, da busca da autoidentidade, da metalinguagem, permeados por uma linguagem simbólica, de Janeiro a Dezembro, é descrito lendas e sua moral da importância do mito para formação de reflexões sobre diversos temas.

Como Intérprete, de muitas vozes lendárias, tece o mês de Janeiro, onde a primeira história dá nome ao livro: **Como Nasceram as estrelas** conta-se como nasceram as estrelas. No Mês de Fevereiro, é representado “Alvorço de festa no céu, uma festa de bichos da selva. Março é dedicado à retomada da lenda amazônica sobre o Uirapuru, onde o leitor é convidado a refletir desde o início quando o narrador diz que índios eram tolos “coisa bonita só pode vir de gente bonita” (IBID, p16). Em Abril, tem o seu primeiro dia como sendo dia da mentira. Maio é dedicado as noivas, o mês de Junho é rico em festas populares, enfatizando a memória e identidade do povo brasileiro que tem nas lendas e no folclore muitos ensinamentos: sendo arte, entretenimento e história de um povo, como pano de fundo para preservação de bens materiais e imateriais, decorrentes de um Imaginário refletido nas lendas.

Esse Imaginário apresenta essa fisionomia dominante, e, também, enquanto fato social “o mito e a poesia assumem o papel histórico complementar de memória estética dos homens” (LOUREIRO, 2001, p. 77), o poético e o mítico apresentam afinidades, expressando a poética das coletividades humanas, o mítico e o poético fazem parte do imaginário estetizante, os dois aspectos edificam a cultura, a memória e identidade de um povo. Assim, em Agosto resgata o folclore gaúcho, com o Negrinho do Pastoreiro. O Saci- Pererê representa o mês de Setembro, conhecido como o diabinho de uma perna só, com brincadeiras maldosas, “eu também sou pouquinho Saci-Pererê”. Aqui, a autora se escreve no texto. Assim, como em outros textos, Clarice aparece.

No Mês de Outubro, é referência às crianças; em novembro, explica-se a origem de todos os animais, “do mar e da terra”; o último mês do ano, Dezembro é representado por “Uma lenda verdadeira” que narra o Nascimento de Jesus. O lirismo está presente, bem como tema de crianças, pai, mãe, animais e todo

o celeiro são descritos. Para Vieira (2009, p.5), “nas narrativas destinadas a crianças, Clarice fala sendo adulta, temas recorrentes são retomados: a questão da morte, do amor, da solidão, bem como personagens e situações conflitivas” deste mundo clariceano dramático (metafórico-metafísico¹⁰).

As doze mininarrativas tem uma visível marca mítica: a preocupação em explicar a origem dos temas. A autora ao escrever uma história para cada mês do ano protagonizada por elementos da cultura popular, adotando uma linguagem diferenciada, mais adequada ao leitor ao qual se destina: crianças. Recorreu (...) aos bichos que protagonizam as histórias, por exemplo, podemos vislumbrar a identidade entre homens e animais, como variação entre o eu e o outro, temática peculiar. (VIEIRA, 2009, p.6).

De modo geral, muitos temas são retomados. O subsolo da obra clariceana irá evidenciar a abordagem “mais marcante – sobretudo a dialética entranhada da subjetividade com o mundo, na linguagem, busca de um ‘ser’ do qual todas essas instâncias não são estranhos” (PAZ, 2010, p. 1). A partir dessa visão dialógica entre a fala e a escrita, pode-se perceber, **Como Nasceram as Estrelas - Doze Lendas Brasileiras**, sua vocação para a contação de histórias.

Dessa forma, a escrita é desterritorizada, passando para a oralidade e a disseminação de seu conteúdo cultural. Para que o texto se torne um arquétipo, há a necessidade da disposição do receptor de tanto recebê-lo como transmiti-lo, motivo para um estudo da recepção dos contadores de histórias a partir da obra infantojuvenil de Clarice no contexto de performance e recepção. O que se pode adiantar dessa perspectiva de estudo é que eles nasceram para serem contados, e, ainda, nos dias atuais estão presentes em muitas coletâneas. Sua motivação provém de parte da obra da escritora que se inclina menos à introspecção, sem apagá-la, e acentua o diálogo com o público leitor.

4.

Escrita sobre escrita, escrita de rememoração¹¹, na busca de uma identidade. Longe se faz aqui, de construir uma análise minuciosa sobre o dramático conflitivo da produção clariceana, demonstrar-se-á um esboço dos achados do bioficcional e do caráter temático do existencial e introspectivo. A ficcionista

10 Discutido no trabalho de Olga de Sá, **A Escritura de Clarice Lispector**. Este livro é um ensaio crítico sobre a obra de Clarice Lispector. São enfocados, principalmente, o tempo e a linguagem na ficção clariceana, bem como o processo epifânico, a linguagem (metafórica-metafísico), apresentado como o procedimento básico desta escritora.

11 Técnica utilizada por Clarice para enfatizar as lembranças de sua infância e sua vida sofrida, como tentativa de salvar algo, estrangeira, porque sua arte não se acomodava ao padrão, sua meta era sentir e escrever.

postula um permanente questionamento dos limites da linguagem e do ato de escrever. A ponte criada neste estudo revela uma Clarice mais próxima do cotidiano, do leitor e deste universo moderno, face de um mesmo milagre: vida e escrita, configuram este autorretrato.

Na escritura de euforia, é de se notar a correspondência textual dos mesmos traços estilísticos, como unidade múltipla, constância de aspectos fundamentais que detêm uma das vozes mais expressivas de nossa Literatura Brasileira: instigante, densa, de clichês afetivos, desconstrói o padrão modernista, rompendo a linearidade do discurso, abrindo novos caminhos à expressão verbal pela novidade psicológica, a quebra da ordem causal, oscilações do tempo, por uma prosa poética, e sua *hybris* (a vocação para o excesso e a desmesura). Transgredir todos os limites morais, conforme se estabelece no texto na contracapa de “A Paixão segundo G.H”, por Marlene Gomes¹², “situa-se numa confluência de paradigmas, que a narradora entretece, destece e põe em tensão: a cena” ora ficcionalizada ora um jogo de espelhos.

Em **A Paixão Segundo G.H**, um enredo breve, revela-se o epifânico, após despedir a empregada – Janair¹³ – resolve fazer uma faxina; esta mulher “G.H”, escultora (artista igual Clarice) de classe alta, que morava num apartamento de cobertura no Rio de Janeiro, resolve arrumar o quarto da empregada que se fora, supondo ser o cômodo mais sujo do apartamento, devido ao fato de Janeiro ser de classe baixa. O autor se torna ator do desdobramento dramático, é a confissão de uma experiência tormentosa, de contraste e paradoxos, numa peregrinação místico espiritual, ao tentar arrumar a casa ou como artista, dar a forma à sua casa, constata que não é verdade: o quarto é claro e limpo. Mal começa a limpeza, ao abrir a porta do guarda-roupa (figura o ventre de sua mãe), vê-se diante de uma barata¹⁴, que ela contundentemente, tomada pelo nojo (ou maravilhamento como escapar?), do jogo entre realidade e linguagem, esmaga o inseto contra a porta.

É o animal que a leva a dar o passo no caminho da desordem, da tragédia, por conseguinte, a abnegação (repulsiva e inumana) decide provar da barata,

12 É Doutora em Literatura Brasileira pela USP (1996). Atua em áreas de Letras e Crítica Textual pela UFF). Conjuntamente, na editora Rocco em 1998 é responsável pelo estabelecimento do texto crítico das obras de Clarice Lispector e notas prévias das obras.

13 Janair cita Lispector (APSGH, 1998, p. 43) “daquela mulher que era representante de um silêncio como se representasse um país estrangeiro, a rainha africana. E que ali dentro de minha casa se alojara, a estrangeira, a inimiga indiferente”.

14 “Teria sido o amor que vi? Mas que amor é esse tão cego como o de uma célula-ovo? Foi isso? Aquele horror, isso era amor? amor tão neutro que – não, não quero ainda me falar”. (APSGH, 1998, p. 19)

toma a gosma amarelada que brota do ventre, típico ritual, ao tentar comer a massa branca – ritual antropofágico – a personagem tem vertigem, vomita, cospe, rejeita-se, adormece. Vive-se o *carpe diem*¹⁵, caminhos de sedução, ruptura como o sistema geral dos hábitos mundanos, após o despir das glórias, degustara o interior branco, e operando em G.H uma revelação.

A própria escritora “– Perdoa eu te dar isto, mão que seguro”(APSGH¹⁶, 1998, p.57) dedica a obra, advertindo a temática chocante, a personagem protagonista esférica, com complexas características, alcança uma identificação do não-eu, experiência impessoal produz-se como verdadeira ascese: a personagem desprende-se do mundo, testa a redução dos sentimentos, das representações, e a perda do eu, um desnudar repulsivo e fascinante, havendo um eu para morrer, neste caso, rememora-se autobiograficamente a dor e culpa pela morte da mãe (Marieta Lispector).

No fio condutor, o clímax, metaforiza a peregrinação de ordem interior, far-se-á, no ambiente familiar, parte de um clima e tempo psicológico (cenas não-lineares) neste resgate do passado frente aos dramas familiares. Então, por *flashback* na voz de uma mulher em primeira pessoa, projetando-se em cisões profundas, para não dizer, abissais; em meio a catarse por devaneios, chega à nudez da natureza e da linguagem e ao vazio do aniquilamento, ritualiza a metáfora da nulificação. De tal modo, assegura Alonso que assim se

instaura o movimento do eterno retorno, ou seja, uma travessia simbólica e ontológica, vivida por G.H, no desejo de conhecer-se” (2008, p. 11). Logo, a narradora-personagem (também Clarice) conta como se despersonaliza uma mulher na busca do símbolo mais chocante, extremo “bruta do horror de Clarice de encontrar Deus¹⁷ (MOSER, 2009, p. 391).

Trata-se de um compacto que representa a aridez do deserto e o mal-estar feliz:

Neste caso, é o conhecimento repentino da verdade o fator mais importante a ser considerado. É o que ocorre com GH, narradora e personagem do romance *A paixão segundo GH*: ela está em seu apartamento tomando café, como faz todos os dias. Dirigi-se ao quarto da empregada, que acabara de deixar o emprego. Lá vê

15 Um entregar-se intensamente ao momento presente, já que não pode haver certeza do amanhã.

16 Didaticamente abreviamos a obra *A Paixão Segundo G.H*, para evidenciar o uso de citação do romance.

17 Moser (2009, p. 491) “um dramático *deus ex machina*”, recurso para solucionar conflitos ou ainda um deus saído **de dentro** de uma máquina. E interessante frisar, nesta busca ávida de encontrar o Deus (tema frequente em muitas obras), o nome do Deus parece incognoscível, tudo e nada, dentro de todos os contraditórios estava Deus, natural, do “Nada”, da perda de linguagem ou pela loucura, Clarice, entre a rejeição e redenção traça caminhos desta reiterada procura.

subitamente **uma barata saindo de um armário. Este evento provoca-lhe uma náusea** impressionante, mas, ao mesmo tempo, é o motivador de uma longa e **difícil avaliação de sua própria existência**, sempre resguardada, sempre muito acomodada. **A visão da barata é seu momento de iluminação** [epifania], após o qual não é a mesma, já é criatura alienada que tomava café distraidamente em seu apartamento. (ABDALA, 1985, p.274) [grifo meu].

Na pintura, instintiva, na solidão de uma impressão, Clarice pinta, traduzindo os impulsos interiores. Teleguia-se pela representação de uma fina sensibilidade, matizes da “opacidade e estaticidade são formas impostas à realidade que, como animal bravo, por instantes se liberta” (LIMA, 2004, p.531) contrata “o percurso para se compreender a construção, esbarra na autoconstrução da autora e sua ficcionalização” (SILVA, 2007, p. 248).

Figurando o inominável, nitidamente pela fixação do incorpóreo. Na situação (1975) ela terá somente mais dois anos de vida, sendo este o prenúncio de um fim, usa a plasticidade por passatempo, atividade terapêutica e relaxante; assemelha-se a técnicas de respirar junto ao objeto, modela em *brainstorms*¹⁸. Um total de 18 telas¹⁹ serão retratos de uma vida intolerável, captando superfícies do indizível, realiza ideais, “‘um quadro de um quadro’, a representação de uma representação” (MOSER, 2009, p. 515). Assim, uma harmonia intervalar entre a expressão e o fundo, nota-se, o visceral:

É **com o corpo** que Clarice lida em sua obra, numa espontaneidade sensual que provoca, evoca e invoca todos os sentidos a um diálogo com as artes e a vida. [dar a ver] **‘o crescendo’** (...) atinge o ponto da indistinção entre a autora [artista] e a obra, exatamente como as telas (...) estabelecem uma continuidade ao homem, numa espécie de **extensão física e emocional**, que marca na imagem sua ausência, **presentificando**. O detalhe subjetivo, ecoando e concordando sempre com o primado da particularidade sensível multiplica-se, nestes artistas, acariciando a sensualidade da linguagem e dotando-se com uma sutil capacidade de dar a ver naquilo que não é visível a olho nu (MENDONÇA, 2010, p. 10) [grifo meu].

No desejo de liberdade criadora traça a fuga de dores íntima da pintora (Clarice) seguindo nuances: superfícies e nervuras, entre o claro-escuro. Descreve, em sentido amplo, o efeito que ela produz, as sensações e a emoção que o objeto desperta. A sensação transforma-se em sentimento, no corpo-a-corpo

18 Palavra de origem inglesa que aqui remete a tempestade de ideias, criatividade vulcânica ou ainda aguda sensibilidade.

19 Gotlib (2009, p. 593-4) “As dezoito [18] telas encontram-se depositadas na Fundação Casa Rui Barbosa. Os títulos por vezes são mais felizes que a composição pictórica.

Clarice se impressiona (se reconhece), pois este sentir a coisa importa mais que a própria coisa, Lispector (1998, p. 45-6) “e me entrego quando pinto, as asas finas debatendo-se e de repente se torna intolerável e abre-se depressa a mão para libertar a presa leve, por dizer exatamente o que é: a levitação dos pássaros”.

Vemos sem seus quadros o quanto ela compreendia da **superfície** como ‘aspecto real’. Ao se permitir seguir as **nervuras** da madeira sobre o qual pintava, ela ao mesmo tempo cobre a superfície e chama atenção para a realidade desta, e, portanto, para a **artificialidade** de sua própria criação. Não está tentando fazer um pedaço de tela se parecer com madeira ou mármore. Não cria falsa uma falsa superfície, mas, em vez disso, aos seguir os contornos sugeridos por uma superfície **natural**, faz com que essa superfície natural revele suas profundezas. **A tensão entre** o ‘natural’ e o ‘inventado’, entre o ‘aspecto real’ da superfície e a profundidade do artifício humano, é a fonte [existencial] **do poder inquietante dos quadros** (MOSER, 2009, p. 518) [grifo meu].

No teatro, esta imagem circense ou Clarice em cena²⁰ questiona o entender, a escrita, a essência da linguagem, no espetáculo “O ovo e a galinha”²¹. Dramatizará, um dos contos mais enigmáticos da autora, Clarice diz em última entrevista²² quando o jornalista Lerner pergunta “Entre os seus diversos trabalhos sempre existem, isto é natural, um filho predileto. Qual é aquele que você vê com maior carinho até hoje?” Clarice responde – “O Ovo e a galinha, que é um mistério para mim”. Embora adaptação da textualidade clariceana, neste caso específico, o monólogo teatral referido, que está presente em versão de texto no livro de contos²³ construir-se-à:

Quer, a partir dessa diversidade, cujo dilaceramento ela ressenete, imagine e busque **[re] elaborar uma linguagem-limite, que seria um grau zero. Porque ela encena** a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engendra o saber no rolamento da **reflexibilidade infinita**: através da escritura, o saber reflete incessantemente **sobre o saber, segundo um discurso** que é mais epistemológico, mas [principalmente] dramático. (BARTHES, 1997, p. 19) [grifo meu].

20 Vale ainda ressaltar, o trabalho da atriz que adaptou a obra de Clarice no teatro, com roteiro, direção e interpretação “Simplesmente, eu Clarice Lispector.

21 Cf. Teatro para alguém. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=OxSWAsVLSbI>> acesso em 20 jan. 2021. .

22 Cf. Disponível em:<<http://www.youtube.com/watch?v=0SMcw6BJHOM&feature=related>> acesso em 04 jan. 2021.

23 Cf. LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**. Estabelecimento do texto Marlene Gomes Mendes Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Entre o ser e dizer, abre-se um hiato, o aparato monologal, “olhei demais um ovo” (LISPECTOR, 1998, p. 54). Assim, o ovo (clara e gema) se faz refletir sobre a existência, num teor do disfarce, por reiteração de palavras assumidos também na escritura, representa, assim, o perigoso instante de risco e de flagrá-lo, ai mesmo na importância dos gestos. Na peça, encarna-se um enigma, “há o mistério da maternidade e do nascimento [bioficcionaliza a nostalgia da infância e da perda da mãe] a distância entre a linguagem e o sentido” (MOSER, 2009, p.406-7) afinal, avia, quer no texto quer no palco a metáfora entre vida e existência.

Condiciona o confronto pelo olhar, um jogo de linguagem entre palavra e coisa, como numa fantasia verbal onírica, alternam-se a ritmos febris, através da personificação do ovo, “uma crise de amplo espectro: crise de personagem-ego, cujas contradições já não se resolvem no casulo intimista, mas na procura” (BOSI, 2006, p. 426), (re)enfatiza, antagonismo que os une, pela potência mágica do olhar, do descortínio contemplativo, “entender é a prova do erro. Entendê-lo [o ovo] não é o modo de vê-lo (...) de ovo em ovo chega-se a Deus. Mãe é para isso. O ovo é branco mesmo.” (LISPECTOR, 1998, p. 50-1), assumindo em certo momento a função impessoal de um “nós coletivo”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Clarice Lispector protagonizou-se, inscreveu-se e foi roteiro para si mesma. Remontou-se esboços de vida, pois perceber-se que há equivalências: um entrelaçamento de vida e ficção, quando o criar passa a ser experiência intensa que aliviava a autora do tédio. Desenha-se uma arquitetura de encenação e abertura por outras artes, veios críticos eficazes a mudanças de posicionamentos. Achados de um projeto artístico-literário evidenciando a busca da coisa em si (ou o é da coisa). A representatividade se faz pela busca sedenta do encontro possível com Deus, do objeto experimento, na voz contundente da mulher clariceana; O leitor tem voz, quem souber ler, lerá, uma vida que se conta nos itinerários da paixão. Semelhante a voraz fome humana, Clarice na faceirice parece comer o mundo.

Destarte, entre a possível descoberta do amor e de seus mistérios, face a face, Clarice é personagem de si mesma, fez da vida, sua matéria de ficção (o verbo se carne). Em grau máximo, o denso intimismo descortina uma “Biografia literária”. Aqui, apesar do caráter inicial, cabe-nos, indubitavelmente, outros estudos mais aprofundados, ao certificar-se desta fortuna de possibilidades do

biográfico-ficcional. Sendo assim, faz-se mister, futuras pesquisas, aumentando significativamente o quadro interpretativo da crítica.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin; CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Clarice Lispector**. In: Tempos da literatura brasileira. São Paulo: Ática, 1985.

ALONSO, Mariângela; LEITE, Guacira. O substrato mítico em A paixão segundo G.H., de Clarice Lispector. **Revista de Letras**, UFC, v.1/2, n.29, p.11-6., jan/ dez. 2008.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BARTHES, Roland.. **Crítica e verdade**. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BOSI, Alfredo. **Clarice Lispector**. In_____. A história concisa da literatura brasileira. 43 ed. São Paulo, Cultrix, 2006.

CASTELLO, José. Clarice no deserto. **Baú Artigos**. Rio de Janeiro:Rocco, 2011. p.1-3.

CLARICE LISPECTOR. **De lá pra cá**. Rio de Janeiro, Tv Brasil, 08 agosto de 2010. Programa de tv. Disponível em:< <http://www.youtube.com/watch?v=1nLWTU10QFI>> acesso 06 jan. 2021.

CLARICE LISPECTOR. **Espaço Aberto**. Entrevista realizada por Edney Silvestre s.l. Globo News, 24 marc. 2009. Programa de tv.

CLARICE LISPECTOR. **Programa Panorama Especial**. São Paulo, Tv Cultura, 1 fev. 1977. Programa de tv.

CORRÊA, Janaina Alves. “**A ‘inexpressão’ na obra Água Viva de Clarice Lispector**”. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.

FERRAREZI JR., Celso. **Considerações sobre a Arte no Brasil**. In:_____. Livres pensares: linguagem, educação e sociedade. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

FERREIRA, Rony; NOLASCO, Edgar. A hora do Brasil de 70. **Travessias**, Paraná, v.2, n.2, p.1-8, 2008.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Romance engajado, folhetim/ melodrama e metafiguração: A hora da estrela. **Revista de Letras**, UNESP, v. 1. 2, n.29, p. 59-66, jan/dez. 2008.

FREITAS, Mírian. Clarice Lispector: as ficções de um selvagem coração e Benjamim Moser. **Conhecimento Prático Literatura**, São Paulo: Escala, n. 32, p.48-59. 2010.

FURASTÉ, Pedro Augusto. **Normas Técnicas para o Trabalho Científico**.15. ed. Porto Alegre:s.n., 2011.

GANCHO, Cândida. **Como analisar narrativas**. 9ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

GOTLIB, Nádía Batella. **Clarice: uma vida que se conta**. 6º ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

HEIDEGGER, Martin. **A Caminho da Linguagem**, Petrópolis: Vozes, 2003.

LIMA, Luís Costa. **Clarice Lispector**. In: COUITINHO, Afrânio; COUITINHO, Eduardo. (Orgs.) A Literatura no Brasil. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Estabelecimento do texto Marlene Gomes Mendes. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Estabelecimento do texto Marlene Gomes Mendes. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. Como nasceram as estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOUREIRO, João. João de Jesus Paes Loureiro: obras reunidas. São Paulo: Escrituras, 2001.

LUNARDI, Adriana. O eterno direito ao grito. **Baú Artigos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p.1-2

MARTINS, Ivanda. **A literatura no ensino médio: quais os desafios do professor?** In: Português no ensino médio e formação do professor. Organizadores: Décio Bunzem e Márcia Mendonça. São Paulo: Parábola, 2006, p. 83 – 102.

MENDONÇA, Fernando. Figurando o inominável. In: 1º Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, 2010, Maringá. **Anais**. Maringá: UEM, 2010. p.1-12.

MONTEIRO, Teresa. Ler Clarice é. **Baú Artigos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p.1-2.

MONTEIRO, Teresa; MANZO, Lícia (orgs). **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

MOSER, Benjamim. **Clarice, uma biografia**. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

O MUNDO DE CLARICE LISPECTOR. **Programa Diverso**. Rio de Janeiro, Tv Brasil, 06 dez, 2011. Programa de tv.

OLIVEIRA, Tatiane; IVAN, Maria. A descoberta e para não esquecer: uma outra face da poética clariceana. In: **II Congresso de Iniciação a Pesquisa**. São Paulo: Uni-FACEF. [20--?]

PAZ, Ravel Giordano. André Luís Gomes. (Ed.). “Quando ao futuro” ou de Macunaíma a Macabéa (e um pouco além). Literatura e Presença: Clarice Lispector. **Cerrados: revista**. Brasília: Universidade de Brasília, v.16, n.24. 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Texto, crítica, escritura**. Ensaio n.45. São Paulo: Ática, 1978.

PIRES, Mirian da Silva. As margens do filosófico no romance A maçã no escuro, de Clarice Lispector. **Revista da Pós Graduação em Literatura Portuguesa**, Rio de Janeiro, UERJ, n.13, p.1-16. [20--?]

ROGER, Jérôme. **A crítica Literária**. Trad. Rejane Janowtzer. Rio de Janeiro: DÍFEL, 2002.

SAMUEL, Rogel. et al. **Manual de Teoria Literária**. 3ª ed. Petrópolis, Vozes, 1985.

SANT’ ANNA, Affonso Romano. A levitação de Clarice. **Baú Artigos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p.1-2.

SARAIVA, Juracy Assmann. **Por que e como ler textos literários**. In: SARAIVA, Juracy Assmann; MÜGGE, Ernani. (Orgs.) *Literatura na escola*: propostas para o ensino fundamental. Porto Alegre: Artmed, 2006.

SCOTTI, Sérgio. Psicanálise e Literatura, o objeto e o estilo em Flaubert e Joyce. **Revista da Pós Graduação em Literatura Portuguesa**, Rio de Janeiro, UERJ, n. 11.

SILVA, Rosana Rodrigues. Clarice Lispector, Rodrigo S.M e Macabéa: no limiar da ficção. André Luís Gomes. (Ed.). Literatura e Presença: Clarice Lispector. **Cerrados: revista**. Brasília: Universidade de Brasília, v.16, n.24. 2007.

TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2002.

VASQUEZ, Pedro Karp. (org.) **Crônicas para jovens: de escrita e vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

A NOVELA COMO UMA DAS FORMAS DE NARRATIVA: UM ENFOQUE HISTÓRICO E SOCIOLÓGICO

Maria José Alves de Assunção

1.

O objeto de estudo do presente artigo trata de uma das variedades das formas da literatura narrativa, ou seja, a novela. Analisaremos aqui a novela “Anastácio degli Onesti”, que compõem a obra **Decameron** (1348-1353)¹, de Giovanni Boccaccio, precisamente a Oitava Novela da Quinta Jornada. A partir da perspectiva literária, faremos uma breve explanação sobre o gênero novela; delinearemos um breve panorama do contexto histórico desse tipo de narrative; abordaremos também o tema, estrutura e personagens que envolveram a confecção dessa narrative singular. Como suporte analítico, valemo-nos de teóricos como, por exemplo, Erick Auerbach, Antonio Cândido, Todorov Tzvetan, Robert Scholes e Robert Kellog entre outros, para compreensão do gênero novela e do realismo histórico e social nelas contidos ou representados.

2.

Sabemos que, historicamente, as formas de narrativas literárias mais conhecidas são a epopeia, romance, mito, lendas, fábulas, novelas e crônicas, que, através dos tempos, evoluíram das formas tradicionais orais para as formas Modernas orais e escritas. É assim que, na esteira de muitos teóricos, entendemos como narrativa “todas as obras literárias marcadas por duas características principais que são a presença de uma estória e de um contador de estórias”. No caso da nossa análise tanto o autor como os personagens são narradores ou contadores de estórias. A novela geralmente é uma narrativa longa que se desenvolve em torno de um personagem principal.

A literatura narrativa escrita tende a surgir em cena no hemisfério ocidental sob condições semelhantes. Emerge de uma tradição oral, conservando muitas das características da narrativa oral por algum tempo. Frequentemente assume a forma de narrativa heroica, poética, a que chamamos epopeia. Há, por detrás da epopeia, toda uma variedade de formas narrativas tais como o mito sacro, a lenda quase histórica e a ficção folclórica, que se uniram numa narrativa tradicional, um amálgama de mito, história, ficção. (ROBERT'S, 1971, p. 7).

1 Vocabulo com origem no grego antigo: deca, "dez", hemeron, "dias", "jornadas".

A novela do estilo do **Decameron**, ou seja, narrativa com moldura, veio do Oriente. Na Idade Média, a moldura era primordial como componente das novelas e geralmente continham considerações filosóficas como a doutrina. Inicialmente, a novela era suplemento ilustrativo, denominado *exemplum*, de acordo com Auerbach:

Amiúde as histórias encontravam-se deslocadas em relação ao lugar onde se desenrolam, ou parecem ter sido trazidas de longe para provar algo muito simples; com frequência temos também a impressão de que uma doutrina foi criada especialmente para ensejar uma história. (AUERBACH, 2013, p. 21).

Jacob Burckhardt (2013), em a **Cultura do Renascimento, na Itália**, afirma que “a poesia provençal desenvolve um gênero próprio de cantigas de desafio e escárnio; o mesmo tom não faltaria aos **Minnesanger**², como o demonstram suas poesias políticas”.

Entretanto, a espirosidade só poderia adquirir vida autônoma quando sua vítima regular, o indivíduo plenamente desenvolvido, com suas pretensões pessoais, estivesse também presente. A partir daí ela já não se limita à palavra e à escrita, mas toma corpo nas farsas e nas peças que prega – a chamada *burle* e *beffe* – e que compõem o conteúdo central de várias coletâneas de novelas. (BURCKHARDT, 2013, p. 163).

O gênero novela, de acordo com Erich Auerbach (2013, p. 17), é uma obra de arte em que a relação de época, lugar e singularidade do seu criador relacionam-se de modo intenso. E Giovanni Boccaccio em **Decameron** relaciona esses três fatores de modo relevante. Inaugura uma nova moldura³; uma nova maneira de narrar. A narração passa a ser um jogo elegante; as aventuras amorosas têm como cenário uma moldura bucólica.

A língua utilizada para a composição do Decameron representa uma inovação para a época, pois não é mais escrito em latim e sim no florentino vulgar que também era conhecido como dialeto toscano. Posteriormente esse dialeto originará a língua italiana moderna. Erich Auerbach (2013, p. 7-8) refere-se ao surgimento de uma novelística relacionada de um modo geral à ideia

2 Minnesanger é um gênero literário cujas obras nos foram transmitidas através de códices e datam da metade do século XII até meados do século XIV. Em sua maioria, essas obras são oriundas da região onde a língua alemã se desenvolveu. (N. do A.).

3 A tradição da narrativa moldura, isto é, uma narrativa ou acontecimento externo que delimita e cria o mote para outras narrativas subsequentes, é definitivamente instaurada, no âmbito da história da literatura ocidental, com Giovanni Boccaccio e sua obra *Decameron*.

de o homem tornar-se cômico da própria pessoa, perceber-se numa existência terrena a ser aprendida e dominada. Na Itália, segundo o estudioso, desde o **Ducento**⁴, o processo de formação social e dos costumes foi fundamental na constituição desses últimos.

Boccaccio inaugura uma literatura de entretenimento para um público aristocrático e acima de tudo feminino - a exemplo do **Decameron** que, segundo afirma Boccaccio, foi escrito principalmente para as mulheres. Boccaccio afirma no Proêmio que dedica a obra às mulheres porque elas, diferentemente dos homens, dado os costumes vigentes na sociedade, se sofrem por amor, não têm como esporecer e divertir-se:

Eles, se alguma melancolia ou seriedade dos pensamentos os aflige, têm muitas maneiras de esporecer ou passar isso; por isso que eles, querendo isso, não falta aonde ir, podem sair a ver muitas coisas, ver os pássaros, caçar, pescar, cavalgar, jogar e fazer malabarismo; de qualquer modo cada um tem condições de fazer tudo isso ou em parte, se está desanimado e entediado têm como remover a situação por algum espaço de tempo. De uma forma ou de outra a consolação acontece e o sofrimento se torna menor. (BOCCACCIO, 2017, p. 34).

Boccaccio, intolerante ao ambiente alterado e às restrições econômicas, ele procura uma nova corte para frequentar, mas todos os esforços serão em vão, e logo, além desse desconforto, para completar a desventura, ele perde seu genitor durante a horrenda Peste Negra do ano de 1348.

Entre os anos de 1348 a 1353, ocorre um destacamento gradual da literatura cortês, uma aproximação com a narrativa realista e popular que atingirá seu pico na redação do **Decameron**, que Boccaccio escreveu nesse período que coincidiu com a Peste Negra, fato esse que servirá de moldura e contexto histórico da novela.

3.

O século XIV da Europa medieval é considerado como o “outono medieval”, pois foi marcado por desgraças e flagelos como, por exemplo, como a fome, as guerras e a peste negra. A peste negra serviu de pano de fundo para o livro **Decameron**, de Giovanni Boccaccio (1313-1375) e faz parte de uma série de transformações ocorridas nesse período de transição da Idade Média

4 Ducento – o termo refere-se ao século XIII da história italiana, especialmente da história da arte e da cultura.

para a Moderna, como a desvinculação das concepções feudais e teocráticas, o surgimento da doutrina Humanista⁵ e o surgimento e ascensão da classe burguesa.

A peste negra ou bubônica foi uma epidemia que começou no Oriente, chegando à Europa por volta de 1348. Atingiu todas as regiões da Europa e todas as classes sociais, chegando a dizimar um terço da população. Em seus textos, Boccaccio fala dos efeitos da peste em Florença que servirão de moldura para o contexto inicial das novelas. Afirma que ali a epidemia teve efeito diverso do Oriente, mostrando-se muito mais contagiosa e de extrema violência:

Nem conselho de médico, nem virtude de mezinha alguma parecia trazer cura ou proveito para o tratamento de tais doenças. Ao contrário. Fosse porque a natureza da enfermidade não aceitava nada disso, fosse que a ignorância dos curandeiros não lhes indicasse de que ponto partir e, por isso mesmo, não se dava o remédio adequado. Tornara-se enorme a quantidade de curandeiros, assim como de cientistas. Contava-se entre eles homens e mulheres que nunca haviam recebido uma lição de medicina. [...] quase todos após o terceiro dia do surgimento dos sinais referidos acima, faleciam. Sucumbiam uns mais cedo, outros mais tarde: a maioria ia-se para o túmulo sem qualquer febre, nem outra complicação. (BOCCACCIO, 2010, p. 12).

Boccaccio (2010, p. 12) afirma que durante o flagelo da peste bubônica os habitantes de Florença viram-se numa situação nunca imaginada, na qual um cidadão repugnava o outro. Os parentes quase não se visitavam mais e quando o faziam, ainda assim só o faziam de longe. Essa situação de flagelo entrara, com tanto estardalhaço, no peito dos homens e das mulheres, que um irmão abandonava o outro; o tio deixava o sobrinho; a irmã a irmã; e, frequentemente, a esposa abandonava o marido. Pais e mães sentiam-se enojadas em visitar e prestar ajuda aos filhos, como se o não foram (e esta é a coisa pior, difícil de se crer).

O **Decameron** foi a obra prima do florentino Giovanni Boccaccio (1313-1375), escrita entre 1348 e 1353 no decorrer e auge da peste negra em Florença. Boccaccio na introdução da “Primeira Jornada” da obra faz uma narrativa histórica do flagelo que está ocorrendo nesse momento em Florença.

5 Através da doutrina humanista o olhar humano desviou-se do céu para a terra, ocupando-se mais com as questões do cotidiano. A curiosidade, aguçada para a observação direta dos fatos, redobrou o interesse pelo corpo e pela natureza circundante. Nas artes em geral (pintura, arquitetura, escultura e literatura) houve criação intensa, e a Itália se destacou como centro irradiador da nova produção cultural. Ainda persistiam assuntos religiosos, a visão adquiria um viés humanista, prevalecendo temas tipicamente burgueses.

Referindo-se a essa relação teórica entre texto e contexto para melhor compreensão e interpretação da obra, o sociólogo e crítico da literatura Antônio Cândido afirma que:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. (CÂNDIDO, 2010, p.13).

Na atualidade percebemos que a Idade Média (séculos V ao XIV) tem despertado cada vez mais a atenção aos campos de conhecimento da História e da Literatura. Há algumas décadas esse diálogo fértil entre historiadores da Idade Média e historiadores da literatura medieval têm trabalhado com essas relações, demonstrando a pluralidade cultural, econômica e social desse período.

Na Idade Média, a Igreja católica exercia, digamos, um monopólio religioso e cultural em toda a Europa ocidental, dessa forma, exercia também um notável papel ideológico. Então o elemento comum a essa sociedade era a busca pelo sagrado. Para o homem medieval, o mundo, a natureza e o corpo humano eram também sagrados. Como tinham pouco conhecimento dos fenômenos naturais viviam à mercê da natureza e das forças desconhecidas e incontroláveis, com um misto de respeito e medo.

Desse modo, o homem medieval viveu sob a égide da fragilidade, numa época em que reinavam a insegurança e a incerteza, a igreja conseguia transmitir a sensação de solidez e segurança. Era época de servidão e para a maioria da população as condições de sobrevivência eram escassas e suscetíveis aos imprevistos das ações da natureza. No século XIV, ocorreu uma junção de catástrofes e calamidade. Alguns historiadores definem esse século como o século “da fome, da peste e da guerra”, causando um desequilíbrio de difícil restabelecimento. A peste negra, terrível flagelo serviu de moldura da obra e é abordada no próêmio do **Decameron** escrito por Boccaccio no auge do terrível flagelo em Florença.

Afirmo, portanto que tínhamos atingido já o ano bem farto da Encarnação do Filho de Deus, de 1348, quando, na mui excelsa cidade de Florença, cuja beleza supera a de qualquer outra da Itália, sobreveio a mortífera pestilência. Por iniciativa dos corpos superiores, ou em razão de nossas iniquidades, a peste, atirada sobre os homens por

justa cólera divina e para exemplificação, tivera início nas regiões orientais. Há alguns anos. (BOCCACCIO, 2010, p. 11).

Boccaccio inicia a obra citando o encontro durante o assolar da peste, de sete moças e três rapazes que após se encontrarem na igreja Santa Maria Novella resolveram retirar-se para um castelo na zona rural para fugir da peste. Elegem um rei ou rainha que irá reinar um por vez durante os dez dias que ali estiverem, e para passar o tempo o soberano do dia (exceto sexta e sábado) deverá contar dez histórias, que fará parte dos divertimentos diários que inclui jogos, jantares e danças. Dessa forma, durante os dez dias foram narradas cem histórias sobre temas variados.

As personagens que compõem as novelas não são, na sua maioria, figuras simbólicas, isto é, que fariam parte apenas da imaginação de Boccaccio. Mas muitas são retiradas dos mais variados ambientes sociais em que o autor viveu. Assim, nem tudo é ficção. Não por acaso, também há os registros históricos sobre os pintores Giotto Di Bondone e o poeta Guido Cavalcanti. Suas novelas são repletas de ironia e humor, procurando de certa forma suavizar a “comédia humana”, ou seja, a vida e a natureza humana como realmente elas são.

Auerbach (2013, p. 15) indaga sobre a fuga e refúgio dos jovens na casa de campo:

O que os mantém juntos, que mágico poder lhes garante a calma interior? Eles não são concebidos como figuras particularmente fortes e além do mais, são muitos. Ao contrário, uma certa medianidade consentânea lhes é própria. [...] O que faz com que pessoas delicadas, mimadas, fragilizadas mesmo, resistam incansavelmente ao destino mais terrível?

Em seguida responde:

É a força da forma social, e nada mais. A educação nobre é a única barreira que resistiu; tudo o mais falhou: a religião, o Estado, a família. A forma aristocrática, entretanto, é inabalável. Esse é o verdadeiro contraste que importa para Boccaccio, e sobre ele se baseia o ethos do **Decameron**. (AUERBACH, 2013, p. 17-18).

Dessa maneira, percebemos que na novela o sujeito é sempre a sociedade e o seu objeto é a cultura, ou seja, nas novelas encontramos um certo realismo e mundanidade que traduz e expressa como vive determinada sociedade. A novela está sempre inserida no tempo e no espaço refletindo tudo aquilo que está acontecendo em dado tempo histórico. Já que faz parte desse tempo e espaço

real, a novela tem uma característica também realista e na obra de Boccaccio esse realismo aflora como nunca antes visto com outro escritor.

Somente o seu **Decameron** fixa, pela primeira vez após a Antiguidade, um certo nível estilístico, dentro do qual a narração de acontecimentos reais da vida presente se pode converter numa diversão culta; nada mais serve como exemplo moral, e também não mais serve à desprezível vontade de rir do povo, mas ao divertimento de um círculo de pessoas jovens, distintas e cultas, damas e cavaleiros que se deleitam com o jogo sensível da vida, e que possuem sensibilidade, gosto e opinião refinados; para anunciar esta intenção na sua narração, ele criou a sua moldura. (AUERBACH, 1973, p. 188).

Antes de Boccaccio as novelas ou exempla eram fontes de ensinamento e estavam ligadas aos dogmas religiosos. Boccaccio deixa os dogmas e o religioso em segundo plano e se liga mais à uma virtú humanística. A novela passa a ser mais artística do que doutrinária com argumentos espirituosos e engraçados. É o nascimento da prosa literária italiana que ele, através da moldura em que paira a atmosfera da peste negra, anuncia suas novelas.

O narrador externo da novela é o próprio Boccaccio e os personagens também são narradores internos e narram sempre em primeira e terceira pessoa, fazendo menções ao cotidiano e aos entretenimentos no refúgio em que se encontram. Através do Proêmio e da introdução da primeira jornada, Boccaccio narra e expõe externamente o contexto histórico e social de Florença onde ocorre o desfecho das novelas. Nas novelas, as dez personagens narram as cem novelas que compõem o **Decameron**.

Percebe-se então claramente por que Boccaccio deixa a caracterização dos narradores e suas relações mútuas numa zona de penumbra. Se eles fossem bem definidos, não haveria moldura e a narrativa se bastaria a si mesma. Também é preciso que eles apareçam diante dos outros de maneira misteriosa (AUERBACH, 2013, p. 26).

Tudo começou numa manhã de terça-feira do ano de 1348, sete jovens, três rapazes e sete moças resolvem deixar a cidade de Florença para fugir da peste negra. Exilam-se em um castelo, onde estariam a salvo da doença. Para passar o tempo resolvem criar uma forma de se divertirem - cada dia um deles reinaria no castelo, sendo obrigados a narrar dez contos, assim, surgiram as cem histórias que compõem o **Decameron**.

Anastácio degli Onesti é a Oitava Novela da Quinta Jornada do **Decameron**. Conta as aventuras amorosas do jovem Anastácio, da cidade italiana de Ravenna, e da jovem por ele amada e desejada, filha do nobre Paulo Traversaro.

Anastácio degli Onesti, por amar uma Traversari, gasta suas riquezas, sem ser amado. A rogo dos seus, parte para Chiassi; ali vê um cavaleiro caçar uma jovem, que mata e deixa que seja devorada por dois cachorros. Anastácio convida os seus parentes e aquela mulher que ele ama para um jantar. A mulher amada vê aquela jovem ser devorada; e, receando que o mesmo venha a acontecer-lhe, toma Anastácio por marido. (BOCCACCIO, 2010, p. 300).

Anastácio, um burguês rico devido à herança familiar, não é correspondido em seu amor, decide, aconselhado pelos amigos a transferir-se a Chiassi, para procurar esquecer seu triste amor. Passeando pelas florestas de pinheiros, encontra-se diante de um embate e uma cena que remeteria ao inferno dantesco, no qual uma moça nua vem seguida por dois cachorros e um cavaleiro armado. O cavaleiro explica a Anastácio (que se suicidou por amor da jovem fugitiva, e que ambos foram condenados a essa saga eterna) que toda sexta-feira a perseguição ocorre neste lugar. Assim, Anastácio arquiteta um plano decide convidar para um banquete a sua amada e respectiva família para na próxima sexta-feira mostrar a todos o que viu. Depois que a mulher amada assistiu à “caçada infernal”, ela decide aceitar a cortesia e o amor do jovem, com certeza por medo da pena infernal que lhe esperava caso ele se suicidasse por amor a ela.

Interessante observar que as personagens masculinas da novela são todas nominadas: Guido degli Anastácio, Anastácio degli Onesti, Senhor Paulo Traversaro, como também o tratamento e os adjetivos são nobres e refinados: “homens nobres e galantes”, “um rapaz”, “o cavaleiro”. O fato de as personagens masculinas serem nominadas denota símbolo de poder, em uma sociedade em que a voz masculina impera. Enquanto as personagens femininas são todas inominadas, quais sejam: “uma Traversari”, “uma jovem”, “a mulher amada”, “patroa”, “a moça”, “a moça que ele amava”, “esta mulher”, “jovem amada”, “desalmada mulher”, “jovem infortunada”, “jovem infeliz”. Os substantivos e adjetivos utilizados denotam uma subserviência. Um nome que representa um coletivo, o papel, a moldura da mulher na sociedade.

Nesta novela, o autor utiliza uma linguagem própria da sociedade e nobreza da época, e usa representações típicas da cultura medieval como o amor não correspondido e a pena infernal como podemos ver no texto em que o

amaldiçoado Guido degli Onesti fala com Anastácio: “Por causa da soberba e da crueldade dessa mulher, a minha amargura foi tão grande, que eu, determinado dia, me matei; estou agora condenado às penas do inferno”. BOCCACCIO, 2010, p. 302).

O intuito de se valer de lições morais, muitas vezes, é atribuição das parábolas⁶. Para verificar se há uma parábola ou não na narrativa aqui estudada, primeiramente, há que se escolher uma definição de parábola. Geralmente, encontramos em livros de teoria literária que as parábolas são narrativas curtas que se valem de alegorias a fim de passar uma importante lição moral e, assim, doutrinar. Nesse sentido, logo no início da “Oitava Novela”, lemos:

Logo que Laurinha se calou, Filomena, por determinação da rainha, começou a falar desta maneira:

Amáveis mulheres, assim como, em nós, é elogiada a piedade, assim também, em vocês, a crueldade é vingada de maneira muito rígida pela justiça divina. A fim de que lhes mostre esta verdade, e lhes dê razões para expelir a crueldade do coração de vocês, ser-me-á agradável contar-lhes uma novela, tão cheia de motivos de contentamento como de compaixão. (BOCCACCIO, 2010, p. 300).

Em que consiste, portanto, o ensinamento desta parábola? Filomena visa passar uma lição a outras mulheres. Mesmo sendo Anastácio um jovem rico, cheio de charme e que amasse uma “Traversari”, ainda tendo os dotes particulares – os quais eram capazes de atrair qualquer moça da nobreza –, a filha de Paulo Traversaro não o aceitou como marido. Após esta rejeição, Anastácio pensou em se matar e chegou a gastar boa parte de sua herança. Por conta disso, decidiu mudar-se e, em certo momento em que ficou sozinho para meditar sobre sua vida e sobre a sua amada, teve uma das mais singulares experiências de sua vida. Há, na narrativa, de súbito, em um quadro bucólico, a imagem de uma bela moça que, sendo perseguida por um ex-namorado suicida, que lhe implora perdão.

Olhando para frente, viu que dele se aproximava, correndo, por uma boscaçgem bastante densa de arbusto e de amoreiras, uma moça muito linda; ela estava inteiramente nua,

6 Parábolas - Narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a fábula, em razão da moral, explícita ou implícita, que encerra, e da sua estrutura dramática. Todavia, distingue-se das outras duas formas literárias pelo fato de ser protagonizada por seres humanos. Vizinha da alegoria, comunica uma lição ética por vias indiretas ou simbólicas: numa prosa altamente metafórica e hemética, veicula –se um saber apenas acessível aos iniciados. Conquanto se possa arrolar exemplos profanos, a parábola identifica-se com o espírito da Bíblia, onde se encontra com abundância: O Filho Pródigo, a Ovelha Perdida, o Semeador, o Bom Samaritano, a Ceia de Natal, Lázaro e o Rico, etc., (MOISÉS, 2004, p. 337).

com os cabelos desalinhadados, e o corpo todo arranhado pelos ramos e pelos espinhos; correndo, tropeçando, caindo e voltando a correr, ela chorava e gritava, rogando perdão. (BOCCACCIO, 2010, p. 301).

O espaço, conforme Reis e Lopes (1988, p. 204), “[...] constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam”. O espaço aqui é cuidadosamente escolhido, a personagem encontrava-se em meio ao pinheiral, “penetrara meia milha, ou cerca de 800 metros, para dentro do pinheiral” (BOCCACCIO, 2010, p. 301). A cena que se segue é ainda mais dantesca, no encaço da moça, dois cães de grande porte e ferozes mordem, dilaceram a jovem; e em seguida um cavaleiro armado, cavalga um corcel negro, ameaça e diz palavras ofensivas e de baixo calão à jovem. Logo, temos a explicação da razão pela qual a moça deve ser castigada. Assim, tanto o namorado, que devido ao amor não correspondido, suicidara-se, quanto à moça, que em virtude da desobediência e do pecado de nunca ter admitido sua culpa e por ter se regurgitado pela morte do rapaz, foram punidos com uma aparente maldição, a qual sofreriam eternamente.

Depois de presenciar a cena que se repetia todos os dias e em lugares diferentes, e que todas as sextas-feiras, naquele mesmo horário, aquele quadro sobrenatural aconteceria naquele mesmo local, Anastácio arquiteta um plano. Convoca todos os conhecidos, inclusive a moça e seus parentes (os quais supostamente seriam inimigos de Anastácio) para assistirem ao “ritual”. Enfim, depois disso, a moça o aceita em casamento.

Em síntese, há uma inquietude com relação ao motivo pelo qual a filha de Paulo Traversaro, no fim da novela, decide casar-se com o protagonista. Vejamos:

Tão grande foi o medo que isto lhe causou, que ela, para obstar a que isto lhe viesse a acontecer, tomou logo uma decisão; aguardou o instante apropriado (que naquela noite mesma lhe foi proporcionado); transformou em amor o ódio, e, em sigilo, mandou uma sua criada falar com Anastácio. (BOCCACCIO, 2010, p. 303-304).

A amada de Anastácio aceitou casar-se com ele, devido ao medo de padecer em face do mesmo ritual infernal, concedido aos suicidas que se matam por amor não correspondido, assim como pela mulher que, de certa forma, permite ao enamorado cometer tal sacrilégio. O desfecho da narrativa denota à novela um caráter de parábola, pois trata-se de uma narrativa curta que se vale de alegorias a

fim de passar uma importante lição moral e, assim, doutrinar. Pode-se dizer que a história do “ritual infernal” é alegórica⁷, pois apresenta basicamente algo, para afirmar outra coisa.

O crítico Antonio Cândido (2010, p. 13) afirma que “nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la”. Assim, o narrador se vale dessa mescla de sobrenatural e humano, apresentando cenas grotescas e dantesca, carregadas de naturalismo para causar horrores à amada. Esse artifício de mesclar humano e sobrenatural, somado à astúcia de arquitetura do plano, sugere um certo grau de ironia; uma figura por meio da qual se diz o contrário do que se quer dar a entender, um modo sutil para a personagem conseguir seu intento.

O sobrenatural surge como a figura do inferno, que para os gregos,

Hades, o invisível - segundo uma etimologia duvidosa – é o deus dos mortos. Como ninguém ousasse pronunciar-lhe o nome, por temor de lhe excitar a cólera, ele recebeu o apodo de Plutão (o Rico), nome que implica um terrível sarcasmo, mais do que um eufemismo, para designar as riquezas subterrâneas da terra, entre as quais se encontra o império dos mortos. E esse sarcasmo torna-se macabro quando se coloca uma cornucópia entre os braços de Plutão. Na simbologia, entretanto, o subterrâneo é o local das ricas jazidas, o lugar das metamorfoses, das passagens da morte à vida, da germinação. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 505).

A *cena* da caça, conforme Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 157), “apresenta-se como é bastante natural, sob dois aspectos: o de se matar o animal – que é a destruição da ignorância, das tendências nefastas; e por outro lado, a procura do animal a ser caçado, sendo que o seguimento do rastro significa a busca espiritual”. Observa-se em a “Oitava Novela” que a caça, a perseguição ocorrerá:

Nos demais dias, não pense que tenhamos descanso; eu alcanço-a em outros lugares, nos quais ela, com crueldade, pensou e procedeu contra mim. Por isso, sendo que de enamorado me fiz inimigo, como você vê, serei obrigado a persegui-la desta maneira tantos quantos foram os meses que ela se mostrou sem piedade para comigo. Assim sendo, permita que eu execute a divina justiça. (BOCCACCIO, 2010, p. 302).

Na época em que **Decameron** foi composto, as parábolas literárias tinham certo vínculo com a **Bíblia**, suas doutrinas visavam a doutrinar a sociedade da época. E nada mais tenebroso que apresentar uma moldura com cenas de caça, a mulher colocada na posição de *caça, animal indefeso*, sendo perseguida por

7 Discurso acerca de uma coisa para fazer compreender outra, Dicionário de Termos Literários. (MOISÉS, 2004, p.14 -15).

animais ferozes, um corcel e um cavaleiro armado, em um cenário propício aos três últimos. Estes denotam símbolos de força, poder. A moldura sugere que os fatos narrados funcionam como auxílio, proteção que os livraram dos erros, dos pecados cometidos. A *maldição* será finita quando o prazo for cumprido, ambos receberão a redenção. E assim, após os sofrimentos amorosos e as cenas grotescas, encontram a felicidade.

O crítico Tzvetan Todorov (2017, p. 84-85) apresenta a *intriga* como um conceito abstrato presente em algumas novelas de **Decameron**, e apresenta esse quadro de intrigas utilizando uma formulação esquemática. Na “Oitava Novela”, seguindo uma semelhante linha de pensamento, temos a mulher soberba e cruel que ficou imensamente feliz com a morte do Senhor Guido degli Anastácio, logo morre também e é punida pelo seu crime. O cavaleiro montado no corcel negro, ao narrar os fatos, utiliza-se de verbos no pretérito: “nasci”, “apaixonei-me”, “ficou”, “morreu”, para descrever o tamanho do seu amor pela mulher amada, bem como a rejeição, o desprezo, a crueldade dessa mulher. Após a morte da amada, o narrador passa a usar os verbos, em grande parte, no infinitivo: “descer”, “consistir”, “fugir”, “considerar”, e no presente: “abro”, “arranco”, “alcanço”. A utilização desses modos e tempos verbais sugere a consequência dos atos, logo, a punição no presente e sua continuação. Continuidade reforçada pela ideia conclusiva: “Assim sendo” utilizando o verbo no gerúndio, somado ao verbo no futuro “serei”. Desse modo, temos: X viola uma lei → Y deve punir X. A mulher não consegue evitar a punição, está fadada a cumprir a sentença. Ser perseguida por cães ferozes, um cavaleiro em um corcel negro, ter seu corpo dilacerado. Em um eterno morrer e renascer.

A jovem Traversari, ao contrário, consegue evitar uma *tragédia*, pois assiste ao cenário de crueldade em que a moça é submetida, “Dentre as pessoas convidadas, e que ficaram mais amedrontadas com o que tinham visto, estava a impiedosa jovem amada por Anastácio” (BOCCACCIO, 2010, p. 303). Após a cena de horror, a jovem imediatamente toma a decisão de se casar com Anastácio degli Onesti. Na sequência, os verbos aparecem, em maioria, no pretérito: “aguardou”, “transformou”, “informou”, “contou”, “sentiu”. Assim, temos: X não viola uma lei → Y não punirá X. A jovem Traversari consegue evitar que seja punida.

Boccaccio dedica sua obra a quem sofreu ou sofre por amor, em particular às mulheres que a exemplo dos homens não podem recorrer às diversas formas de espairecer como a caça, o jogo, o trabalho e outras coisas que sempre consolam os homens apaixonados. Boccaccio percebia que os costumes e convenções da

sociedade medieval eram desfavoráveis às mulheres e que as possibilidades de se distrair eram menores que a dos homens.

Na Idade Média, as mulheres não tinham acesso à educação formal. A mulher pobre trabalhava duramente ao lado do marido e, como ele permanecia analfabeta. As meninas nobres só aprendiam alguma coisa quando recebiam aulas em seu próprio castelo. Nesse caso, estudavam música, religião e rudimentos de artes liberais, além de aprender os trabalhos manuais femininos. [...]. As meninas de outros segmentos sociais, como da burguesia começaram a ter um acesso à educação apenas quando surgiram as escolas seculares, por ocasião da emancipação das cidades –livres. (ARANHA, 2010, p. 111).

3.

No decorrer da novela, podemos perceber a condição feminina na sociedade medieval, em que a mulher é punida por haver rejeitado facilmente o amor e por não haver se arrependido após sua morte. Demonstra aí um exemplo a não ser seguido pelas mulheres e para que se rendam aos prazeres masculinos, ou seja, o comportamento deveria ser de completa passividade perante à decisão masculina em detrimento de sua liberdade de escolha:

Além disso, o medo que a moça sentiu, durante aquele jantar, não causou apenas este bem; todas as mulheres de Ravena ficaram amedrontadas; tanto que, dali para o futuro, sempre se mostraram mais cheias de atenção para com os prazeres dos homens, do que antes o tinham sido. (BOCCACCIO, 2010, p. 304).

Ao final da novela, percebe-se que o narrador durante toda a narrativa deixa constantemente índices que povoam o texto para pontuar a submissão feminina em detrimento do universo masculino: “Amáveis mulheres, assim como, em nós, é elogiada a piedade, assim também, em vocês, a crueldade é vingada de maneira muito rígida pela justiça divina”. (BOCCACCIO, 2010, p. 300). Entretanto, quem impera é uma rainha: “Logo que Laurinha se calou, Filomena, por determinação da rainha, começou a falar desta maneira” (BOCCACCIO, 2010, p. 300). Considerando a recorrência dos índices que demonstram a moldura da mulher subserviente e a figura masculina detentora de poder, prazeres, felicidade, levando em conta ainda que quem coordena os trabalhos é uma rainha, o texto sugere que Boccaccio utiliza-se do artifício da ironia, de modo sarcástico, diz inúmeras vezes algo, pontuando a subserviência feminina, para chamar a atenção do leitor, mas parece-nos ser outra intenção, quer dizer outra coisa, o oposto: enaltecer a mulher. Dar voz ao universo feminino.

REFERÊNCIAS

- ARANHA, Maria Lúcia Arruda. **História da educação e da pedagogia:** geral e do Brasil. São Paulo: Moderna, 2006.
- AUERBACH, Erich. **A novela no início do Renascimento** – Itália e França. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BOCCACCIO, Giovanni. **Decamerão**. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Círculo do Livro, 2010.
- BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. 4 ed. Roma: Newton Compton Editori, 2017.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade – Estudos de teoria e história literária**. 11 ed. Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2010.
- CARDINE, Franco. Introduzione. In: BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. 4 ed. Roma: Newton Compton Editori, 2017.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- MARRONE, Romualdo. Premessa. In: BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. 4 ed. Roma: Newton Compton Editori, 2017.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. **A natureza da narrativa**. Tradução: Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 5 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

FLORES FUNESTAS: CONEXÕES NA RECEPTIVIDADE ENTRE MACHADO DE ASSIS E CHARLES BAUDELAIRE

Débora dos Santos S. Rosa

INTRODUÇÃO

Este breve estudo que apresento pretende traçar e explicitar a quebra de paradigma e os aspectos da modernidade presentes nas obras dos dois autores oitocentistas: Charles Baudelaire e Machado de Assis. Então os prefácios das obras **As flores do mal** (1857) e **Memórias Póstumas de Brás Cubas** (1880), neste trabalho, serão tratados como pórticos.

A palavra “pórtico” possui o sentido mais genérico de porta principal, porta de entrada. Entre suas definições mais corriqueiras, encontramos, por exemplo, no **Houaiss**, “local coberto à entrada de um edifício, de um templo, de um palácio etc.”, ou ainda, no mesmo local, o sentido em que é mais comumente encontrado em arquitetura, de “galeria cujo teto ou abóbada são sustentados por colunas ou por arcada, geralmente à entrada de um edifício” (HOUAISS, 2007, p. 3267). Por óbvia que pareça a comparação, ainda que implícita, assim serão considerados aqui os dois textos denominados “Ao leitor”, em **Flores do Mal** e em **Memórias póstumas de Brás Cubas** como passos necessários de entrada à arquitetura das duas obras, testemunhas ambas da consciência crítica criativa exercida pelo escritor moderno ao ressaltar ainda mais a distância de uma herança romântica, sentimentalista e apreciadora do espontaneísmo criativo, do mito do Gênio, da assim chamada Inspiração.

Na verdade, abrindo as portas – quase como quem mais intenta fechá-las – ao leitor, seu contemporâneo, os dois pórticos direcionam a caminhada percorrida tanto pelo poeta danado quanto pelo defunto autor, convidando o leitor a uma experiência nem sempre confortável por esses textos em que cada passo porventura aprazível parece compensado por um alçapão, um subterrâneo da criação.

Abrem-se pois os pórticos para o século XIX na França e no Brasil, em que uma nova estética será introduzida ao leitor que, ao invés de flores entregues com mãos enluvadas, agora receberá estas *flores funestas*.

A recepção do leitor na modernidade de Machado de Assis e Charles Baudelaire

O primeiro pórtico a ser visto é o poema “Ao leitor” que abre o livro **As flores do mal**, de Charles Baudelaire, publicado em 1857 e o segundo será o pórtico do romance **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis, publicado em 1880. O texto utilizado para a análise do pórtico de Baudelaire será a tradução realizada por Ivan Junqueira, publicada em 1985.

Iniciando as observações, cabe apontar a primeira delas: este pórtico dirige-se a um novo tipo de leitor terreno e não ao público leitor de poesia que, nas bagagens de uma França alimentada pelo Romantismo, era enobrecido e partilhava com o poeta de sua auréola. Walter Benjamin expõe no ensaio **Baudelaire e a modernidade** (2015) que

Baudelaire contou com leitores que se veem em dificuldades perante a leitura de um poema lírico. O poema introdutório de “As flores do mal” dirige-se a eles. (...) Esses leitores preferem os prazeres dos sentidos, estão familiarizados com o *spleen* (melancolia), que dá o golpe de misericórdia no interesse e na capacidade de percepção. (BENJAMIN, 2015).

Também Erich Auerbach, no ensaio **As flores do mal e o sublime** (2007), vai ainda mais a fundo na quebra de paradigma realizada por Charles Baudelaire na recepção ao leitor:

Paradigmático em relação a toda a sua época, deu a esta um novo estilo poético: uma mistura do baixo e do desprezível com o sublime, um uso simbólico do horror realista que não tem precedentes na poesia lírica e que nunca fora levado a tal extremo em nenhum gênero. (AUERBACH, 2007).

Contudo, para que seja possível uma compreensão ainda mais completa quanto ao que Baudelaire utilizava como alimento estético e fonte poética é preciso estar alerta e “[...] evocar o lugar destas coisas na tradição literária europeia.” (AUERBACH, 2007).

Agora Charles Baudelaire descera da torre de marfim e perdera na lama sua auréola tornando-se perante si todos os homens tão mortais e imorais quanto ele mesmo o era. Cada desdobramento presente no prefácio das flores de Baudelaire exprime a natureza demoníaca que rege o homem, a facilidade e até mesmo o prazer deste em sujeitar-se às impurezas propostas. Porém, Benjamin alerta que essa demonização deve ser compreendida de forma correta: “O satanismo de Baudelaire não deve ser tomado demasiado a sério. Se tem algum significado,

é no sentido de ser a única atitude que, a longo prazo, poderia sustentar a sua posição inconformista.” (BENJAMIN, 2015).

A relação de desejo carnal, que beira a alegoria, ao canibalismo no que tange a relação alimentar, presente no verso 17 do pórtico, e a respeito das alegorias presentes na poética baudelaireana, Walter Benjamin dirá que “A alegoria de Baudelaire – ao contrário da do Barroco – traz as marcas da cólera, indispensável para arrombar as portas deste mundo e deixar em ruínas as suas construções harmoniosas.”(BENJAMIN, 2015)

A forma parnasiana na metrificação dos versos e das rimas e o tema do poema que mistura em seu vocabulário o celeste e o imundo são orquestrados de modo impecável por Baudelaire e é justamente o que faz dele um autor tão fora de seu tempo, que realiza em sua poética, como dirá Auerbach, “[...] a contradição entre o tom elevado e a indignidade tanto do tema como um todo quanto de seus muitos detalhes”. (AUERBACH, 2007).

Tratar a vida urbana e seu cotidiano como tema digno de poesia foi uma realização disruptiva já que, por via de regra, na tradição literária que não apenas antecedeu, mas em que Baudelaire ainda vivia, os motivos poéticos eram mais nobres e elevados, enobrecendo assim seus respectivos leitores que agora se encontravam no mesmo patamar em que a origem da inspiração do poeta se encontrava. Benjamin dirá que “Os verdadeiros objetos de *As flores do mal* encontram-se em lugares insignificantes”. (BENJAMIN, 2015).

Em Machado de Assis também se iniciava outra maneira de tratar o leitor. O autor que escrevia crônicas, em 1888, começou uma série de crônicas na **Gazeta de Holanda** que já dariam um vislumbre da ironia machadiana. Mas estas não seriam datas inaugurais do estilo irônico de Machado já que, segundo John Gledson, “[...] a ironia sempre fizera parte do estilo e da atitude machadianos”. (GLEDSON, 2008).

Quanto ao processo de criação do pórtico de **Memórias**, o defunto autor alerta que os mistérios da composição da obra não serão revelados aqui, já que um bom prólogo não é aquele longo e esclarecedor, mas justamente o seu inverso e que assim, com uma construção obscura e truncada ele espera “conseguir angariar as simpatias da opinião” fugindo de longas descrições e explicações a respeito da obra. Tomando este caminho, o narrador manipula a curiosidade e o interesse de seu leitor para que este crie expectativas quanto ao que será dito após uma recepção tão inesperada. A respeito desta manobra, Schwarz dirá que “No

romance machadiano praticamente não há frase que não tenha segunda intenção ou propósito espirituoso.” (SCHWARZ, 1990).

No que se refere à recepção da obra, a opinião geralmente interessada, segundo o narrador ficcional do prólogo, é sustentada por duas colunas: a gente grave e os frívolos. Os primeiros, as pessoas de seriedade e compromisso, neste pórtico, já alertados pelo narrador, não encontrarão a sobriedade desejada e até pensarão de o livro ser algo romântico enquanto o segundo grupo não encontrará no montante o romance habitual que os aqueça. Logo, com os dois maiores públicos da casta leitora frustrados, o narrador não tem grandes expectativas. Tais apontamentos e sobreavisos deixados pelo autor aos seus pretensos leitores são não apenas pessimistas, mas quase cômicos já que, se a intenção de escrever um romance é que ele seja lido, ao inferir que ele não o será, seu propósito está perdido. Daí surge a comicidade da situação causada pelo defunto-narrador que Roberto Schwarz dirá que adotará um “Humor ‘infame’ e metódico”. (SCHWARZ, 1990).

Os leitores de Machado também precisariam lidar não apenas com o humor e a ironia, mas com um tratamento bastante diferenciado, já que agora o autor se colocava em uma situação de mais perspicácia do que seu leitor que, até então, era tratado pela tradição literária como o mais intelectual e sensível público. Esta mudança também será apontada por Gledson que dirá que

Visto noutra perspectiva, Machado percebia cada vez mais a distância entre ele e os seus leitores; também, essa distância tinha, cada vez mais, um ingrediente histórico, no sentido de que a compreensão machadiana da história, ou do fluxo dos acontecimentos, era mais aguda que a dos seus leitores. (GLEDSON, 2008).

Observadas estas mudanças que começaram a tornar-se mais presentes nas obras de Machado, este, ao estilo do poeta francês, agora descia da torre de marfim e levava a tiracolo o seu estimado leitor. O trecho a seguir de John Gledson na introdução do ensaio “Bons dias!” demonstra que Machado teve um comportamento semelhante ao de Baudelaire, ao dirigir-se a seus leitores incorporando um tom de rebaixamento do leitor com matrizes de gaiatice:

“Agora, se o leitor não me disser a mesma coisa, em resposta, é porque é um grande malcriado, um grosseirão de borla e capelo.” Mas logo se desdiz, e alega que se refere não a você, caro leitor, “que está com este papel na mão, mas ao seu vizinho”. Mas a verdade essencial já está patente – a polidez implica o seu oposto. Debaixo dela (e não muito fundo) sempre há agressão e possíveis insultos. (GLEDSON, 2008).

Cada uma destas mudanças e nuances presentes no estilo irônico e agudo de Machado de Assis podem ser encontrados em Charles Baudelaire, que as utiliza de modo mais direto, enquanto o autor brasileiro dá a estes aspectos um matiz de irreverência, despistando o leitor que recebe os sorrisos do autor até que perceba que era a própria piada.

Partindo destes tópicos, os aspectos presentes na dedicatória ao leitor de Brás Cubas, como dirá Roberto Schwarz no ensaio **Um mestre na periferia do capitalismo**, possuem um tom que é de “abuso deliberado, a começar pelo contrassenso do título, já que os mortos não escrevem” (SCHWARZ, 1990). Este aceno de intimidade e até mesmo de desrespeito também é percebido na despedida do narrador machadiano que alerta ao leitor, caso não goste do livro: “pago-te com um piparote, e adeus”.

Como foi visto até aqui, a sociedade brasileira estamental do século XIX, alimentada pelo Romantismo europeu, não tinha em seu bojo leitores que estivessem habituados com esta irreverência que agora Machado lhes apresentava. De forma resumida, o prólogo de *Memórias*, segundo Roberto Schwarz, já dá ao leitor uma prévia do que o espera: “Trata-se, em suma, de um show de impudência, em que as provocações se sucedem, numa gama que vai da gracinha à profanação.”(SCHWARZ, 1990). É justamente este elemento de irreverência e excesso de intimidade, como quem chega à casa de outros, pondo os pés em cima dos móveis, que Machado de Assis utiliza para que o leitor seja confrontado por esta nova estética e ainda assim o recepcione.

O posicionamento do narrador ficcional das **Memórias** chega ao ponto de satirizar a imagem do homem letrado, de berço, resultado do estamento social que o colocou como cavalheiro culto, mas que não deu ao sujeito a nobreza de espírito e a polidez necessárias para que não se porte de forma inconveniente, neste aspecto. A este respeito Schwarz coloca que

A intenção de mostrar superioridade é patente, ainda que inseparável da situação narrativa risível. Assim, prestígio e desprestígio estão juntos na empostação da linguagem, convivência que é de todos os momentos, e atrás da qual triunfa o narrador, que brilha sempre duas vezes, uma quando assinala os próprios méritos retóricos, outra quando ri de seu caráter desfrutável. (SCHWARZ, 1990).

Existe então na estética de Machado uma denúncia à sociedade oitocentista brasileira que se desenvolve e cresce nas bases de um eco recebido da Europa. Contudo, esta denúncia não é feita de forma direta, mas pelo proceder do

narrador-autor que deixa às vistas do leitor com a tinta da comicidade e da ironia, o *modus operandi* do viver nessa sociedade, cabendo assim ao leitor, julgar os acontecimentos. Schwarz comenta sobre a estratégia de Machado: “Digamos então que o clima de farsa permitia fixar artisticamente algumas das constelações escandalosas da normalidade nacional” (SCHWARZ, 1990).

De fato, o leitor, não habituado a cair nas armadilhas de uma leitura como a proposta por Machado em **Memórias** – também encontrada em Baudelaire, como já visto – se vê consternado ao deparar-se com construções tão bem realizadas que abrigam em si impudências, blasfêmias e ironias como, por exemplo, a associação do sagrado laço matrimonial, antes elevado e cuidadosamente sacramentado pelos românticos, com adjetivos como “galhofa e melancolia”. Schwarz dirá a respeito desta característica machadiana que “A música do primeiro parágrafo é sintática, e seu humor está na tensão entre o desenho gramatical elegante e o absurdo do que é dito.” (SCHWARZ, 1990).

O trajeto percorrido até aqui, por meio de estradas lodosas e correspondências de outro mundo, teve como finalidade demonstrar por meio da leitura individual e comparada a poética moderna que já começava a dar seus primeiros botões na França com Charles Baudelaire como seu jardineiro e aqui no Brasil, em pequenas dosagens do emplasto fornecido por Machado de Assis.

A nobreza doada ao leitor de literatura do século XIX, por intermédio de Baudelaire e Machado estava prestes a encerrar-se ou, ao menos, ser questionada. A nova estética da recepção presente nas obras destes dois autores não apenas desafiou e desconfortou o leitor, mas também a sociedade de forma massiva por sua total desconformidade com os padrões literários românticos, abrindo também as portas para que novos escritores levassem adiante os ecos recebidos dessas produções.

O que Roberto Schwarz propõe no ensaio **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis** (1990), a respeito da nova poética machadiana e seus impactos no público leitor, também pode ser aplicado a Baudelaire com suas devidas modificações:

A imitação fiel da desfaçatez da classe dominante brasileira; o sentido agudo de seu significado contemporâneo e efeito deletério; a incerteza completa quanto a seu prazo no tempo e – ousadia suprema – quanto à superioridade da civilização que lhe servia de modelo inalcançado: a este conjunto complexo, de alta maturidade, deve-se a saliência especificamente moderna da forma machadiana, tão nítida e desnorteante. (SCHWARZ, 1990).

Não apenas nas construções das imagens e na escolha dos motivos presentes na obra como também na destreza da construção da escrita como arte herdada da escola parnasiana, Machado e Baudelaire também se encontram enquanto praticantes de uma revolução estética na mesma medida em que denunciam os aspectos mais artificiais e absurdos das sociedades em que viveram. Na recepção ao leitor, entre outros recursos vistos até aqui, o humor sutil e corrosivo, era alimentado constantemente pelo registro irônico e blasfemo de Machado em **Memórias póstumas**, e em sua faceta mais infame e impura, propriamente demoníaca, a poética pós-romântica de Baudelaire em suas **Flores do Mal**.

Este afastamento na relação autor-leitor não se deu pelo fato dos autores citados aqui não terem em si algum resquício do que o Romantismo plantara, mas por trazerem para sua escrita um pouco da realidade social que os cercava. Ao trazerem o leitor para as ruas e para dentro dos hábitos sociais vistos como rotineiros – mesmo os piores deles –, Machado e Baudelaire abrem mão de sua própria condição de artistas intocáveis e tornam-se carne ordinária onde o leitor, sem ter como fugir do espelho que lhe é posto à frente, pode se identificar, mesmo que contra sua vontade.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Editora Rovellet, 2008.

AUERBACH, Erich. **Ensaio de literatura ocidental**. São Paulo: Editora 34, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. São Paulo: Editora Autêntica, 2015.

GLEDSON, John. **Bons dias!** São Paulo: Editora UNICAMP, 2008.

INFOPLEASE. **Altas, Encyclopedia, Dictionary** (para consulta de autores estrangeiros).

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

MITO E IDENTIDADE EM ÓRFÃOS DO ELDORADO, DE MILTOM HATOUM

Tuane Santos Aragão

1.

Assim como a própria Amazônia, os mitos amazônicos contados nas florestas ou sobre as florestas e outros elementos existentes nela são objetos de estudos e referências de muitos romancistas, poetas e dramaturgos que partilham da ideia de ressignificá-los. Para Eliade (2011), “compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria de nossos contemporâneos.”

A floresta, por si só, desperta interesses e flui a imaginação de pessoas das mais diversificadas culturas: há ainda quem olhe para essa imensidão de folha e água e logo a veja como um berço de seres encantados, como: homens e mulheres peixes, cobras gigantes e Amazonas Guerreiras. Muitas vezes, até mesmo quem vive nela, ou próximo dela, se questiona se o tema mito, de fato, ainda resiste na formação de identidade cultural dos povos que habitam nos espaços amazônicos ou se estas narrativas já não passam de “lendas”.

Partindo deste pressuposto que se realiza esta reflexão, que busca abordar a temática do mito tendo como *corpus* literário a narrativa **Órfãos do Eldorado**, de Milton Hatoum (2011), sobre a qual se explora como o mito é abordado na obra em questão e faz uma reflexão do modo como os mitos amazônicos aparecem relacionados à identidade cultural dos povos que habitam nestes lugares. O discurso mitológico advém da fusão entre o real e o fantástico e desencadeia-se basicamente no contexto da oralidade. Essa mescla se vê ocultamente no romance **Órfãos do Eldorado**, pois, em geral, nesse texto não se sabe ao certo onde se iniciam as impressões pessoais dos personagens e onde começam as representações fenomenológicas dos mitos. Neste trabalho, especificamente, busca-se explorar como o mito é abordado na obra em questão e, ainda, refletir de que modo os mitos amazônicos aparecem relacionados, nessa narrativa, destacando a identidade cultural dos povos que habitam nestes lugares da Amazônia.

A relevância deste estudo está no fato de que, quando se trata da temática regional na Amazônia, é impossível não se referir aos mitos da tradição oral,

e Hatoum (2008) aborda bem esta questão na narrativa em pauta, na qual o discurso mitológico advém de uma espécie de fusão entre o real e o fantástico.

É neste contexto que se insere as discussões deste estudo que, para além de se utilizar de alguns excertos da obra de Hatoum (2008), explora as ideias e conceitos de literatura e mito com base nos estudos de Claude Lévi-Strauss (1978), José Luís Jobim (2013), Mircea Eliade (2011) e Daniel Munduruku (2016). No que tange às perspectivas da identidade cultural, usa-se as abordagens dos seguintes estudiosos: Stuart Hall (1999) e Walter Mignolo (2008), que contribuem para a formação de um olhar questionador e distante da visão eurocêntrica dominante na representação de povos que foram colonizados, explorados, marginalizados e silenciados, como é o caso dos povos da região amazônica.

2.

Mito deriva da palavra grega *Mythos* e pode ser entendido como mistério, explicação e exigência. É uma narrativa capaz de avivar os sentimentos mais íntimos do ser humano: o mito desvenda uma parte do ser ainda desconhecida e obriga o homem a se reconhecer nessa imagem de si mesmo.

O mito tem a vantagem de ter sido uma das primeiras formas de explicação do mundo já que surgiram mesmo antes da história e foram adquirindo força e legitimidade, em virtude de serem passados de geração em geração.

Para desenvolver esta pesquisa no que se refere à ampliação do conhecimento e visão de mito, seguiu-se a linha de raciocínio de Mircea Eliade (1972), estudioso, mitólogo, historiador e importante filósofo das religiões na contemporaneidade, que afirma que um modo mais provável e significativo de definição do mito é:

A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada, ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. [...] (ELIADE, 1972, p. 11).

A partir de uma visão de valorização do mito e acreditando que este seja uma narrativa explicativa, um discurso que proporciona à sociedade uma compreensão de suas diferenças e um meio de manifestação de suas aspirações e dúvidas, que

se argumenta que as narrativas míticas sejam um tipo de “documento vivo”, que nos oferece a possibilidade de reflexão sobre o aparecimento das coisas, sobre a criação do espaço universal e das relações sociais.

De acordo com as discussões e teorias de estudiosos sobre o tema, não pode haver um conceito de mito fechado, pois estes abarcam extensas discussões como, por exemplo, o fato de funcionarem como desafios e mistérios. Portanto, consideramos que “O mito é realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares” (ELIADE, 2011, p. 11).

Segundo Lévi-Strauss (1978, apud BASQUES, 2011, p. 209), os mitos dialogam simultaneamente entre si e a sociedade de onde surgem. Entretanto, de modo algum são considerados de uma única corporação, pois o que é mais peculiar no mito é justamente o fato de transitar por vários lugares e, assim, serem modificados.

Por serem aceitos e compreendidos por muitos, principalmente em sociedades arcaicas, como uma história verdadeira e de caráter sagrado, no decorrer da história, foram feitos muitos estudos sobre a temática do mito e os pontos de vista de análise são os mais diversificados possíveis. Contudo, todos esses estudos são unânimes em um ponto: o mito, história que já foi considerada um “elemento” essencial para as culturas tradicionais, já não obtém o mesmo significado na atualidade. Progressivamente, as experiências simbólicas foram sendo contrapostas e o conhecimento científico foi conquistando o seu lugar, ficando raízes tão profundas que atravessam os dias de hoje.

As discordâncias entre a ciência e o pensamento mitológico ocorreram entre os séculos XVII e XVIII. Foi nessa época que considerando as ideias de Bacon, Descartes, Newton e outros. Assim, julgou-se que a ciência só podia perseverar se “voltasse costas ao mundo dos sentidos, o mundo que vemos, cheiramos, saboreamos e percebemos” (LÉVI-STRAUSS, 1978, apud PENALVA, 2014. p).

Na visão do pensamento científico, o mundo sensorial é o mundo da ilusão, do devaneio e o mundo real seria aquele dominado por “propriedades matemáticas que só podem ser descobertas pelo intelecto e que estão em contradição total com o testemunho dos sentidos” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 11). Tendo este pensamento como base, o homem moderno não reconhece a antiga visão mítica do mundo. Não por acaso,

em determinado momento da História [...] – uma elite começa a perder o interesse [pela] história divina e chega [...] a não acreditar mais nos mitos, embora pretendendo ainda acreditar nos deuses [...]. É esse o primeiro exemplo conhecido, na história das religiões, de um processo consciente e caracterizado de “desmitificação”. (ELIADE, 1972, p. 80-81).

A ciência instituída é uma forma de produção, de transformação e de dominação. Historicamente consolidou um pensamento singular envolvido com determinado ponto de vista, de aspecto eurocêntrico. Ela tem descartado completamente, dela e de suas teorias científicas, qualquer outra forma de pensamento divergente de sua lógica, de sua racionalidade, desconsiderando os saberes criados e reproduzidos no interior das comunidades e grupos étnicos diversos. Essa forma de ciência universal, baseada e fundamentada nos modelos europeus, fortalece de modo exclusivo a sua forma de verdade que acaba por naturalizar os modelos canônicos, considerando os mitos e outras formas de pensar como irrelevantes e inferiores.

Considerando o mito como um saber aliado à história, à sociedade e ao mundo e tendo o intuito de enaltece-lo como formador da identidade cultural de alguns povos tradicionais, (neste caso, os amazônicos representados na obra objeto deste estudo), esta pesquisa busca explorar como a temática do mito é abordada na narrativa de Hatoum (2008). E, ainda, de que modo os mitos amazônicos aparecem nessa narrativa, estando relacionados à identidade cultural dos povos da Amazônia.

Com relação à valorização do mito como narrativa oral e saber cultural, baseamo-nos nos estudos do semiólogo e professor de literatura argentino, Walter Mignolo (2008), sobre a colonialidade do saber, que ao questionar o modelo desenvolvimentista da modernidade, reconhece que existem formas alternativas de conhecimento e problematiza os saberes colonialistas que inferiorizam e subjugam outros saberes, especialmente os de povos que foram postos à margem durante e após o processo de colonização, como é o caso dos povos amazônicos, conforme cita:

[...] a literatura colonial será sempre considerada inferior, quando confrontada com a prática definida e exemplificada pelo cânone literário da metrópole. [...] folclore não é literatura, tal como mito não é história. Em ambos os casos a “sabedoria popular” foi inventada para distinguir “o gosto e o conhecimento do gênio e da minoria culta”. (MIGNOLO, 2020, p. 300).

Atualmente, vivemos em uma sociedade que desenvolveu outras formas de comunicação. Portanto, na medida em que o tempo foi passando, as narrativas foram se atualizando e ganhando novos significados. Isso não foi diferente com a literatura. Entretanto, segundo Jobim (2013), podemos entender a construção do conceito de literatura como algo já existente em nosso meio, já que, só assim, podemos nos referir a ela. Para tal, esta pesquisa, utilizou-se da linha de raciocínio de Mircea Eliade, estudioso renomado sobre o mito que rejeita qualquer tentativa de desvalorização destas narrativas. Portanto, neste trabalho não se tem em conta a concepção clássica que concebe o mito como folclore decorativo, como pensamento próprio dos não-civilizados ou discurso de quem ainda não atingiu o estágio de uma racionalidade necessária, pois aqui compreende-se que:

Falar de mito, não é construir a teoria, é dismantelar o discurso, como ele nos dismantela, com a força do despedaçamento de nossa própria verdade, falar os significantes da psicanálise com o dismantelamento do discurso, com o despedaçamento da cultura, destruir o relato da teoria, da ciência, ao re-ci-tá-lo. (RABANT, 1977, p. 30).

O mito a que se refere este estudo pode ser visto como uma contraposição aos modelos de epistemes ocidentais que buscam se manter como uma verdade única e cabal, capaz de explicar a ligação do homem com o mundo, com a natureza e consigo próprio. Impondo-se como detentor de história única, busca desconsiderar quaisquer outras formas de conhecimento, como, por exemplo, as dos povos nativos da América, das comunidades originárias, como os povos indígenas da Amazônia, exemplos de povos que se desenvolveram em torno dos elementos míticos e criaram mitos, como, por exemplo, o mito do surgimento do rio Amazonas, o mito do guaraná, o mito do boto, da cobra grande, entre outros.

Para o mitólogo e historiador Eliade (2011), é mais interessante iniciar seus estudos dos mitos a partir de sociedades tradicionais, como as dos índios. Isso porque de acordo com o estudioso, em muitas dessas sociedades ainda se conserva o mito em um estado primordial, considerando-o como fontes que determinam, fundamentam e justificam o homem e as atividades que ele desenvolve (ELIADE, 2011, p. 10).

Entende-se que os povos amazônicos, não só os índios, mas também ribeirinhos e caboclos que são oriundos e habitam nestes lugares da Pan-Amazônia, fazem parte destes povos referidos por Eliade (2011) como povos tradicionais. Note-se que o emprego do tradicional aqui é sinônimo de conservador, já que se compreende que na realidade das pessoas que habitam nos espaços amazônicos,

mitos e lendas fazem parte da história e da cultura local, sendo para muitos destes povos, considerados como uma instituição.

Faz-se necessário ressaltar que quando falamos da influência do mito na formação da identidade cultural do homem amazônico, entende-se que todos esses contos fazem parte da identidade cultural dos povos que vivem nesses espaços, isso quando não há uma negação da parte deste homem em relação às crenças e conhecimentos advindos de seus povos ancestrais, havendo uma espécie de simbiose entre homem e a natureza que se reflete em sua cultura local.

Mesmo que atualmente, muitas pessoas desconsiderem a veracidade dos mitos e utilizem termos como fábula, invenção, ficção, fantasiosas, entre outras para defini-lo e os deslegitimarem, compreende-se que não seja plausível negar o valor do mito para o homem em geral, pois estes fazem parte da história originária de seus ancestrais e, portanto, pertencem ao seu passado e, conseqüentemente, de sua história e de sua formação, pois “os mitos em suma, recordam continuamente que eventos grandiosos tiveram lugar sobre a Terra, e que esse “passado glorioso” é em parte recuperável” (ELIADE, 2011, p. 128).

Ao possibilitar aos indivíduos o aprendizado sobre as sabedorias de seus povos, o discurso mítico desempenha a função de formador de identidade em grupos, etnias e tribos. Logo, os mitos também são arquétipos que representam os poderes que são fundados na vida coletiva, através de normas e meios de vida pré-estabelecidos. Ou seja, compreende-se que:

A função mais importante do mito é, pois, “fixar” os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação etc. Comportando-se como ser humano plenamente responsável, o homem imita os gestos exemplares dos deuses, repete as ações deles, quer se trate de uma simples função fisiológica, como a alimentação, quer de uma atividade social, econômica, cultural, militar etc. (ELIADE, 1992, p. 87).

No caso dos povos amazônicos tradicionais, os mitos ainda são apresentados como uma tentativa de explicar a realidade e são reproduzidos através de cerimônias religiosas, que por sua vez, mantém vivo o mito dentro de uma visão antropológica. Os mitos são apresentados como a explicação do inexplicável, estabelecendo a diferença entre o sagrado e o profano. Essa relação influencia para quem aceita o mito, na própria formação da identidade, pois mesmo com o bombardeio da globalização que mudou os padrões de comportamento da sociedade pós-moderna e pós-industrial, onde o interesse econômico sobrepuja

as culturas minoritárias, mesmo a despeito de tudo isso, a força do mito tem resistido em espaços como a Amazônia.

Se vê neste país a implementação de políticas públicas por parte do atual governo que desconsideram os saberes, as culturas e até desvalorizam os povos ancestrais. Entretanto, não se pode deixar de admitir que desde a Constituição de 1988, os saberes indígenas têm conquistado mais visibilidade nos espaços acadêmicos e nos meios de comunicação social, assim como também, mais reconhecimento e sentido na formação cultural do povo brasileiro e uma das principais formas de afirmação desses saberes tem sido através da literatura, pois, conforme observa Munduruku (2016), esta é um instrumento para atualizar a memória.

3.

A obra literária **Órfãos do Eldorado** do escritor Milton Hatoum (2008) tem como pano de fundo uma cidade à beira do rio Amazonas e se baseia em uma configuração narrativa que aponta para uma transfiguração mítica da realidade.

Nascido em 19 de agosto 1952 em Manaus (Amazonas), onde passou a infância e uma parte da juventude, Hatoum está imerso nesse imaginário amazônico, portanto, compreende bem a força de reelaboração desses mitos.

Na narrativa **Órfãos do Eldorado**, os relatos míticos compõem o contexto de uma novela de representações poéticas assinalada por um ritmo torrencial que envolve personagens e leitores em um universo com múltiplos significados. A trajetória da personagem Arminto Cordovil desponta, nitidamente, um fado pessoal, porém, os demais relatos que circulam à sua volta, apontam para um fado coletivo caracterizado por meio do diálogo entre a História e o Mito.

Nessa novela, as configurações dos mitos amazônicos aparecem em meio de um esquema narrativo sustentado na forma do relato oral e por meio de um arranjo insólito e fabuloso em que o formato e o conteúdo revolvem-se num binômio intrínseco e coeso. Tem-se representado um relato dentro do outro, uma história que busca legitimar a outra.

É evidente a intencionalidade do autor de apresentar um enredo narrativo que invoca o poder da oralidade mítica e estabelece relações entre o narrador e o ouvinte. A intertextualidade se expressa também nesse nível formal, pois os sentidos implícitos às narrativas míticas são referendados no relato da personagem Arminto Cordovil, que ao contar a sua história e, ao reconstruir sua memória, consegue elaborar as faces de sua identidade.

Essa performance de narradores e narrativas que se cruzam dando mais vivacidade à oralidade, explicita-se no seguinte recorte que se dá no desfecho no qual é possível constatar a estrutura perene de confabulação responsável pela persistência dos mitos e tradições:

Quando meu avô me contou a história dos órfãos, eu quis saber onde ele a havia escutado. Anos depois, ao viajar pelo Médio Amazonas, procurei o narrador na cidade indicada. Ele morava na mesma casa que meu avô tinha descrito, e estava tão velho que nem sabia sua idade. Ele se recusou a contar sua história. Já contei uma vez para um regatão que passou por aqui e teve a gentileza de me ouvir. Agora minha memória anda apagada, sem força. (Hatoum, 2008, p. 106).

Em **Órfãos do Eldorado**, o foco na primeira pessoa aparece seguido de um componente intensificador: a presença de um ouvinte. A forma demarcada do narrador, que na realidade é referência ao leitor implícito, torna nítida a ideia de diálogo, de representação do ato de “contar”. O recurso ficcional instituído ratifica que estamos observando um relato, que estamos envolvidos e atentos à voz de Arminto, já velho. Na proximidade estabelecida com o ouvinte calado de Arminto, os leitores reconhecem, aos poucos, as várias citações históricas ou míticas. Nos ritos pela repetição, dos gestos acontecidos em um tempo fora do tempo, o passado pode ser presentificado.

Numa narrativa em que mito e história se confundem, a questão da memória desempenha um papel fundamental, porque, segundo Eliade, “a memória é considerada o conhecimento por excelência. Aquele que é capaz de recordar dispõe de uma força mágico-religiosa ainda mais preciosa do que aquele que conhece a origem das coisas” (ELIADE, 2011, p. 83).

No relato de Arminto, a repetição da história de seu amor por Dinaura permite a presentificação do passado e revela a única identidade de Arminto: um homem em busca da mulher amada:

a situação atual de abandono e miséria é contrária à antiga realidade de Arminto, que pertencia a uma família rica da Amazônia. Ele é órfão de mãe desde o seu nascimento e possui um relacionamento conturbado com o pai. O sentimento de perda e falta é preenchido com lendas e mitos amazônicos, pois desde pequeno foi criado pela tapuia Florita, pessoa conhecedora de mitos das tribos locais e que passava horas contando-lhe tudo o que sabia sobre as lendas e crenças dos índios. “Florita traduzia as histórias que eu ouvia quando brincava com os indiozinhos na Aldeia, lá no fim da cidade. Lendas estranhas (HATOUM, 2008, p. 12).

Com essa afirmação, percebemos que essa estranheza se dá devido ao pouco contato com os índios, fato que é alterado no decorrer da narrativa, pois o mito irá compor a própria história de Arminto.

Tendo como base o que defende o teórico Wolfgang Iser (2002), sua obra mescla ficcional e real já que se entende que ficção e realidade não se posicionam em lados opostos. Ou seja, a primeira lenda traduzida por Florita a Arminto, na qual uma índia diz que vai morar no fundo do rio com o amante, em uma primeira leitura, pode parecer ilusória. Entretanto, na visão tanto de Arminto (criança), quanto de Florita, essa explicação é válida, uma vez que os acontecimentos mitológicos estão atados às vivências desses personagens.

Com estas ponderações, pretende-se demonstrar que a questão não é saber se o acontecimento é verdadeiro ou falso, mas salientar que a fronteira entre o real e o fictício é difusa, escorregadia e, conseqüentemente, conflituosa. Nota-se que Hatoum (2008) comunga desse pensamento a partir do momento em que insere em sua narrativa explicações mitológicas como algo natural, pertencente à cultura e às formas de vida desses personagens de cultura amazônica. Está interligado aos pensamentos e modos de ver e sentir do narrador, o que se pode observar no seguinte excerto:

Os sonhos e o acaso me levaram para um caminho em que Dinaura sempre aparecia. Lembro de ter visto na beira do rio uma mulher parecida com ela. Muito cedo, manhã sem sol, com neblina espessa. A mulher caminhou na margem, até sumir na neblina. Podia ser Dinaura. Ou invenção do meu olhar. Lembrei da tapuia que foi morar numa cidade encantada, corri até a margem. Ninguém (HATOUM, 2008, p. 33).

É interessante notar que essa articulação feita na obra, do mito à narrativa não aparece em Arminto como um discurso próprio de pessoas que ainda não atingiram um estado de racionalidade ou está restrito ao mundo da ilusão e devaneio. Ao contrário disso, se vê um pensamento que está intrinsecamente ligado ao homem, às suas relações e comportamento, uma estrutura consubstancial ao ser humano.

De maneira peculiar, ajuda a formar, de maneira bastante subjetiva, as sensibilidades e características tanto do personagem protagonista, quanto dos demais personagens, cujas personalidades vão sendo construídas por meio de comparações entre seu comportamento e elementos de mitos amazônicos. E, mais importante, nessa e em muitas outras passagens, principalmente as que retratam sua relação com Dinaura, se verifica o rompimento da fronteira entre o discurso historiográfico e o discurso mítico:

Numa tarde de dezembro, cheguei mais cedo à praça, deitei no banco morno e dormi. Quando as cinco badaladas me despertaram, o rosto de Dinaura surgiu contra o sol. Não tive tempo de perguntar sobre a dança, nem para me erguer: vi os olhos pretos, grandes e assustados. Podia ser um sonho? Mas eu não queria sonho, desejava a mulher ali, sem ilusões. Então acariciei com os dedos a boca de Dinaura, senti a respiração inquieta, o tremor e o suor nos lábios abertos que roçavam meu rosto. No prazer do beijo, senti uma dentada feroz. Soltei um grito, mais de susto que de dor. Tentei falar, minha língua sangrava. Na confusão, Dinaura escapou. (HATOUM, 2008, p. 47).

O excerto acima começa com “Numa tarde de dezembro”, colocação que parece ser própria dos contos de fadas, devido à imprecisão no tempo. Em várias passagens isso volta a se repetir: “Na manhã de uma sexta-feira”, “uma manhã em que ela estava aqui”, “um dia, no tumulto do desembarque”. E assim como há imprecisão no tempo, também há no espaço, característica que segundo Eliade, é própria do mito:

Contentemo-nos em lembrar que um mito retira o homem de seu próprio tempo, de seu tempo individual, cronológico, “histórico” – e o projeta, pelo menos simbolicamente, no Grande Tempo, num instante paradoxal que não pode ser medido por não ser constituído por uma duração. O que significa que o mito implica uma ruptura do Tempo e do mundo que o cerca; ele realiza uma abertura para o Grande Tempo, para o Tempo Sagrado. (ELIADE, 1991, p. 54).

Todas essas histórias desvelam uma Amazônia que é formada por uma tradição oral muito forte. Importante lembrar que as histórias que Florita traduzia e sempre repetia em casa são contadas pelos indígenas mais velhos: “Lendas que eu e Florita ouvíamos dos avós das crianças da Aldeia” (HATOUM, 2008, p. 13).

O próprio Arminto conta a sua história já envelhecido pelo tempo. Essa forma de contar histórias assemelha-se àquela dos povos tradicionais que dedicam um cuidado especial ao se narrar um mito, geralmente contado por uma pessoa mais velha, considerando que “a narração de um mito não é sem consequência para aquele que o recita ou para aqueles que o ouvem” (ELIADE, 1991, p. 54). A ação de Florita é muito relevante porque reaviva a cultura de uma comunidade, transforma o mito em algo vivo capaz de transportar pessoas para vivenciarem os modelos exemplares de diversas atividades humanas significativas: “Ao recitar os mitos, reintegra-se àquele tempo fabuloso e a pessoa torna-se, conseqüentemente, contemporânea, de certo modo, dos eventos evocados” (ELIADE, 2011, p. 21).

Apesar de toda a narrativa ser constituída por mitos, opta-se aqui por evidenciar o mito que ganha maior destaque na novela, o mito do Eldorado que também é referido na obra como o mito da Cidade Encantada. Segundo o comentário de Hatoum (2008), no posfácio de seu livro, só se deu conta de que o mito antigo da Cidade Encantada tinha um correspondente europeu ao entrar em contato com vários relatos de conquistadores, viajantes e cronistas escritos sobre a Amazônia, que davam conta de que no fundo das águas existe uma cidade extremamente rica, com praças e ruas cobertas de ouro, onde há justiça, harmonia e paz e as pessoas vivem com seres encantados.

Elas são seduzidas e levadas para o fundo do rio por seres das águas ou da floresta (geralmente um boto ou cobra sucuri), e só voltam ao nosso mundo com a intermediação de um pajé, cujo corpo ou espírito tem o poder de viajar para a Cidade Encantada, conversar com seus moradores e, eventualmente, trazê-los de volta ao nosso mundo. (HATOUM, 2008, p. 106).

Friedrich (2009) explica que o mito do Eldorado é apresentado na novela de Hatoum, não só por um, mas por vários Eldorados:

O mito do Eldorado ou da Cidade Encantada está em toda a narrativa. Não apenas a mítica cidade submersa denomina-se Eldorado; também o navio cargueiro que muita riqueza e lucro traz, no passado, à família Cordovil assim se chama; e, similarmente à cidade mítica, ele também naufraga, iniciando um período de decadência material e de pobreza. Desse modo, o mito do Eldorado, da cidade em que todos os habitantes são felizes porque possuidores de riquezas, da cidade onde os bens materiais tornam-se o caminho que conduz à felicidade, desdobra-se: há o Eldorado fictício, um lugar ideal, mas desaparecido, e outro Eldorado real, que, naufragando, causa uma tragédia material. E, no final da narrativa, quando Estiliano, sentindo a morte próxima, decide contar a Armino o segredo de Dinaura, há outro mais: curiosamente, ela, após sair de Vila Bela, vivia num povoado da ilha de Eldorado. (FRIEDRICH, 2009, p. 3).

Assim entende-se a apresentação do mito do Eldorado como uma metáfora que faz uma crítica em relação a essa narrativa enquanto construção histórica dos colonizadores podendo ser atestada desde as crônicas de viagem que descreviam as terras descobertas como paraísos.

Em **Órfãos do Eldorado**, os mitos amazônicos aparecem enquanto narrativas orais que estão fortemente vinculados à memória e a formação da identidade cultural dos povos originários da Amazônia, sendo transmitidos e passados de geração em geração e fazendo parte do repertório sociocultural que se manifestam como fundamentação das ideias e justificativas dos saberes.

O modo de apresentação das narrativas mitológicas na novela de Hatoum (2008) reafirma a força do mito para os povos amazônicos e promove um olhar que se distancia do modo etnocêntrico que enaltece o pitoresco, o exótico e reduz a Amazônia a um espaço paradisíaco desconsiderando a diversidade de saberes e os povos desses lugares.

A representação do personagem protagonista da narrativa de Hatoum (2008), Arminto Cordovil, nos faz pensar que não se pode atribuir características fixas, essencializadas ou permanentes ao sujeito. Este, por sua vez, torna-se fragmentado, assume várias identidades, em vários momentos, pois “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 1999, p. 13).

Dessa forma, tomando como base tais reflexões, pode-se dizer que é fantasioso pensar em uma Amazônia de identidades homogêneas, fixa e unilateral, pois tanto a Amazônia representada nas obras de Milton Hatoum, quanto todas as Amazônias, são espaços historicamente constituído por diferentes povos e culturas, sendo, portanto, marcada fortemente por hibridismos culturais em que o contato entre diversos povos contribui para dinâmicas trocas culturais e novas formas para se pensar as culturas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para muitos povos tradicionais, o mito pode descrever uma história sagrada, relatar acontecimentos ocorridos no tempo primordial, sendo, portanto, uma narrativa de “criação” que relata o modo como algo foi produzido e passou a existir e ser.

Os mitos e lendas fazem parte da história e da cultura do homem amazônico, contribuindo na formação de sua identidade, pois as nossas vivências, experiências, limites e qualidades nos formam como pessoa, formam a nossa identidade, assim como a de um grupo, uma etnia, uma tribo é formada a partir das características que distingue esses grupos dos outros, então a questão da filosofia da linguagem e da mensagem que é passada através da linguagem mítica, linguagem simbólica que forja e forma aquilo que chamamos de identidade.

Por influência do sistema de globalização, e das indústrias culturais, o mito foi desconsiderado pela ciência, assim como outros saberes criados e reproduzidos

no interior das comunidades e grupos étnicos diversos. Entretanto, nota-se que a partir da constituição brasileira de 1988, os saberes culturais indígenas têm adquirido mais visibilidade nos espaços acadêmicos, nas mídias sociais e nos mercados literários. Entretanto, considera-se importante referir que as políticas implementadas pela gestão do atual governo brasileiro, não demonstram respeito nem valorização pelos povos ancestrais do Brasil, muito menos ainda, por suas produções.

Apesar de nos últimos anos notar-se que há mais espaço e estudos que colaboram para a construção de uma visão contra uma política imperial de identidades e de conceitos abstratos e universais que pretensiosamente se afirmam válidos para toda a humanidade. Portanto, neste trabalho, através da valorização das narrativas míticas, buscou-se passar a mensagem de que o Brasil não deve esquecer de onde veio e desconsiderar os saberes dos nossos povos originários. Sendo assim, os povos devem continuar se apoiando e se unindo às vozes dos povos e daqueles que passam por um processo de colonização e foram silenciados. Assim, se pode continuar a produzir diferentes formas de resistência, e ter muito presente a ideia de que se deve colaborar com o processo de descolonização da sociedade. Por fim, a obra analisada *Órfãos do Eldorado*, de Miltom Hatoum, representa bem essas formas de resistência que foram elencados neste trabalho como a relação entre o mito e a história, a valorização do mito enquanto narrativa, o mito como formador de identidade cultural de sociedades tradicionais como os nativos e os que habitam nos espaços da Amazônia e também, a questão da identidade cultural híbrida destes povos que pode ser entendido não como mistura homogeneizante de culturas, mas como diálogo e negociação entre diferenças culturais.

REFERÊNCIAS

- ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELIADE, Mircea. **Mito do Eterno Retorno**. São Paulo: Mercury, 1992
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRIEDRIHC, Helena. **Órfãos do Eldorado: mito, história e orfandade.** Cenários, vol. 1, nº 1, (2009). Disponível em www.seer.uniritter.edu.br. Acesso em 3 de jul. 2021

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** 3ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

HATOUM, Milton. **Órfãos do Eldorado.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes.** Vol. 2, 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, 955-987.

KLINDER, Diana. JOBIM, José Luís. Senso comum e conceito de literatura, **Teoria da Literatura 1. V. 1.** Rio de Janeiro: Fundação CECIERJ, 2013. p. 7-19. Disponível em: <https://canal.cecierj.edu.br/012016/f8797c5e0c8ed02d614f96969ccb575.pdf>

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado.** Tradução Antônio Marques Bessa. São Paulo: Coletivo Sabotagem, 1978.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias Locais/Projetos Globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar.** Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. 1. Ed.rev. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MUNDURUKU, Daniel. **Memórias de índio: uma quase autobiografia.** Porto Alegre: Edelbra, 2016.

RABANT, Claude. O mito no porvir (re)começa. **Atualidade do Mito. Revista Esprit**, n. 402. Vol. I. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 30.

IMAGINÁRIO E MODERNIDADE NO CONTO “MADEIRA-MAMORÉ FOLCLÓRICA”¹

Cleiton Leirson Braga das Neves
Fernando Simplicio dos Santos

1.

A proposta desse artigo surgiu a partir da leitura do conto “Madeira-Mamoré Folclórica”, da autora Yêdda Borzacov, publicado no livro intitulado *Trem vivo: viagem ao imaginário da Ferrovia do Diabo* (2013), a fim de verificar basicamente a maneira como estão representados a modernidade e o imaginário nos meandros da narrativa. Trata-se de uma história que em sua tecitura resgata causos já conhecidos por uma parte da população da Porto Velho das décadas de 40 e 60, aguçando lendas e contribuindo para refletir sobre a construção da ferrovia da morte e de como histórias em torno dela se propagaram através dos tempos.

A Estrada de Ferro Madeira-Mamoré (EFMM) possui uma história marcante no processo de criação e de consolidação da cidade de Porto Velho: primeiro como vila no ano de 1913 e que, posteriormente, nos anos seguintes seria elevada à categoria de município. Cercado de mitos, assombrações e causos, esse local pleno de mistérios carrega marcas originárias das décadas anteriores, proveniente da construção do grande empreendimento moderno, estabelecido no meio da floresta amôznica, iniciado em 1887, com a primeira tentativa de construção, e retomado em 1907, sendo finalizado apenas no ano de 1912. A partir daí, a ascensão da construção da Estrada de Ferro é destacada por meio da comercialização do látex para a produção da borracha, trazendo para a pequena cidade provinciana transformações sociais acarretadas pelo avanço do comércio e da modernidade.

Por intermédio das observações destacadas acima, a proposta deste trabalho é apreciar o modo como se apresentam o imaginário e a modernidade no conto “Madeira-Mamoré folclórica”, da escritora Yêdda Borzacov; publicado no livro intitulado *Trem vivo: viagem ao imaginário da Ferrovia do Diabo* (2013). Dessa forma, propõe-se explorar a maneira pela qual a narrativa tece sua construção discursivo-imagética, perpassando pelo imaginário da construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré (EFMM) e pelas transformações

1 Este trabalho faz parte da dissertação de mestrado intitulada **Representação, imaginário e modernidade em três histórias do livro Trem vivo** (2013).

propostas pelas experiências da modernidade na selva. Para isso, essa pesquisa será de cunho bibliográfico, valendo-se de livros, artigos, monografias, teses e dissertações ou de trabalhos de outros escritores que contemplaram uma relação entre a teoria do conto, do imaginário e da modernidade. Para tanto, dialogamos, por exemplo, com Cortázar (2006), Gancho (2002), Soares (1999), Pesavento (1995), Paes Loureiro (2001), Berman (2007).

2.

O Conto “Madeira-Mamoré Folclórica” foi escrito por Yedda Pinheiro Borzacov, que é professora, membro da Academia de Letras de Rondônia, historiadora e presidente do Instituto Histórico de Pesquisas e Estudos Dr. Ary Tupinanbá Penna Pinheiro.

A narrativa desde seu título está vinculada à proposta de sua escrita, ou seja, delinea imagens de uma Porto Velho, datada entre 1940 e 1960, após inauguração da Estrada de Ferro, em 1912, e já no final do ciclo da borracha, com a desocupação dos seringais e a desativação da linha férrea da Madeira-Mamoré. O texto problematiza causos, oriundos de uma crença popular forjada de conversas, à roda da lamparina, em meio às festas dos trabalhadores da ferrovia e dos seringueiros, regadas sempre com uma boa dose de cachaça para aguçar a imaginação. Sabemos que, para Lima (2002, p.664), “a obra literária é o instrumento ótico, construído pelos elementos técnicos da forma, através do qual o autor formula questões que estão muito além de suas próprias crenças”. Não por acaso, adaptando essas premissas à nossa análise, o narrador do conto em foco salienta que

quando criança, como muitas outras crianças da minha época, gostava de escutar essas narrativas de assombração, de bichos encantados da floresta e dos rios, revelados em linguagem viva, mesclada de misticismo e superstição, sentindo que esse mundo imaginário me pertencia. Lembro-me da essência dos mistérios que se ocultavam na curva do Rio Madeira, nas proximidades da cachoeira de Santo Antônio, paralela à via férrea [...] (BORZACOV, 2013, p. 53).

Nota-se que na descrição da passagem citada, o narrador destaca que, além das paisagens exuberantes da floresta, em sua infância, escutava estórias de assombração, vinculadas até hoje a uma “linguagem viva”. Esta linguagem está atrelada à poética do imaginário, a qual, segundo Sandra Jatay Pesavento,

é um “sistema de representações coletivas que atribui significado ao real e que pauta os valores e a conduta” (PESAVENTO, 2002, p. 35-6). Acreditamos que “Madeira-Mamoré Folclórica” representa uma poética do conto, sobreposta ao imaginário coletivo portovelhense.

Não por acaso, Júlio Cortázar (2006, p.149) coloca que o gênero conto apresenta uma complexidade literária como sendo de “tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo.” Por isso, Cortázar o chama “de caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário”. Nota-se que isso está em consonância com a definição de conto, proposta por Gancho (2002, p.6), pois a teórica afirma que esta forma breve “tem como característica central condensar conflito, tempo, espaço e reduzir o número de personagens”. Sendo assim, conclui Soares (1999, p. 54) que “o conto é uma narrativa de menor extensão e se diferencia do romance e da novela não só pelo tamanho, mas por causa de suas características estruturais próprias”.

No conto “Madeira-Mamoré Folclórica”, o narrador evoca o imaginário presente no local da construção da Estrada de Ferro, sobretudo, devido às histórias de assombração. Assim, se pauta no folclore, especificamente na história da cobra grande, e na presença dos nordestinos que migravam para aquela região, aclimatando culturas nessas terras, nas quais destaca-se ainda a possível iniciação do duelo do boi-bumbá – também narrado com esmero na narrativa. Assim, a estória traz uma mescla entre causos populares e mitos já consagrados. Não sem motivo,

na Amazônia seus mitos, suas invenções no âmbito da visualidade, sua produção artística são verdades de crença coletiva, são objetos estéticos legitimados socialmente, cujos significados reforçam a poetização da cultura da qual são originados. A própria cultura amazônica os legitima e os institui enquanto fantasias aceitas como verdades. (PAES LOUREIRO, 2001, p. 94).

Verdade essa que dá vida aos personagens inerentes ao imaginário popular. Como exemplo disso, pode-se citar a grande disputa entre Sete Estrelas, boi criado pelos nordestinos, e Prata Fina, já formado pelas tradições dos moradores portovelhenses. Nestes festejos, ambos chegavam aos vagões enfeitados, brilhando como as estrelas do céu e trazendo alegria e encantando todos que assistiam.

No conto, os causos e relatos giram ao redor da sucuriuba, conhecida como cobra grande, ou mesmo sucuri, que nesse período possuía proporções

gigantescas e uma magia hipnótica em seu olhar, que se estendia até mesmo a quem resolvesse olhar para esse animal, podendo tornar-se “tantã” – conforme explicado no seguinte trecho do conto: “corria a história que os que tiveram a infelicidade de vê-la tornaram-se tantãs em razão do raio magnético exalado pelo pavoroso bicho” (BORZACOV, 2013, p.54). Sobre esse assunto, Pesavento (1995, p. 33.) pontua que “o imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade”. De fato, a força dessa crença movida pelo imaginário ultrapassa épocas e ainda hoje essa aculturação transmitida pelos relatos orais provoca uma reação de medo em torno da lenda da sucuri. Nesse mesmo sentido, há uma outra crença trazida no conto, que é a do parentesco da cobra com a paca, como o descrito neste trecho da narrativa,

balançando-se numa rede, contava um operário que viu “com os próprios olhos que a terra há de comer”, em Jaci-Paraná, uma paca domesticada que era o ²xerimbabo da família de um dos moradores, que havia fugido para o mato e, ao regressar para casa, trazia várias escamas da cobra presas ao seu pelo. O bicho enrodilhado serve de cama para a paca sem que nenhum mal lhe faça. Segundo o caboclo, o fel do roedor é um antídoto “tiro e queda” contra o veneno dessa cobra. (BORZACOV, 2013, p.54).

Fica evidente no texto a força do imaginário criado e transmitido nos relatos em torno da estrada de Ferro Madeira-Mamoré, e dos bichos lendários, presentes no imaginário dos moradores que habitavam nos arredores da vila de Santo Antonio, do hospital e do cemitério da Candelária, locais em que todas essas tradições e culturas se convergiam na cidade de Porto Velho, fomentando no geral a cultura popular desta região.

Na verdade, o conto “Madeira-Mamoré Folclórica” traz em si uma abordagem dos causos e relatos de possíveis moradores e trabalhadores da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré no período de expansão da então pequena cidadela portovelhense.

2 Animal de estimação, muito querido.

IMAGEM1³
IMAGEM DA CIDADE DE PORTO VELHO, ANOS 60



No conto “Madeira Mamoré-Folclórica”, há um narrador em primeira pessoa cuja função é relembrar de forma participativa as ações ocorridas no passado. Mas em seus relatos ele discorre sobre tudo aquilo que ele vira e ouvira em sua infância, destacando os papéis estabelecidos entre causos e estórias. Sua principal função é com certeza manter a memória de lendas “vivas”. Não por acaso, no trecho, o narrador pontua que, “continuando a lembrar curiosidades surpreendentes referentes à sucuri[...]” (BORZACOV, 2013, p.54), pretendendo reavivar a história da grande e misteriosa serpente. Isso deixa claro a representação das memórias coletivas, mas que de certa maneira, em alguns momentos, o narrador participa do resgate e fomento de tais reminiscências; e, em outros momentos, remete-se às suas “lembranças pessoais”.

Uma diversidade de personagens compõe a tessitura do enredo entre pessoas e bichos. Por sua vez, na narrativa, a cobra sucuri recebe o papel de destaque e esbanja magia e medo provocado pelos relatos que demarcam, especialmente, o tamanho que ela possuía. Sendo assim, o

universo mitológico produzido pela realidade imaginária, [pois] o universo dos encantados dos rios e das matas tem sido um dos ângulos mais fecundos para relacionar, compreender e explicar, na Amazônia, a relação dos homens entre si e com a natureza. Região de silêncios, recortada pela emaranhada variedade dos rios na paisagem verde da floresta, a Amazônia torna-se um fertilíssimo campo de germinação para as produções do imaginário do homem, na fruição, no compartilhamento, na intervenção ou na explicação simbólica de sua realidade (PAES LOUREIRO, 2001, p. 99).

3 Fonte: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ro/porto-velho/historico/> Acesso em 13 de setembro de 2021.

Outros personagens como o operário de Jaci-Paraná, o futuro Distrito (Jacy= Lua e Paraná= rio, ou seja, Rio da Lua⁴) desabrocharia nos anos vindouros, após a instalação da ferrovia. Este local, antigamente, servia como um posto de abastecimento, com uma estação composta de comércio, caixa d'água e uma pequena prisão para detenção dos baderneiros. Por isso, no conto, há personagens como as mulheres lavadeiras, os nordestinos que *a priori* vieram para trabalhar nas terras do Acre que ainda pertenciam à Bolívia e que com o Tratado de Petrópolis, por causa da construção da Ferrovia, optaram pelo serviço ferroviário. O conto explica que foi justamente neste momento histórico que todos chegam para trabalhar em Porto Velho, trazendo, por exemplo, a cultura do boi-bumbá, destacando, conforme mencionamos acima, o primeiro, mais conhecido como Sete Estrelas, que posteriormente estimularia o nascimento de outro personagem, o boi Prata Fina, idealizado pelos trabalhadores residentes em Porto Velho.

A caracterização do espaço fornece ricos contornos ao ambiente, em que se desenvolve a narrativa, aproveitando-se de outras estórias e fomentando o imaginário. Não por acaso, no conto, está explicado que “outro ferroviário narra que, em Santo Antônio, as mulheres evitavam estender roupas íntimas para secas na beira do rio. A cobra grande, boiuna, perversa, maligna, poderia causar mal a elas” (BORZACOV, 2013, p. 54). A estratégia da contista para compor sua estória é clara: reunir relatos populares sobre histórias de assombração, lendas, causos, para lutar contra o apagamento cultural e memorialístico em torno da construção da Ferrovia. Para tanto, o narrador indica ao leitor uma possível marcação de como visualizar a pequena cidadela, e, a partir desse ambiente, imaginar como desencadeariam seus enredos.

Na narrativa, há multiplicidade de ambientes que se constrói na voz do narrador, evocando suas memórias e os detalhes da cidade em que cresceu. Não por acaso, o responsável pela narração cita “a curva do rio Madeira”, porque é justamente neste espaço exíguo que ocorriam os relatos sobre as sucuris e outros animais tão grandes que se comparam a mastros a boiar nas águas do rio.

De igual modo, no conto “Madeira-Mamoré Folclórica”, temos o relato de um ferroviário maranhense, afirmando ter visto a cobra engolir um animal grande por inteiro. Mas é na cachoeira do Santo Antônio e na via férrea que as lendas criam força e vida, dando vida ao imaginário. Nesse sentido, segundo o escritor Medeiros (2010, p. 84), há algumas das lendas, conhecidas como: “Mapinguari,

4 Borzacov (2004, p.37).

Mãe-da-mata, Caipora, Viado-preto, Matinta Pereira, etc”., que são adaptadas e readaptadas até hoje para trabalhos literários, como no caso do conto em tela.

Em “Madeira-Mamoré Folclórica”, um dos papéis do tempo da narrativa é demarcar o lendário, o passado, fornecendo-lhe níveis de significação, de modo que o leitor atual possa recuperar a história de um local já devastado. Não sem motivo, o narrador destaca que, “quando criança, como muitas outras crianças da minha época, gostava de escutar essas narrativas de assombração [...]” (BORZACOV,2013, p.53). E, retomando outras histórias, o sujeito da enunciação delimita sistematicamente o período em que elas foram relatadas, isto é, 1920, 1921, 1940, 1960. Assim, na narrativa, há uma indicação não apenas de um tempo psicológico da infância do narrador, mas que também traduz certas transformações pelas quais passou a cidade de Porto Velho.

Nesse sentido, desde as imagens que se produzem a partir da informação que remete a um tempo remoto, que acentua um local provinciano, antigo, em que de certo modo a monotonia e a ociosidade imperavam, até as imagens que destacam ideais de civilização, da chegada e ascensão da técnica, da máquina, passando pela representação da terra dos Catéguas, operários da estrada de ferro, e dos Mundiças (todos os outros que não eram funcionários da estrada de ferro).

Dessa maneira, percebe-se no conto um deslocamento temporal que está pautado em uma cronologia específica, mas que na verdade se vale de um retorno ao passado (à cidade portovelhense de 1940 a 1960) e, de repente, volta a 1920 (data específica que, segundo o narrador, pontua o primeiro evento cultural produzido pelos nordestinos em Santo Antônio, região, que na época ainda pertencia ao estado do Mato Grosso), a fim de resgatar lendas, causas, estórias, visando uma reconstrução artística que ressalta a importância de mantê-los vivos em nossa contemporaneidade.

3.

Nota-se que, em todas as fases de construção da Estrada de Ferro, no conto “Madeira-Mamoré Folclórica”, a representação da Vila de Santo Antônio marca entre outros aspectos o momento em que um ideal de civilização (delineado no meio da floresta amazônica) poderia ser traduzido por um projeto de ascensão da modernidade, mas o que se viu, na verdade, foi um projeto fracassado, o qual seria posto de lado poucas décadas depois de sua construção.

Por outro lado, um dos méritos de “Madeira-Mamoré Folclórica”, de Yêda Borzacov, é sem dúvida contribuir para manter vivas as lendas, causos e estórias que rondam através dos tempos o imaginário em torno da Ferrovia do Diabo, além de problematizar com contundência um local de “encontro entre as culturas: negra, indígenas e branca”. (BORZACOV, 2013, p. 56). Segundo Medeiros (2010, p.21) “é necessário que se transmita a sociedade pós-moderna a informação de que a participação do nordestino no processo ocupacional foi decisiva”.

O conto representa bem o papel dos nordestinos, considerando-os como valentes desbravadores que colaboraram no processo de construção e expansão dessas terras. Tal fenômeno expansivo carrega em si experiências de vida de muitos, diante do advento moderno que se desenvolve partir da construção da EFMM, o que Berman (2007, p.25) caracteriza como “o turbilhão da vida moderna... que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas”, é a modernidade presente na pequena cidade, como destaca o narrador, ainda provinciana, vivendo o boom da borracha.

IMAGEM 2⁵
PORTO VELHO HOTEL, EM CONSTRUÇÃO NOS ANOS 50



5 Fonte: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/aniversario-de-porto-velho/2019/noticia/2019/10/03/porto-velho-antes-e-depois-fotos.ghtml> /Acesso 13 de Setembro de 2021.

Um outro aspecto a se destacar na construção da modernidade e do imaginário é o espaço literário usado de maneira múltipla e detalhada, representando a floresta, as margens dos rios, o trem e a ferrovia, onde as estórias e a história consolidam-se nos trilhos do caminho da morte. É a força magnética do El dourado, atraindo hipnoticamente através das contações dos causos, provenientes do imaginário popular. E, ao lado, bem de perto, temos a “modernização, os processos sociais que dão vida a esse turbilhão, mantendo-o num perpétuo estado de vir-a-ser” (BERMAN, 2007, p. 25), intrinsecamente voltada para a valorização da máquina, do metal, e da força exibida por ela.

Fica evidente, que os avanços nos empreendimentos na cidade cada vez mais se destacam (comércio, banco, hospital) entre os anos 40 e 60; o “aprimoramento” da cidade acontece a passos pequenos, em um nível de expansão de habitantes demasiadamente grande, agravando-se com a possível queda do valor da borracha nos anos 60, e posteriormente o fechamento da EFMM, com o desemprego e a falta de serviço batendo nas portas. Assim,

na medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos; a ideia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. (BERMAN, 2007, p. 26).

Essa expansão do mundo moderno, que constrói e ao mesmo tempo destrói, atinge a pequena cidade de Porto Velho, e conseqüentemente desorganiza as estruturas sociais da comunidade férrea, dos trabalhadores que dependiam exclusivamente dessa atividade laboral. Assim, o que a princípio unia e possibilitava condições de vida, agora se desintegra, o que Berman (2007, p.24) descreve como “uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade; ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia”. Nesse contexto o conto de Borzacov destaca essa Porto Velho que está passando por esse turbilhão, nos seus arredores, expandindo os bairros periféricos, tentando acomodar os moradores que possuía. O conto carrega sobre si a tentativa de resgatar os causos e narrativas míticas, que circulavam no início da construção da cidade e da EFMM. Com a modernização proveniente do advento férreo e conseqüentemente as experiências da modernidade vivenciadas por seus moradores, é importante manter viva as narrativas originárias, ainda presentes em grandes rodas de conversas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cidade de Porto Velho apresentada no conto, remetendo-se aos idos anos 40 até 60, traduz-se na voz do narrador como uma cidade cheia de estórias e de causos, que servem de combustível para alimentar toda sua tessitura literária, envolvendo os personagens, no intuito de manter viva a memória e as lendas construídas durante o processo de desenvolvimento migratório da cidade. Fica evidente o exagero como fator marcante, tratando-se da sucuri /ou de tantos outros causos, desenvolvidos através do relato oral nas proximidades do Cemitério da Candelária, do Distrito de Jacy-Paraná e da cachoeira de Santo Antônio.

Neste artigo, trouxemos a proposta de jogar luz sobre esses causos que a escritora Yedda Borzacov aborda em seu conto “Madeira – Mamoré Folclórica”; pretendemos também fomentar esse mundo do imaginário tão vasto, apresentado no enredo estudado. Um outro ponto abordado são as experiências da modernidade, diante de uma cidade construída às margens da EFMM, de onde extraía toda sua força imaginativa. Fica evidente no conto os traços de marcação da modernização de uma cidade no meio da selva, e o nascimento de uma outra selva, essa por sua vez, cimentada com blocos, puxada por veículos. O mundo moderno e suas transformações são delineados no conto. Ao mesmo tempo sem se perder a conexão com os causos, pois o que era, já não é mais, nesse turbilhão que alcança e envolve a todos. Dessa forma, o conto traduz à força do imaginário resistente à soberana modernidade.

REFERÊNCIAS

BERMAN, Marshall. “Introdução: modernidade hoje, ontem e amanhã”. In:_____. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** Trad. Carlos Felipe Moisés & Ana Maria. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 24-49.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de Cronópio.** 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.147-163.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como Analisar Narrativas.** Serie Princípios 207. Editora Ática, 7ª edição.

LIMA, Luiz Costa. “A análise sociológica da literatura”. In:_____ . **Teoria da Literatura e suas fontes, Vol. 2**, Rio de Janeiro-RJ: Civilização Brasileira, 2002, p.659-687.

MEDEIROS, Edilson Lucas de. **Seringueiro – O desbravador da Amazônia**. Editora: Rondoforms, 1ª edição. Porto Velho – RO, 2010.

MOURA, Viriato; BORZACOV, Yêdda; CASTIEL, Samuel. **Trem Vivo: Viagem ao imaginário da Ferrovia do Diabo**. Porto Velho: Imediata, 2013.

PAES LOUREIRO, J.J. **Cultura Amazônica – uma poética do imaginário**. São Paulo: Escrituras, 2001.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Em busca de outra história: imaginando o imaginário**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.15, n. 29, 1995.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Além das fronteiras”. In: MARTINS, Maria Helena (Org). **Fronteiras culturais – Brasil, Uruguai, Argentina**. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2002, p. 35-39. RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologia*. Trad. Bras. H. Japiassu. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 5.ed. Editora: Ática,1999.

DE MAKUNAIMA A “MCLUHANAÍMA”: CIRCULAÇÃO E DESLOCAMENTOS DE SENTIDOS

*Alriline Martins Pinheiro
Fábio Almeida de Carvalho*

Makunaima, o conhecido herói de origem pemon, talvez seja o mais exemplar caso de personagem do sistema literário brasileiro em termos de circulação e proliferação de identidades, haja vista que tem circulado em diversos contextos culturais, num processo de deslocamento que pode ser caracterizado pelos signos da permanência, da adaptação e da atualização. Mais que qualquer outro, esse personagem tem demonstrado habilidade para se deslocar entre contextos discursivos muito diferentes, numa dinâmica em que consegue manter parte de seus caracteres fundamentais, ao mesmo tempo que se adapta em termos identitários. É pujante, nesse processo, sua capacidade de adaptação e, por consequência, de assimilação de novos sentidos.

Por ora, propomos a refletir brevemente sobre a abordagem de José Luís Jobim sobre circulação literária e cultural, especificamente como, em um diferente tempo e em um novo lugar, ocorreu o processo de apropriação da personagem Macunaíma pelo brasilianista norte americano Richard Morse, mediante a leitura interpretativa do conto ““McLuhanaíma” The solid gold hero ou O herói com bastante caráter (uma fuga)”.

É acerca de questionamentos sobre “a maneira como um determinado elemento literário ou cultural, com uma alegada origem em um lugar, vai inserir-se em outro”, que José Luís Jobim afirma que também está em jogo a circulação literária e cultural, pois “a inserção literária e cultural não é determinada apenas ou predominantemente pelo sentido que o elemento tinha no seu suposto local de origem, mas, isto sim, pela conjuntura do local em que este elemento vai incluir-se”. (JOBIM, 2020, p.41).

Grosso modo, podemos definir circulação literária e cultural relacionando-a à forma como os mais diversos produtos culturais e literários, oriundos de determinados e específicos contextos de produção, se deslocam, em termos geográficos e culturais e, assim, viajam por diversos e múltiplos espaços ao longo dos tempos, onde se encontram com outras temporalidades e sempre ganham novos sentidos.

Segundo aponta José Luís Jobim (2017), um dos pioneiros do tratamento da tópica no cenário teórico brasileiro, a circulação de obras literárias e de outros bens culturais envolve diversos fatores, dentre os quais convém destacar a importância do tema da obra para os seus novos lugares de inserção. Isso implica, segundo argumenta o teórico, que os sentidos novos atribuídos aos textos têm a ver com os específicos interesses vigentes no lugar em que se processa o movimento de releitura e, em muitos casos, de reapropriação das obras.

Jobim ressalta ainda que quando a circulação de uma dada obra ocorre em contextos culturalmente assemelhados, a onda de circulação acaba gerando algumas diferenças de sentido derivadas da temporalidade e da espacialidade em que se realiza o ato de interpretação. Como se pode concluir, processos de circulação literária e cultural produzem sentidos novos, que se agregam aos já existentes em contextos de origem.

Feitas essas breves considerações sobre a tópica da circulação literária e cultural devemos, nesse passo, fixar alguns aspectos referentes a um caso muito particular e relevante de circulação literária no âmbito da cultura brasileira e ocidental: o caso de Makunaima/Macunaíma, o herói de origem indígena que circulou em espaços culturais distintos e assumiu sentidos que, apesar de constituírem um *continuum*, se caracterizam pela multiplicação de formas e de sentidos.

Quem conhece um pouco mais sobre esse caso exemplar tem de também reconhecer que é notório que a circulação desempenha um papel ativo no longo processo de reformulação dos sentidos das personagens Makunaima/Macunaíma, que vem se manifestando diferentemente em cada cultura outra em que tem se apresentado, em relação àquela na qual se originou. A personagem é tão fértil que inspirou grandes autores das literaturas nacionais americanas. O fato é que, nele, muitos autores encontraram “os elementos de que necessitavam para inscrever a particularidade do elemento local/nacional no concerto das literaturas nacionais e universais – de que também aspiravam participar”, como observa Fábio Almeida de Carvalho (2020, p. 445).

A trajetória de deslocamentos dessa personagem de origem pemon é marcada, conforme demonstrou Fábio Carvalho, em texto de 2014, por complexos processos de continuidades e rupturas mantidos entre obras variadas, consubstanciados em projetos autorais distintos, que se estabelecem a partir das semelhanças e diferenças desta personagem que é tão permeada por trocas, transferências e absorções em cada contexto em que circula.

A partir de processos de transposição, apropriação, assimilação e reelaboração, Makunaima, que na sua origem pertencia a um sistema textual minoritário, passou a circular em espaços culturais bem mais amplos que aquele, no extremo norte da América do Sul. Demais, esse amplo movimento de circulação propiciou a formação de uma extensa cadeia de textos pertencentes a gêneros e séries bastante distintas entre si.

Originariamente personagem da tradição oral, Makunaima é o protagonista do lendário coletivo e anônimo do povo Pemon e Kapon da região circum-Roraima, localizada no extremo norte da América do Sul, na tríplice fronteira entre Brasil, Venezuela e Guiana e que circunda o Monte Roraima.

Nas referidas narrativas de origem indígena, Makunaima é personagem responsável pela composição e pela construção etiológica de grande parte do mundo conhecido, e, por causa disso, seus feitos mantêm estreita relação com a geografia da região.

A presença de elementos, como as pedras de diferentes formas e formatos, testemunha a passagem do herói e, demais, recontam sua trajetória; como ocorre no episódio em que ele recria a humanidade; dá conta do surgimento de astros, de certas plantas e animais, bem como da utilização de elementos da cultura, como os episódios do roubo do fogo e a prática de uso do timbó na pescaria.

Makunaima representa, segundo Carvalho (2014), o trickster arquetípico, o herói cultural, doador do fogo, mas marcado pelo caráter artiloso, insolente, mas também sagaz, preguiçoso e libidinoso. Diferentemente dos heróis dos contos de fadas de origem europeia, a natureza do herói de origem indígena é ambivalente, criadora e transformadora e, ao mesmo tempo, destruidora.

Carvalho (2014) informa que, até a primeira década do século XX, Makunaima era um herói que circulava quase exclusivamente no espaço cultural da região circum-Roraima. Foi através da produção do viajante e etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg que, entre os anos de 1911 e 1913, realizou uma monumental viagem etnográfica entre e com as populações indígenas da região circum-Roraima, que Makunaima passou a circular de forma mais consistente além de seu território geográfico e cultural.

A pesquisa etnográfica de Koch-Grünberg resultou na publicação do conjunto de cinco volumes de grande importância para a cultura brasileira moderna. No volume 2, intitulado *Mitos e lendas dos índios Taurepang e Arekuná*, o etnógrafo apresenta um conjunto de textos de extração mítica narrados a ele por dois

informantes indígenas, os índí-geas Akuli e Mayuluáípu, nos quais encontramos nosso herói.

Koch-Grünberg, ao se apropriar da personagem, “hipertrofia o aspecto negativo ou ruim”, moldando-a à cultura europeia da época. Desta feita, Makunaíma assume parâmetros e referenciais da etnografia alemã deixando de ser o trickster transformador Pemon para ser o selvagem indiscriminadamente mau, pois como aponta Carvalho (2015):

Esse movimento migratório acarretou a transfiguração do herói e provocou sensível ruptura em relação à sua identidade original, uma vez que lhe atribuiu os rótulos de selvagem e primitivo que faziam parte da expectativa da etnografia alemã – mas não das cogitações espirituais dos Pemon. (CARVALHO, 2015, p.248).

Fábio Almeida de Carvalho pressupõe que o mesmo traço alógico de aventureiro e de trickster mundano que chamou a atenção de Koch-Grünberg também despertou o interesse de Mário de Andrade, que se apropria da personagem hipertrofiando sua ambiguidade e dualidade como elemento formador da identidade do herói Macunaíma, o que se percebe desde

A alcunha de caráter explicativo que completa o título, o herói sem nenhum caráter funciona como primeiro e mais ostensivo elemento de caracterização de sua personalidade e enseja dupla interpretação: a) “herói de caráter duvidoso ou mesmo ruim”; b) “herói de caráter múltiplo, plural”, que não tem caráter específico porque dispõe de muitos a um só tempo.(CARVALHO, 2015, p. 163).

Em 1928 é publicado **Macunaíma**, de Mário de Andrade, o que amplia imensamente o território de influência da personagem, fazendo a nova versão do herói perambular por diferentes regiões do nosso país.

Macunaíma – um herói que transita entre ser mítico e humano, nascendo e renascendo várias vezes e como última transformação, vira a constelação da Ursa Maior e herói da nossa gente – é formado por fragmentos de procedências diferentes, que, retirados de seus contextos, são recontextualizados e postos a significar, resultando em “um personagem que é cimentado da união de caracteres oriundos de diversas tribos indígenas, de diversas personalidades da história brasileira, de diferentes épocas e regiões do Brasil.” (CARVALHO, 2015, p. 142).

À medida que Macunaíma tem contato com outras realidades, com outras culturas, novos caracteres vão se integrando e compondo a personalidade da personagem, transformando-o em outro, ainda que, em alguns aspectos, continue o mesmo.

Quatro décadas após a primeira edição do livro, Macunaíma vai povoar as telas em um filme (1969), escrito e dirigido pelo cineasta brasileiro Joaquim Pedro de Andrade. O sucesso do filme muito ajudou a difundir a figura do herói Macunaíma. No filme, Macunaíma igualmente nasce à beira do Rio Uraricoera, localizado em Roraima, e personifica o conceito de diversidade cultural da nacionalidade brasileira: negro em seu nascimento, vive tal como um índio, e torna-se um branco.

Na obra cinematográfica, Macunaíma incorpora uma condição histórica específica. O momento histórico interferiu no processo de transformação derivado da circulação literária e cultural e por causa da situação de contato da personagem com essa outra civilização, incorpora novos elementos diferentes e muitas vezes contraditórios entre si e outros convergentes. O fato é que se torna retirante em um pau-de-arara, gigolô, hippie..., corroborando a tese de Jobim de que a temporalidade produz diferenças quando a circulação dessas obras ocorre em contextos análogos.

Em 2016, há novamente uma interessante atualização de Makunaima/Macunaíma, agora para o universo das Histórias em Quadrinho (HQ), onde a saga do herói ganha incrível riqueza de imagens e cores. A saga do herói é “narrada e graficamente interpretada com o espírito da mata” por Angelo Abu e Dan X. Macunaíma nasce no “fundo do mato-virgem”, preto retinto, mas é retratado “muito retinto” é de azul com “narizinho” e “olhões de sagui desmamado” e “buchinho muito estufado”. Sob a perspectiva de Angelo Abu e Dan X, o herói retoma o perfil em que seus caracteres não são de todo bom, nem mau, retoma sua ambiguidade e pluralidade.

Em sua argumentação Jobim demonstra que, na circulação literária e cultural, o elemento não se mantém o mesmo; antes, e pelo contrário, por se relacionar com diferentes elementos no novo contexto, de alguma maneira, transforma-se em outro. O autor afirma ainda que isso pode ocorrer de muitas maneiras. Baseado nisso, podemos supor que, no caso específico da HQ, mesmo Angelo Abu e Dan X, mantendo quase que exclusivamente os traços do Macunaíma de Mário de Andrade, ou seja, mesmo havendo a manutenção e a retomada de praticamente todos os caracteres do herói construído pelo modernista, percebemos a substituição e inserção de novos elementos como a cor da pele do herói e que esta cor se mantém mesmo quando ele vira um príncipe lindo.

Da circulação de Macunaíma, também resultou outro exemplar cultural muito instigante e curioso: o disco **Macunaíma Ópera Tupi**, de Iara Rennó.

Lançado em 2008, o álbum tem músicas de Iara Rennó não somente inspiradas, mas literalmente retiradas de trechos da obra **Macunaíma – o herói sem nenhum caráter**, de Mário de Andrade, porém na versão do musical, em 2010, Macunaíma é recriado no corpo de uma mulher negra.

Em 2018, em comemoração aos 90 anos de **Macunaíma**, de Mário de Andrade, a ópera ganhou nova montagem, adentrando na mitologia original e ampliando sua ação de representatividade, pois, nela, Macunaíma assume vários corpos, dentre eles o da multiartista transgênero Aretha Sadick e do artista macuxi Jaider Esbell. Neste novo contexto, a música é o fio condutor, por onde se descortina a dança de diferentes povos, onde se fundem a música, o teatro e a dança com interações audiovisuais.

Estas e tantas outras versões deste herói, como as modernas versões indígenas, tais os casos de **Makunaima en el valle de los kanaimas** (2001), de Lino Figueroa e **MAKUNAIMA, O MEU AVÔ EM MIM!** (2018), de Jaider Esbell, nos levam a supor tratar-se de caso singular no universo cultural brasileiro e ocidental.

Sem a intenção de esgotar as versões de Makunaima, mas tomando a amostra acima oferecida a título de exemplificações, é notório que, na obra de cada autor, as peculiaridades de Makunaima voltam indefinidamente em variações através do tempo em suas muitas expressões, em várias formas.

A amostra das versões citadas aponta para o fato de que a circulação da personagem Makunaima fez com que ela entrasse em contato com novos contextos, o que revelou sua capacidade de adaptar-se e continuar existindo com elementos de outros sistemas culturais. Assim, em cada nova versão a personagem é aproveitada como material para recriação artística, permitindo a cada autor “inovar com o antigo”, revestindo-a de suas peculiaridades, similaridades e diferenças. Desta forma, a circulação de Makunaima/Macunaíma lhe acarreta sucessivas realizações, frutos das relações e interações com elementos dessas novas fontes culturais e assim cada deslocamento do herói de origem indígena resultou em alterações de sentido que ganha em cada novo cenário cultural que passa a ocupar.

Entender Makunaima/Macunaíma em sua multiplicidade, como personagem que muda conforme os agenciamentos que se estabelecem através de sua circulação entre as bocas de narradores de aldeias, na etnografia, para São Paulo, em livro, nas telas do cinema, na música é uma das leituras possíveis. Afinal, o

Makunaíma mítico, à medida que circula, sofre rupturas de significação, ganha novos sentidos e aumenta seu território.

Nesse processo de circulação por meios díspares, talvez um dos textos mais “exóticos” seja o conto “McLuhanaíma”, do escritor norte americano Richard Morse, que constitui cerne da presente investigação.

“McLuhanaíma”, único conto que compõe o livro de ensaios intitulado **A Volta de “McLuhanaíma”: cinco estudos solenes e uma brincadeira séria**, publicado no Brasil em 1990, traduz as ideias e reflexões morsianas ou, nas palavras de Morse, “exprime, de modo mais direto e assimilável” aquilo que, conforme, o próprio autor, parece ser o tema do livro como um todo. Em outras palavras, nesse conto, o famoso brasilianista condensa espécie de reflexão ficcionalizada sobre a cultura latino-americana e brasileira, em sua dinâmica relacional com a hegemonia da cultura estadunidense.

O conto “McLuhanaíma”, como define Morse, é uma “brincadeira em cima da clássica paródia marioandrada”. Nele, o autor se apropria da personagem com criatividade e humor refinado e a transforma em “McLuhanaíma”, um herói brasilianista que resulta da combinação de Marshall McLuhan (educador, filósofo e teórico da comunicação canadense) e Macunaíma.

Historiador por profissão, desde o início de seu percurso acadêmico o pensador/americanista Richard McGee Morse demonstrou grande interesse e afinidade com o campo dos estudos literários. Sendo assim, podemos afirmar que o diálogo entre história e literatura sempre constituiu uma parte importante da trajetória desse brasilianista por convicção, que dedicou parte substancial de sua vida ao estudo da sociedade e da cultura brasileiras.

Nascido nos Estados Unidos em 1922, Morse chegou ao Brasil em 1947 como doutorando pela Universidade de Columbia e instalou-se na cidade de São Paulo, onde criou “laços profundos de cumplicidade e troca intelectual com toda uma geração de ensaístas e literatos que representavam então uma vanguarda intelectual no país” (BOMENY, 2001, p.4), com destaque para o crítico e professor Antônio Candido.

O interesse de Morse pelo tema do modernismo remonta aos anos 1950. Para ele, os modernistas desempenharam papel central na concepção de ideias sobre a “identidade” latino-americana. Morse trata da questão da identidade como construção humana universal, emocional e racional, com consciência histórica coletiva. Para o brasilianista, o modernismo abre possibilidades de diálogo entre os estudos históricos e literários, ao tratar da busca pela identidade

latino-americana e enquanto busca pela identidade, daí que realça a particular interação estabelecida entre literatura, cultura e história.

Segundo o brasilianista, o Modernismo trouxe grandes contribuições sobre a identidade brasileira e latino-americana. Dentre os modernistas brasileiros, Morse escolheu “os Andrade”: Oswald e Mário, procurando demonstrar a importância desses para a escrita da cultura brasileira.

Para Morse, Mário de Andrade foi provavelmente quem mais se envolveu com os desafios da americanização e **Macunaíma**, publicado em 1928, a maior tentativa na busca de soluções para se criar um representante nacional nesse período, pois mesmo tendo que lidar com o desafio de encontrar algo autenticamente nacional em um país com dimensões continentais e ampla diversidade regional, utilizando elementos de várias partes do Brasil, Mário cria uma personagem completamente a-regional, que não se encontraria em nenhuma outra parte do mundo, criando assim um elemento totalmente brasileiro. Por conseguinte, o resultado é uma unidade nacional que pode ser exportada para o mundo e nesse raciocínio Morse se apropria de Makunaima/Macunaíma, afinal o norte e a América Latina tinham “todo o direito de possuir tais tesouros também” e assim surge “McLuhanaíma”.

A hipótese de José Luís Jobim sobre a maneira como um determinado elemento vai inserir-se em outro lugar diferente do seu lugar de origem vem contribuir de forma a elucidar muitos dos questionamentos sobre a maneira como essa personagem de origem indígena vai inserir-se no solo da cultura estadunidense, já que, para Jobim, a inserção literária e cultural é determinada muito mais pela conjuntura do local em que este elemento vai incluir-se do que pelo sentido que o elemento tinha no seu local de origem.

O inegável é que, através da apropriação de Morse, vemos o desenvolvimento de ligações entre literaturas e culturas extremamente diferentes, como é o caso das literaturas/culturas ameríndia, brasileira e estadunidense, ressaltando as diferenças e semelhanças, em um movimento de reinvenção do herói através dos tempos. E, assim, temos a incorporação transformadora de Makunaima, que resultou em Macunaíma que se tornou “McLuhanaíma”.

Como disse José Murilo de Carvalho, “McLuhanaíma” é uma “deliciosa paródia de Macunaíma” na qual Richard Morse com humor “ferino e sarcástico” retoma o debate em torno da identidade cultural da América Latina, ressaltando que não se trata de humorismo gratuito, pois

Como o próprio autor adverte, “McLuhanaíma” é uma brincadeira séria, assim como Macunaíma é um texto seríssimo. O que é aí exposto de maneira gozativa não se distingue do que foi discutido em *O Espelho de Próspero* e do que é discutido nos capítulos “solenes” do livro atual. O tema de fundo continua sendo o contraste de duas civilizações, de duas visões de mundo. (CARVALHO, 2021, p. 460-461).

Em síntese, o conto narra a história do “herói da nossa gente”, marechal “McLuhanaíma”, desde o seu nascimento, num quarto de hospital onde o herói vive até seus 33 anos sem reação ou fala alguma. Sem pai nem mãe, conta dentre outros, com uma enfermeira que lhe aplica massagens diárias e é uma dessas massagens que lhe confere vigor.

É através de dois livros esquecidos na mesa de cabeceira, que o herói tem conhecimento de uma terra “distante, exótica, de muita safadeza e subdesenvolvimento”. “McLuhanaíma” ficou admirado com a “histeriografia”, mas, como os dois livros traziam visões totalmente diferentes, o herói decide ir à Terra dos Papagaios pesquisar as bases empíricas dos relatos.

Lá chegando, após uma sequência de eventos, “McLuhanaíma” inicia sua pesquisa, que enfrenta dois problemas que dificultam sua conclusão, mas um deles possibilita a “McLuhanaíma” saber que durante meia hora por dia “NINGUÉM ESTAVA GOVERNANDO O PAÍS”. Sabendo disso, o herói, através de uma ligação em que se apresenta como marechal “McLuhanaíma” dá a ordem de enviar o “favelado mais mal pago, mais explorado” para virar a placa que ficava no meio da Ponte-Grande Serafim para que ninguém mais repetisse a pesquisa do “primeiro brasilianista”.

Quando “McLuhanaíma” retorna ao seu país, não consegue publicar sua tese devido às “safadezas desse mundo”, restando ao herói “banzar solitário feito uma estrela numa vasta constelação que formava a insígnia no ombro de um general”. É nessa conjuntura, que toma forma novo processo de estruturação identitária do herói, em um contexto outro a serviço de novo projeto autoral, que atribui nova feição ao herói.

Segundo Jobim (2020), elementos oriundos de um determinado lugar, ao se correlacionarem com elementos diferentes daqueles presentes em sua origem, ganham novos sentidos ao se incorporarem a um novo contexto. Desta forma, encontramos elementos que pertenciam ao lugar de Makunaíma/Macunaíma como o “atraso” na fala do herói, o deslocamento da personagem dentro da narrativa ou o fato de tornar-se uma “estrela solitária” que são incorporados nesse novo contexto de expansão do herói, mas que ganham novos sentidos.

Morse não reproduz os elementos “importados”, mantendo-os nos termos em que eles foram articulados em seu ambiente original, mas transforma-os em outra coisa. Assim, o herói durante anos não fala porque desde seu nascimento encontra-se hospitalizado sem reação alguma; o herói se desloca porque empreende uma pesquisa científica e “banza solitário feito uma estrela”, mas não é no “campo vasto do céu” e sim “numa vasta constelação que formava a insígnia no ombro de um general” – detalhe revelador da ironia fina e atenta de Morse para com o imperialismo estadunidense.

O caso, então não é de uma reiteração, mas de apropriação da tradição literária anterior, pois Richard Morse tenta remodelar o “original”, desarticulando-o e rearticulando-o de acordo com suas intenções, segundo sua própria perspectiva. Morse se apropria do elemento de outra cultura e a utiliza para outros fins, a ressignifica a partir de sua perspectiva sócio-histórica, fazendo assim uma outra leitura e ao substituir elementos do contexto de origem por novos a transforma em outra.

Nesse sentido, Makunaima parece ter a “qualidade peculiar” de receber e assimilar o que vem de outras culturas e é (provavelmente por isso) sempre afetado pela circulação. Macunaíma o herói sem “caráter” nacional, ou seja, sem características de um povo, de uma comunidade cultural, transforma-se em “McLuhanaíma” o herói com bastante “caráter”.

Foi, portanto, nesse contexto que o herói se encontrou novamente em processo de diluição de fronteiras e desta feita o autor norte-americano Richard Morse se apropria de Makunaima/Macunaíma transformando-o em “McLuhanaíma”, situando-o em outro lugar e tempo e assim promovendo mais um deslocamento e conseqüentemente, construção de novos sentidos, fazendo-o circular em um mundo bem mais amplo, muito além de seu ponto de origem linguístico e cultural. Como se pode concluir, o herói de origem indígena é mais uma vez afetado pela circulação.

REFERÊNCIAS

ABU, Angelo. **Macunaíma em quadrinhos** (Livro eletrônico) / Mário de Andrade; adaptado por Angelo Abu, Dan X. São Paulo: Peirópolis, 2016

BOMENY, Helena Maria. Semper Dr. Morse - em celebração Ríchard Morse (1922-2001). **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 27, p. 3-8, 2001

CARVALHO, Fábio Almeida de. *Considerações sobre a literatura da região circum-Roraima*. **Gragoatá**, Niterói, v.25, n. Comemorativo, p. 430-454, julho 2020

CARVALHO, Fábio Almeida de. *A produção literária da região circum-Roraima*. In: CARVALHO, Fábio, MIBIELLI, Roberto, FONSECA, Isabel Maria (Org.). **Literatura e Fronteira**. Boa Vista: Editora da UFRR - EdUFRR, 2017. p. 93 – 115

CARVALHO, Fábio Almeida de. Theodor Koch-Grünberg e a cultura brasileira. **Gragoatá**, Niterói, n. 41, p. 665-685, 2. sem. 2016

CARVALHO, Fábio Almeida de. **Makunaima/Macunaíma**: contribuições para o estudo de um herói transcultural. Rio de Janeiro: E-papers, 2015

CARVALHO, Fábio Almeida de. *A feição nativista/indianista de Mário de Andrade*. O eixo e a roda: v. 21, n. 2, 2012. Editora: Maria Cecília Boechat. Organização: Andréa Sirihal Werkema (UERJ), Gláucia Renate Gonçalves (UFMG), Marcos Rogério Fernandes (UFMG). **O Eixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira. Nativismo e Indianismo na Literatura Brasileira. p. 107-124

CARVALHO, José Murilo de. *Richard Morse e a América Latina: ser ou não ser*. **Pontos e bordados: Escritos de história e política** (p. 457 – 469). Edição do Kindle.

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.

JOBIM, José Luís (ed). **Circulação Literária e Cultural**. Peter Lang Ltd, International Academic Publishers, 2017

JOBIM, José Luís. **Literatura e Cultura: do Nacional ao Transnacional**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

MORSE, Richard McGee. “McLuhanaíma” The solid gold hero ou O herói com bastante caráter (uma fuga). In: MORSE, Richard McGee. **A Volta de “McLuhanaíma”**: cinco estudos solenes e uma brincadeira séria. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 247-278.

EXPERIÊNCIA NA ESCOLA ESTADUAL INDÍGENA WAI WAI COM COLETAS DE NARRATIVAS ORAIS

*Felipe Souza da Silva
Fábio Almeida de Carvalho*

O trabalho apresenta como, a partir de um diagnóstico realizado na Escola Estadual Indígena Wai Wai, na comunidade Jatapuzinho, localizada no município Caroebe/Roraima, na margem direita de um dos afluentes do rio Jatapú, na (II) Terra Indígena Trombetas Mapuera, foi desenvolvido um projeto de coleta de narrativas orais da arte verbal Wai Wai

O projeto de produção de textos na escola foi realizado com o objetivo de compreender importâncias de narrativas orais para os jovens Wai Wai, e entender as histórias ancestrais em suas relações com a natureza. Teve intenção de coletar e registrar o conhecimento patrimônios culturais histórias narradas pelos antepassados, que carregam conhecimentos tradicionais e que ensinam a ter respeito pelo conhecimento da natureza.

Foi realizado por meio de um levantamento da situação da cultura Wai Wai em minha comunidade e na escola, quando constatei a necessidade pedagógicas que os alunos sentem quanto a suas histórias, principalmente no que diz respeito às narrativas existentes na comunidade. Daí veio a preocupação com o fortalecimento do nossa cultural. Resultou daí uma pesquisa para desenvolver um trabalho reflexivo e crítico, que buscava atender às necessidades dos alunos e da comunidade.

Sendo consciente das dificuldades dos alunos, que não conhecem as histórias do seu próprio povo, com esse trabalho busquei reconhecer as histórias dos antepassados, com a finalidade de levar aos alunos e comunidade o despertar pelo interesse na valorização de histórias. A importância social da pesquisa revela-se no regate das histórias que estão caindo no esquecimento.

O procedimento empregado foi o de pesquisa de campo, com a coleta de dados. Também foi utilizado o método da pesquisa, por meio do qual obtive um diagnóstico para trabalhar a problemática desse projeto de trabalho de pesquisa realizado por meio de entrevistas orais, produção de textos e de leitura, para que os alunos consigam criar interesses pela produção de textos, analisando as características e acontecimentos que ocorrem na comunidade e na escola.

Com isso, a pesquisa descritiva se tornou essencial para responder questões que norteiam a pesquisa de campo com as histórias ancestrais.

O trabalho foi realizado com os alunos; teve o objetivo de trabalhar tanto na língua materna quanto na língua portuguesa por meio das leituras das histórias coletadas. Em conformidade com os princípios da educação escolar indígena, busquei, com esse projeto, a qualificação dos cidadãos de minha comunidade. O meu desafio enquanto professor da escola é aperfeiçoar o ensino-aprendizagem dos alunos, por meio de técnicos que facilitem aprendizagem de todos.

Foi difícil para os alunos compreender a finalidade da proposta, por falta de contato dos pais dos alunos com as histórias, o que acarreta falta de motivação para reconhecer a realidade dos Wai Wai, suas práticas pedagógicas na escola e fora dela. O trabalho teve também a finalidade de apresentar, a partir de minha experiência como professor-pesquisador do curso de Licenciatura Intercultural, com minha concepção, os problemas da escola em que trabalho. A intenção é que os resultados da pesquisa diagnóstica contribuíssem de alguma maneira para a melhoria do processo de ensino aprendizagem dos alunos da comunidade Wai Wai.

É importante compreender situação da sociedade e o desenvolvimento do trabalho da educacional como um todo. Como a escola tem dificuldade de fornecer material escolar para os alunos, este foi um grande entrave para o projeto. Dessa forma a maioria dos alunos ficou sem condições de estudar, e isso prejudicou a aprendizagem das crianças e dos jovens indígenas. Na cultura indígena, a aprendizagem tem um ritmo próprio, sendo ela um pouco mais lenta por falta de entendimento da Língua Portuguesa.

Os alunos sentiam dificuldades nas atividades de língua portuguesa, por falta de expressão da língua, por que estão aprendendo português como segunda língua. As aulas de língua portuguesa são ministradas pelos próprios professores Wai Wai para o ensino médio, somente licenciado com a formação superior e no fundamental os professores com a formação de magistério. Nós, professores, precisamos nos atualizar, fazer uso não somente do livro didático, é preciso procurar outros processos de ensino, que ocorram realmente como deve funcionar o ensino voltado para a realidade da escola indígena.

Portanto, a escola estadual indígena Wai Wai está ainda em processo de abertura rumo a uma melhoria de sua organização e funcionamento, mas para isso todos os docentes da escola têm de trabalhar de maneira mais eficaz, com ensino de língua materna na escola fortalecendo e valorizando a língua Wai Wai no processo de aprendizagem.

Isso requer a participação dos alunos, uma vez que o povo Wai Wai é falante de sua própria língua, sendo a proposta como instrumento de reforço para continuarmos com nossa cultura, língua, costumes e valores por meio da escola, que é um espaço de uma importância muito grande para a interação e socialização da cultura.

Na escola, os alunos têm pouco domínio de língua portuguesa, por isso têm dificuldade de compreender e de se expressar nessa língua. Nem todos têm domínio fluente da expressão, expressam somente nos diálogos com os falantes de língua portuguesa. Dificilmente a língua portuguesa é usada na comunicação na comunidade entre os Wai Wai, porém todos os alunos sabem escrever essa língua. Isso facilitou o entendimento para os alunos, com o incentivo dos professores e de ensino aprendizagem na escola.

A tendência pedagógica adotada deve se basear na aplicação de conteúdos tradicionais. Em vez disso, os professores não contextualizam os conteúdos, nas leituras de texto escrito na língua portuguesa. Assim, se lê apenas para ler, sem saber sobre o que trata de texto. Mediante os resultados alcançados no estudo, exige-se mudanças de perspectiva na comunidade, em vez de escola de branco em área indígena, torna-se necessário uma escola indígena de fato, uma escola inserida na comunidade educativa voltada a cultura indígena, para atender as necessidades dos povos indígenas Wai Wai. A verdadeira escola indígena será aquela pensada, elaborada e gerenciada pelo povo indígena, de acordo com seus anseios, expectativas e modo de organização política e social.

O diagnóstico envolve vários temas importantes para discutir as formas de ensinar as línguas, valorização de histórias, ensino de língua portuguesa, da cultura, arte, linguagem, histórias, línguas entre outros. A partir do diagnóstico, passei a valorizar elementos da cultura tradicional como: costume, cultura, danças, cantos entre outros. Como todas as culturas são praticadas, então por que a história não está valorizada? A história também não faz parte da cultura? Então os povos Wai Wai devem valorizar e praticar como outras manifestações praticadas nas festas.

O trabalho buscou manifestar-se por elemento de observações, tem por objetivo de estruturar uma proposta de pesquisa com foco nas histórias e narrativas (mitologias, lendas) dos Wai Wai, a ser desenvolvida. A proposta surgiu e foi estruturada a partir da leitura de textos que têm em comum a personagem Makunaima/Macunaíma, com que entrei em contato durante os estudos

realizados nos temas contextuais CA6 e CA7, que se voltaram para as dimensões da mitologia e do conjunto lendário dos povos Taurepang, Macuxi e Ingariko.

As leituras realizadas durante estes dois temas contextuais foram intensamente focadas nas lendas dos povos indígenas de Roraima e no processo transposição delas para a cultura brasileira. Mas não somente isso, uma vez que também foram lidos textos teóricos que contribuíram para uma melhor compreensão sobre a importância da literatura na formação do ser humano, conforme atesta Antonio Candido no ensaio **O direito à literatura** (2012).

As leituras dos textos do escritor brasileiro Mario de Andrade (**Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**, 1893-1945); dos etnógrafos Cesáreo Armellada (**Cuentos y leyendas de los indios pemón**, 1989), e Theodor Koch Grünberg (**Vom Roraima Orinoco: tomo II**, 1911 a 1913) e do ensaísta Fábio de Almeida de Carvalho (**Makunaima/Macunaíma: Contribuição para estudo de um herói transcultural**, 2015), os estudos, enfim, sobre essa personagem, foram importantíssimas para eu compreender de forma mais profunda não apenas sobre a diversidade cultural brasileira, mas também sobre a participação das culturas indígenas na cultura brasileira.

A leitura de textos literária foi muito importante no meu processo de formação acadêmica, uma vez que tanto permitiram refletir sobre as sociedades, como sobre as diferenças entre as literaturas indígenas e não indígenas. Além disso, me fez perceber a necessidade estudar literatura como meio de aprofundamento da leitura no dia a dia. Os trabalhos realizados nos temas contextuais CA6 (Criação Artística I) e CA7 (Criação Artística II) foram muito profícuos para o aprofundamento da leitura dos lendários e das narrativas mitológicas. As leituras das obras desses autores contribuíram profundamente para refletir, pensar como profissional, sobre as lendas e, por meio de estudo desses autores, entrei em contato com a teoria e a prática.

A partir do conhecimento desses textos, me prontifiquei a produzir uma coletânea de textos, contendo o lendário cultural dos povos indígenas Wai Wai. Vale acrescentar, porém, que os Wai Wai não são um povo único, uma vez que este povo é constituído de vários povos distintos: katuena, mawayana, xerew, xowyana, caruma, karapawyana.

Isso aconteceu porque, como professor de uma escola Wai Wai, me dei conta de que, apesar de haver muitas histórias, não existe nenhum registro da cultura verbal desses povos. Cabe a mim, desse modo, com a ajuda de outras pessoas que têm conhecimento da questão, a coleta e a fixação do lendário. Presentemente, na

comunidade e nas escolas, os discentes não têm noção sobre a riqueza dos mitos e lendas de nosso próprio povo. Dessa perspectiva, a presente trabalho pretende realizar produções de textos para serem utilizadas como material didático na escola indígena Wai Wai, com o objetivo de valorizar as mitologias e lendas do povo Wai Wai.

As narrativas foram colhidas dentro da comunidade por mim, Felipe Souza da Silva, com a participação de alunos do 1º e 3º anos do ensino médio. A maioria dos moradores tinha conhecimento de histórias contadas pelos seus avôs, pais, mães, irmãos, parentes. Antigamente, todos aprendiam essas histórias com a convivência, frequente comunidade. Então, hoje, essas histórias precisam ser registradas por meio de estudos, enquanto ainda estão vivas. Elas podem ser utilizadas como material didático na escola para facilitar a compreensão dos jovens, que não conhecem as histórias dos seus próprios povos. É importante dizer também que é importante ter material produzido pelos próprios professores, de acordo com as concepções da realidade da sociedade, suas histórias e narrativas. Por isso essa pesquisa busca levantar elementos de literatura indígena relacionados às histórias primitivos.

Entretanto, a escola Estadual Indígena Wai Wai está ainda “engatinhando” em rumo de uma condição para melhoria de sua organização e do funcionamento escolar. Para isso, todos os docentes da escola devem trabalhar de maneira mais eficaz, com ensino de língua materna na escola fortalecendo e valorizando a língua Wai Wai no processo de aprendizagem na escola.

Com a participação dos alunos podemos, quem sabe, fazer com que as gerações futuras valorizem mais e repassem essas histórias de uma geração para outra. A proposta ambicionou servir como instrumento de compreensão da própria história de nossa cultura, por meio da criação de materiais para a escola: histórias, narrativas, mitologias e lendas entre outro.

A pesquisa destinou-se para o ensino pedagógico aos alunos colher as histórias narrativas de sua própria cultura e patrimônio. Por isso, a proposta buscou valorização as mitologias na escrita Wai Wai e na tradução na língua portuguesa, pois faz parte de nossa identidade e da nossa cultura tradicional de origem.

Para tanto, nos baseamos na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB, no Artigo 78 é dever do Estado:

1º Proporcionar aos índios suas comunidades e povos, recuperação de suas memórias histórias, a reafirmação de suas identidades étnicas a valorização de suas línguas e ciências; 2º Garantir aos índios, suas comunidades e povos o acesso às

informações, conhecimentos técnico e científico da sociedade nacional e demais sociedade indígenas e não índios; Artigo: 79 - 1º Fortalecer as práticas sociais culturais e a língua materna de cada comunidade; 3º Desenvolver currículos programas específicos, neles incluindo os conteúdos culturais correspondentes as expectativas comunidades; 4º “Elaborar e publicar sistematicamente material didático específico e diferenciado”.

Na página 80, coloca sobre a reflexão prática: pode servir como ponto de partida para

a escola que ser quer diferenciada e de qualidade. Esta reflexão nasce da observação fora e dentro da sala de aula, e levantará questões para serem discutidas e estudadas pelos professores entre, nos cursos de formação com seus assessores nas diversas áreas de estudo. Tal tipo de trabalho exige continuidade e deve ser a base para mudança ou fortalecimento da prática do dia-a-dia do professor em seu trabalho. Deve ajudar na apropriação, reinterpretação e criação de prática pedagógica próprias escolas em geral, assim como apoia a decisão de incorporação, na escola de prática de uma ou muitas pedagogias indígenas, conforme a situação e as orientações de cada comunidade.

Com a base nessas bases legais, respaldamos nosso projeto de pesquisa para que

Possamos sensibilizar nosso povo da importância do trabalho de valorização cultural fortalecimento de nossa identidade no que diz respeito a nossa língua materna indígena.

Além disso, devemos acrescentar que a educação escolar indígena é instrumento de residência e luta. Para torná-la possível não basta rever apenas as práticas pedagógicas, os calendários, os currículos, mas, sobretudo, as posturas etnocêntricas, portanto autoritárias, em que se esteiam. Para tanto a educação escolar deve ser praticada pelo interesse de cada grupo indígena e com a valorização de seus conhecimentos já na elaboração e na execução dos projetos de escola (LOPES SILVA, 1993, p. 04).

A língua, assim como a cultura, também é uma construção social, ou seja, se forma junto com o povo e vai sendo moldada ao longo do tempo, passando por mudanças e sendo, por isso, dinâmica, uma vez que incorpora elementos novos ao longo da sua história. Um povo que cresce demograficamente passa a ter todo tipo de dificuldades com a alimentação, abrigos, defesa, ou pode ser dividido, tomando direções diferentes. Tais fatores vão acarretando diversas experiências de vida e respostas, diferentes e estes desafios. Tudo isso pode contribuir para a diferenciação entre as línguas e culturas.

Hoje, os alunos conhecem poucas histórias narrativas próprias. Por esse motivo, a presente proposta buscou trabalhar com levantamento de pesquisa e de coletas de narrativas, tendo em vista que estas estão vivas, mas não são praticadas. Então as histórias devem ser valorizadas na oralidade e na escrita, para que as novas gerações conheçam as histórias ancestrais do seu povo.

Como a língua é falada por todos frequentemente nos diálogos mantidos nos espaços de convivência da comunidade, desde a infância até o mais idoso, assim também devemos valorizar as narrativas, por meios de práticas e nos diálogos. Isso tem um significado enorme para o povo principalmente para alunos na escola. Mas como a escola ensina a língua portuguesa e então as histórias necessitam de ser registrada como material de ensino para futuro. Sendo assim a realização dessa proposta para que possamos ensinar as literaturas de nossa história na língua, sem deixarmos de cessar socializar conhecimento de nossa cultura originalidade e de língua materna.

As atividades culturais são desenvolvidas pelos próprios Wai Wai nos processos e evoluções dos trabalhos no dia-dia do passado e até os dias de hoje na comunidade. Nessa perspectiva, as atividades foram desenvolvidas a fim de construir material didático com vista à valorização das narrativas contados pelos anciões da comunidade. Repassar os conhecimentos ancestrais para as gerações de histórias relacionados com modo de preservar a cultura e o ambiente natural é tarefa importante para que os Wai Wai possam manter relações com a sociedade envolvente sem perder suas qualidades. Abrangendo as pessoas que conhecem as histórias ancestrais de sua própria cultura e as variações dessas histórias no cotidiano da comunidade.

O trabalho de pesquisa foi realizado com grupo de alunos aprofundamento de pesquisa de histórias na comunidade. Empregando esse procedimento de pesquisa, foram colhidas aproximadamente quarenta e oito lendas e histórias narrativas dos povos Wai Wai e de outro povo existentes na comunidade. E, no geral, a pesquisa totalizou cento e dez textos narrativos, colhidos em gravações de áudio. Isso significa que as mitologias ainda existem na comunidade e são valorizadas pelos mais velhos, apesar de não serem contadas oralmente como antigamente. Mas elas ainda estão presentes e vivas na memória.

Depois partimos para a prática de registro por meio da escrita e elaboramos um trabalho de apresentação em relação às histórias contadas. Enfrentei dificuldades na primeira experiência de trabalho, mesmo assim segui minha jornada de estudo, pois sabia que enfrentaria barreiras e encontraria dificuldades

no caminho. Mesmo assim, resolvi realizar atividade. Não desisti de desenvolver as atividades na escola e, enquanto acadêmico, de levar em frente e dar continuidade às atividades proposta pelo projeto para alcançar os objetivos do projeto, que acima de tudo de serve apoiar na experiência na formação de profissionais das escolas indígenas. Atividade iniciou-se com o levantamento de histórias na comunidade através pesquisa de grupo de alunos, com questionários e entrevistas, aplicadas tanto na escola quanto nas residências dos moradores mais experientes, idosos da comunidade.

Por meio de diagnósticos, buscamos fazer uma reflexão para depois elaborar uma proposta de valorização das narrativas da comunidade. Esse trabalho cria a possibilidade de melhorar o ensino-aprendizagem, facilitando para professores e os alunos por meio da produção de material didático específico para as aulas de Wai Wai e de português na escola.

Para tanto, primeiro as histórias foram coletadas na língua Wai Wai e, depois, foi feita a tradução para a língua portuguesa. A pesquisa foi apresentada e os pontos foram debatidos na sala de aula, quando os alunos ficaram impressionados com as histórias, porque acharam interessantes, uma vez que eram pouco conhecidas. As atividades realizadas valorizam as narrativas, porque as pessoas moradoras se sentiram participantes. Elas ajudaram a memorizar as histórias antigas e socializar para os alunos: primeiro na oralidade, quando eles ouviam os mais velhos contar; depois, os estudantes escreveram as histórias em cartolina e fizeram leitura para os demais. Os trabalhos foram proveitosos

Assim foi feito o trabalho de campo de coleta de narrativa do povo Wai Wai. Alcançamos os nossos objetivos de incentivar os estudantes e de valorizar as histórias narrativas do povo Wai Wai, para uma educação de ensino de sua própria cultura com as narrativas ancestrais. A importância dessas histórias para ensino é muito grande para os alunos na escola, que precisa de material para a escola.

Conforme o RCNEI, o docente tem que ter bastante criativo para que suas aulas não se tornem repetitivas:

As atividades que o aluno faz ao longo do ano, escrevendo e desenhando, contando história, de forma individual ou grupo, servem para os professores e os alunos analisarem e refletirem sobre o processo educativo mostrando os avanços e os problemas indicado as mudanças necessárias para melhorar ainda mais relações do ensinar aprendizagem das crianças. (RCNEI, 2005, p. 72).

Para tornar o trabalho dinâmico, fizemos entrevistas com as pessoas mais velhas sobre as histórias, gravando o áudio. Para alcançar o objetivo da proposta de trabalho. Conforme discutido em Pimentel da Silva.

Os nomes das peças de artesanatos são palavras que fazem parte de um universo especializado, que gera discursos especializados. A vida desses discursos depende, portanto, da vida sobrevivência dessa cultura, que carrega essas palavras de conteúdo e de sentido, ou seja, de significado. Políticas linguísticas e pedagógicas em práticas de educação de educação bilíngue intercultural. (SILVA, 2009, p. 46)

As narrativas são importantes porque trazem o ensinamento de comportamentos naturais e também a filosofia dos ancestrais, patrimônio verbal e artístico da comunidade. Assim começamos levantando dados sobre a fundação da escola e da própria comunidade Jatapuzinho. Nesse processo, reunimos informações sobre o contexto histórico da comunidade e de sua organização e colhemos dados sobre os principais aspectos culturais da comunidade.

E, para isso, trabalho de pesquisa foi realizado com um grupo de alunos, que participou de todo o processo de Diagnóstico da escola e da comunidade: histórico, estrutura física, recursos humanos, caracterização da comunidade e da escola, desempenho acadêmico do estudante em sala de aulas, aspectos psicopedagógicos, aspectos físicos da escola, a vida e os trabalhos dos professores, aspectos cotidianos da escola.

Deparei-me com muita dificuldade para realização das atividades devido à falta de orientação pedagógica. Mas por meio leitura de textos narrativos de Mário de Andrade, de textos de Fábio Almeida de Carvalho, pude refletir sobre o desenvolvimento de uma proposta de valorização de histórias do povo ancestral, na língua materna e na língua portuguesa, com o objetivo de aprimorar o entendimento dos alunos sobre suas origens culturais.

Queríamos fazer tal e qual fizeram os índios karajás, que, segundo Maria do socorro Pimentel, revitalizaram suas culturas tradicionais, essa autora afirma que

[N]os espaços em que a língua era usualmente utilizada, era mantida e dialogada. As crianças eram ensinadas na língua karajá e os espaços facilitavam essa interação. Desde os espaços cotidianos e os espaços especializados. “...quando determinadas atividades culturais deixam de ser desenvolvidas, as palavras e os enunciados referentes a esses contextos vão, com o tempo, perdendo sentido na comunidade”. (PIMENTEL DA SILVA, 2009).

Compreendemos que as histórias servem de ensinamento que pessoas mais antigas podem repassar aos jovens, porque as especificidades dessas histórias e das concepções que elas veiculam defendem o respeito às tradições e o bom relacionamento com a natureza. Percebemos que as histórias contadas por pessoas de etnias diferentes sabem contar várias histórias que também são diferentes; mas notamos também que hoje todos os diferentes povos da comunidade contam histórias de forma quase semelhante.

Nessa fase, os alunos sentiram dificuldades de produzir os textos, mas, pouco a pouco, eles passaram a se familiarizar e dominaram muito melhor a leitura, tanto na língua materna quanto em português. Apesar das dificuldades, todos conseguiram superar suas dificuldades de leitura com a produção de textos narrativos. Assim, todos produziram textos narrativos individualmente na escola e nas suas casas.

Durante a produção de materiais pedagógicos contextualizados foi discutida a vivência no meio escolar e comunitário. Desse modo, trabalhamos com todo respeito pelos contadores de histórias. Os textos foram produzidos coletivamente, com a participação de outros professores. Ao final, foi feita a leitura de textos escritos, narrados pelos alunos em conjunto. Os alunos se interessaram em trabalhar com as histórias e se comprometeram mais em aprofundar o trabalho de valorização da cultura Wai Wai por meio de ensino na escola. A história é uma área muito ampla, que busca refletir a cosmologia do homem natural, trata de conhecimento do ser humano de todas as sociedades distintas. Dessa forma, podemos buscar, por meio de história dos antigos, as origens culturais da nossa educação e, com isso, contribuir com a construção do saber humano.

Concluo esse ensaio afirmando que as histórias dos antepassados são fonte para ensinar sobre nossa convivência no dia a dia, repassando os conhecimentos tradicionais para as gerações, nos dias de hoje. Através de culturas de todos os povos, nos lugares determinados, traz conhecimento de suas histórias, e algumas coisas são deixadas por falta de valorização de moradores. Assim, a nossa cultura ensina muitos acontecimentos históricos para nós e para o mundo.

No entanto, as histórias dos moradores da comunidade de Jatapuzinho, os pais, e mais velhos são os principais responsáveis de suas culturas tradicionais, para repasse de histórias para os estudantes da escola. Por isso, é importante para o povo, porque outras pessoas não valorizam suas histórias. Esperamos que as histórias contadas sejam repassadas para as crianças os conhecimentos próprios com as relações naturezas. Esperamos que a escola possa contribuir com esse processo. Afinal

A educação escolar indígena da qual vamos falar foi e é um dos direitos constitucionais mais importantes que os povos indígenas já conquistaram, pois é através das escolas indígenas que estamos fortalecendo, revitalizando os costumes, os conhecimentos, o jeito de ensinar e aprender do nosso povo, (A pedagogia da Lente do Nosso Olhar e as Mãos da Natureza, Povo Pataxó da Aldeia Muã Mimatxi, 2008/2009, p 17 parágrafo 7).

Concluir o projeto para mim foi uma realização pessoal e profissional. A minha expectativa em relação às narrativas Wai Wai, é a de valorizar e incentivar a conhecer melhor a nossa cultura. Considero que a valorização de língua pode ser a fonte principal incentivo para solucionar a raiz que está surgimento partes dos problemas mais frequentes em salas de aula. Com o empenho dos alunos e minha dedicação nas atividades realizadas, desenvolvidas coletivamente, tenho certeza que os discentes tornarão fixo na sua reflexão futuras, na valorização de histórias na escola ou fora dela.

Mediante os resultados alcançados no estudo, exige-se uma mudança de perspectiva na comunidade, em vez de escola de branco em área indígena, torna-se necessário uma escola indígena de fato, uma escola inserida na comunidade educativa voltada a cultura indígena, para atender as necessidades dos povos indígenas Wai Wai.

A verdade escola indígena será aquela pensado, elaborada e gerenciada pelo povo indígena, de acordo com seus anseios, expectativas e modo de organização política e social, voltada para seu futuro. Por meio de diagnóstico, envolvemos vários temas importantes para discutir as formas de ensinar as línguas indígenas, valorização de histórias, ensino de língua portuguesa, da cultura, arte, linguagem, histórias, entre outros.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de Andrade. **o herói sem nenhum caráter**. 1893-1945, texto revisto por Telê Porto Ancona Lopes - Belo horizonte: Villa Rica Editores Reunidas Ltda.

ARMELLADA, Cesáreo. **Tauron Panton. Cuentos y leyendas de los indio Pemon. Caracas, ed. de ministério de educación**. Caracas: Ediciones del Ministério de Educación, 1989.

BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Referências para a formação de professores indígenas**. Secretaria de Educação Fundamental: Brasília: MEC; SEF, 2005/2006.

CABALZAR, Aloisio (Org.). **Manejo do mundo: conhecimento e práticas dos povos indígenas do Rio Negro, Noroeste amazônico**. São Paulo: Instituto Socioambiental – ISA; São Gabriel da Cachoeira, AM: Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro – FOIRN, 2010 (Conhecimentos indígenas, pesquisas interculturais; 1).

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: **Revista Remate de Males**: Antonio Candido (número especial), Campinas: DTL-Unicamp, 1999.

CARVALHO, Fábio Almeida de. **Makunaima/Macunaíma: contribuições para estudo de um herói transcultural**. 1.ed. – Rio de Janeiro: E-papers, 2015.

FARAGE, Nádia. **As muralhas dos sertões: os povos indígenas no Rio Branco e a colonização**. Rio de Janeiro: ed. Paz e terra/ANPOCS, 1991.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Del Roraima al Orinoco. Mitos y leyendas de los índios Taulipang y Arekuná**. Vol. II. Trad. Federica de Ritter. Caracas: Ernesto Armitano, 1989.

LAURENTI, Roseli Bacili. **Aprendizagem por meio da Narrativa**. 1 ed. São Paulo: Vetor, 2006

MEDEIROS, Sérgio (org.). **Makunaima e Jurupari: cosmogonias ameríndias**. São Paulo, Perspectiva, 2002.

PIMENTEL DA SILVA, Maria do Socorro. **Reflexão sociolinguística sobre línguas indígenas ameaçadas**. Editora da UCG: Goiânia, 2009.

ROCHA MENDES, Leandro; SILVA PIMENTEL, Maria do Socorro da; VELOSO BORGES, Mônica (2010) (Orgs.). **Cidadania, Interculturalidade e Formação de Docentes Indígenas**. Goiânia: Ed. da PUC. Goiás, 204 Pp. ISBN 978-85-7103-622-2.

SOBRE OS AUTORES

ALEXANDRO MAICON COELHO MELO (UNIR)

Especialista em Metodologia do Ensino de Línguas e Literatura pela Faculdade Educacional da Lapa 2012. Tutor de Educação de Ensino Superior de Educação a Distância do Centro Universitário Internacional Uninter, polo Guajará-Mirim. Foi Bolsista do Projeto de Extensão Universitária: Capacitação Acadêmica, Formação Técnica e Inclusão Profissional- CAFIP pela Universidade Federal de Rondônia 2012-2013. Atualmente, é orientador Educacional da Prefeitura Municipal De Guajará- Mirim. Faz pesquisa na área de Literatura Brasileira com a temática Clarice Lispector: o bioficcional nas obras de Clarice e exerce o cargo de coordenador do Grupo de Pesquisa e Coral de Intérpretes de Libras de Guajará-Mirim da Faculdade Uninter.

ALRILENE MARTINS PINHEIRO DE PAIVA (UFRR)

É Graduada em Letras com habilitação em Literatura pela Universidade Federal de Roraima-UFRR (2005); mestranda no Programa de Pós-graduação em Letras da UFRR na linha de pesquisa Literatura, Artes e Cultura Regional. Atualmente é professora da Escola Estadual José de Alencar. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e Literatura.

CLEITON LEIRSON BRAGA DAS NEVES (UNIR)

Possui graduação em pedagogia com licenciatura para os anos iniciais e especialização em Orientação Educacional pela União das Escolas Superiores de Rondônia (2010). Atualmente, é professor dos anos iniciais de (1º ao 5º) da Prefeitura Municipal de Porto Velho e orientador Educacional. Além de pedagogo, é músico. Nos anos de 2011 a 2017 realizou um projeto de musicalização no Distrito de Jaci-Paraná – o que rendeu uma Moção de Aplausos na Câmara dos Vereadores do Município de Porto Velho, em junho de 2018. Desde março de 2018, desenvolve um projeto de música na comunidade da Vila Princesa. É discente do PPGMEL/UNIR. Faz parte do grupo de pesquisa “Criação e (re) criação do romance nacional: conteúdo histórico e forma artística”.

DAVID COSTA DE SOUZA (UEA)

MestrE em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas, Especialista em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e suas Literaturas

pela Universidade do Estado do Amazonas (2015), Graduação em Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas (2007). É professor de Língua Portuguesa do quadro efetivo da Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Manaus. Integra o grupo de pesquisa Núcleo de Pesquisa em Linguística e Literatura – NUPELL, da Universidade do Estado do Amazonas.

DÉBORA DOS SANTOS S. ROSA (UFF)

Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal Fluminense (UFF), subárea de Literatura Brasileira e Teorias da Literatura. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura e Produção textual. Já atuou como pesquisadora PIBID, professora de cursos preparatórios e instrutora na instituição CIEE Rio.

FÁBIO ALMEIDA DE CARVALHO (UFRR)

Graduado em Letras pela Universidade Federal do Piauí (1989); Mestre em Letras (Teoria da Literatura) pela Universidade Federal de Pernambuco (1998); Doutor em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal Fluminense (2011). Bolsista em produtividade 2/CNPq; Professor Titular da Universidade Federal de Roraima, onde atua no curso de Licenciatura Intercultural (graduação); e nos Programas de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFRR) e Sociedade e Fronteiras (PPGSOF/UFRR). Desenvolve pesquisas sobre trocas e transferências literárias e culturais e Circulação Literária, com destaque para a produção oriunda da tríplice fronteira da região circum-Roraima, no extremo norte da América do sul e sobre desenvolvimento de uma teoria literária periférica.

FELIPE SOUZA DA SILVA (UFRR)

Mestrando em Letras na Universidade Federal de Roraima (2020). Possui graduação em Licenciatura Intercultural pela Universidade Federal de Roraima (2017). Professor indígena Wai Wai, residente na comunidade Jatapuzinho, município de Caroebe (RR).

FERNANDO SIMPLÍCIO DOS SANTOS (UNIR)

É professor adjunto da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), vinculado ao Departamento Acadêmico de Letras Vernáculas (DALV) e ao Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (PPGMEL-UNIR). Entre as pesquisas desenvolvidas atualmente, elabora trabalhos a partir dos seguintes

temas: teoria do romance; literatura e violência; narrativa, imaginário e modernidade na Amazônia.

IGOR FRANÇA CORDEIRO (UFF)

Especialização em Literatura brasileira, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e mestrando em Teoria da Literatura, pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: Augusto dos Anjos, Belle Époque, poesia, literatura brasileira e modernidade.

JUCIANE DOS SANTOS CAVALHEIRO (UEA)

É Professora Associada da Universidade do Estado do Amazonas. 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. Docente 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. É autora de *Literatura e Enunciação* (2010) e organizadora de diversas obras. Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, no período de 2011-2017. Coordenou, como docente do curso de Letras, o Programa de Iniciação à Docência no período de 2014-2018. Coordenou, em 2019, o Programa de Residência Pedagógica. Foi Presidente do Grupo de Pesquisadores da Região Norte (GELLNORTE) no biênio 2017-2019. Em 2020, realizou Estágio Pós-doutoral sobre a obra de Milton Hatoum no Programa de Pós-Graduação de Literatura da UnB. Desenvolve suas pesquisas na perspectiva dos estudos enunciativos, ancoradas, sobretudo, nas ideias de Mikhail Bakhtin e Émile Benveniste. Coordena o grupo de pesquisa Núcleo de Pesquisa em Linguística e Literatura – NUPELL.

LUAN PAZZINI MENDONÇA

É professor tutor da Faculdade Qi, Gravataí. Mestre em Ciências da Comunicação e Jornalista pela Unisinos. Professor Conteudista na Universidade La Salle. Aluno não regular no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF). Pós-Graduando em Docência para o Ensino Superior pelo IBMR e Pós-Graduando em Formação de Professores na Educação Online pela FAQI. Editor, revisor e orientador de textos acadêmicos na Pazzini Comunicacion.

LUÍZA KLEIN CHERÉM (UFF)

É formada em Letras, habilitação Literaturas pela Universidade Federal Fluminense, 2013. Mestre em Letras pela UERJ, subárea estudos literários, 2020. Doutoranda em Literatura Comparada pela UFF, 2021. Atua como Professora de Português e Literaturas na SEEDUC RJ e na SMEC de Saquarema. Possui experiência de ensino e pesquisa na área de Letras, subárea de estudos literários com pesquisas voltadas para a experiência literária como catalisadora do processo de produção de subjetividade, com destaque para a pesquisa cartográfica na rede pública de ensino.

MARIA JOSÉ ALVES DE ASSUNÇÃO (UNIR)

Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia. Docente do Ensino Superior, Ministra as disciplinas: História Geral da Educação, História da Educação Brasileira, Fundamentos e Metodologia do Ensino de História, Fundamentos e Metodologias do Ensino de Arte (com atualização recente em 2015, em curso de História da Arte em Florença - Itália), Educação e Inovações Tecnológicas e Tecnologia da Informação, Filosofia da Educação, Sociologia da Educação e Antropologia.. Possui graduação em História pela Universidade Federal de Rondônia-UNIR. É especialista (Lato-Sensu) em História Moderna e Contemporânea pela Universidade Católica de Minas Gerais - PUC; especialista em Mídias na Educação pela Universidade Federal de Rondônia e certificada pelo Google for Education . Faz parte do quadro estadual do Governo do Estado de Rondônia/ SEDUC, exercendo a função de Coordenadora do Plano Nacional de Formação de Professores - PARFOR/STF/DGE. Tem experiência na área de tutoria e EAD.

MARIANA FILGUEIRAS DE SOUZA (UFF)

Professora do Departamento de Expressões e Linguagens da Escola de Comunicação da UFRJ. Doutoranda em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense (2020-2023), mestre em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (2019) e graduada em Comunicação Social /Jornalismo pela Universidade Federal Fluminense (2005). Tem experiência na área de Jornalismo e Roteiro, tendo trabalhado como repórter e editora-assistente no jornal O Globo, TV Globo, Jornal do Brasil e O Estado de S. Paulo; e como roteirista no programa de Tv Greg News (HBO), com ênfase nos temas relacionados à cidade e cultura. Áreas de interesse: jornalismo, reportagem, jornalismo narrativo, humor, biografias, literatura brasileira, cultura popular brasileira, vozes marginais e marginalizadas.

NILVANI RODRIGUES CABRAL (UNIR)

Possui graduação em Licenciatura em letras pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR) (2004). Atualmente é professora de atuação parcial da Faculdade de Educação e Meio Ambiente e professora nível fundamental e médio do Governo do Estado de Rondônia. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa.

OSCAR JOSÉ DE PAULA NETO (UFF)

Doutorando em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista de Doutorado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Bolsista CAPES 2014-2016). Graduado em História pela UERJ nas modalidades de Bacharelado e Licenciatura. Graduando em Letras-Literaturas na mesma instituição. Pesquisa a fase tardia da obra poética de António Botto, principalmente os anos em que o poeta viveu no Brasil. Possui interesse em literatura portuguesa, relações luso-brasileiras, biografia, relações entre literatura e outras artes, relações entre literatura e história.

RAIMUNDA THAMIRES MOURA MAQUINÉ (UEA)

Graduada em Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas, em 2018. Atualmente, é mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes (PPGLA), da Universidade do Estado do Amazonas. Também é bolsista CAPES e membro do grupo de pesquisa Núcleo de Pesquisa em Linguística e Literatura.

TUANE SANTOS ARAGÃO (UNIR)

Tuane Santos Aragão, graduada em Pedagogia e pós-graduada em Coordenação Pedagógica. Atualmente é Mestranda no Programa de Pós-graduação de Mestrado em Estudos Literários – UNIR (Universidade Federal de Rondônia). É professora da educação básica pela Secretaria Municipal de Educação de Porto Velho – SEMED e Secretaria Estadual de Educação de Rondônia – SEDUC, também faz parte do grupo de Pesquisa em Letramento Literário: estudos de narrativas da/na Amazônia (GPELL).