

Iza Reis Gomes Ortiz
Eliane Auxiliadora Pereira
Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina
(Organizadoras)



LITERATURA, CULTURA E SOCIEDADE

Coleção Pós-Graduação da UNIR



LITERATURA, CULTURA E SOCIEDADE

Iza Reis Gomes Ortiz

Eliane Auxiliadora Pereira

Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina

(Organizadoras)

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA

Reitora Marcele Regina Nogueira Pereira
Vice-Reitor José Juliano Cedaro

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA

CONSELHO EDITORIAL

Presidente Lou-Ann Kleppa
 Ariana Boaventura Pereira
 Carlos Alexandre Trubiliano
 Eliane Gemaque Gomes Barros
 Gean Carla Silva Sganderla
 Leandro Soares Moreira Dill
 Márcio Secco
 Marli Lúcia Tonatto Zibetti
 Pedro Ivo Silveira Andretta
 Ricardo Gilson da Costa Silva
 Xênia de Castro Barbosa

COMISSÃO CIENTÍFICA

Marília Lima Pimentel Cotinguiba
Carlos André da Silva Müller
Gabriel Eduardo Melim Ferreira
Wanderley Rodrigues Bastos
João Paulo Assis Gobo
Patrícia Goulart Tondineli
Lucas Martins Gama Khalil
Quesler Fagundes Camargo
Estevão Rafael Fernandes
Élcio Aloísio Fragoso



Edufro - Editora da Universidade Federal de Rondônia
BR 364, Km 9,5
Campus Unir
76801-059 - Porto Velho - RO
Tel.: (69) 2182-2175
www.edufro.unir.br
edufro@unir.br

LITERATURA, CULTURA E SOCIEDADE

Iza Reis Gomes Ortiz

Eliane Auxiliadora Pereira

Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina

(Organizadoras)

Coleção Pós-Graduação da UNIR



Porto Velho - RO

© 2021 by Iza Reis Gomes Ortiz, Eliane Auxiliadora Pereira,
Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina (Organizadoras)
Esta obra é publicada sob a Licença Creative Commons Atribuição-Não
Comercial 4.0 Internacional.



Capa:

Rosivan Diagramação & Artes Gráficas

Imagem - Fonte: LEITE, Daniel da Rocha

Ilustrador: Maciste Costa

Revisão:

Marília Lima Pimentel Cotinguiba

Projeto gráfico:

Edufro - Editora da Universidade Federal de Rondônia

Diagramação:

Rosivan Diagramação & Artes Gráficas

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR)
Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UNIR

F981 Fundação Universidade Federal de Rondônia.

Literatura, cultura e sociedade / organizadoras Iza Reis Gomes Ortiz, Eliane Auxiliadora Pereira e Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina. - Porto Velho, RO: Coleção Pós-Graduação da UNIR - EDUFRO, 2021.

274 p.; il.

ISBN: 978-65-87539-54-6 (digital)

1. Literatura. 2. Literatura regional amazônica. 3. Estudos pós-coloniais. 4. Cultura amazônica. I. Ortiz, Iza Reis Gomes. II. Pereira, Eliane Auxiliadora. III. Molina, Maria de Fátima Castro de Oliveira. IV. Fundação Universidade Federal de Rondônia. V. Título.

CDU 82-1/-9(811)

Bibliotecário Marcelo Garcia Cardoso

CRB 11/1080

Sumário

9 APRESENTAÇÃO

LITERATURA, CULTURA E LETRAMENTO

12 *A HISTÓRIA DAS CRIANÇAS QUE PLANTARAM UM RIO: UMA EXPERIÊNCIA DE LETRAMENTO LITERÁRIO EM TEMPOS DE PANDEMIA*

Adriana de Sá Marques

Suelen da Costa Silva

27 LETRAMENTO LITERÁRIO: UMA VIAGEM NA SEQUÊNCIA BÁSICA DE RILDO COSSON, NA OBRA *A HISTÓRIA DAS CRIANÇAS QUE PLANTARAM UM RIO (2013)*, DE DANIEL DA ROCHA LEITE

Angélica Gomes de Araújo Batista

Luci Mary Corrêa Lopes

38 LETRAMENTO LITERÁRIO: UMA POSSIBILIDADE POR MEIO DO TEXTO *A MENINA ÁRVORE*, DO ESCRITOR DANIEL DA ROCHA LEITE

Marileuza Duarte de Carvalho

Nilvani Rodrigues Cabral

ESTUDOS ANALÍTICOS SOBRE A LITERATURA DE EXPRESSÃO AMAZÔNICA

55 ARMINTO CORDOVIL E MADAME FULUCA, FISSURAS DE MANAUS E BELÉM: HISTÓRIAS SILENCIADAS NAS OBRAS DOS ESCRITORES MILTON HATOUM E NICODEMOS SENA

Eliane Auxiliadora Pereira

Iza Reis Gomes Ortiz

- 72 **UMA REPRESENTAÇÃO POÉTICA DA AMAZÔNIA NA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA EM *CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA***
Alberto de Barros Molina
Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina
- 83 **O "SER MORAL" NA PÓS-MODERNIDADE: UMA ABORDAGEM DIALÓGICA EM "BANDOLIM", DE MILTON HATOUM**
David Costa de Souza
Juciane dos Santos Cavalheiro
- 96 **A REPRESENTAÇÃO DO COTIDIANO DE ABAETETUBA EM *GIRÂNDOLAS*, DE DANIEL DA ROCHA LEITE**
Aldizete da Silva Souza
Izabel de Brito Silva Nascimento
Joelson de Jesus Araújo
- 112 **A TRÍADE AUTOR, TEXTO E LEITOR NO ROMANCE *ENQUANTO MEU PAI MORRE*, DE ALFREDO GUIMARÃES GARCIA: PERSPECTIVAS DE LEITURA**
Joaquim Gonzaga Nunes
Milva Valéria Garbellini e Silva
- 125 **O NARRADOR EM *CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA*: O R(I)OMANCE DE DALCÍDIO JURANDIR**
Luciele Santos Pantoja
- 144 **UMA REPRESENTAÇÃO POÉTICA DO IMAGINÁRIO NAS CATEGORIAS NARRATIVAS DA OBRA *PROCURA-SE UM INVENTOR***
Andréia Moreira Cardoso
- 155 **O REALISMO MARAVILHOSO NO CONTO "UMA LUZ NO RIO", DE WALCYR MONTEIRO**
Ane Caroline Rodrigues dos Santos Fonseca
Cristiane Joelma Denny

ESTUDOS PÓS-COLONIAIS

- 167 A OBRA *O NOROESTE AMAZÔNICO*, DE THOMAS WHIFFEN, SOB A PERSPECTIVA PÓS-COLONIAL**

Joelma Ferreira Bezerra

Luiz Eduardo Correia de Souza

Sonia Maria Gomes Sampaio

- 179 ANÁLISE TEÓRICO-CRÍTICA DA VIOLÊNCIA FEMININA FRENTE AO PODER DO MACHO NO CONTO *A VINGANÇA!* – NA OBRA *HISTÓRIAS DE SUBMUNDO*, DO AUTOR ARTHUR ENGRÁCIO**

Maria Rita Rodrigues Constâncio Menezes

- 199 O ESTEREÓTIPO AMAZONENSE SOB O OLHAR COLONIZADOR NAS NARRATIVAS DE VIAGEM**

Eunice Gomes da Pereira da Silva

- 214 A REPRESENTAÇÃO DO CORPO SUBALTERNO NO CONTO *VELAS. POR QUEM?*, DE MARIA LÚCIA MEDEIROS**

Eliana Azevedo Sarmento

Welen Souza Falcão

LITERATURA E OUTRAS ARTES

- 226 AS FACES DO NARRADOR EM MONGÓLIA: UM PROCESSO DE MODIFICAÇÃO DO ROMANCE TRADICIONAL**

Londina da Cunha Pereira de Almeida

- 239 ALGUNS PONTOS RELEVANTES SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE NA PROSA DA LITERATURA BRASILEIRA: UM PANORAMA DIDÁTICO**

Karla Menezes Lopes Niels

Isabela Melim Borges

Fernanda Tonholi Sasso Curanishi

254 VER O INVISÍVEL EM AURA, DE CARLOS FUENTES: COMPONENTES DE LITERATURA E SEMIÓTICA

Tiago Santos Malheiros

Vinícius L. P. de Sousa

263 SOBRE OS AUTORES (AS)

APRESENTAÇÃO

O Mestrado em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia – UNIR possui em seu desenho curricular a disciplina Literatura, Cultura e Sociedade. Esta disciplina aborda em sua ementa olhares sobre o Brasil e sobre as Amazônias: ensaístas e teóricos, suas obras e contextos históricos, vistos enquanto etapas da formação do pensamento social brasileiro. Trabalha ainda com as representações de cultura, sociedade e literatura na Amazônia e na tradição nacionalista através dos tempos, incluindo as contradições em torno da ideia de progresso, de civilização e de modernidade. E, por último, mas não menos importante, com a revisão crítica da contribuição de autores, correlacionando o mundo da sociedade, da cultura e da nação. O objetivo da disciplina é proporcionar aos mestrandos conhecer as produções literárias e teóricas sobre as Amazônias como parte da formação do pensamento social amazônico e brasileiro construindo interligações entre Literatura, Cultura e Sociedade.

Diante da nossa realidade no ano de 2020, o enfrentamento do Covid-19, as aulas foram ministradas de modo remoto. Um grande desafio para a Educação e para o Ensino que prima pela qualidade e pelo aprendizado construtivo e compartilhado. Enfrentamos as diversidades e finalizamos com a oportunidade de publicar capítulos produzidos durante a disciplina e a pandemia que assola o mundo todo.

Para que pudéssemos ter outros olhares, outros caminhos de pesquisa, convidamos professores e pesquisadores de outros estados para também colaborar com as discussões relacionadas à Literatura, Cultura e Sociedade.

Este e-book conta com dezoito capítulos escritos por mestrandos, mestres, doutores e professores de diferentes Programas. São contribuições de grande relevo para o desenvolvimento e a disseminação das pesquisas realizadas nas Universidades.

Dividimos os capítulos em quatro temáticas: Literatura, Cultura e Letramento; Estudos analíticos sobre a Literatura de Expressão Amazônica; Estudos Pós-coloniais; e Literatura e outras Artes.

O leitor encontrará capítulos em que tematizaram autores já consagrados como Milton Hatoum, Dalcídio Jurandir, Márcio Souza e Bernardo de Carvalho. E terá a possibilidade de conhecer escritores como Daniel da Rocha Leite, Alfredo Guimarães Garcia, Nicodemos Sena, Walcir Monteiro, Maria Lúcia Fernandes de Medeiros, Arthur Engrácio e Carlos Fuentes. São análises, leituras e estudos que possibilitam o direito à Literatura, como afirmou Antonio Candido.

Em 2020 produzimos Literatura, pesquisas, análises e continuamos a acreditar que todos têm direito à Literatura. Vamos fazer valer esse direito.

Boa leitura.

As organizadoras

Iza Reis Gomes Ortiz

Eliane Auxiliadora Pereira

Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina

LITERATURA, CULTURA E LETRAMENTO

A HISTÓRIA DAS CRIANÇAS QUE PLANTARAM UM RIO: UMA EXPERIÊNCIA DE LETRAMENTO LITERÁRIO EM TEMPOS DE PANDEMIA

Adriana de Sá Marques
Suelen da Costa Silva

INTRODUÇÃO

Em 2020, os estudantes viveram um momento atípico relacionado ao processo de ensino-aprendizagem, já que as aulas presenciais foram suspensas devido à pandemia da COVID-19 com o intuito de preservar a vida. Diante dessa realidade, houve a necessidade de adaptações às novas formas de ensinar e aprender. Assim, a partir do atual cenário nas instituições de ensino, sugerimos a aplicação do projeto “*Encantos e encontros nas águas amazônicas: percursos navegáveis para a construção do leitor literário*”, que visava atender aos alunos da rede municipal de ensino de Porto Velho, Rondônia, especificamente dos quartos e quintos anos, a partir de atividades *online* direcionadas ao ensino da literatura de maneira sistematizada fundamentadas na obra *Letramento literário: teoria e prática*, do escritor Rildo Cosson (2016).

A aplicação do projeto configurou-se diante dos questionamentos: como o ato de ler um texto literário relaciona-se com um processo que envolve não somente percepção, todavia, pressupostos, experiência, praticidade? O que ocorre no âmago do leitor quando é defrontado com um texto? De que forma a tessitura da narrativa demanda sentidos? Tais problemáticas estão direcionadas às questões das habilidades adquiridas como resultado do letramento literário de forma coesa e significativa. Dessa forma, o objetivo era alcançar os estudantes por meio de atividades remotas, garantindo-lhes o direito à literatura, pois acreditamos que é mediante o contato com obras literárias que eles se reconhecem e, simultaneamente, se permitem conhecer a diversidade de culturas.

O objeto para a realização da pesquisa, a obra literária – *A história das crianças que plantaram um rio* (2013), de Daniel da Rocha Leite – configura-se em uma representação como forma de atribuir sentidos, uma vez que são carregados de pistas de apelos as quais direcionam o leitor e o orientam para uma leitura coerente e coesa do contexto em que está inserido. A narrativa conduz o leitor a interagir de maneiras adversas com os personagens e o espaço por meio de suas vivências. Logo, o contato com a literatura propicia o conhecimento do outro e de si mesmo, ressignificando o ambiente em que se localiza.

Sob a perspectiva do letramento literário, os educandos foram conduzidos a uma vivência encharcada de sentidos a partir de interações em um contexto de uma determinada comunidade – em especial – os ribeirinhos que, infelizmente, suas vozes e valores têm sido negligenciados, mas não esquecidos pelos autores que persistem em valorizar as relações dos amazônidas.

Nesse prisma, o trajeto investigativo direcionou-se para a aplicação de estratégias de leituras diferenciadas em conformidade às concepções baseadas pelo teórico Cosson (2016) a partir da sequência básica: introdução, motivação, leitura e interpretação, que proporcionaram a descoberta das entrelinhas e despertaram o olhar crítico do leitor para a literatura, em especial, a de representação amazônica com a temática – rios e memórias, escopo do projeto.

Sendo assim, buscaremos apresentar os resultados obtidos do projeto desenvolvido com o intuito de fomentar a leitura-fruição demonstrando a relevância do letramento literário para a formação do leitor crítico, mediando-o na compreensão do fazer literário e na revelação dos seus implícitos que o induziram a criar imagens e transformações verbais para representar seu significado, construindo relações entre seu conhecimento e sua experiência.

ENCONTROS COM OS RIOS AMAZÔNICOS SOB A PERSPECTIVA DO LETRAMENTO LITERÁRIO

A leitura e a interpretação de forma reflexiva são capazes de guiar o indivíduo de um pensamento crítico para viver em sociedade de maneira autônoma. Também proporciona a compreensão das ideologias presentes nos dis-

cursos orais e nos vários textos lidos diariamente. Assim, o letramento literário pode cooperar na formação de uma sociedade mais crítica, inserindo o sujeito no quesito de aprimoramento intelectual.

Soares retrata que “[...] não basta apenas ler e escrever, é preciso também se fazer o uso do ler e do escrever, saber responder às exigências de leitura e de escrita que a sociedade faz continuamente [...]” (Soares, 2009, p. 20). Apesar de se compreender a relevância da leitura como geradora de sentidos, ainda é constante ouvir-se falar nos percalços encontrados pelos discentes na busca pelo entendimento ao realizarem a leitura literária, tendo em vista que não dispõem de estratégias que auxiliem na descoberta dos implícitos apresentados na obra.

Sendo assim, a leitura não se trata somente da atividade de extração de informações de um texto, por meio da decodificação dos signos linguísticos. Ela deve ser concebida como uma condutora do leitor para a ressignificação do eu e do mundo a partir de questionamentos e avaliação de valores, princípios sociais. Nessa perspectiva, Lajolo (1982) preconiza que

Ler não é decifrar, como num jogo de adivinhações, o sentido de um texto. É, a partir do texto, ser capaz de atribuir-lhe significado, conseguir relacioná-lo a todos os outros textos significativos para cada um, reconhecer nele o tipo de leitura que seu autor pretendia e, dono da própria vontade, entregar-se a esta leitura, ou rebelar-se contra ela, propondo outra não prevista. (Lajolo, 1982, p. 59)

Nesse sentido, o percurso da leitura representa uma conversa que “implica ouvir o autor para entender o texto, construir o sentido do texto porque se compartilha os sentidos de uma sociedade; ou construir o sentido do texto ouvindo o autor e compartilhando os sentidos de uma sociedade no entendimento do texto” (Cosson, 2016, p. 41). E tudo começa pelas indagações do leitor, pelas suas experiências que os conduzirão aos diversificados objetivos, pois tanto poderão entreter, impressionar, consolar, recordar ou até se reafirmar no contexto inserido.

Partindo do ponto de vista do letramento como prática social, é imprescindível fornecer contato com as obras literárias amazônidas para que os moradores dessas áreas sintam-se como sujeitos de sua própria cultura. Já que estes

possuem uma sabedoria singular e, por muitas vezes, é simplesmente apagada ou negligenciada na comunidade intelectual, alocando descrédito a esses saberes. Os apontamentos de Loureiro são significativos quanto a essa elucidação:

A cultura cabocla tornou-se a expressão das camadas populares das cidades, fundindo-se assim numa só argamassa cultural – a da cultura popular. E nisso reside uma das contradições fundamentais da cultura cabocla: ela é dominante no sentido de pertencer à camada social que abrange a maior parte da população, mas é também marginalizada, na medida em que é rejeitada ou não reconhecida pelos poderes instituídos e geralmente ignorada pelas políticas públicas. (Loureiro, 2015, p. 55)

A máxima exclusividade atribuída às manifestações culturais não caboclas infere aos moradores dessas comunidades não se perceberem como produtores de cultura. Há a intensificação dessa ideia eurocêntrica, pois não se legitima os conhecimentos populares. Nessa conjuntura, apresentar obras literárias de paisagens, rios e personagens ribeirinhos vai na contra-mão da marginalização e da rejeição imposta pelas esferas de poder propagadoras de conhecimento.

Diante desse cenário, reverberar as vozes de escritores da Amazônia para moradores locais viabiliza o contato com a cultura ribeirinha, sendo esta, potencial produtora de cultura. Somado a isso, Cosson (2016) sinaliza a relevância no uso de textos literários para cumprir a tarefa de percepção do indivíduo como um ser social.

Vimos, sob esse prisma, a importância de proporcionar aos educandos a interação e apropriação da cultura amazônica, de maneira que vivenciem uma experiência estética poetizante, mediante ao conceito de que a literatura “humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (Candido, 2006, p. 176). Aproveitamos a oportunidade para conduzi-los ao conhecimento e reconhecimento da importância do rio na formação do município de Porto Velho, pois este tem um elo bastante significativo com as águas pluviais. Já que tudo começou às margens do Rio Madeira. Em diálogo com a realidade da importância do rio para as comunidades ribeirinhas Loureiro esclarece:

O rio é um fator dominante nessa estrutura fisiográfica e humana, conferindo um *ethos* e um ritmo a vida [...]. Delas dependem a vida e a morte, a fertilidade e a carência, a formação e destruição de terras, a inundação e a seca, a circulação humana e de bens simbólicos, a política e a economia, o comércio e a sociabilidade. O rio está em tudo. (Loureiro, 2015, p. 137)

Contemplar o rio como elemento central na obra *A história das crianças que plantaram um rio* (2013) nos permite entender e oferecer o significado da relevância desse elemento para uma sociedade. Considera-se que a obra literária é uma ficção, mas é relevante considerar o externo, essa verossimilhança motiva uma análise com mais clareza, quanto à seriedade do meio para as personagens da narrativa, bem como da comunidade estudantil.

Portanto, a interação entre obra e leitor transgride aquilo que o autor oferece. As relações interpessoais e experiências advindas de seu viver denotarão o que será revelado no momento do contato com a linguagem literária mediante às atividades de letramento literário proporcionadas aos estudantes, conforme abordadas posteriormente.

ESTRATÉGIAS DE LETRAMENTO LITERÁRIO EM TEMPOS DE PANDEMIA

O projeto “Encantos e encontros nas águas amazônicas: percursos navegáveis para a construção do leitor literário” teve como principal objetivo proporcionar, por meio das redes sociais, uma experiência estética a partir da leitura da obra literária *A história das crianças que plantaram um rio* (2013), como também outros textos literários que apresentassem abordagem acerca da temática da relação entre o homem e o rio.

As teorias de suporte empregadas no cumprimento do projeto inferem-se ao conceito da Pesquisa-Ação, conforme aborda Thiollent (2007): “com a orientação metodológica da pesquisa-ação, os pesquisadores em educação estariam em condição de produzir informações e conhecimentos de uso mais efetivo [...] não se trata apenas de observar ou de descrever” (2007, p. 81). Os processos seguem as seqüências: pesquisa, estudo, análise e aplicação da metodologia

proposta, a qual tem por característica o princípio de compartilhamentos entre estudantes e pesquisador para sanar as problemáticas apresentadas no âmbito escolar referentes à abordagem do letramento literário.

Iniciamos com a apresentação do projeto aos representantes da Secretaria Municipal de Educação – SEMED a fim de aplicar as atividades aos alunos dos quartos e quintos anos. Após a aprovação, a secretaria selecionou dez (10) escolas para que os docentes participassem da formação de letramento literário como também conhecessem a metodologia do projeto.

No primeiro momento, foi realizada uma palestra acerca do letramento literário e o encontro entre os professores e o escritor Daniel da Rocha Leite. Diante dessa ação justifica-se o pensamento de Cosson: “o professor é o intermediário entre o livro e aluno, seu leitor final” (Cosson, 2016, p. 32). Sendo assim, é indispensável envolver o mediador principal com o ato da leitura e seus procedimentos. No segundo momento, as pesquisadoras e envolvidos no projeto apresentaram-se e realizaram a divulgação das etapas do projeto a fim de que os professores compreendessem como seriam aplicadas as atividades com os estudantes.

O encontro entre os docentes e as pesquisadoras foi de suma importância para a concretização do empoderamento das concepções norteadoras que conduziram a um novo olhar para as obras literárias amazônicas. Já que as estratégias de leitura são uma possibilidade de proporcionar aos estudantes a reflexão acerca de sua região, de maneira que resulte em um sentimento de pertencimento e ampliação de seus horizontes culturais.

Acerca dessa percepção de pertencimento social perante a leitura, Cosson nos orienta que “é por possuir essa função maior de tornar o mundo compreensível transformando sua materialidade em palavras de cores, odores, sabores e formas intensamente humanas que a literatura tem e precisa manter um lugar especial nas escolas” (COSSON, 2016, p. 17). Sob esse viés, é possível estabelecer um diálogo com o cotidiano dos moradores locais, a fim de coadunar a cultura ribeirinha com os conteúdos escolares.

Posterior às formações, a equipe iniciou a aplicação das atividades que foram desenvolvidas de forma *online*, ou seja, em cada etapa, houve a criação de vídeos para auxiliar professores e alunos. A metodologia desenvolvida se-

guiu norteada pela sequência básica de Cosson (2016), que compreende as seguintes etapas: motivação, introdução, leitura e interpretação. Essas atividades viabilizaram ao leitor a construção de significados a partir das leituras apresentadas de forma estratégica. Cosson afirma que o propósito do mediador “é promover o letramento literário, mostrando ao seu aluno um caminho de leitura que poderá ser transposto para tantos outros textos que ele venha a ler mais tarde ou julgar necessário” (Cosson, 2016, p.103)

Dessa forma, cada etapa desfrutou de suas especificidades encaminhadas por meio do *WhatsApp*, a partir de vídeos criados pelas pesquisadoras e equipe conforme os objetivos apresentados. Aponta-se a necessidade do uso dessas tecnologias devido à pandemia desde 2020 e pertinaz no ano presente. Os passos para a configuração do letramento literário seguiram quatro momentos.

O início se deu pela motivação que consistiu em uma preparação/antecipação para favorecer o processo de leitura na integralidade da obra. Cosson (2016) a denomina como o rito de passagem. Nesse momento, nós construímos um vídeo às margens do Rio Madeira e declamamos um poema sobre o rio de autoria de um professor parceiro na realização do projeto, com a finalidade de retratar o contexto da relação entre o homem e o rio. Ao enviarmos o vídeo pelo *WhatsApp*, solicitamos aos estudantes que encaminhassem áudios, vídeos e textos com relatos de experiências com o rio.

O segundo momento, denominado introdução, incidiu em apresentar aos estudantes a obra e o autor. Despertar a atenção para a capa, contracapa, o prefácio, a orelha – partes denominadas como paratextos que fomentaram a curiosidade acerca da obra. Cosson esclarece que “as apreciações críticas presentes nas orelhas ou na contracapa são instrumentos facilitadores da introdução e muitas vezes trazem informações importantes para a interpretação [...]” (Cosson, 2016, p. 61). Como atividade escrita, os estudantes apresentaram a exposição das primeiras impressões acerca da obra *A história das crianças que plantaram um rio* (2013) e expuseram suas concepções sobre o instigante título e as ilustrações.

Em continuidade, na terceira parte seguiu-se a realização da leitura da obra, por meio de vídeos que foram encaminhados aos professores e estes enviaram aos seus alunos. A leitura aconteceu em três momentos para que des-

pertasse a curiosidade dos estudantes. Destaca-se o pensamento de Cosson quanto à importância dessa ação:

Ser leitor de literatura na escola é mais do que fruir um livro de ficção ou se deliciar com as palavras exatas da poesia. É também posicionar-se diante da obra literária identificando e questionando protocolos de leitura, afirmando ou retificando valores culturais, elaborando e expandindo sentidos (Cosson, 2016, p. 120)

Oportunizar esse protagonismo para o aluno garante o exercício da criticidade social e é um dos objetivos centrais do letramento literário.

Por fim, houve o momento da interpretação em que os alunos registraram suas impressões de leitura. Propusemos aos estudantes que escrevessem uma narrativa com a temática da obra apresentada e se possível, criassem um vídeo para a leitura da narrativa. Nessa etapa, os professores também foram convidados a redigir uma narrativa e produzir um vídeo para um Concurso Literário online. O teórico Cosson menciona sobre essa parte do processo que “o importante é que os alunos tenham oportunidade de fazer uma reflexão sobre a obra lida e externalizar essa reflexão de forma explícita, permitindo estabelecimento do diálogo entre os leitores da comunidade escolar” (Cosson, 2016, p. 68). Nesse processo, a produção dos alunos foi apreciada para verificação da eficácia da leitura e mais do que corrigir os desvios gramaticais contemplamos o conteúdo que esteve sob o olhar central.

Ao finalizarmos o projeto, selecionamos seis narrativas para participar do concurso literário. Criamos uma página no *Facebook*, com o nome do projeto, para a divulgação e escolha das três melhores narrativas que ganhariam, dentre os prêmios, a obra *A história das crianças que plantaram um rio* (2013). Após a votação, realizamos a entrega dos prêmios de forma segura. Nesse trajeto, Rildo Cosson (2016) nos alerta sobre o processo avaliativo que afirma ser o principal intuito o de engajar o leitor na leitura literária e compartilhar esse momento com os docentes, os colegas e a sociedade.

A HISTÓRIA DAS CRIANÇAS QUE PLANTARAM UM RIO – UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICO-POETIZANTE

O papel desempenhado pelo texto literário tem sido erroneamente difundido no ambiente escolar, tendo em vista que predominam atividades direcionadas para análise de aspectos linguísticos, resolução de questões acerca da estrutura da narrativa e a relação do autor com a obra. Assim, os alunos sentem-se desmotivados para realizar as leituras obrigatórias com a finalidade de avaliação, pois exime-os do prazer e da significância desse ato para a construção crítica do leitor.

Com a finalidade de proporcionar uma prática de leitura centralizada no envolvimento e na colaboração dos educandos no processo de apreensão da obra literária amazônica, é importante a atuação do professor como leitor ativo e motivador desse ato. Enquanto a leitura é realizada, é propiciado ao educando sair de um posicionamento passivo para atuar em um processo de compreensão e reconhecimento de sua realidade de forma mais abrangente mediante o contato com a palavra.

Dessa forma, conforme estabelecem os PCNs (1997), é imprescindível que o ato de ler demande uma busca pelas informações relevantes, pelos segredos apresentados nas entrelinhas e, ainda, por elementos subsidiadores para a resolução de impasses do cotidiano. Tendo em vista que “a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (Candido, 2006, p. 175).

Simultâneos a essa busca, também são revelados conceitos complexos ao leitor quando se realiza uma leitura mais profunda do texto literário. Logo, “ao professor cabe criar as condições para que o encontro do aluno com a literatura seja uma busca plena de sentido para o texto literário, para o próprio aluno e para a sociedade em que todos estão inseridos” (Cosson, 2016, p. 29).

Segundo Cosson (2016), no ambiente escolar, a literatura é um lócus de conhecimento e, para que funcione como tal, convém ser explorada de maneira adequada. Assim, o aluno precisa ser conduzido pelo professor a conhecer as normas da escrita literária que vão além da singela leitura – apropriar-se da

literatura enquanto linguagem, tomar o texto para si e construir sentidos por meio da interação com a palavra, experienciando o ser e o viver.

Em vista disso, a apropriação de um texto literário gerará sentidos quando o encontro entre obra e leitor, de forma singular, ocorrer por meio de um processo denominado letramento literário em que visa à formação literária a partir da relação de quatro elementos: o leitor, o autor, o texto e o contexto. (Cosson, 2019). É o diálogo entre eles que proporcionará uma experiência estética, bem como desenvolverá a competência social e individual na aquisição de conhecimento, somando-se a isso é possível que o sentimento de pertencimento a uma comunidade seja estabelecido. Tendo em vista que

A função estética é, pois, muito mais do que algo que flutua na superfície das coisas e do mundo – como por vezes se pensa. Ela intervém de modo importante na vida da sociedade e do indivíduo, tomando parte na gestão das relações – não apenas passiva, mas também ativa – entre o indivíduo e a sociedade por um lado, e a realidade em cujo centro se situa, por outro. (Loureiro, 2015, p. 100)

Partindo desse pressuposto, permitir ao aluno uma referência da literatura amazônica garante a percepção do estudante como protagonista da sociedade em que está inserido. Nessa lógica, viabilizar o contato com a obra *A história das crianças que plantaram um rio (2013)* é um compromisso com essa comunidade, com o objetivo de valorizar a cultura ribeirinha, enriquecendo, assim, a concepção eurocêntrica e descontextualizada da educação.

É mediante o contato com os embates e desejos dos personagens que o leitor se reconhece, ou seja, é como se tivesse reavendo momentos já vividos, somando-se a isso a identificação de experiências com o rio. São as intenções do texto literário ligadas às emoções do leitor gerando um processo de reconhecimento.

Assim, a tessitura da narrativa destaca-se por apresentar personagens e espaços análogos ao contexto dos jovens leitores, pois retratam a relação entre o homem e o rio. Candido afirma que “o fator social é invocado para explicar a estrutura da obra e o seu teor de ideias, fornecendo elementos para determinar a sua

validade e o seu efeito sobre nós” (Cândido, 2006, p. 24). É no momento de reviver experiências e espaços outrora visitados que ocorrem as ressignificações e produção de sentidos. Seguindo esse pressuposto, Buganeme e Molina afirmam que

a leitura dos textos só se torna importante aos alunos se estas possuírem algum tipo de relação ou aplicabilidade com o cenário vivenciado por eles, pois a literatura abordada na escola é extremamente distante e, ao apresentar algo dentro de suas realidades, a experiência estética ocorre por meio da identificação, do reconhecimento e também da descoberta (Buganeme; Molina, 2019, p. 104).

Ao apresentarmos aos estudantes a obra *A história das crianças que plantaram um rio* (2013), puderam estabelecer o conhecimento de si e do outro, no momento de encontro do menino com a avó à beira do rio:

No final de uma tarde, a minha avó quis me ensinar a conversar com o rio. Estávamos ali, sentados, lado a lado, na beira do trapiche, vendo o rio passar. Bem baixinho, com aqueles seus olhos de vó, ela me disse, quase em um sussurro, que o rio queria conversar com a gente. (Leite, 2013, p. 40-41).

Mediante o contato com a obra, eles percorreram então, em uma viagem no seu interior, trazendo à memória momentos da relação com o rio em períodos distintos de suas vidas. Uma das experiências foi retratada por um aluno haitiano que comentou sobre a casa que vivia com os avós no Haiti próximo ao rio. Ele se identificou com aquele menino que também vivia com a avó às margens de um rio. Assim, conforme afirma Loureiro, aquele menino ao realizar a leitura da obra pôde “aprender o espaço de forma contínua – cada segmento desse vasto espaço unitário é um espaço natural reconstruído socialmente, e por isso único, ao mesmo tempo que igual e integrado ao espaço universal” (Loureiro, 2015, p. 67). Aquele rio ultrapassou as barreiras da ficção e o transportou a uma realidade outrora vivenciada; do local, transformou-se em universal.

Somando-se a isso, percebemos que por meio das atividades do letramento literário, os estudantes foram conduzidos a reflexões acerca da cultura local, bem como da valorização desse ambiente repleto de mistérios e encantos.

O momento da diversidade de impressões foi resultante das vivências no ambiente fluvial, tendo em vista que uma parte dos estudantes era ribeirinha. Para eles, havia a convicção de que

Nada substitui o estar diante dela ou ter estado nela. É como participar de uma cerimônia do imaginário. Forma-se uma atmosfera propícia “... a elaboração de uma aura estética na qual reencontramos, em proporções diversas, os elementos que reenviam à pulsão comunitária, à propensão mística ou a uma perspectiva ecológica”. (Loureiro, 2015, p. 82)

Em consonância com a afirmação de Loureiro, os textos redigidos pelos estudantes, retratavam essa propensão mística, como também a perspectiva ecológica de preservação do ambiente que viviam. Houve então um “mergulho na profundidade das coisas por via das aparências, esse é o modo da percepção, do reconhecimento e da criação pela via do imaginário estético-poetizante da cultura amazônica.” (Loureiro, 2015, p. 68). Percebe-se esse movimento nos excertos das narrativas criadas:

Pedro o menino que preservava a natureza

- Era uma vez um menino que preservava a natureza. Ele se chamava Pedro, ele gostava muito de pescar e ver a natureza um certo dia ele viu umas pessoas jogando lixo no rio aí ele decidiu colocar uma placa sinalizando para não jogar lixo no rio um certo dia as pessoas que jogava lixo no rio viram a placa dizendo não jogue lixo no rio jogue o lixo na lixeira! E as pessoas que jogava lixo no rio perguntaram quem fez essa placa e o Pedro disse que foi eu ele falou, eu via vocês jogando lixo no rio por isso eu ponhei essa placa aí entenderam se vocês continuarem jogando lixo no rio e os peixes vão morrer aí não vai ter mais peixes para nós pescar sempre preserve a natureza nunca joguem lixo no rio. (TEXTO A)

O Mistério das águas

Quando olhamos as águas do rio imaginamos o que a de tão misterioso embaixo delas. Com história que ouvi acho que é bem assustado! Pois tem bicho como cobra grande e botos que viram homes e encantam mulheres. Também já ouvi sobre pessoas que foram encantadas e viram uma grande

cobra que vira os barcos dos pescadores não sei se apenas historia mas o rio tem um grande mistério e isso traz curiosidade. Penso que as pessoas que vivem nas margem dos rios são os encantados poriso tanta que vomtade de mora sobre as aguas, correm debaixo dos seu pés sem rio não a historias de pescador. (TEXTO B)

É perceptível que as atividades de interpretação, presentes no quarto passo para o letramento literário, oportunizaram aos estudantes externalizar suas impressões a partir de reflexões por meio da escrita das narrativas. Sendo que é “[...] como se aquele denso mundo de floresta e água se transformasse num vitral de transparência pura, por meio do qual uma outra realidade é contemplada” (LOUREIRO, 2015, p. 97). Percebemos que houve a construção de novos sentidos em suas produções por meio de um encontro pessoal que gerou uma resposta ao coletivo.

Nos excertos citados, vimos a predominância do cuidado com o outro e a valorização do ambiente, como retrata o Texto B “sem rio não a histórias de pescador”, ou seja, é necessário que se preserve a existência do rio. Essa afirmativa dialoga com o momento em que as crianças plantaram um rio: “aqueles meninos e meninas, meu filho, plantaram um novo rio, sonharam um novo mundo, semearam uma nova história” (Leite, 2013, p. 71). O rio é carregado de inúmeros significados e relevância, era necessário que trouxesse vida a ele para que outras vidas continuassem a existir, por exemplo, os pescadores. Mediante a essa perspectiva, entende-se que “é por intermédio dessa espécie de *sfumato* existencial que o homem teogônico da Amazônia resgata para seu mundo de rios e florestas o sentido original de uma poesia da existência” (Loureiro, 2015, p. 95).

Dentre as inúmeras experiências de leitura, uma aluna nos despertou a atenção por apresentar mudanças significativas de comportamento mediante o contato com a obra. A professora nos relatou que anteriormente ao projeto, a menina era muito tímida, não falava e sempre estava com o cabelo amarrado. Após receber o vídeo com a leitura da obra e apresentação das ilustrações, essa menina decidiu criar um vídeo contando com sua entonação a narrativa *A história das crianças que plantaram um rio* (2013). No momento da leitura ela

soltou os cabelos e estava bem desinibida. Foi um momento emocionante para a professora e os envolvidos no projeto, pois percebemos que o texto literário proporcionou que aquela menina vivesse a experiência do outro por meio do contato com a palavra, possibilitando a formação de sua identidade. Assim, como afirma Loureiro (2015), a significância do estético procede do vínculo do afeto que incute da vivência do homem com sua realidade, resultando nas relações de sua presença na sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo o caminho percorrido teve o escopo de propiciar o protagonismo de leitura e interpretação de obras literárias amazônicas aos estudantes do ensino fundamental, permitindo que pudessem ser as molas propulsoras de suas comunidades locais. O mais imperativo de tudo isso é “a competência de leitura que o aluno desenvolve dentro do campo literário, levando-o a aprimorar a capacidade de interpretar e a sensibilidade de ler em um texto a tecedura da cultura” (COSSON, 2016, p.103), reverberando, assim, o sentido de letramento literário como uma prática social. Somando-se a isso, Soares infere que “o método enquanto caminho oferece justamente isso a certeza de que seguindo-o temos altas probabilidades de atingir tal e qual objetivo, produto ou resultado” (Soares, 2009, p. 178-179). Certamente, o intuito central foi alcançado na sanção dessas ações.

O fomento à leitura da obra de expressão amazônica, que versa sobre a temática da relação do homem com o rio, viabilizou aos seus receptores o contato com o espaço do rio a partir do imaginário. Entre o real e o irreal, o leitor foi conduzido a um passeio flutuante em que encontrou diversidades culturais, sentimentos de pertencimento, poesia e devaneio, mas, sobretudo, permeou por um contexto repleto de valores e princípios enraizados de uma comunidade que ao mesmo tempo está perto, mas se sente distante. Logo, por meio do contato com a obra *A história das crianças que plantaram um rio* (2013), que versa sobre as águas dos rios, propiciou-se o desenvolvimento do leitor e do cidadão mais sensível e consciente à comunidade e ao contexto que o cerca.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Língua Portuguesa**. Brasília, DF, 1997.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

COSSON, Rildo. **Círculos de leitura e letramento literário**. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2019

COSSON, Rildo. **Letramento Literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2016.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 1982.

LEITE, Daniel da Rocha. **A história das crianças que plantaram um rio**. Ilustrações de Maciste Costa. Belém: Ponto Press, 2013.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: Uma poética do imaginário**. São Paulo: Escritura Editoras, 2015.

BUGANEME, Vitória Siton; MOLINA, Fátima de Castro Oliveira. **A moça tecelã: estratégias para a formação de leitores no ensino médio**. Revista Igarapé, v. 12, n. 1, Porto Velho, 2019. p. 100-111

SOARES, Magda. **Letramento um tema em três gêneros**. Belo Horizonte: Autêntica. 2009.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez, 2007.

LETRAMENTO LITERÁRIO: UMA VIAGEM NA SEQUÊNCIA BÁSICA DE RILDO COSSON, NA OBRA *A HISTÓRIA DAS CRIANÇAS QUE PLANTARAM UM RIO* (2013), DE DANIEL DA ROCHA LEITE

Angélica Gomes de Araújo Batista

Luci Mary Corrêa Lopes

“Eu sempre imaginei que o paraíso seja um tipo de livraria.”

(Jorge Luís Borges)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A tessitura proposta por essa abordagem resulta em promover possíveis caminhos para trabalhar a obra *A história das crianças que plantaram um rio* (2013), de Daniel da Rocha Leite, por meio do letramento literário na escola, com o foco investigativo para o leitor do Ensino Fundamental I em sua apreensão e recepção do texto literário. A leitura de obras literárias, por vezes, é atribuída à missão pedagógica, com isso o leitor não consegue atingir a fruição provida da literatura, pois é deixada de lado a função formadora de “conhecimento do mundo e do ser” (Candido, 1972, p. 806), como supõe Candido.

Ao proporcionar meios de elucidar a experiência dos outros tempos e povos, a literatura oferece vivências internas e externas de um eu desconhecido, factualmente o leitor molda-se e descobre-se dentro da ficção ao preencher lacunas e incógnitas presentes na obra, consegue assim acarretar o pensamento crítico do real de forma contextualizada. A leitura de obras literárias na sala de aula, além de cultivar a estética, também abrange fatores culturais, políticos, religiosos, sociais e ideológicos que permeiam o mundo. A literatura contribui para a formação do pensamento crítico de cada indivíduo. Assim sendo, apresentamos como sugestão de aplicação em formação de alunos com evidência na leitura literária o percurso da sequência básica como suporte de aprendizagem para uma leitura coerente e exitosa.

A sequência básica apresentada por Rildo Cosson em *Letramento Literário: teoria e prática* (2018) é dividida em quatro etapas: motivação, apresentação, leitura e interpretação. Essa sequência é o encadeamento para uma boa leitura e absorção do texto literário ao contribuir para o aprimoramento do leitor com relação à obra, capacitando-o para uma leitura fluida, repleta de motivação e cooperando para que a interpretação seja diversificada e criativa. Cada etapa destacada por Cosson (2018) eleva a qualidade da leitura em sala de aula.

A obra *A história das crianças que plantaram um rio* apresenta o contexto amazônico materializado em palavras e tinta, o que possibilita momentos diferentes de leituras. Os elementos do cotidiano amazônico ganham destaque na obra e em especial o rio, personagem principal da narrativa. Ao levar essa obra para a sala de aula teremos a oportunidade de adentrar no cenário amazônico, aguçando o imaginário coletivo dos pequenos leitores. Considerando esses aspectos, a abordagem da obra propicia e amplia os caminhos tomados pelos docentes na educação escolar, oferecendo novos métodos possíveis para prática do Letramento Literário.

A BUSCA DO LEITOR LITERÁRIO

A proposta deste texto é estabelecer um diálogo entre os pressupostos teóricos que dão sustentação à Estética da Recepção, sobretudo ao foco que recai sobre o leitor e às concepções metodológicas que norteiam o Letramento Literário concebido como “um processo de apropriação da literatura enquanto construção literária de sentidos, resultado da experiência do leitor com a obra que implica negociar, reformar, construir transformar e transmitir o repertório que recebemos como literário” (COSSON; PAULINO, 2009, p. 67). Esse processo de apreensão é indissociável da interação dinâmica entre leitor e obra. Dessa forma, constitui-se em uma prática social, pois propicia o resgate de objetivos culturais em sentido amplo, opondo-se, assim, a uma apreensão imanentista, funcional e imediata do texto literário.

A mudança de percepção da obra literária que sai de uma condição de fenômeno literário isolado para ser inserida no contexto histórico-social aponta para o papel que o leitor assume como parte integrante do texto.

Na obra *Letramento literário: teoria e prática*, Cosson (2018) destaca a atuação dinâmica do leitor mediante o efetivo com o texto literário. Conforme analisa o autor, “A experiência literária não só nos permite saber da vida por meio da experiência do outro, como também vivenciar essa experiência. Ou seja, a ficção feita palavra na narrativa e a palavra feita na poesia são processos formativos tanto da linguagem quanto do leitor e do escritor” (Cosson, 2018, p. 17). Esse entendimento é perpassado pelo princípio de que na leitura ou na escrita do texto literário, nos reconhecemos e reconhecemos a comunidade a que pertencemos. Logo, ao ser detentora desse potencial de revelar e nos possibilitar expressar o mundo, a literatura é concebida como uma experiência a ser realizada e sempre renovada pela fruição estética do leitor. É possível identificar nessa concepção a ideia de leitura como construção que prevê a participação do leitor no preenchimento dos espaços abertos ou nebulosos do texto literário, preconizados pelo processo de recepção.

Ao dar visibilidade à presença de “Outras Vozes” na base estrutural da estética da recepção, Lobo (1992) salienta que outras correntes teóricas são convocadas para dar suporte teórico às ideias de Jauss. É o que ocorre, sobretudo com a concepção de leitor que ganha um aprofundamento teórico a partir da ideia de *leitor implícito* desenvolvida por Wolfgang Iser. Conforme pontua Lobo, “A leitura seria um ato de construção, na qual se refariam os espaços em branco dos textos abertos à interpretação” (1992, p. 240). Nessa operação entra em cena o repertório literário do leitor que pressupõe um saber prévio e aciona seu horizonte de expectativa. Sobre esses aspectos da comunicação literária que envolvem a interação entre o texto e o leitor, em *O ato da leitura*, Wolfgang Iser (1999) faz referência à dinâmica atuação desse elemento, ressaltando seu papel enquanto receptor de atualizar o potencial estético da obra.

Em consonância com essa concepção de leitura resultante dessa interação dinâmica, o caminho proposto por Cosson (2018) para o letramento literário prevê operações a serem realizadas pelo leitor no diálogo com o texto literário, materializadas em etapas de *antecipação*, *decifração* e *interpretação*. Na *antecipação*, Cosson (2018) considera relevantes as posturas diferenciadas adotadas pelo leitor e acionado pelos elementos que compõem a materialidade do

texto. A etapa da *decifração* está relacionada à familiaridade do leitor com as peculiaridades do texto e os mecanismos manipulados no processo da leitura. Etapa significativa da atuação do leitor, a interpretação diz respeito às relações estabelecidas pelo leitor quando processa o texto (2018, p. 40).

Nos desmembramentos do processo de interpretação, Cosson (2018) chama a atenção para a importância do contexto que se configura em uma via de mão dupla, pois tanto é dado pelo texto quanto pelo leitor. É na convergência de dois contextos que a leitura adquire sentido.

A descrição desses elementos dá visibilidade ao circuito que envolve a recepção. Sob essa perspectiva, “A leitura se baseia em estratégias selecionadas a partir de normas sociais e alusões literárias postas em ação num contexto referencial” (LOBO, 1992, p. 241). As estratégias selecionadas pelo leitor no ato da leitura são ligadas ao seu repertório, constituído pelas convenções, critérios e normas de contextos histórico e social, necessários para a compreensão da obra literária. A ideia de repertório, ponto de convergência entre Iser e Jauss, revela o quanto a estética da recepção se distancia de uma análise imanentista do texto, posto que os sentidos atribuídos ao texto pelo leitor partem de critérios de determinados contextos sociais e históricos por ele selecionados.

Os aspectos apontados dão visibilidade ao possível diálogo entre os pressupostos teóricos que norteiam a atuação do leitor sob essas duas perspectivas de abordagem.

A HISTÓRIA DAS CRIANÇAS QUE PLANTARAM UM RIO

A literatura apresenta aos jovens leitores fatores culturais aos quais estamos inseridos, segundo Loureiro (2015): “A cultura vem sendo considerada desde a Antiguidade Clássica como algo que engloba diferentes ângulos de uma totalidade (...) passando pelo cultivar, pelo habitar, pelo cuidar (...)” (Loureiro, 2015, p.62-63), pode-se considerar a cultura como uma colcha de retalho que ao se unir forma um todo com diversas peculiaridades, assim Loureiro aponta que Benedito Nunes formula uma síntese “Somos como povo, dotados de uma cultura própria, que tem sua fisionomia distintiva, o seu *ethos* peculiar (...)” (Loureiro, 2015, p. 63), o autor refere-se à cultura brasileira sen-

do próprias do caráter de uma produção social. Ressalta-se a cultura amazônica evidenciando-se como nativa, contextualizada na obra de Daniel Leite e está impregnada da presença dos saberes, das memórias e das vivências de um povo movido pela natureza e em especial pelo rio, destacando o cenário da floresta densa e magnífica regada com as águas barrentas do rio que traz vida.

Daniel da Rocha Leite surge com a temática das águas amazônicas des-trinchando nos livros que escreve a maresia e a emoção de molhar todos os dias os seus pés no encanto turvo e gelado do rio mágico. Na envolvente encantaria, o autor sonha com as palavras e as escreve, e o ilustrador sonha com as imagens e as ilustra. Texto e imagem juntam-se e compõem a narrativa amazônica *A história das crianças que plantaram um rio*.

Além desta, Daniel Leite é autor de outras obras como *Procura-se um inventor*, que recebeu por sua vez o Prêmio Rafael Costa da Academia Paraense de Letras em 2010. O escritor ainda foi selecionado para o edital de Cultura do Banco da Amazônia (BASA) por três edições com as obras infanto-juvenis *Livro Pero Vero*, em 2010, *A história das crianças que plantaram um rio*, em 2013, *A menina árvore* e *Menino astronauta*, em 2011.

A obra *A história das crianças que plantaram um rio* (2013) trata de um relato emocionado de um menino que tinha na sua avó a protagonista de sua vida representada pela contação de história e seus afetos memorialistas, característica evidente na narrativa. Aparece também na obra a relação entre o menino, a avó e o rio, um rio onírico e deslumbrante. A convivência com o natural desvela em uma íntima amizade do menino com o afluente.

Neste contexto de sonhos e vislumbres da memória propomos a sequência básica para engendrar a relevância da obra no âmbito escolar.

AS ETAPAS PARA A SEQUÊNCIA BÁSICA

O letramento literário deve ter como centro a experiência do literário, por isso é tão “importante a leitura do texto literário e respostas que construímos para ela” (COSSON, 2014a, p. 47). Deve ser efetivada uma ação constante de leitura para o ensino de Literatura, como assegura Cosson:

É necessário que o ensino de Literatura efetive um movimento contínuo de leitura, partindo do conhecido para o desconhecido, do simples para o complexo, do semelhante para o diferente, com o objetivo de ampliar e consolidar o repertório cultural do aluno. Nesse caso, é importante ressaltar que tanto a seleção das obras quanto as práticas de sala de aula devem acompanhar esse movimento. (2014a, p. 48).

Orientando esse objetivo buscamos aporte em Cosson, *Letramento literário: teoria e prática* (2018), que propõe estruturar atividades das aulas de literatura para o ensino fundamental na sequência básica apresentando possibilidades concretas de organização das estratégias a serem usadas nas aulas de Literatura do ensino básico, como exemplos a serem seguidos para ajudar no encaminhamento das aulas, isentando-a de ser uma imposição ou modelo a ser seguido rigidamente.

Eleita a elaboração da sequência básica sugerida por Cosson, sobrescrevemos que a sequência básica que didaticamente apresentaremos não é o único caminho que leva ou que contribui para o letramento literário, existem algumas outras propostas, mas diante do que queremos apresentar, este caminho é o que mais chama atenção pois encanta e se deixa encantar. O letramento literário se faz também fora do ambiente escolar, por meio das livres leituras que fazemos durante a vida e para a vida. Nosso estudo focará na sequência básica. E esta sequência do letramento literário na escola é composta por quatro etapas: motivação (preparar os leitores), introdução (apresentar leitor e obra), leitura (contato com o texto) e interpretação (inferências) (Cosson, 2014).

[...] as criações de toque poético, ficcional, ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os níveis de cultura desde que chamamos de folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (Cândido, 1995, p. 174).

Acreditamos que o estímulo à leitura literária contribua para o avanço de nossos educandos no entendimento de mundo mais amplo, e venha a despertar no mesmo um olhar crítico com mais possibilidades para o desenvolvimento do pensamento profuso.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

ABORDAGEM DIDÁTICA

O contato com obras literárias é importante desde a primeira infância. O gosto pela leitura deve ser cultivado desde cedo, segundo Cecília Meireles (2016) a literatura provoca emoções que perpetuam até a morte:

A natureza e intensidade dessas emoções pode repercutir na vida do pequeno leitor de maneira definitiva. Não apenas ele se lembrará, até a morte, desse primeiro encantamento, como no caso de Scott; muitas vezes, a repercussão tem resultados práticos: vocações que surgem, rumos de vida, determinações futuras. (Meireles, 2016, p. 74)

A influência das primeiras leituras incentiva a aptidão dos jovens leitores para que se deleitem em livros desfrutando, assim, esse mundo fantástico. Ao seguir a sequência básica oportunizaremos aos pequenos a aproximação profunda com a obra para realizar conversas proveitosas com e entre as crianças examinando desde a capa à narrativa verbal e visual explorando cada detalhe que possa instigar a imaginação do público.

DESCRIÇÃO DAS ETAPAS (Sugestão de trabalho remoto em função da pandemia).

MOTIVAÇÃO

A motivação prepara o aluno para entrar no texto, elucida Cosson: “O sucesso do encontro do leitor com a obra depende de boa motivação” (Cosson, 2018, p. 54). Nesse momento, a preparação para motivá-los requer o toque, o cheiro, o olhar, para assim, chamar atenção para a história que elas vão conhecer, oportunizar o acesso à textura do papel, à imagem e à completude da obra, e, por fim, instigar os alunos a quererem saber mais sobre o assunto que será abordado no livro. Respeitando integralmente as discussões e as interpretações providas desse primeiro contato, todos os apontamentos serão relevantes para a apreensão da obra literária.

Com esse primeiro momento, os estudantes do projeto terão uma conversa informal norteada pelos seguintes questionamentos:

1) O que esperar de um livro que se chama *A história das crianças que plantaram um rio*?

2) Quais motivos levaram Daniel da Rocha Leite a escolher esse título?

Debatidas as ideias, há a proposta de atividade - uma produção escrita - necessária para registro da prática em desenvolvimento - será solicitado que escrevam suas impressões sobre o que foi falado. O texto dos alunos deverá responder às seguintes perguntas:

- Na sua opinião, o que significa plantar um rio?
- Quem participa desta plantação?
- Onde aconteceu?
- Quando aconteceu?
- Como aconteceu?
- Por que aconteceu?

A contextualização temática será verificada na produção dos textos realizados pelos mesmos e tem como objetivo atestar o conhecimento sobre o assunto a ser abordado pela obra literária.

INTRODUÇÃO

Sugerimos a aplicação da sequência básica para o segmento do Ensino Fundamental I, haverá a apresentação do livro “A história das Crianças que plantaram um Rio” e em seguida propomos que se levantem hipóteses sobre o assunto do livro com algumas contribuições dos alunos: o livro trata de “uma contação de história”, “lembranças do escritor” ou “um adentramento no imaginário amazônico”.

Com as capas abertas, sugerimos uma leitura apreciativa da imagem do livro chamando a atenção de todos para as diferenças de cor, e observamos a expressão dos alunos, sobre a ilustração para com essa percepção enriquecer o discurso sobre a explanação da obra. Detalhes da vida do autor também serão

explorados, principalmente o fato de ele ter nascido em uma cidade com as mesmas características da que os alunos moram. Acreditamos que esses detalhes poderão suscitar a atenção deles, deixando-os animados com a identificação e permitindo que eles imaginem passear no interior da história. Norteados pelas asserções de Cosson (2018) sobre as atividades de introdução, os alunos serão levados a conhecer mais sobre o autor e entender o porquê de tal obra ter sido escolhida: trata-se de um autor que reside na região Norte e suas referências favorecem sua escrita pelo contexto da região, a temática da obra se faz relevante por ser ambientada no rio, lugar-comum na comunidade a qual as crianças se inserem. Tais informações e discussões acontecerão por meio remoto e as sugestões das etapas serão direcionadas com a exploração de filmagens dos elementos físicos do livro (capa) e leitura da sinopse (contracapa).

Encerrado o momento de discussão, será realizada a leitura das duas primeiras páginas para a turma, atentando-se à entonação para demonstrar à classe o prazer que a leitura proporciona.

Cosson (2018, p. 62) comenta que o professor, a partir desta atividade, deve acompanhar a leitura, sem confundir, porém, com policiamento, convidando os alunos a apresentar o resultado das leituras durante os “intervalos”, período que eles lerão fora da aula. Para a aula seguinte (uma semana depois), deverão realizar a leitura integral da obra.

LEITURA E INTERPRETAÇÃO

No primeiro momento, haverá uma leitura coletiva e em seguida individual, será efetuado pelo(a) professor (a) a leitura das duas primeiras páginas com atenção à entonação e às pausas, estabelecendo assim o regozijo que a literatura propicia.

Nessa última fase os alunos materializarão a interpretação (individual e coletiva) produzindo cartazes sobre o livro trabalhado, individualmente demonstrarão trechos e desenhos externalizando suas interpretações acerca da obra. Com ajuda do professor surgirão múltiplas opiniões acerca da obra. Zilberman (2003) destaca o incentivo que cabe ao docente proporcionar para que o aluno alcance a compreensão total do texto:

ao professor cabe o desencadear das múltiplas visões que cada criação literária sugere, enfatizando as variadas interpretações pessoais, porque decorrem da compreensão que o leitor alcançou do objeto artístico, em razão de sua percepção singular do universo representado (Zilberman, 2003, p. 28).

A percepção individual do leitor exerce grande influência na fruição literária, resignificando a obra mediante sua bagagem de mundo. Haverá uma boa motivação, pois as produções dos alunos se consolidarão em diversificadas e criativas leituras.

Ao final, os alunos montarão um grande mural interativo exposto no pátio compartilhando suas impressões de leitura a todos os membros da escola.

Ressaltamos que a prioridade desse trabalho é tornar habitual a prática da leitura literária, conquistar o leitor por meio do letramento literário a uma leitura prazerosa. Sendo assim, o registro da produção textual do aluno servirá para externalizar a apreensão da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A prática dessa proposta foi pensada para o ensino fundamental I, porém subentende a necessidade de estender a todos os ensinos escolares, tendo em vista, a carestia em aperfeiçoar e moldar um ser existente humanizado. A literatura é uma experiência humana que está à disposição de todos aqueles que querem utilizá-la para construir a sua própria consciência humana.

Por meio da leitura da obra *A história das crianças que plantaram um rio*, por meio do letramento literário e na perspectiva da sequência básica, há a promoção do estreitamento entre obra e leitor de forma direcionada e contextualizada com a participação interpretativa aberta do aluno. Assim, possibilita a experiência literária, voltar-se para a formação do pensamento crítico humanizado, abranger a diversidade e habilidade linguística e prover o preenchimento dos espaços encontrados na narrativa através da bagagem de mundo que os alunos carregam, desse modo a viabilizar o aprofundamento da leitura.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vanda T. **O leitor competente à luz da teoria da literatura**. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, v. 124, v. 5/6, p.23-34, jan./mar. 1996.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. In: Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades. 1995.

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. *Ciência e Cultura*. São Paulo, vol.24 n.9 set. 1972.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2016.

COSSON, Rildo e PAULINO, Graça (org.). **LEITURA LITERÁRIA: A Mediação Escolar**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. 29. Ed. São Paulo: Cortez, 1994.

ISER, Wolfgang. **O Jogo do texto**. In: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o leitor: textos de estéticas da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. São Paulo: Escrituras, 2015.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil**. São Paulo: Global, 2016.

SOLÉ, Isabel. **Ler, leitura, compreensão: “sempre falamos da mesma coisa?”** Porto Alegre: Artmed, 2003.

ZILBERMAN, Regina. **Leitura: Perspectivas Interdisciplinares**. São Paulo: Ática, 1995.

ZILBERMAN, Regina. **A Literatura Infantil na Escola**. São Paulo: Global, 2003.

LETRAMENTO LITERÁRIO: UMA POSSIBILIDADE POR MEIO DO TEXTO *A MENINA ÁRVORE*, DO ESCRITOR DANIEL DA ROCHA LEITE

Marileuza Duarte de Carvalho

Nilvani Rodrigues Cabral

INTRODUÇÃO

Na última década muitas pesquisas foram realizadas sobre a formação literária e legitimação da escolaridade para a formação do sujeito. A entrada da literatura infantil no espaço escolar, além de promover às crianças e adolescentes a apreensão de suas capacidades e dar prosseguimento em seu processo de aprendizagens significativas, contribui para a formação de suas identidades.

Um problema desafiador neste domínio é o fato de as produções literárias infantil e juvenil ainda serem relativamente ignoradas no que diz respeito a seu caráter artístico em detrimento de seu uso didático-moralista, fim dado, em muitas situações, ao uso do livro infantil.

Não há pesquisas anteriores usando a abordagem de análise e percepção da obra *A menina árvore*, do escritor Daniel da Rocha Leite, o que impulsionou ainda mais a escolha da obra como objeto desse estudo. Na análise do livro foram observados elementos que o classificam como obra literária, esses subsídios, relacionados aos conceitos teóricos pesquisados, tornam a análise da narrativa instigante e faz com que desperte reflexões antes não concebidas.

Para embasar a análise, utilizamos os seguintes teóricos: Nelly Novaes Coelho (2000) em que orienta sobre a literatura, literatura infantil, explana conceitos e teorias capazes de contribuir com as pesquisas na área da literatura. Além de Coelho, o artigo cita autores como: Cosson (2020), que realiza pesquisas na área de Letramento Literário e pesquisa na área de literatura, Gregorin (2009) investiga sobre como e por que trabalhar a literatura infantil na sala de aula, Jobim (1992), (2020), que realiza pesquisa na área de crítica literária

e estudo dos conceitos literários e Reyes (2010), por meio do relato de seu trabalho em uma oficina em que traça os primeiros anos da formação do leitor.

Este artigo tem o propósito de contribuir para o debate em torno da importância do letramento literário na formação do sujeito em sua iniciação no mundo das leituras, a fim de torná-lo emancipado, ao ter em mãos um texto literário que, diante da voz de um autor, também possa incluir sua voz na construção de sua identidade como leitor. Esta pesquisa seguirá os seguintes passos: na primeira parte, será apresentada uma breve reflexão sobre a importância da leitura e da literatura infantil no letramento literário. A segunda apresenta considerações sobre o escritor Daniel da Rocha Leite e a sua obra *A menina árvore*, considerando suas características, recepção e os fatores estruturais da narrativa.

LITERATURA E LEITURA: UMA (IN)CONFLUÊNCIA DE SABERES E POSSIBILIDADES AO LETRAMENTO LITERÁRIO

A leitura está associada ao ato que nos conduz a representar o que vivemos na sociedade, ou seja, a literatura constrói representatividade de ações, acontecimentos e vivências sociais. A leitura também é um importante meio através do qual adquirimos e registramos informações, conhecimentos e tradições culturais.

Assim como garante a permanência das tradições culturais passadas, a leitura abre os horizontes e alicerça a busca por novos conhecimentos, é o que afirma Nelly Novaes Coelho na obra teórica *Literatura Infantil – texto, análise e didática*:

Ao estudarmos a história das culturas e o modo pelo qual foram sendo transmitidas de geração para geração, verificamos que a literatura foi o seu principal veículo. Literatura oral ou literatura escrita foram as principais formas pelas quais recebemos a herança da Tradição que nos cabe transformar, tal qual outros o fizeram, antes de nós, com os valores herdados e por sua vez renovados (Coelho, 2000, p. 16).

Sendo assim, esse conhecimento adquirido na e para a literatura sofre (e deve realmente sofrer) aprimoramento, acréscimo e descoberta de novos conceitos, técnicas e conhecimentos.

A escola é o melhor lugar para promover o aprendizado literário, pois é lá que se apreende a base para a formação do indivíduo. Coelho (2000, p. 17) afirma que a escola estimula a mente de uma forma abrangente, desenvolvendo a percepção, as múltiplas significações e níveis de leitura, além de aprimorar o uso da língua de forma significativa, consciente e responsável.

São, no mínimo, questionadores os caminhos históricos da Educação Infantil do Brasil. Há um traçado que muito esclarece os desafios enfrentados até aqui a serem vencidos para que o texto literário infantil ocupe o lugar de arte, libertando-se do cunho didático-moralizante que tão fortemente atribuem-lhe.

José Nicolau Gregorin (2009, p. 25-28), em sua proposta de dialogar com professores sobre como e por que trabalhar literatura infantil, traz um registro do histórico acerca do tema iniciando com o lançamento do livro *Saudade*, que foi publicado pela Secretaria de Agricultura de São Paulo em que se descrevia o cenário rural, presente a partir de então, em muitos textos literários voltados para as crianças. O livro foi produzido num momento em que o mundo acabara de sair de uma guerra, e resgatar os valores de civilização e a esperança seria urgente. A literatura, portanto, seria usada para a valorização da paz e da justiça social, possível na vida no campo.

Elogiado por Monteiro Lobato que considerou *Saudade* um livro para a infância e foi abraçado pelo meio pedagógico com fulgor, a narrativa legitimou o estilo didático-moralista da literatura para criança quando na época de seu surgimento. Gregorin (2009) cita também *Cazuza*, de Viriato Correa, gerado por ideais e ideias do Brasil dos anos 1930. Segundo o autor, *Cazuza* foi um dos livros que trouxe a literatura para perto da vida real, com linguagem mais ágil, e voltado para experiências necessárias ao crescimento do indivíduo, apesar de seu direcionamento ideológico.

Enfim, Monteiro Lobato surge na cena literária com uma proposta inovadora, dando voz à criança, mesmo que uma voz vinda de uma boneca de pano, Emília. A partir daí, os paradigmas do final do século XIX, nacionalismo, intelectualismo, tradicionalismo cultural, moralismo religioso passaram a ser questionados dentro da literatura infantil. O fato é que esse caminho ainda apresenta muitos desafios a serem vencidos. Um deles é deixar que a arte se mostre.

A imaginação, a criação e a recepção independente devem ser valorizadas com tônicas das obras literárias para crianças. Assim defende Gregorin (2009, p. 09): “Pensar nas crianças e na sua relação com os livros é pensar no futuro, e pensar no futuro é ter responsabilidade de construir um mundo com menos espaço para a opressão das diferenças.”

Em uma reflexão sobre literatura, o pesquisador Jorge Wanderley afirma que “Literatura é a escrita ‘imaginativa’, no sentido de ficção”. (Wanderley apud Jobim, 1992, p. 255). É certo que, no texto, o escritor discute e pontua outras observações e considerações a respeito dessa afirmação, porém é oportuna essa definição tendo em vista o nível de imaginação que a obra *A menina árvore* nos conduz. A escrita da obra transporta a nossa imaginação para a formação de uma narrativa poética e porque não dizer que nos conduz para a poesia. Wanderley considera “[...] que a literatura se caracteriza por tratar a linguagem de uma maneira peculiar [...]” (Jorge Wanderley apud Jobim, 1992, p. 255). Isso está evidente na obra em análise que apresenta simbologia em seu texto e ilustração.

O uso de simbologia, afirma Coelho (2000, p. 44), se comunica com o pensamento mágico que é correspondente aos seres imaturos e funciona como mediador dos valores assimilados pelos ouvintes ou leitores por meio de alegorias, metáforas e simbologias, isso faz com que uma obra se torne atemporal, pois o símbolo pode ser adaptado a diversas realidades, situações e culturas fazendo com que pertença a uma ‘*verdade humana geral*’ (Coelho, 2000, p. 45).

Devemos considerar que o estudo da simbologia vem da representação de signos que a palavra tem para o autor, entretanto, essa significação dependerá do nível de compreensão e conhecimento do leitor em diferentes momentos de apropriação do texto. Essa possibilidade retoma a fala de Jorge Wanderley no livro *Palavras da crítica* em que ele discute a Literatura, suas funções e conceitos. O autor faz a seguinte reflexão: “Nenhum leitor lê duas vezes o mesmo texto, devia ter dito Heráclito [...]” (Wanderley apud Jobim, 1992, p. 257-258).

Considerando o conceito defendido em Gregorin, (2009), ao recorrer a Coelho (2000, p. 22):

Literatura infantil é antes de tudo literatura, ou melhor é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível/impossível realização. (Coelho, 2000, p. 22)

É nessa perspectiva que abraçamos o livro *A menina árvore*, de Daniel da Rocha Leite, para nele analisar as perspectivas de recepção tanto textual como das ilustrações, suas vias de letramento.

CONHECENDO O AUTOR DANIEL DA ROCHA LEITE E *A MENINA ÁRVORE*

Daniel da Rocha Leite nasceu no Rio de Janeiro em 6 de março de 1966 e foi para o estado do Pará ainda criança, desta forma, é reconhecido como escritor paraense e denominado por muitos como “artesão das palavras”.

Além de escritor é advogado, licenciado em Letras com habilitação em Língua Alemã, doutor em Estudos Comparatistas pela Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa - Portugal.

Entre os prêmios recebidos pelo trabalho de escritor, ou como é chamado “artesão das palavras”, destaca-se, entre outros, o 1º lugar em poesia no I FEAT, 1992; 5º lugar em poesia no Concurso da Academia Paraense de Escritores, 1994. Em 2004 recebeu o Prêmio IAP - Instituto de Artes do Pará, de Literatura com o livro de contos *Águas imaginárias*; nesse mesmo ano foi 1º lugar em poesia e 1º lugar em contos no Festival de Arte e Literatura da Assembleia Legislativa.

Daniel Leite tem vários livros publicados entre poesia, contos, crônicas e romances. Suas obras são classificadas como literatura infantil e infanto-juvenil.

Entre suas publicações estão: *Glóbulos Negros, Estes poetas, Casa de farinha e outros mundos, Girândolas, Águas imaginários, Invisibilidades, Procura-se um inventor, Pero Vero, A história das crianças que plantaram um rio, Menino astronauta, Aguarrás* e o livro promotor dessa pesquisa, *A menina árvore*, publicado em 2014.

Ao escrever a obra, Daniel da Rocha Leite faz surgir conceitos, reflexões e acaba por produzir no consciente do leitor novos ensinamentos mediante à reflexão que a ele proporciona. A cada página, a narrativa se torna mais instigante devido ao jogo de metáforas e a tessitura que as ideias possuem, como defende João Adolfo Hansen (apud JOBIM 1992, p. 16) ao definir o papel do autor dentro da obra: “A significação genética de autor é assim, / o que faz escrever /, mas também,/ o que faz surgir; o que produz.”

A narrativa é conduzida de uma forma em que o leitor não associa, como acontece em outras obras, autor e eu lírico, as duas entidades estão totalmente definidas e assumindo a sua localização fazendo com que o leitor assuma, inconscientemente, o lugar da personagem, refletindo sobre suas vivências e suas experiências, assumindo uma “postura ativa, impulsionando e reestruturando o que foi criado”, segundo (LOBO *apud* JOBIM 1992, p 232).

Desta forma, o leitor dá sentido ao texto atribuindo-lhe informações, conhecimentos e sentidos, ou seja, ele possui informações e lembranças que influenciam no entendimento da narrativa; é por meio dessa relação que se formará o entrosamento com a leitura. A obra *A menina árvore* provoca construções de sentidos mediante as informações, leituras e conhecimento que o leitor possui, ou seja, dependendo de sua experiência, pode construir diferentes significados passíveis de mudanças mediante o amadurecimento, fruto de suas leituras.

ANÁLISE LITERÁRIA: UMA POSSIBILIDADE DE INTERPRETAÇÃO

A obra possui uma estrutura metafórica se utilizando de simbologia, o que nos faz retomar alguns ensinamentos de Nelly Novaes Coelho em que explica a formação de uma nova mentalidade da literatura infantil afirmando que:

Abertura para a formação de uma nova mentalidade, além de ser um instrumento de emoções, diversão ou prazer, desempenhada pelas histórias, mitos, lendas, poemas, contos, teatro, etc., criadas pela imaginação poética, ao nível da mente infantil, que objetiva a educação integral da criança, propiciando-lhe a educação humanística e ajudando-a na formação de seu próprio estilo. (Coelho, 1991, p. 5).

A autora faz uma explanação dos valores consolidados pela sociedade e os novos valores que refletem a literatura produzida; avalia comportamentos, ações e posturas que implicam na literatura. A divisão dos assuntos é feita em itens que nomeiam e classificam cada elemento que ela julga importante. Sendo assim, evidencia na obra *Literatura infantil – Teoria- Análise – Didática*, três desses novos valores que podem ser identificados na obra *A menina árvore*.

Coelho afirma que algumas obras assumem a noção de concepção da vida, esse é o sétimo item trabalhado por ela no texto com o subtítulo *Novo*, referente à explicação do conceito de formação da mentalidade.

A obra *A menina árvore* possui justamente, entre outros, esse conceito, pois “[...] A tendência (*de mudança contínua*) já não é o ideal de alcançar a realização completa e definitiva do ser, mas participar da evolução contínua da vida” (Coelho, 2000, p. 26). Dentre outros, a obra *A menina árvore* ressalta justamente a evolução da vida, mostra a mudança interna mediante aos acontecimentos do cotidiano, permitindo a evolução da criança para adulto; o experimentar como se cresce ressalta a importância do sonho levando a menina “árvore” a se tornar uma mulher “árvore”.

Essa concepção de vida como mudança contínua permanece até o final da obra, não a concluindo com uma informação fatal, ou melhor dizendo, final. É o que se compreende ao ler a opinião de Sophia Cuvello Lopes, uma menina (árvore?) de 9 anos, que estuda na quarta série do ensino fundamental na escola do SESI, Serviço Social da Indústria, de São Caetano do Sul / SP: “um livro para sonhar além da lógica” (blogdooctaviopessoa8.blogspot.com). Ao afirmar sua concepção acerca do livro *A menina árvore*, Sophia ressalta a importância de a obra apresentar pouca escrita e ilustrações com espaços para a imaginação do leitor. Gregorin (2009) defende que, no processo de criação, ao escrever para crianças, se faz necessário colocar o leitor diante do poder da palavra poética:

Tornar-se importante ter em mente que o enunciatário “virtual” do texto é uma criança e manifestação textual integral é resultado de duas semióticas (verbal e visual). Portanto o texto “infantil” pressupõe um leitor competente intersemioticamente, isto é, um leitor que saiba ler e relacionar as temáticas nesses dois tipos de texto (Gregorin, 2009, p.17).

Outra tendência presente na obra é a valorização da intuição em que Nelly Novaes Coelho destaca da seguinte forma:

Valorização da intuição como abertura indispensável ao conhecimento da verdadeira realidade dos homens e do mundo. Estímulo ao poder mental como a grande força a ser ainda descoberta no ser humano. A intuição, pondo em xeque a lógica convencional ou o senso comum, abre campo para um novo conhecimento. Daí o atual renascimento da fantasia, do imaginário, da magia, do ocultismo...Na literatura para crianças ou adultos, o mágico e o absurdo irrompem na rotina cotidiana e fazem desaparecer os limites entre real e imaginário. (Coelho, 2006, p. 26)

A obra considera vários aspectos da valorização da intuição ao apresentar aspectos simbólicos, provendo o poder da mente do leitor estimulando-o à imaginação, à comparação entre realidade e imaginário. A lógica e o senso comum (acompanhado da imaginação) sofrem um confronto ao mesmo tempo que sofrem uma fusão, desaparecendo os limites entre o real e imaginário dentro da obra *A menina árvore*.

Outra tendência citada no livro de Nelly Novaes Coelho é o fato de a criança ser vista como um ser em formação, em que desenvolve em liberdade todo seu potencial a fim de alcançar total realização pessoal, emocional e psicológica. Assim se apresenta *A menina árvore*, de Daniel da Rocha Leite. É uma menina que é despertada para sonhar dentro de uma cidade que é um barco, num mar que transborda. Há uma relação da menina com árvores que contam histórias e um silêncio que narra. Um livro que traz uma voz e que permite o ecoar de outras vozes num segredo, numa poesia que pousa como um arvoredo pelas páginas azuis como um céu aberto a voos diversos.

Nessa obra podemos enxergar o respeito do autor, para com seus leitores, ao oferecer uma leitura em que seja possível inserir-se apropriando-se da obra como ferramenta de letramento literário. É uma tarefa simples e complexa ao mesmo tempo, uma simbiose desafiadora, ao designar a ela a construção de sentidos. Nesse ponto, é importante ressaltar a importância do material simbólico a ser apresentado, conforme Yolanda Reys (2010, p. 15) ao relatar

seu trabalho em sua oficina *Espantapájaros* em Bogotá, quando traçou um itinerário dos primeiros anos da formação do leitor para situar sua relação com a linguagem, o lugar da literatura, sua estreita conexão com as perguntas e as necessidades das crianças, a saber:

[...] há outra tarefa aparentemente mais simples e, ao mesmo tempo, muito mais complexa que nós, adultos, podemos assumir: a de oferecer o material simbólico inicial para que cada criança comece a descobrir não apenas quem ela é, mas também quem quer e pode ser (2010, p. 15).

Nessa afirmação, podemos observar o papel universal da literatura na formação do sujeito literário considerando a vida intuitiva (natureza) e a vida culta (história) que estão interligadas numa sequência que influenciam na identidade do leitor (COELHO, 2000, p. 43), ligando-a à intuição e à experiência intelectual, constatada na comparação, na imagem e no símbolo. A obra *A menina árvore* possui direcionamento para esse ensinamento, pois evolui todas essas conceituações. Ou seja, o fato de a obra falar sobre a evolução da vida de forma simbólica: a imagem (da árvore e da menina) e o símbolo (o desenvolvimento da menina ao da árvore).

Apesar de a obra não ter a simbologia referente ao maniqueísmo do bem/mal, forte/fraco, bonito/feio etc., e não possuir elementos clichês do mundo maravilhoso como heróis e heroínas, ela contribui com a personalidade da criança por abordar assuntos de cunho pessoal, como a busca por seus sonhos, a evolução de sua personalidade e as metamorfoses a que cada indivíduo está sujeito no decorrer de sua existência.

A crítica literária infantil ou infanto-juvenil ainda é escassa, pois não possui, ainda, muitas obras teóricas que tenham a literatura infantil como objeto de estudo específico, porém vem ganhando adeptos a cada dia e promovendo o avanço da concepção artística literária considerando literariedade da obra e não os temas ligados à sociedade, política, educação, veículos de ideias comportamentais etc., ato refutado por Coelho no livro *Literatura Infantil: teoria – análise – didática* (2000, p. 58).

O livro apresenta, por meio das palavras “menina árvore” e da história narrada, um pensamento hipotético dedutivo e, por conseguinte, a evolução para a abstração. Os pássaros, os cabelos, a noite, tudo direciona para a abstração por causa do que representam na narrativa e é justamente essa abstração que traz para a obra o elemento reflexivo, mesclando essa reflexão com as opiniões, conceitos, ideais, pensamento formal e lógico, e a inteligência. Ou seja, cada elemento do texto será percebido em forma de alusão pelo leitor, por exemplo, os cabelos são apresentados como ninhos e essa palavra *ninho* conduz à alusão de emaranhado, ou ainda, significado completamente diferente como lugar aconchegante, lar. Sendo assim, as palavras podem remeter a diferentes leitores, conceitos diversos.

Na obra *A literatura e os estágios psicológicos da criança*, Nelly Novaes Coelho (2000) analisa os elementos estruturais da literatura infantil/juvenil; e que serão abordados nesse artigo: imagens, personagens, linguagem e gênero narrativo.

As imagens da obra contribuem para o texto, porém o texto é capaz de falar por si não se apoiando integralmente na ilustração. A personagem do livro é uma menina que se denomina árvore por causa da associação que se faz da simbologia e os elementos que menciona, como: pássaros, raízes, folhas, etc. Essa personagem possui características humanas e heroicas, busca um ideal de lutar pelos sonhos e busca realizá-los. Suas características evidentes são: inteligência, questionadora e emotiva.

A linguagem e o gênero narrativo se completam. A linguagem é culta, porém simples e clara, e o gênero narrativo em questão possui uma construção imaginativa, simbólica, inteligente e que despertam a curiosidade. Ainda que o ‘maravilhoso’ não seja representado por seres mágicos, a menina árvore faz essa analogia justamente para instigar a imaginação e conduzir o “leitor fluente” (COELHO, 2000, p. 37) a uma reflexão a respeito da personagem, sendo essa, da vida cotidiana e real, porém com características totalmente fora do padrão real de uma menina.

UMA BREVE ANÁLISE DA ESTRUTURA NARRATIVA NA OBRA *A MENINA ÁRVORE*

Para analisarmos os fatores estruturais da narrativa de qualquer obra de cunho infantil, temos que considerar que a literatura infantil possui elemen-

tos fluidos e, portanto, não podemos utilizar fatores estruturantes tão rígidos para analisá-la. A exemplo disso, observamos que a simbologia e as metáforas presentes na obra *A menina árvore* podem influenciar a análise de elementos como: narrador, personagem, tempo etc.

Para a elaboração de uma obra desde a inspiração até a conclusão do trabalho o autor passa por um grande processo de elaboração e planejamento dos recursos estruturais, estilísticos e dos mecanismos de composição do livro; porém “É, pois, da arte do autor em inventar ou manipular esses processos e recursos que resulta a matéria literária” (COELHO, 2000, p. 66). E na literatura infantil isso é mais presente, tendo em vista o objetivo e função da obra e o uso da linguagem de forma decodificada, simbólica e metafórica, isto é, a elaboração de uma obra infantil requisita mais esforço, tendo em vista o impacto e atração que tende a despertar nos leitores.

O NARRADOR

A obra inicia-se com uma fala “- Acorda para o sonho” (LEITE, 2014, p. 09). Nota-se que pelo fato de o verbo estar no imperativo indica que é uma ordem dada, porém não se sabe de quem é a voz e nem a quem a ordem se destina. A frase seguinte é “Eu ouvi assim” (LEITE, 2014, p. 09), nesse momento apresenta-se o narrador, uma menina que denomina ser uma “árvore”, porém a real ideia de que essa frase pertence ao narrador ainda não é de conhecimento do leitor.

A voz que conversa com a menina aparece outras vezes na narrativa e sempre com uma frase imperativa mandando com que a menina “acorde”. Tendo em vista que as palavras podem possuir mais de um significado, a palavra em questão pode ter os seguintes significados: “acorda”, despertar do sono, despertar e “acorda” pode assumir o significado figurado de enxergar a realidade, despertar algum sentimento, ficar atento sobre algo. Levando em conta o direcionamento da narrativa, devemos considerar o significado figurado.

No decorrer da narrativa há essa voz que fala com a menina, porém sem surgir uma personagem em específico, o que nos remete a crer que essa voz é o inconsciente da menina, que narra a história. Podemos classificar o narrador da

obra como intimista ou confessional, “[...] um eu-narrador que expõe as próprias experiências pessoais ou as de outros por ele testemunhadas” (COELHO, 2000, p. 67). Esse tipo de narrador é total conhecedor das personagens, fatos, conflitos; e na narrativa, a menina apresenta todas as intenções, sentimentos e planos que a personagem possui.

FOCO NARRATIVO

Segundo Coelho (2000, p. 69), o foco narrativo é a visão estabelecida pelo narrador para contar a história. Por meio dessa visão, o autor pode escolher em que posição se apresentará e o grau de conhecimento que terá dos personagens, ações, pensamentos.

O foco narrativo utilizado pelo autor foi o foco de consciência parcial, pois esse foco narrativo apresenta a visão apenas de um personagem, sendo assim, não temos uma visão total da narrativa. É a partir dessa personagem que temos todas as impressões da narrativa, e por meio dela que sabemos dos acontecimentos; assim como acontecem na obra *A menina árvore* em que a narrativa é apresentada apenas sob a visão da menina e não temos uma real ideia do que realmente acontece externo ao mundo da criança.

A narrativa começa com um paradoxo: “Acorda para o sonho”. Quem está acordado não tem como sonhar. O ato de sonhar se realiza justamente enquanto se dorme. Sendo assim, esse “sonhar” mencionado no texto refere-se justamente ao ato de imaginar um futuro, planejar, “sonhar” com algo diferente.

Nas páginas 12 e 13, a menina diz que está no escuro, que está sozinha em seu quarto. Essa escuridão pode representar o ato de estar desprotegido ou de não enxergar as possibilidades de mobilidade; ou ainda pode simbolizar aquele que não percebe ou não compreende as coisas, ou seja, são ignorantes quanto aos acontecimentos.

A noite que aparece praticamente em toda a narrativa “Noite acesa. / Uma escuridão me ilumina, um escuro ao contrário. Quando eu fecho meus olhos, consigo, enfim, ver algo” (p. 22-23), representa a privação de todo conhecimento exprimível. Ou pode ser ainda, o momento de reflexão quando

se pode ouvir as vozes que existem no ser e que impulsionam ao crescimento mesmo que por meio do sofrimento ou da dificuldade.

Nas duas páginas que se seguem, a escuridão desaparece “Acordei. A escuridão luz” (p. 24-25), sendo assim, é a escuridão que leva ao crescimento, depois da menina passar por um momento de escuridão, de confusão sentimental ela desperta para a sabedoria, ou seja, o sofrimento move uma reflexão que nos torna mais fortes e sábios. Essa é uma reflexão que se pode fazer a respeito do texto, ou ainda, há uma escuridão que quando desaparece acende na menina a luz do conhecimento e ela consegue enxergar os pássaros.

Toda a simbologia presente na obra faz com que os ensinamentos e compreensão aconteçam, é essa simbologia que põe o livro no rol da literatura infantil trazendo à obra várias compreensões do texto. Nelly Novaes Coelho afirma que literatura infantil é “[...] arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra... é uma linguagem específica que, como toda linguagem, expressa uma determinada experiência humana e dificilmente poderá ser definida com exatidão” (Coelho, 2000, p. 27), portanto, a linguagem do texto relaciona a obra à condição de arte, sendo assim, literatura infantil.

PERSONAGEM

A personagem é quem conduz a narrativa. É por meio da personagem que todos os elementos da narrativa se entrelaçam, é por meio dela que o leitor interage dos acontecimentos. Coelho afirma que “[...] ficamos presos àquilo que *acontece* às personagens ou àquilo que elas *são*” (Coelho, 2000, p. 74) (*grifo do autor*).

A menina árvore se classifica, segundo denomina Coelho, na categoria “*personagem-individualidade*”, essa personagem não é rotulada como boa ou má, ou seja, com características que se opõem drasticamente. Nelly Novaes Coelho (2006, p. 76) discorre que a personagem-individualidade “se revela ao leitor através das complexidades, perplexidades, impulsos e ambiguidades de seu mundo interior”.

A personagem menina árvore é construída a partir de um protagonista humano em face ao amadurecimento pessoal, com ideais indeterminados, que, apesar disso, mantém sua capacidade imaginativa, que se configura como prin-

principal virtude dela com características emocionais e psicológicas possíveis de serem encontradas em seus destinatários: o conflito ao crescer. É possível que a protagonista cresça mediante a idade de seus leitores.

ESPAÇO

O espaço onde acontece a narrativa influencia diretamente a narração, é nele que acontece toda a história e as características apresentadas modificam ou intensificam as ações das personagens, transmitindo sensações, emoções e apreensões.

Na obra *A menina árvore* o espaço encontrado é o *espaço trans-real* explicado por Nelly Novaes Coelho como “espaço criado pela imaginação do homem; espaço não-localizável no mundo real, tal como conhecemos, espaço maravilhoso” (Coelho, 2000, p. 77). Esse espaço pode ser identificado na página 58, em que a menina narra ter baleias navegando no céu, e nas páginas 66 e 67 onde afirma-se que a vida é um barco; a imaginação da menina representa algo que, na lógica, seria impossível realizar, porém “a menina árvore” não julga essas coisas impossíveis.

Portanto, quanto ao cenário narrativo, o livro apresenta uma paisagem aberta, tanto física como psicológica, num tempo atual ou indeterminado que permite a ampliação de sua autonomia, seu raio de ação e de sua capacidade de contextualização.

TEMPO

Nelly Novaes (2000, p. 79) explica que o tempo pode ser apresentado na narrativa em três estágios: o desenvolvimento, a efabulação e a linearidade.

O desenvolvimento da narrativa se evidencia no início, meio e fim; é identificado pelo momento em que a menina acorda (início), posteriormente aparecem os conflitos, o reconhecimento dos espaços e do ambiente em que está envolvida (meio), e os conhecimentos adquiridos que passam a ser ensinamentos transmitidos (fim).

Na efabulação, que é apresentada por meio da linguagem com palavras que marcam o tempo, como: diariamente, depois de certo tempo, no fim da

primavera, no texto aparecem em determinados momentos as palavras e expressões: é noite, acorda, é tempo, o sol.

A apresentação da linearidade da narrativa em que é identificado o tempo por meio dos acontecimentos, não necessariamente, possui a marcação evidente de tempo, mas no texto a linearidade é conduzida pelas reflexões e descobertas que a menina árvore faz.

O tempo não acontece individualmente, ele necessita das ações das personagens e do espaço para ser identificado, sendo assim, existe uma junção de componentes que se entrelaçam para dar veracidade à narrativa.

Na narrativa *A menina árvore* o tempo pode ser classificado como exterior e natural por ser apresentado sequências que demonstram dia e noite. A noite simbolizando o conhecimento exprimível e a escuridão, no âmbito emocional, simboliza o ato de estar desprotegido, sozinho, frágil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura infantil proporcionou realizar um elo entre a composição dos elementos da narrativa e os fatores simbólicos apresentados na obra *A menina árvore*, de Daniel da Rocha Leite. A obra apresenta uma narrativa recheada de construções metafóricas e simbologias reforçando a ideia de que é uma literatura infantil de qualidade, pois faz com que o leitor busque seu conhecimento por meio de uma narrativa simples, mas rica em elementos propulsores da imaginação.

A partir do universo ficcional, os espaços e acontecimentos foram representados na atuação da personagem e sua relação com o ambiente. *A menina árvore* é uma obra instigante e atemporal, tendo em vista que a simbologia apresentada, conduz o leitor às descobertas que envolvem crescimento pessoal e emocional, apresenta os anseios e angústias de quem está em constante evolução.

As descrições do ambiente estão associadas às várias fases de desenvolvimento pessoal e emocional; conduzem o leitor a perpassar por sensações e sentimentos provenientes desse espaço a partir de uma linguagem metafórica e simbólica. A personagem, sem nome, possibilita a representação de todo e qualquer leitor que se identifica com a narrativa. O fato de utilizar apenas o termo menina condiciona o leitor a pensar em qualquer menina, ou ainda a menina que existe

dentro de si. Constrói conhecimentos por meio de experiências, sentimentos e sensações que ela faz questão de narrar para o leitor. Assim, a análise permitiu compreender que o externo pode atuar na composição da narrativa.

REFERÊNCIAS

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

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo européias ao Brasil contemporâneo**. São Paulo, 4 ed. Ática, 1991.

COSSON, Rildo. **Letramento Literário – teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2020.

FILHO, José Nicolau Gregorin. **Literatura Infantil: múltiplas linguagens na formação de leitores**. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

HANSEN, João Adolfo. **Autor**. In: JOBIM, José Luiz (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

LEITE, Daniel da Rocha. **A menina árvore**. São Paulo. Câmara Brasileira do Livro, 2014

LOBO, Luiza. **Leitor**. In: JOBIM, José Luiz (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

REYES, Yolanda. **A casa imaginária: leitura e literatura na primeira infância**. São Paulo: Global, 2010.

PESSOA, Octavio. **Blog do Octavio Pessoa - Será Sophia uma menina árvore?**. Apresenta uma análise da obra de Daniel da Rocha Leite pela ótica de uma criança. (blogdooctaviopessoa8.blogspot.com). Acesso em: 08 jan. 2021.

WANDERLEY, Jorge. **Literatura**. In: JOBIM, José Luiz (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

**ESTUDOS ANALÍTICOS
SOBRE A LITERATURA DE
EXPRESSÃO AMAZÔNICA**

ARMINTO CORDOVID E MADAME FULUCA, FISSURAS DE MANAUS E BELÉM: HISTÓRIAS SILENCIADAS NAS OBRAS DOS ESCRITORES MILTON HATOUM E NICODEMOS SENA

Eliane Auxiliadora Pereira
Iza Reis Gomes Ortiz

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Para Benjamin (1994), recuperar um passado é refletir sobre “restos”, histórias silenciadas, fissuras, interstícios que foram anulados e/ou camuflados. Sujeitos que não foram ouvidos, que não tiveram vez. Para o teórico, a luta de classes se nutre da imagem dos antepassados escravizados, e não dos netos libertos (1987). Benjamin trabalhou com figuras como o flâneur, a prostituta, o jogador, o colecionador, personagens que fazem parte da História, mas como coadjuvantes, como “acessórios” de uma orquestra maior e que o som produzido por eles é abafado por quem tem o poder de um som maior. Todas as cidades são formadas por descontinuidades, por caminhos atravessados, não há uma totalidade combinatória, mas partes que formam uma imagem fraturada, gerada nas contradições sociais, históricas, políticas e econômicas. Escavar o passado é colocar a História em uma situação não tão confortável como muitos pensam que seja. É mexer em restos, em ruínas que ficaram, segundo alguns, cristalizadas. Mas nossa intenção é remexer o passado de duas cidades: Manaus e Belém, através de personagens literários. Como escreveu Benjamin (1994) sobre a obra de arte de Klee chamado *Angelus Novus* –

[...] está representado um anjo, que parece querer afastar-se do lugar que permanece imóvel. Seus olhos estão arregalados, sua boca e suas asas prontas para voar. Tal é o aspecto que deve ter necessariamente o anjo da história. Ele tem o rosto voltado para o passado. Onde diante de nós aparece uma série de eventos, ele não vê senão uma só e única

catástrofe, que não cessa de amontoar ruínas sobre ruínas e as joga a seus pés. Ele bem que gostaria de se deter, acordar os mortos e reunir os vencidos. Mas do paraíso sopra uma tempestade que abate suas asas, tão forte que o anjo não pode tornar a fechá-las. Essa tempestade o empurra incessantemente para o futuro, para o qual ele tem as costas voltadas, enquanto diante dele as ruínas se acumulam até o céu. Essa tempestade é o que nós denominamos progresso. (Benjamin, 1994, p. 226)

Vamos acordar alguns personagens que viveram em uma Manaus e Belém bem diferentes de hoje. São reminiscências despertadas pela Literatura e que nos mostrarão histórias fraturadas. Manaus e Belém, cidades da região norte do Brasil, foram consideradas metrópoles em determinados momentos de suas histórias. Mas não chega a ser uma metrópole através de uma construção linear, homogênea, há descaminhos, desvios, caminhos tortuosos, há descontinuidades. E essas fissuras, esses interstícios são riquíssimos em conteúdo, em cultura, em ideias, pois por trás destas fissuras há sujeitos que produzem histórias, produzem cultura, há um imaginário. E buscando essa fissura, encontramos dois personagens emblemáticos nas obras de Milton Hatoum e Nicodemus Sena: Arminto Cordovil e Madame Fuluca. Através dessas figuras, tentaremos refletir sobre o passado de Manaus e Belém numa época de transição, de construção, de luta de poderes. Vamos tentar recuperar o contexto de um passado manauense e belenense através de fragmentos literários do passado.

ARMINTO CORDOVIL E A MANAUS PUJANTE

Milton Hatoum nasceu em 1952 em Manaus, Amazonas. Formou-se em arquitetura pela Universidade de São Paulo. Foi professor de Literatura na Universidade Federal do Amazonas e na Universidade da Califórnia, em Berkeley. Ele já publicou várias obras. Seu primeiro romance foi “Relato de um Certo Oriente” (1989); “Dois Irmãos” (2000). Por estas duas obras, recebeu o prêmio Jabuti em 1990 e 2001, respectivamente. Também publicou os romances “Cinza do Norte” (2005) e “Órfãos do Eldorado” (2008). Escreveu os contos, “Reflexão sobre uma viagem sem fim” (1992); “Dilema” (1992); “A Ninfa

e o teatro Amazonas” (1996) e “Uma estrangeira da nossa rua” (2004), dentre outros. Escreveu também literatura infantil: “Nas asas do Condor” (1997) e um conto publicado na coletânea “O livro dos Medos”, 1998. Escreveu também poesia: “Amazonas: palavras e imagens de um rio entre ruínas” (1979). Além dos ensaios: “Narrar para não morrer” (1991); “A natureza como ficção” (1993); “Diálogo entre mundos” (1996); “Literatura e memória” (1996). Publicou vários artigos que versavam sobre literatura e cultura no Brasil e na Espanha. E o livro de crônicas “Um Solitário à Espreita” (2013).

Hatoum também exerce o trabalho de tradutor, já traduziu diversas obras, dentre elas podemos citar “A cruzada das crianças”, de Marcel Schwob; “Três contos, de Gustave Flaubert” em co-autoria com Samuel Tritan Jr. e “Representações de um intelectual”, de Edward Said.

“Órfãos do Eldorado” é ambientado em um período histórico importante para o desenvolvimento da região amazônica – o ciclo da borracha – e nos mostra as questões identitárias, sociais, culturais e raciais que permeiam as primeiras décadas do século XX, nesta região em que a história da novela acontece. A trama se desenvolve em três cidades: Vila Bela, Manaus e Belém. A cidade de Manaus é marcada pelo hibridismo cultural, cujas pessoas viviam sempre em trânsito. Essas características peculiares da cidade amazonense estão presentes na obra: a diversidade de costumes, línguas, e a convivência entre indivíduos de diferentes etnias, como é o caso de Florita, indígena que cuidou de Arminto desde a infância e Dinaura, paixão do narrador personagem, e de quem não se tem muito conhecimento. Manaus, então, surge na obra como um espaço sociocultural e histórico, lugar em que se misturam crenças, imigrantes estrangeiros e nacionais, de todas as regiões do Brasil. Além disso, a novela nos traz a história da vida do narrador Arminto Cordovil, filho de Armando Cordovil, rico empresário do ramo de navegação de Manaus, durante o Ciclo da borracha, que transportava entre outros produtos, castanha e borracha.

Ele passava a maior parte do tempo em Manaus. Ia de bonde ao escritório e trabalhava até quando estava dormindo, como ele mesmo dizia. Mas vinha com frequência para cá. Meu pai gostava de Vila Bela, tinha um apego

doentio pela terra natal. Antes de morar na Saturno, fui duas ou três vezes de férias para Manaus. Não queria voltar para Vila Bela. Era uma viagem no tempo, um século de atraso. Manaus tinha tudo: luz elétrica, telefone, jornais. (Hatoum, 2014, p. 17-18)

A obra não segue a estrutura linear, pois o recorte é feito a todo momento pelas memórias de Arminto, já idoso, que narra a sua história a uma pessoa que está descansando perto de sua tapera. E ele, em meio a seus devaneios causados pela idade e pela bebida tarubá, uma cachaça de origem indígena, que turvam as suas ideias, o que faz com que nos deparemos com uma história que passeia entre a realidade e o sonho. A narrativa é permeada de lendas e mitos, como, por exemplo:

A voz da mulher atraiu tanta gente, que fugi da casa do meu professor e fui para a beira do Amazonas. Uma índia, uma das tapuias da cidade, falava e apontava o rio. Não lembro o desenho da pintura no rosto dela; a cor dos traços, sim: vermelha, sumo de urucum. Na tarde úmida, um arco-íris parecia uma serpente abraçando o céu e a água. Florita foi atrás de mim e começou a traduzir o que a mulher falava em língua indígena; traduzia umas frases e ficava em silêncio, desconfiada. Duvidava das palavras que traduzia. Ou da voz. Dizia que tinha se afastado do marido porque ele vivia caçando e andando por aí, deixando-a sozinha na Aldeia. Até o dia em que foi atraída por um ser encantado. Agora ia morar com o amante, lá no fundo das águas. Queria viver num mundo melhor, sem tanto sofrimento, desgraça. (Hatoum, 2014, p. 11) (grifo nosso)

Ou ainda a história da mulher que foi seduzida pela anta-macho,

Lembro também da história de uma mulher que foi seduzida por uma anta-macho. O marido dela matou a anta, cortou e pendurou o pênis do animal na porta da maloca. Aí a mulher cobriu o pênis com barro até ficar seco e duro; depois dizia palavras carinhosas para o bichinho e brincava com ele. Então o marido esfregou muita pimenta no pau de barro e se escondeu para ver a mulher lambar o bicho e sentar em cima dele. Diz que ela pulava e gritava de tanta dor, e que a língua e o corpo queimavam que nem fogo.

Aí o jeito foi mergulhar no rio e virar um sapo. E o marido foi morar na beira da água, triste e arrependido, pedindo que a mulher voltasse para ele. (Hatoum, 2014, p. 12)

Além desses mitos, um que transita com maior intensidade na novela é o mito do Eldorado, que aparece em diversas partes da narrativa e que também dá o nome ao barco Eldorado, herança de Arminto, que afunda e leva com ele a fortuna dos Cordovil.

A Cidade Encantada era uma lenda antiga, a mesma que eu tinha escutado na infância. Surgia na mente de quase todo mundo, como se a felicidade e a justiça estivessem escondidas num lugar encantado. Ulisses Tupi queria que eu conversasse com um pajé: o espírito dele podia ir até o fundo das águas para quebrar o encanto e trazer Dinaura para o nosso mundo. Sugeriu que eu fosse atrás de dom Antelmo, o grande curandeiro xamã de Maués. Ele conhecia os segredos do fundo do rio e podia conversar com Uiara, chefe de todos os encantados que viviam na cidade submersa. (Hatoum, 2014, p. 64)

O narrador tenta organizar suas ideias a partir de suas recordações: “No fim, eu soube de outras coisas, mas não adianta antecipar. Conto o que a memória alcança” (Hatoum, 2014, p. 15).

Na narrativa, o narrador procura recuperar e resgatar seu passado de silêncios, de incompreensões e frustração por meio da memória. Para o filósofo francês Paul Ricouer “... não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela” (Kussler, 2009, p. 2 apud Ricouer, 2007, p. 40). É este rememorar de Arminto Cordovil, esta eterna busca de sua origem e existência que permeiam as lembranças dos espaços geográficos por ele habitados, em diversas fases de sua vida: Vila Bela, Manaus e, até mesmo, Belém, para onde vai descontar as promissórias da venda da fazenda e do palácio branco e procura reviver ali, os passos de seu pai, Amando Cordovil.

Vejamos como Massaud Moisés (2004, p. 279), em sua obra “Dicionário de termos literários”, explica a palavra memória.

Movendo-se no espaço ocupado pela autobiografia, pelo diário e pelas confissões, as memórias distinguem-se por constituir um relato na primeira pessoa do singular que visa à reconstrução do passado, com base nas ocorrências e nos sentimentos gravados na memória, segundo as duas formas (a voluntária e a espontânea) que pode assumir. (grifo nosso).

E é justamente por esta reconstrução do passado que Arminto revê, rememora e procura decifrar sua existência. Agora, ele se encontra sozinho, sua vida em ruínas e só lhe resta (re)construir, em seus devaneios, o percurso de sua vida: órfão, esbanjador, solitário, louco.

Para Walter Benjamin (1994), recuperar um passado é refletir sobre “restos”, histórias silenciadas, fissuras, interstícios que foram anulados e/ou camuflados. E a vida de Arminto Cordovil é permeada de silêncios, de reticências. Convivência anulada com o pai, com a namorada, com a herança dos Cordovil.

[...] e eu, no alto da mercearia Cosmopolita, na rua Marquês de Santa Cruz. Era um quarto espaçoso, com uma janela que dava para os edifícios da alfândega e da guardamoria. Na Cosmopolita conheci a cidade. O coração e os olhos de Manaus estão nos portos e na beira do Negro. A grande área portuária fervilhava de comerciantes, peixeiros, carvoeiros, carregadores, marreteiros. Arranjei um serviço no empório de um português, estudava de manhã, almoçava no mercado, e passava a tarde carregando caixas e atendendo fregueses. Mesmo com um ordenado miúdo, avisei a Estiliano que estava pagando o aluguel do quarto. (Hatoum, 2014, p. 19-20) (Grifo nosso)

No texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Benjamin defende que a experiência adquirida na oralidade é

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como

alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (Benjamin, 1994, p. 198)

E no relato do narrador Arminto temos a presença desta oralidade enfatizada por Benjamin, pois o narrador de “Órfãos do Eldorado” agrega experiências adquiridas na coletividade às suas experiências individuais: “lendas que eu e Florita ouvíamos dos avós das crianças da Aldeia. Falavam em língua geral, e depois Florita repetia as histórias em casa, nas noites de solidão da infância (Hatoum, p. 13). Ou ainda,

Florita traduzia as histórias que eu ouvia quando brincava com os indiozinhos da Aldeia, lá no fim da cidade. Lendas estranhas. Olha só: a história do homem da piroca comprida, tão comprida que atravessava o rio Amazonas, varava a ilha do Espírito Santo e fisgava uma moça lá no Espelho da Lua. Depois a piroca se enroscava no pescoço do homem, e, enquanto ele se contorcía, estrangulado, a moça perguntava, rindo: Cadê a piroca esticada? (Hatoum, 2014, p. 12)

Neste ensaio, presente na obra “Magia e Técnica, Arte e Política, o teórico afirma ainda que a perda da experiência na contemporaneidade está ligada ao desaparecimento da figura do narrador, do contador de histórias, do perpetuador das tradições milenares de uma sociedade, ou seja, a experiência adquirida. Assim, surge um novo narrador, que não narra através do conhecimento adquirido, pois para ele,

A arte de narrar está definindo porque a sabedoria - o lado épico da verdade - está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um “sintoma de decadência” ou uma característica “moderna”. Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas. (Benjamin, 1994, p. 200-201)

Então, esse narrador modificou porque as mudanças históricas ocorridas nas sociedades assim exigem. Arminto é este narrador moderno, que

se utiliza da rememoração das suas vivências da infância, da adolescência e velhice. Mas suas lembranças são turvas, mesclam-se com os acontecimentos das cidades, confundem-se no percurso histórico e nos deparamos com a História dentro de sua história.

Para Paul Ricouer a memória pode aparecer de duas formas:

[...] antes de mais, como matriz da história, se nos colocarmos no ponto de vista da escrita da história, depois como canal da reapropriação do passado histórico tal como nos é narrado pelos relatos históricos. Mas esta modificação do ponto de vista não implica que abandonemos a descrição fenomenológica da memória em si, seja qual for a sua ligação com a história. Não poderíamos falar seriamente da reapropriação do passado histórico efectuado pela memória, se não tivéssemos, considerado previamente, os enigmas que incomodam o processo da memória enquanto tal. (Ricouer, 2007, s/p).

Ademais, este enigma, segundo Ricouer (2007, s/p), está ligado à ideia do passado como memória, pois o “passado está, por assim dizer, presente na imagem como signo da sua ausência, mas trata-se de uma ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado. Esse “tendo estado” é o que a memória se esforça por reencontrar”.

[...] mas o encontro com Amando mudou minha vida. Antes disso, alguma coisa perturbou a cidade. O movimento portuário diminuiu. Não era a guerra na Europa, a Primeira Guerra. Ainda não. Eu via as pessoas irritadas, revoltadas. Tudo parecia absurdo e violento. Em pouco tempo o humor de Manaus se alterou. Li nos jornais um desabafo do meu pai: reclamava dos impostos absurdos, do valor das taxas alfandegárias, do péssimo funcionamento do porto, da balbúrdia na nossa política. (Hatoum, 2014, p. 23)

Em outra passagem, o narrador nos apresenta Manaus do início do século XX, quando fala de suas visitas à cidade:

Ele passava a maior parte do tempo em Manaus. Ia de bonde ao escritório e trabalhava até quando estava dormindo, como ele mesmo dizia. Mas vinha com frequência para cá. Meu pai gostava de Vila Bela, tinha um apego

doentio pela terra natal. Antes de morar na Saturno, fui duas ou três vezes de férias para Manaus. Não queria voltar para Vila Bela. Era uma viagem no tempo, um século de atraso. Manaus tinha tudo: luz elétrica, telefone, jornais, cinemas, teatros, ópera. Amando só dava o trocado para o bonde. Florita me levava ao porto flutuante e ao aviário da praça da Matriz, depois andávamos pela cidade, víamos os cartazes dos filmes do Alcazar e do Polytheama, e voltávamos para a chácara no fim da tarde. Eu esperava Amando na banquetta do piano. Uma espera angustiada. Queria que ele me abraçasse ou conversasse comigo, queria ao menos um olhar, mas ouvia sempre a mesma pergunta: Passearam? (Hatoum, 2014, p. 17-18). (grifo nosso)

É na visão de Arminto que passeamos pelas misturas de crenças, de valores, pelo crescimento da região amazônica, onde os imigrantes buscavam a cidade do Eldorado, vista aqui metaforicamente, pois saíam de suas terras em busca de riquezas. É o que fez Edílio Cordovil, pai de Armando e avô de Arminto, que enriqueceu à custa da exploração de outras pessoas, da corrupção praticada com os políticos, com os funcionários do governo,

Disse que na Boa Vida, depois de fuçar a papelada guardada na caixa da Mandarim, descobri que Amando Cordovil tinha sido um contrabandista e sonegador. Estiliano sabia disso?

Ele levantou, e, antes mesmo que andasse até a porta, continuei: a carne verde e a castanha que Amando exportava para Manaus. Transportava a carga até outras freguesias para não pagar impostos em Vila Bela; depois desembarcava tudo numa ilha perto de Manaus e sonegava outra vez. Subornava o empregado da mesa-de-rendas, subornava até o diabo. Os políticos faziam chantagens com teu pai, disse Estiliano.

Eram os aliados, os sócios dele, eu disse. Meu pai sonegava e depois dividia o lucro com eles; aí ajudava a prefeitura, dava carroças para recolher lixo, dava cavalos e bois que puxavam as carroças, pagava os reparos do mato-douro e da cadeia, o salário dos carcereiros. Depois fez a mesma coisa com o frete das barcaças e do *Eldorado*: escrevia para o governador do Amazonas, para um funcionário do Ministério da Viação Pública. Morreu porque perdeu uma licitação vantajosa, a grande concorrência antes da Primeira Guer-

ra: borracha e mogmo para a Europa. O coração não aguentou, a ganância era maior que a vida. (Hatoum, 2014, p. 76-77)

Arminto nos demonstra ainda as ruínas em que a cidade está caindo, pois após o apogeu econômico, o que se via agora era que o “movimento portuário diminuiu. Não era a guerra na Europa, a Primeira Guerra. Ainda não. Eu via as pessoas irritadas, revoltadas. Tudo parecia absurdo e violento” (Hatoum, 2014, p. 23). Outra característica da cidade era sua beleza arquitetônica, que causava estranheza às pessoas que chegam à cidade de Manaus:

Às vezes eu acompanhava passageiros estrangeiros a um passeio de canoa nos lagos próximos de Manaus; andava com eles pelo centro da cidade, eram loucos para conhecer o teatro Amazonas, não entendiam como podia existir um colosso de arquitetura na selva. (Hatoum, 2014, p. 21)

Vemos, então, uma Manaus recontada pelas memórias, pelos rastros memoriais de um personagem que passou, observou e se encantou, podemos considerá-lo um flâneur, um viajante pelo espaço manauara. Um personagem trabalhado por Walter Benjamin e que, nesta obra de Milton Hatoum, o recuperamos pelo olhar de Arminto Cordovil.

MADAME FULUCA E SUA HISTÓRIA.

Nicodemos Sena é um escritor paraense que se lançou em 1999 com o livro “A espera do nunca mais – uma saga amazônica”, de 876 páginas. Foi bem aceito pela crítica, recebeu em sua segunda edição o Prêmio Lima Barreto 500 anos Brasil. Ainda é um escritor a ser estudado juntamente com suas obras. Além da narrativa acima, escreveu “A noite é dos pássaros”, “A mulher, o homem e o cão” e lançará em 2017 “Choro por ti Belterra”, um romance folhetinesco publicado primeiramente em capítulos na Coluna do Jornal Tapajós, no Pará.

A obra “A espera do nunca mais” nos traz a saga de uma família cabocla em busca de algo que se perdeu no contato com o branco, com o colonizador. São histórias dentro de outras histórias que nos trazem os problemas sociais, culturais, políticos e internos de personagens da Amazônia. E na leitura destas

várias histórias dentro de uma história maior, temos um capítulo intitulado “Duas histórias”, versando sobre dois personagens que contam como foi um fato histórico na cidade de Belém, na época da Cabanagem. Temos a versão da Negra Fuluca, chamada de Madame Fuluca e do personagem Estefano, homem branco e que possuía poderes de dominação. A intenção é recuperar a versão da Madame Fuluca e refletirmos sobre essa Belém que foi silenciada pelos meios de comunicação oficiais da época. É fazermos uma escavação através dos fragmentos literários e refletir sobre o contexto histórico da época.

Segundo Benjamin,

— Escavando e recordando

[a memória] é o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades ficaram soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. (Benjamin, 1987, p. 239).

O capítulo *Duas Histórias* versa sobre a origem do personagem “Estefano Alves Barbosa”, o colonizador branco que cumpre o papel de antagonista, uma origem dúbia, pois temos duas versões sobre sua origem. Histórias essas que se passaram pelos anos de 1851, alguns anos após a Cabanagem no Pará.

[...] pertencia o nosso personagem a uma das mais ricas e tradicionais famílias portuguesas da Amazônia – os Barbosa, senhores de baração e cutelo, donos de muitas terras e de muitos escravos, cujos descendentes, em 1822,

dobrando-se ao peso de inexoráveis acontecimentos, aceitaram a independência do Brasil do jugo de Portugal e, mais que isso, tornaram-se ardorosos brasileiros, tão extremadamente ardorosos que até pareciam ser mais brasileiros que os verdadeiros brasileiros, o que se explica pelo fato de que eles, os portugueses, em sua nova pátria, sob a proteção do Império, continuaram sendo por muito tempo os únicos senhores, donos de todos os privilégios. (Sena, 2002, p. 65)

Assim é o nosso personagem Estefano. Uma demonstração ao nosso leitor de como foi desenhada esta pessoa na obra. O capítulo nos apresenta duas versões sobre seus antepassados: uma versão “oficial”, comprovada em documentos oficiais; e outra não oficial por ser contada por personagens desprovidos de poder.

Para um bisneto de Barão, despencar ao nível da ralé, ter de acotovelar-se com ela, era um duro golpe, ainda mais que a única coisa que ele herdou da família e sempre cultivou foi o asco e o desprezo por índios, negros e pobres de qualquer cor, uma gentilha, segundo pensava, feita por Deus bem abaixo dos humanos e um pouquinho acima dos cães, cuja única finalidade era servir a homens brancos e dignos como ele. Esse ódio a tais “raças inferiores” fora nutrido por histórias terríveis narradas pelos pais e pelas mucamas, ou escrita em velhos recortes de jornais, ou ainda constantes da poeirenta papelada da família, que ele guardava com carinho e, vez ou outra, com um prazer doentio, lia. (Sena, 2002, p. 66)

Vejam como os documentos oficiais contam a história dos negros:

Num desses recortes, consta o seguinte relato:

‘Amazonas abaixo, a quarenta milhas, pouco mais ou menos, distante de Santa Irene, em 1851, alvejava em fundo verde de bananeiras e cacauais, aqui e ali pontilhada de coqueiros e árvores frondosas, debruçada à margem esquerda do estuante rio-mar, a fazenda Cacual Grande, antiga propriedade senhorial do Dr. José Coelho Barbosa, filho do ilustre Barão de Santa Irene, onde desenrolou-se uma lamentável tragédia.’

‘Como em todas as fazendas e engenhos da época, lá também havia esca-

vos, esses desgraçados seres, sempre cabisbaixos, traiçoeiros e dissimulados, cheios de ódio aos seus benfeitores, degenerados e sempre curvados, fedorentos debaixo da soalheira ardente e muitos fujões, indignos de confiança e mui dignos da vergasta, que só entendem o sibilar do chicote dos seus senhores. [...]

O cronista, nessas alturas, informa que, por essa época, rebentou a revolta popular da Cabanagem, [...]

Segundo relato histórico que muito compraz a Estefano, 'Não fosse o nobre e valente coronel Teobaldo Leôncio Barbosa, que por um milagre da Imaculada Conceição escapou das mãos dos facínoras marrons, de quem ficou prisioneiro durante cinco longos meses, [...]

Consta que 'os índios e os negros atuaram como se fossem inspirados por diabólico fanatismo, pois não tinham armas, exceto de madeira, bastões, arcos e flechas, uma vez que a pólvora e o chumbo há muito tinham se acabado, mas com estas armas grosseiras vieram por matas e campos atacar a vila. [...] As sentinelas foram mortas ou fugiram e enxames de índios e negros pularam paliçadas e desceram em tropel pela rua principal. Mas logo veio a seu encontro força grande e bem armada, já sob o sábio comando do coronel Teobaldo Leôncio Barbosa, que tomou posição nas casas e atrás dos muros, e os selvagens foram mortos às centenas. (Sena, 2002, p. 76-77)

Esta versão é relatada pelo nosso narrador através de jornais e textos escritos por cronistas. E analisando o discurso, percebemos o desenhar maquiavélico feito aos negros, colocando-os sempre como inimigos da pátria e dos gloriosos senhores. A outra versão da História é desenhada assim:

Esta é a história oficial, cheia de bravura, retocada e nobre, contada pelos vencedores. Mas há outra, repleta de covardia e infâmia, fora dos anais, mas também digna de ser contada. [...] 'Madame' Florinda, dona do bordel mais badalado do baixo-amazonas, filha de puta e neta de Vó Fuluca, que antes de ser Fuluca foi 'Nhá' e depois de ter sido cabana virou 'Madame' Fuluca, nada mais nada menos que a primeira prostituta a assumir abertamente em Santa Irene a mais antiga e nobre profissão, 'Madame' Florinda conhecia muito bem essa história. [...] Os que retrocediam encontravam o fogo da tropa que lhes fechara a retirada, e os que corriam para a vila recebiam a

carga mortífera que partia das paliçadas; pouquíssimos conseguiram escapar jogando-se nas águas. Quando a fuzilaria cessou, havia mais de dois mil corpos de negros, índios e mestiços estendidos na areia, alguns apenas feridos, outros, na esperança de escapar fingindo-se de mortos. O próprio Teobaldo, que se refugiara com Zezé numa das paliçadas segundos antes de despencar a chuva de balas, já com a aura de herói nacional luzindo-lhe no rosto, comandou os legais no rescaldo. Com a ponta do cano de um mosquetão cutucava os corpos de um a um, procurando os feridos. A guarnição que viera de Belém trouxera ordens expressas do brigadeiro Andréa para fazer uma guerra sem quartel contra os cabanos, não poupar feridos nem fazer prisioneiros. Assim foi que centenas de infelizes, ali mesmo na areia branca da praia, sob o calor tépido dos primeiros raios da manhã, receberam o tiro de misericórdia; [...] A revolta dos cabanos fora definitivamente debelada e, na paz dos salões de Belém, o nome do coronel Teobaldo era pronunciado com pasmo e admiração. [...] Citado pelo brigadeiro Andréa no seu 'Relato de Campanha' como 'o tigre do baixo-amazonas'. (Sena, 2002, p. 77 – 82)

Temos duas versões para a mesma história. Uma contada pelos vencedores, a outra pelos vencidos. Uma com o poder do discurso; a outra com o discurso calado e transformado.

Compreendemos a relação entre História e Ficção de forma incompleta, cada uma tentando complementar a outra. Sendo que as duas trabalham com temporalidades e características próprias, pois temos narradores e construções diferentes. Há uma tentativa de desvendar através da ficção, as teias do acontecimento 'Cabanagem'. Temos personagens históricos como o Brigadeiro Andréa, nomeado pelo Império em março de 1836 como o novo Presidente do Grão-Pará. E personagens fictícios, como o senhor Estefano, que simboliza toda a classe de senhores da época. Há uma tessitura fictícia promovendo outros caminhos para a História da Cabanagem, uma construção do discurso literário como uma construção histórica, já que Ricoeur (2007) nos traz a narrativa como a linha tessitiva da História. Assim, podemos visitar essa História, dando-lhe outras leituras, dentre elas o viés de Nicodemos Sena ao nos apresentar as duas versões relacionadas à Cabanagem. E seguindo a orientação

benjaminiana, temos fragmentos de um passado que não foi autorizado a ser publicado na época, porque os sujeitos das histórias não possuíam o poder, não tinham o direito de ser História. São fantasmas que existem até hoje na cidade de Belém. E quando se tenta questionar esse passado, alguns sujeitos não aceitam, pois pode modificar algo do presente, pode macular o passado de vários “heróis” construídos através das histórias oficiais.

Parametrizados em Foucault (1989), vivemos numa sociedade em que o poder é exercido de maneira centralizada e até violenta. E essa violência, às vezes, legalizada pelos poderes institucionais. O filósofo nos propõe desmascarar esses poderes, principalmente, os escondidos, os camuflados, aqueles que oprimem, que tiram as vozes, controlam e humilham qualquer grupo ou sujeito. E o discurso dos sujeitos da Amazônia foi, por muito tempo, minado pelo discurso daquele que detinha o poder de voz, predominando o discurso do estrangeiro. Com uma história de escravidão, servilismo e injustiças, os discursos identitários dos sujeitos caboclo, índio, mulher foram cortados, modificados pelo colonizador. E na obra de Nicodemos Sena, especificamente o capítulo ‘Duas versões’, nos traz esta relação entre o poder violento legalizado em detrimento aos poderes escondidos, camuflados: o discurso dos jornais (cronistas) e o discurso da “*‘Madame’ Florinda, dona do bordel mais badalado do baixo-amazonas, filha de puta e neta de Vó Fuluca*”. (SENA, 2002, p. 78)

Para Homi Bhabha, em *O local da cultura*, “a articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica” (2005, p. 21). Conforme o teórico, a diferença cultural “é um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade” (2005, p. 63). Assim,

[...] os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas de desenvolvimento e progresso (2005, p. 21).

Temos então a demonstração de que resgatar o passado da Cabanagem ocorrido na Cidade de Belém é necessário. Ouvir as outras narrativas sobre o acontecido nos trará uma cidade fraturada, com contradições sociais, e incompleta, como realmente são todas as cidades. Personagens como a Madame Fuluca nos revelam uma época, um contexto histórico, uma das partes da cidade de Belém. São essas partes da História que uma época, uma cidade, um passado. Nicodemos Sena nos presenteia com a versão de *Madame Florinda* sobre uma situação ainda bastante velada na Amazônia, a presença do negro. E nos faz refletir sobre as consciências estabelecidas e caladas, numa tentativa de elevar a alma, tanto do escritor quanto do leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como ficam esses passados? Tanto Arminto quanto Madame Fuluca são personagens fragmentados, que contam uma história diferente da História vista pela sociedade e propagada pelos governantes.

Há em “Órfãos do Eldorado” a busca de uma identidade, por meio da rememoração da infância, da juventude e parte da velhice. Pois Arminto não se reconhece, é um ser fragmentado que viveu a sombra do pai, mesmo depois que ele faleceu, foi incapaz de dar continuidade às conquistas financeiras de Armando e Edílio Cordovil, perdeu-se entre a realidade e o sonho, encantado por uma moça, que supostamente poderia ser sua meia irmã ou madrasta, e que desaparece sem deixar vestígio. A personagem busca Dinaura porque imagina que a encontrando, encontrará a si mesmo, será, enfim, dono de seu destino. E Madame Fuluca participa de uma História vista e contada do ponto de vista de uma minoria, que não vê a destruição da revolta da cabanagem como genocídio e sim como instauração da ordem.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Rio de Janeiro, Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão e revisão de Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter.. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter.. **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de: Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

HATOUM, Milton. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

KUSSLER, Leonardo Marques; ROHDEN, Luiz. **As diferentes tomadas do conceito de memória em Paul Ricoeur**. Disponível em http://www.pucrs.br/edipucrs/XSalaoIC/Ciencias_Humanas/Filosofia/70455-. Acesso em 04 de janeiro de 2015.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários. 12 ed. revista e ampliada**. São Paulo: Cultix, 2004.

RICOUER, Paul. **A Memória, a história, o esquecimento**. Tradução de: Alain François [et al.] Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

SENA, Nicodemos. **A espera do nunca mais – uma saga amazônica**. Pará: Cejup, 1999.

UMA REPRESENTAÇÃO POÉTICA DA AMAZÔNIA NA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA EM *CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA*

Alberto de Barros Molina

Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina

INTRODUÇÃO

As contribuições que os estudos da narrativa trazem para os pesquisadores que têm como objeto de pesquisa a obra literária são imprescindíveis, pois permitem uma compreensão abrangente e aprofundada dos elementos estruturais que constituem a narrativa como um todo. Como caracteriza Yves Reuter (2014), a abordagem narratológica possibilita a análise de diferentes tipos de narrativas, dando visibilidade às formas e aos princípios composicionais de organização da estrutura do romance.

O romance *Chove nos campos de Cachoeira* (2011), do autor paraense Dalcídio Jurandir, destaca-se pela carga simbólica que traz na representação sociocultural de elementos do contexto regional amazônico. Tempo, espaço e personagens em suas composições estéticas trazem a marca desse contexto, revelando-se nos recursos composicionais que constituem a estrutura da obra.

A apreensão da categoria temporal segue o percurso investigativo de um tempo memorialista que desvela a vivência dos personagens sob uma perspectiva narrativa perpassada pelo olhar do personagem Alfredo. Os elementos espaciais articuladores da narrativa dão visibilidade às peculiaridades de um cenário rural amazônico e suas relações com os personagens e com outros espaços que remetem ao urbano. Ganha destaque na análise dos personagens a atuação da personagem Amélia, cuja apreensão exige um olhar mais abrangente sobre esses seres ficcionais. Os recursos narrativos empregados pelo autor na construção dos personagens desvelam personalidades complexas em seus conflitos e contradições.

Considerando essa premissa, a escolha da abordagem narratológica apresentada pelo autor Yves Reuter (2014) se justifica pela descrição dos conceitos básicos que possibilitam o entendimento da organização estrutural da narrativa. Dessa forma, orientando-nos pelos pressupostos conceituais do autor, partimos do entendimento de que a análise das categorias estruturais da narrativa é imprescindível para compreensão da confluência dos elementos que esteticamente atuam na feitura da obra.

OS ELEMENTOS DA NARRATIVA NO ROMANCE

Sobre o autor da obra, o paraense Dalcídio Jurandir, é interessante ressaltar que nasceu em Ponta de Pedras, no Marajó, no dia 10 de janeiro de 1909. O valor estético de sua produção literária faz com que o autor seja considerado o maior romancista da Amazônia nas primeiras décadas do século XX¹. Dalcídio Jurandir escreveu onze romances, dez constituem a série denominada Ciclo do Extremo-Norte: *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1967), *Ponte do Galo* (1971), *Chão dos Lobos* (1976), *Os habitantes* (1976), *Ribanceira* (1978). Publicado em 1941, *Chove nos campos de Cachoeira* ganhou da Editora Vecchi o prêmio “Dom Casmurro”. Em 1952, o escritor publica *Linha do parque*, o único romance que não se integra ao Ciclo do Extremo Norte.

A dimensão estética que constitui o romance *Chove nos campos de Cachoeira* (2011) apresenta fortes traços de crítica social revestidos de elementos de composição da narrativa, cuja trama tem o potencial de engendrar na construção de cenários e na constituição dos personagens, questões sociais ligadas ao cotidiano da vida amazônica. Sobre esse aspecto, Bolle (2014), no ensaio “Uma margem da literatura brasileira: o Ciclo do Extremo Norte de Dalcídio Jurandir”, pontua que uma característica exemplar da produção estética do escritor diz respeito à maneira como é tratada a questão da mediação social: “tanto no nível da ação narrada, (com os conflitos entre dominadores e dominados, entre

¹ Ver mais em Beira do rio, Jornal da Universidade Federal do Pará. Disponível em: <http://www.jornalbeiradorio.ufpa.br/novo/index.php/2005/67-edicao-28/803-literatura-dalcidia-na-ao-alcance-de-todos>. Acesso em: 30/04/2018.

ricos e pobres) quanto no nível da transposição literária da cultura dos caboclos para o código dos letrados” (2014, p. 76). Nesse sentido, Bolle considera que a literatura tem o potencial de desencadear não só a função de autorreflexão, mas também de socialização e mediação entre os diversos segmentos sociais, configurando-se, portanto, um elemento instrutivo para o conhecimento da obra do escritor paraense e para a literatura brasileira em geral.

Na análise de Bolle (2014), o *Ciclo do Extremo Norte* “oferece uma apresentação da história e da cultura cotidianas da Amazônia, principalmente das camadas populares, que é única em termos de amplitude e fidelidade dos detalhes” (BOLLE, 2014, p. 65). Para o autor, a importância do projeto literário de Dalcídio reside, sobretudo, na visibilidade que dá à fala das pessoas do povo. A citação evidencia o valor da produção estética do romancista. As temáticas que perpassam suas obras dão destaque a personagens que enriquecem a representação da cultura que compõem o cenário amazônico.

O enredo em *Chove nos campos de Cachoeira* (2011) desenvolve-se a partir da história da vida de Alfredo e Eutanázio, irmãos por parte apenas de pai, que moram no mesmo chalé com os pais major Alberto e dona Amélia, tendo em comum a irmã Mariinha. Na hierarquização das personagens no romance destaca-se o protagonismo de Alfredo, um menino sonhador que não se separa de seu caroço de tucumã, objeto mágico presente nas brincadeiras e fantasias criadas pela personagem. Sonha em ir estudar na capital, Belém, mas para isso conta somente com o apoio da mãe. Eutanázio é filho de um primeiro casamento do major e vive um amor obsessivo pela jovem Irene, mas ela o despreza. Sua passagem no romance é marcada pelo fracasso, pelo desprezo ao mundo e a si mesmo. Amélia não tinha estudos, era negra, neta de escrava e, não raro, sofria preconceito. Entretanto, suas ações eram norteadas pela objetividade e, com isso, costumava praticar boas ações na sociedade graças à condição financeira favorável da família. Em razão disso, era também respeitada e querida pelo povo de Cachoeira. Major Alberto, é secretário da intendência de Cachoeira e auxiliar do promotor público. Era dono de uma tipografia que imprime um pequeno jornal local e um visionário com a mente repleta de projetos nunca executados.

A apreensão do tempo em *Chove nos campos de Cachoeira (2011)* passa por um processo de memorização. Sua configuração não se apresenta em um fluxo contínuo na narrativa, mas por recuos e rupturas. O tempo é evocado e retomado pela memória, trazendo consigo as marcas da trajetória da vida dos personagens e dos espaços por onde elas circulam. Ao encontro do que afirma Reuter: “As indicações temporais também assumem múltiplas funções narrativas: Qualificam lugares, ações e personagens de maneira direta e indireta [...]” (2014, p. 58). Um exemplo de revisitação do passado revela-se na passagem: “subiu-lhe à lembrança daquele sapo que o espiava atrás do chalé, uma tarde, como se o sapo visse tucumã pulando na mão do menino” (JURANDIR, 2011, p. 19). É possível visualizar no excerto o traço da existência do tempo centrada na memória.

Sobre as funções predominantes do tempo na narrativa, é interessante ressaltar que as indicações temporais também contribuem para fazer a fixação realista da história. São ocorrências do tempo revestido de um significado mais cósmico, com referências ao ritmo dos dias e das noites, observável na sucessão sequencial das páginas: “Em janeiro, as grandes chuvas lavam a marca do fogo” (Jurandir, 2011, p. 18); “À noite, muitas vezes, quando os seus nervos se arripiam [...]” (2011, p. 27); “As horas pingam vagarosamente sobre a sua solidão. Falta-lhe ar, se agonia com aquela nuvem negra e quer gritar para o pequeno relógio de seu pai [...]” (2011, p. 27). São indicadores temporais que mostram as ações das personagens. A essa dimensão de tempo objetivo, Benedito Nunes (1988) denomina tempo físico, pois se processa de forma independente da consciência e se traduz com mensurações precisas. De acordo com a definição de Reis e Lopes (1988, p. 220), esse tempo matemático é o tempo da história, refere-se à “sucessão cronológica de eventos suscetíveis de serem datados com maior ou menor rigor”. Trata-se de um tempo mais alheio à imaginação, configurando-se mais numa convenção artificial. São as articulações entre os diferentes tempos que dão dinamicidade à história que constituem o enredo.

Em *Chove nos campos de Cachoeira (2011)* a categoria espacial traz a representação da cultura cotidiana “dos caboclos, das condições de vida de pescadores, barqueiros, roceiros, colhedores de açaí, seringueiros, lenhadores e empregados domésticos, enfim, a matéria humana que Dalcídio chamava ca-

rinhosamente de a ‘farinha-d’água de meus beijos”². Com essas características, a narrativa é encenada em Cachoeira do Arari, espaço onde se apresenta a história e a cultura cotidianas dos personagens em um contexto rural amazônico, conforme descreve a passagem:

Podia ir para Muaná? Agora se lembra do sítio do seu tio. [...] a imaginar os mandiocais brotando da terra, os canaviais, canoas cheias de cana para as garapeiras de Belém e cheia de farinha para o Arari. [...] leu debaixo do cupuaçuzeiro. Na beira do igarapé, que vinha sem nome da raiz da terra morna e misteriosa, o miritizeiro caído era a velha estiva para os viajeiros. [...] A barraca se escondia ao fundo. Bacabeiras subiam, direitas e conscientes de seu ar solitário, no folharal hostil das capoeiras. Seringueiras mostravam as velhas feridas saradas (Dalcídio, 2011, p. 127).

As imagens geradas a partir dos recursos linguísticos empregados pelo autor permitem perceber a criação do espaço textual que compõe a ficção e o valor estético do romance. No caso exemplificado pelo excerto, temos a construção de um espaço constituído por elementos peculiares do contexto regional, isso se revela na descrição das árvores frutíferas típicas do cenário amazônico.

Contudo, seguindo os modos de análise do espaço, segundo Reuter (2014), outros lugares também são convocados. O espaço urbano tem representatividade pelas referências à cidade de Belém. A capital, Belém, é a referência espacial de grande centro urbano, o lugar promissor onde o menino Alfredo poderia dar continuidade aos estudos. “Quando for para Belém não que ir para aquela cidade triste, cheia de lama, com meninos sujos, [...] Queria ver o Círio, a Santa na berlinda, [...] o museu, queria ao menos ver os colégios e as livrarias onde se vendiam as histórias maravilhosas que sempre desejava” (DALCÍDIO, 2011, p. 79-80). Como componente estrutural da narrativa, a configuração espacial constitui-se na oposição entre o rural e o urbano. A grande cidade revela seus contrastes, a decadência da pobreza das ruas, mas também os espaços requintados de cultura, quando em outras passagens faz

² Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/resenha-de-chove-nos-campos-de-cachoeira-de-dalcidio-jurandir-423083.html>. Acesso em 30/04/2018.

referência ao teatro, aos cinemas e ao museu. Dessa forma, a importância funcional dos lugares, de acordo com Reuter (2014), se dá por ser o elemento determinante em diferentes momentos do desenrolar da história, são os lugares que definem a fixação realista da história.

A premissa apontada por Reuter (2014) quando define que “A narração designa as grandes escolhas técnicas que regem a organização da ficção na narrativa que expõe” (2014, p. 59), encontra correspondência nos modos narrativos que mostram os acontecimentos que estruturam o enredo. Dessa forma, em *Chove nos campos de Cachoeira* (2011), a narrativa é organizada por um narrador heterodiegético, sua mediação não é oculta, predominando, assim, o modo do contar. Sua função, conforme a discriminação feita por Reuter (2014), consiste em controlar e organizar a narrativa, na qual insere e alterna a narração, descrições e falas das personagens. Toda narrativa é mediada pela atuação do narrador que ora acompanha a perspectiva do menino Alfredo, ora a do seu irmão Eutanázio. A atuação do narrador com seu discurso indireto livre traz a marca do romance moderno na composição literária de Dalcídio Jurandir. Ao aproximar narrador e personagem, o foco narrativo emite ao leitor a impressão de ressoar duas vozes oriundas de um único personagem, conforme revela o excerto:

- Eu te acabo! Eu te esmurrallo a cara, seu patife! Acabo com isso... – E cerrando os dentes, as mãos crispadas:
- Te acabo! Te acabo! Me saíste uma boa peça. Mas pegas! Costa de chinelo te fará macio, seu brutamontes!
- Nunca vi. Mas Eutanázio está... – E olhava a outra irmã calada, com um esboço de sorriso no canto do lábio [...] (Jurandir, 2011, p. 33)

Sobressai, nessa dimensão narrativa, não apenas os acontecimentos narrados, mas a forma como o narrador os revela. A atuação do narrador é dinâmica, durante a narrativa irrompe a sequência natural e resgata eventos ocorridos no passado: “– Bolas! Ninguém andasse se preocupando com ele. Nem tinha sido de Belém que trouxera a doença. Volta-lhe a náusea daquela noite de luar em que sentiu a sua desgraçada carne pedir [...]” (Dalcídio, 2011, p. 24). As digressões feitas pelo narrador no passado do personagem inscrevem-se num outro tempo,

são ações descritas num tempo anterior à fala de Eutanázio, gerando o entendimento de que aqueles eventos ocorreram quando o personagem regressou de Belém. A sucessão desses fatos é organizada no enredo a partir de um jogo temporal entre o tempo da história e o tempo do discurso, como se o narrador se ausentasse da narrativa, mostrasse outro tempo e depois retornasse.

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM AMÉLIA

As relações que entretecem os personagens em *Chove nos campos de Cachoeira* (2011) ultrapassam limites classificatórios que os diferenciam entre principais, e secundários, pois são relações tecidas em um quadro de referências estéticas, psíquicas e culturais que dão contorno à atuação desses personagens na trama narrativa. Uma perspectiva de apreensão mais abrangente passa antes pelo reconhecimento dos recursos narrativos que possibilitam visualizar esses personagens em suas complexidades, buscas, contradições, conflitos e embates.

As articulações teóricas acerca da personagem seguem duas tendências: uma que atribui primordial importância a essa categoria, e outra que a visualiza como peça de uma engrenagem maior, o universo ficcional do romance onde atua. Seguindo a primeira tendência, para Oscar Tacca (1983, p. 133), “O personagem constitui sempre uma das dimensões fundamentais do romance. O seu diferente tratamento poderia, por si só, bastar para uma história do gênero”. Sob a ótica do autor, recai sobre a personagem toda a articulação da trama romanesca, como eixo norteador da narrativa, e sua atuação é responsável pela produção de sentidos que emanam do universo ficcional. Seguindo a vertente que vê a importância da personagem de forma mais contextualizada, a partir de uma intrínseca ligação com a ação, Todorov (2013, p. 120) afirma que “é difícil ignorar a existência de toda uma tendência da literatura na qual as ações não existem para servir de “ilustração” à personagem mas onde, pelo contrário, as personagens estão submetidas à ação”. Sob essa perspectiva, há um equilíbrio na atribuição de funções entre esses elementos, existe uma relevância incondicional nos papéis que ação e personagem exercem na estrutura romanesca.

Possibilitando uma análise que contempla a confluência entre as tendências, Reuter (2014) destaca que o “fazer” das personagens é a dimensão que precisamente melhor articula ações e personagens. Na concepção do autor: “As personagens têm um papel essencial na organização das histórias. Elas permitem as ações, assumem-nas. Vivem-nas, ligam-nas entre si e lhes dão sentido” (Reuter, 2014, p. 41).

Ao encontro do que afirma Candido em *A personagem de ficção* (2011), há uma indissolúvel associação entre enredo e personagens, no sentido de que, quando se pensa no enredo, simultaneamente se pensa nas personagens: “Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (Candido, 2011, p. 54). Em *Chove nos campos de Cachoeira* (2011), essa associação é marcada pela atuação das personagens femininas, que embora não sendo as protagonistas, configuram-se no fio condutor da narrativa. Assim, dona Amélia configura-se na representação da mulher que ocupa um espaço de subversão da ordem social na narrativa.

A mediação narrativa pela perspectiva de Alfredo coloca em cena os agentes de uma sociedade marcada pelas contradições das classes sociais e pelo racismo, posto que se trata de um menino filho de um funcionário público branco, o Major Alberto, e de uma empregada negra, dona Amélia, companheira escolhida pelo Major, depois de ter ficado viúvo. O preconceito em relação às origens e à cor da personagem Amélia pode ser identificado no excerto: “Era uma pretinha. Se ainda fosse pessoa de qualidade... Mas uma pretinha de pé no chão! Quem logo! Seu pai estava de cabeça virada para uma negra. Uma cortadeira de seringa! Com filhas moças e amigado com uma preta que virava mundo pelas Ilhas!” (Jurandir, 2011, p. 71). Como resposta, d. Amélia soltava risadas, revelando a irreverência de um perfil que rompe com os discursos sacralizados da condição de subjugada que tentavam lhe impor devido à cor e à condição social.

Os efeitos de sentidos produzidos a partir dos elementos que compõem a personagem destacam a representação da uma mulher que se sobressai pela superação e por ter atitudes não passivas diante dos enquadramentos sociais, conforme descreve a passagem:

Pouco antes de se mudar definitivamente para Cachoeira, Major conheceu aquela pretinha de Muaná, neta de escrava, nascida ao pé do tear de fazer rede! dançadeira de coco, de isguetes nas ilhas, cortando seringa, andando pelo Bagre, perna tuíra, apanhando açaí, gapuiando, atirada ao trabalho como um homem. Viu a mãe morrer de uma recaída de papeira, sem recursos, a palhoça caindo, o pai golado na hora do enterro. Tinha perdido um filho levado pela sucuriçu nas ilhas. (Jurandir, 2011, p. 71).

As diferentes posições que a personagem assume revelam uma mulher além do seu tempo, de fortes convicções sobre os papéis que ocupa como mulher, negra, de origem pobre, mãe e esposa, uma referência que causa inveja às outras mulheres que sucumbem à vida medíocre em que se enquadram. A elaboração estética desse perfil projeta, segundo Candido (2010, p. 23), “o efeito de uma determinada visão da sociedade atuando como fator estético e permitindo compreender a economia do livro”. É possível reconhecer, portanto, a presença do externo tornando-se interno e atuando na construção do perfil da personagem.

No artigo “O feminino em Dalcídio Jurandir: entre a opressão e a subversão”, Aline Santos chama a atenção para o número significativo de mulheres que, mesmo não sendo protagonistas dos romances, atuam nas narrativas e contribuem para a construção dos dramas dos personagens principais. Sobre essa representação assinala:

Na produção dalcidiana, as personagens femininas ou são oprimidas na comunidade em que estão inseridas, ou subvertem a forma como a sociedade ordena que se comportem. Sendo assim, as mulheres dos romances de Dalcídio Jurandir se deslocam em duas categorias: da opressão à subversão. Em outras palavras, podemos dizer que tal situação leva algumas dessas personagens a subverterem a ordem social em que estão inseridas, objetivando livrar-se da opressão (Santos, 2015, p. 05).

Assim, dona Amélia configura-se na representação da mulher que ocupa um espaço de subversão da ordem social na narrativa. Por meio dessa personagem é desvelada a condição de vida das mulheres imersas num contexto histórico de distanciamentos entre as regiões centrais e o espaço rural amazônico.

A construção do perfil da personagem Amélia entra em consonância com a ideia de Reuter (2014) quando afirma que: “A personagem, com efeito, é um dos elementos-chave da projeção e da identificação dos leitores” (2014, p. 41). Esse princípio, segundo o autor, é o que mais justifica o demasiado tratamento dado à análise dessa categoria, sobretudo no plano psicológico, como se fosse um ser concreto, de existência própria. Contudo, na ponderação feita por Reuter (2014), é importante não se perder de vista que a análise deve se voltar para a personagem como uma construção textual. Contribuem para essa percepção as tendências teóricas que, além de darem primordial importância à personagem, também as visualizam como uma peça de uma engrenagem maior, ou seja, o universo ficcional

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sociedade e a cultura da Amazônia presentes no romance *Chove nos campos de Cachoeira* (2011) revelam-se nos recursos estruturais empregados por Dalcídio Jurandir na construção estética da tessitura narrativa do romance. A partir da história dos membros da família de Alfredo, o enredo desvela os costumes, a visão de mundo, os desejos, as angústias, enfim, os modos de ser e de viver da sociedade que constitui o espaço rural da vila de Cachoeira do Arari, que serve de cenário ao enredo da obra.

Embora o leitor identifique elementos que remetem à cultura do contexto rural amazônico, como na descrição de uma paisagem composta por cupuaçuzeiros, açazeiros, seringueiras, garapeira, o aparato estético que perpassa toda a construção dos espaços não permite que se estabeleça um vínculo direto de referencialidade fidedignas com o mundo real. O mesmo acontece com a construção da personagem Amélia, mulher negra que cortava seringa e apanhava açaí, é discriminada pela cor e pela condição social que ocupa ao se casar com major Alberto, homem branco e letrado. Sua atuação não se limita à representação de valores sociais, mas também fornece matéria para a dimensão estética que estrutura a obra.

Dessa forma, uma análise orientada por uma abordagem narratológica volta-se para a apreensão das categorias que estruturam a narrati-

va, porém ultrapassa os limites de uma análise puramente tecnicista para abranger a forma como essas categorias são moldadas para compor a sensibilidade estética que perpassa toda a obra.

REFERÊNCIAS

BOLLE, Willi. Uma margem da literatura brasileira: O Ciclo do Extremo Norte de Dalcídio Jurandir. In: BASTOS, Élide Rugai; PINTO, Renan Freitas. **Vozes da Amazônia II**. Manaus: Editora Valer e Edua, 2014.

CANDIDO, Antônio (et al). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos campos de Cachoeira**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1976.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

SANTOS, Alinnie. **O feminino em Dalcídio Jurandir: entre a opressão e a subversão**. Disponível em < http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439853391_ARQUIVO_artigo_anpuh_alinnie.pdf >. Acesso em: 29/04/2018.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland. [et.al]. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 218-264.

O "SER MORAL" NA PÓS-MODERNIDADE: UMA ABORDAGEM DIALÓGICA EM "BANDOLIM", DE MILTON HATOUM

David Costa de Souza
Juciane dos Santos Cavalheiro

INTRODUÇÃO

Notabiliza-se Milton Hatoum pela escrita sobretudo de romances, muitos dos quais premiados. Contudo, neste texto, pretende-se analisar uma crônica de sua autoria, intitulada "Bandolim", publicada inicialmente na revista eletrônica Terra Magazine em 2007 e, posteriormente, reunida no volume *Um solitário à espreita*, em 2013.

A crônica, de acordo com Antonio Candido, "se ajusta à sensibilidade de todo dia" (Candido, 1992, p. 13), cujo gênero literário, em sua configuração mais habitual, é oriundo da esfera jornalística. Daí deriva uma de suas principais características, a de possuir uma linguagem aparentemente descompromissada e espontânea, com o propósito de fazer um diálogo com fatos do cotidiano.

No Brasil, a crônica é vista como um gênero literário recente, embora Jorge de Sá (1985) já aponte como primeiro indício desse gênero, em solo brasileiro, a carta de Pero Vaz de Caminha. Sá (1985, p. 5, grifo do autor) afirma ainda que "o texto de Caminha é criação de um *cronista* no melhor sentido literário do termo, pois ele recria com engenho e arte tudo o que ele registra no contato direto com os índios e seus costumes". Conforme Sá, Pero Vaz conseguiu dar concretude aos fatos do cotidiano e, por isso, estabeleceu "o princípio básico da *crônica*: registrar o circunstancial." (SÁ, 1985, p. 6, grifo do autor).

O estudo de Marlyse Mayer (1992) também corrobora para um entendimento acerca da crônica como gênero literário no Brasil. A autora aponta inicialmente a relação da crônica com o texto jornalístico, inclusive o jornal sendo também o suporte de circulação primeiro da crônica. Um dos primeiros registros que Mayer indica em seu estudo refere-se ao jornal *O Chronista* de

1836, e a primeira revista literária brasileira, “publicada na Bahia em 1812, chamou-se *As Variedades* ou *Ensaio Literários*” (p. 106, grifos da autora).

Antonio Candido (1992, p.13-14) já afirmou que a crônica, ao se ajustar as sutilezas cotidianas, “pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade” e que a perspectiva do cronista “não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão”. Nesse sentido, Davi Arrigucci Jr. dialoga com Candido ao caracterizar o gênero crônica: “A crônica se situa bem perto do chão, no cotidiano da cidade moderna, escolhe a linguagem simples e comunicativa, o tom menor de bate-papo entre amigos, para tratar das pequenas coisas que formam a vida diária, onde às vezes encontra a mais alta poesia” (Arrigucci Júnior, 1987, p. 77).

Esses aspectos cotidianos e simples, mas significativos, segundo Charles Baudelaire (2010, p. 42), podem ser observados pelo “flâneur”, “um observador apaixonado” que “extrai o eterno do transitório”. Ao afirmar que a “modernidade é o transitório”, o poeta francês dá indícios do que viria a ser uma das principais marcas da modernidade: o transitório (Baudelaire, 2010, p. 50). Na modernidade, a individualização do ser é algo marcante, as relações sociais com “o outro” no cotidiano enfraquecem, por isso “estar-com o outro é indesejável” (Bauman, 2011).

É neste olhar para o cotidiano que esta análise se concentra, observando a configuração da narrativa a partir do discurso do narrador e da personagem Bandolim. Pretende-se verificar a presença ou ausência da noção de “ser moral” na estética literária de Milton Hatoum e sua relação com a perspectiva bakhtiniana acerca do “sujeito moral”.

REFLEXÕES SOBRE O “SER MORAL” E A “EMPATIA ESTÉTICA” NA PÓS-MODERNIDADE

Zygmunt Bauman (2011), ao discorrer sobre a “pós-modernidade”, problematiza acerca do comportamento ético imbricado nesse contexto e sua relação como o comportamento moral da sociedade. De acordo com o teórico polonês, o homem é um “ser moral” por essência, ou seja, ele tem propensão a sempre agir impulsionado por uma escolha ambivalente: “o bem ou o mal”.

Essa escolha é sempre em relação ao “outro”: “somos confrontados com o desafio do outro, o desafio da responsabilidade pelo outro, uma condição do ser-para.” (Bauman, 2011, p. 11).

Nesse sentido, Bauman afirma que o projeto da modernidade retirou em parte essa prerrogativa de “ser moral” do homem, pois a modernidade trouxe a necessidade à sociedade em seguir a orientação de “agências” do Estado: “a responsabilidade de decidir quais medidas práticas a responsabilidade exige e que passos não se exigem (‘vão além da exigência do dever’) – foi deslocada do sujeito moral para agências supraindividuais, agora dotadas de autoridade ética exclusiva” (Bauman, 2011, p. 15).

Essas “agências supraindividuais” a que se refere Bauman podem ser entendidas, guardadas as devidas proporções, ao entendimento de “aparelhos ideológicos do Estado” nomeado por Louis Althusser. De acordo com Althusser, “a Escola (mas também outras instituições de Estado como a igreja ou outros aparelhos como o Exército) ensinam ‘saberes práticos’ mas em moldes que asseguram a sujeição à ideologia dominante ou manejo da ‘prática’ desta” (Althusser, 1980, p. 22). É, portanto, através do Estado que a classe dominante arquiteta seu aparelho de coerção e de repressão social, de forma a exercer, através de regras impostas, o poder sobre toda a sociedade. Já a ideologia, segundo o autor, “interpela” os indivíduos enquanto sujeitos, na medida em que só há ideologias através dos sujeitos e para os sujeitos, ou seja, a ideologia somente tem existência para sujeitos concretos.

Ainda segundo Bauman (2011), com o advento da pós-modernidade, houve uma fragmentação nas relações sociais e, por consequência, o indivíduo se viu afetado por essas concepções:

A pós-modernidade [...] é a coroação final do sonho moderno de liberdade [...]. Celebramos então o mundo livre de obrigações imaginárias e falsos deveres. [...] não importa muito mais que princípios ou verdades pessoais alguém abrace (esse abraçar não deverá nunca ser rígido, de um modo ou de outro) e siga (esse seguir não precisa ser fiel demais nem comprometido, para falar a verdade). (Bauman, 2011, p. 18)

Nesse contexto, qualquer conjunto de preceitos, orientações, normas oriundas das “agências supraindividuais” podem não fazer mais sentido para o sujeito da “pós-modernidade”. Por isso, Bauman (2011, 22) afirma que “as raízes dos problemas morais pós-modernos descendem do caráter fragmentário do contexto social e do caráter episódico dos objetivos de vida.”

Em meio a essas fragmentações de comportamentos éticos impostos pela contemporaneidade, como se situaria a concepção de “ser moral” apontada anteriormente por Bauman? Conforme exposto, é “o outro” que move a ação do “ser moral”. Mas cabe ainda indagar: como ficaria a responsabilidade deste na relação com “o outro”? Para encontrar sustentação a este questionamento, buscamos indicativos em Mikhail Bakhtin, teorizados no início do século XX.

Bakhtin (2017), em *Para uma filosofia do ato responsável*¹, traz os fundamentos filosóficos e discursivos acerca da concepção de dialogismo, para isso lança conceitos importantes para sua reflexão, dentre os quais o de “existir-evento” e “empatia estética”. Ambos os conceitos estão intimamente relacionados, pois ao situar o *existir-evento* como uma postura diante da vida, afirma: “Compreender um objeto significa compreender meu dever em relação a ele [...], compreendê-lo em relação a mim na singularidade do existir-evento: o que pressupõe a minha participação responsável, e não minha abstração” (Bakhtin, 2017, p. 66). Nesse sentido, ao assumir uma postura responsável, o sujeito se compromete com o discurso enunciado, pensado e valorado por ele em eventos concretos da vida, caracterizando-os, por isso, como “existir-evento”.

Ademais, este “ato responsivo” do sujeito, via linguagem, está relacionado à noção de “empatia estética”, pois, “ao momento da empatia segue sempre o da objetivação, ou seja, o situar fora de si mesmo a individualidade compreendida através da empatia – separando-a de si mesmo, e retornando a si mesmo” (Bakhtin, 2017, p. 61). Prossegue: “É necessário, ainda, alguma coisa que tenha origem em mim, precisamente a orientação do dever moral de minha consciência em relação à proposição em si teoricamente válida”

¹ Escrito no início da década de 1920, 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, 2010, p. 147-8).

(Bakhtin, 2017, p.74). Aqui Bakhtin utiliza a noção de “empatia estética” como condição para o “ato responsivo”, uma vez que ao contemplar o que está fora de si, entendê-lo, o sujeito perceberá “o outro” e agirá responsivamente, ou seja, assume uma posição não indiferente.

Essa reflexão torna-se mais relevante ainda no cenário “pós-moderno”, em que o homem contemporâneo tem relativa autonomia para dirigir suas decisões, pois já não precisa seguir um conjunto de regras éticas determinadas pelas “agências”. Segundo Bauman (2011), mesmo nesse cenário de fragmentação do sujeito e das relações sociais, prevalece a essência do homem que é o “ser-para”: o comprometimento com “o outro”, na medida em que “o ser-para é um salto do isolamento para a unidade” (Bauman, 2011, p. 83).

A crônica “Bandolim”, escolhida para a análise, tem como um dos temas centrais as condições de trabalho de vendedores ambulantes. Prevalece, no texto de Hatoum, um tom poético ao narrar uma singularidade cotidiana. Eterniza, assim, uma cena “transitória”, para usar uma expressão de Baudelaire (2010).

“BANDOLIM”: UM OLHAR DIALÓGICO

Bandolim, personagem central que dá nome à crônica de Hatoum, nos é apresentado pelo narrador que se dirige à Vinte e Cinco de Março, em São Paulo, para fazer uma pesquisa com imigrantes árabes e armênios que se estabeleceram nessa região comercial. Bem perto deste lugar, encontra o vendedor de água Bandolim. Chama a atenção do narrador o grito que o vendedor dá para anunciar o seu produto e a forma inusitada com que despista os policiais que passam ali. Depois de oito anos, o narrador reencontra Bandolim em outra região da cidade, descobre que o vendedor agora não vende mais água, mas violões que ele mesmo produz recolhendo materiais recicláveis pelas ruas da cidade. Percebe ainda que o vendedor ambulante está mais pobre. Descobre, ainda, que passou a morar nas ruas da cidade e que havia sido deixado por sua amada.

A escolha do foco narrativo tem relevância no texto de ficção, pois pode evidenciar um distanciamento ou proximidade do narrador acerca dos fatos, per-

sonagens e cenários enredados no texto, influenciando assim a compreensão e interpretação da temática estetizada pelo narrador, pois, de modo geral, quando a perspectiva do narrador é em primeira pessoa, subentende-se que ele está mais próximo da cena narrativa, ele pode ser mais parcial frente ao que está sendo narrado, mas pode não ter uma visão mais abrangente de todos os elementos da cena narrativa. Por outro lado, quando o ponto de vista da narrativa é em terceira pessoa, o olhar do narrador dá a impressão de que está mais afastado da cena narrativa, por isso pode ser mais imparcial ao narrar os acontecimentos, mas ao mesmo tempo pode saber de tudo o que se passa na cena narrada.

Davi Arrigucci Jr. (1998, p. 20) afirma que a escolha de “uma voz narrativa tem implicações”, é decidir por “uma visão de mundo”. É exatamente isso que pode ser observado na crônica aqui analisada. Quando Milton Hatoum escolhe um narrador-personagem para “Bandolim”, o autor já principia alguns efeitos de sentido que poderão ser produzidos na leitura do texto. O próprio crítico Davi Arrigucci Jr. (1998, p. 20) já alertara para o fato de que a escolha do “ponto de vista nunca é inocente”. Partindo dessa premissa, observemos alguns elementos na crônica.

Em “Bandolim”, o narrador faz um movimento metanarrativo ao iniciar a crônica comentando sobre o “barão de Duprat”, para dizer, em seguida, que esse não é o assunto: “Mas, para chegar ao assunto, devo mencionar a rua Barão de Duprat, próxima ao formigueiro humano da Vinte e Cinco de Março. Agora que citei a rua, o barão e o político, passo para o brasileiro comum” (Hatoum, 2013, p. 125). Essa opção estilística do narrador é interessante, principalmente porque indicia uma dualidade de sentidos ao compararmos os termos “brasileiro comum” e “o barão e o político”, pois esse brasileiro comum é o vendedor ambulante Bandolim e o barão e o político referem-se ao Raimundo da Silva Duprat, homem que, segundo o narrador, foi prefeito de São Paulo e dá nome à rua em que o narrador encontra pela primeira vez a personagem Bandolim.

Temos, desta forma, uma oposição inicial indiciada na narrativa entre a representação de alguém mais comum, simples, próximo, do cotidiano, e a representação de outro, alguém mais notório, elevado, e de um contexto social mais distante. No primeiro caso, podemos perceber a figura do vendedor am-

bulante e, no segundo, a figura de um político. A narrativa nesse ponto já nos indica uma possível oposição entre níveis ou classes sociais sugerindo relações de poder implicadas nesse início da narrativa. Conforme afirmam Bakhtin e Volochínov (2014, p. 99, grifo dos autores): “*A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial*”.

Nesse sentido, o narrador hatoumiano demonstra ter as características estéticas de “um perturbador do status quo” (Said, 1994, p. 5), pois problematiza uma realidade social que para muitos indivíduos pode ser naturalizada. Além disso, no trecho seguinte da crônica, o narrador diz o motivo de ter ido àquela parte da cidade: “Tinha ido à Vinte e Cinco de Março para fazer uma pesquisa de campo sobre imigrantes árabes e armênios que se estabeleceram há mais de um século” (Hatoum, 2013, p. 125).

Aqui é perceptível a referência do narrador aos povos que são vítimas de agressões e violências sociais e políticas, como os árabes e armênios que migraram de suas terras, fugindo de inúmeras violações de direitos humanos. O narrador faz o movimento de “empatia estética” e “alteridade” proposto por Bakhtin (2017), representando, assim, a perspectiva já apontada por Edward Said: “a tarefa do intelectual é universalizar de forma explícita os conflitos e as crises, dar maior alcance humano à dor de um determinado povo ou nação, associar essa experiência ao sofrimento de outros” (SAID, 1994, p. 85). Bandolim, nesse caso, seria também um excluído, alguém que está à margem; mas diferente dos árabes e armênios, Bandolim é excluído em sua própria pátria, devido a suas condições socioeconômicas.

Bandolim é vendedor de água mineral e é apresentado de forma criativa pelo narrador, segundo ele o homem gritava: “Áááááágua, água mineral geladinha, mineraaaaal” (Hatoum, 2013, p. 125.). Nesse momento, o narrador vai ao encontro da personagem, compra uma água. Ficamos sabendo o baixo preço pelo qual Bandolim vende suas garrafas de água: “Oitenta centavos” (p. 125). A partir disso, o narrador reflete sobre a condição social do vendedor de água: “Era um homem de uns cinquenta anos de idade. Vinte centavos por garrafa. Quantas ele vendia por dia?” (Hatoum, 2013, p. 125).

Em uma perspectiva dialógica, podemos entender o tom valorativo do narrador como “empatia estética”, que, conforme Bakhtin, é uma postura assumida pelo sujeito ao reconhecer o outro como partícipe dos eventos da vida. Por isso, no discurso do narrador, ao refletir e refratar uma situação concreta da vida, instaura-se o que Bakhtin denomina de o “existir-evento”, isto é, momento em que o *eu* é inteiramente responsável pelo seu dizer e não pode se furtar a isso (Bakhtin, 2017). O fato de o narrador utilizar o discurso citado “Ááááá-gua, água mineral geladinha, mineraaaaal” (Hatoum, 2013, p. 125), expressa ainda mais o tom “emotivo-volitivo” do interlocutor/narrador na “apreensão do discurso de outrem”, pois esses recursos da língua, como o discurso citado, “exercem uma influência” sobre a “apreensão apreciativa” dos interlocutores/narrador. (Bakhtin, Volochínov, 2014, p. 153).

Nesse sentido, o discurso “de outrem” é apreendido pelo interlocutor/narrador de forma “responsiva” por meio de outros discursos que o constituem. Bakhtin e Volochínov (2014, p. 154) chamam esses outros discursos de “discurso interior”, que se caracteriza por efetuar a “apreensão da enunciação de outrem, sua compreensão e sua apreciação, isto é, a orientação ativa do falante”. Em decorrência disso, a postura do narrador na crônica “Bandolim” indicia o que Bakhtin denomina de “sujeito moral”: “ele saberá em que consiste e quando deve cumprir o seu dever moral” (Bakhtin, 2017, p. 48).

Esse sujeito de Bakhtin instaurado *na e pela* linguagem, nesta crônica de Milton Hatoum, assemelha-se à proposta de Bauman (2011) acerca da essência do homem de “ser moral”, pois quando o narrador de Hatoum se preocupa com o “outro” – “observando o vendedor de água mineral. Magro e pálido, sua força estava na voz” (Hatoum, 2013, p.123) – ele verbaliza o que Bauman (2011, p. 94) afirma sobre o “ser moral”: “O nascimento da pessoa moral é o autocomando: é minha responsabilidade, e responsabilidade apenas minha. E isso significa que eu, e eu sozinho, sou responsável pela integridade e pelo bem-estar do(a) outro(a)”.

De acordo com Bakhtin e Volochínov (2014), é o “discurso interior” que determina a “empatia estética”. Sendo assim, a “minha palavra” e a “minha expressão” serão determinadas por outros discursos já ditos e que são incor-

porados aos meus enunciados e tornam-se “palavra expressiva”, ou seja, atuam “como expressão de certa posição valorativa do homem individual” quando entra em contato “com a realidade concreta e nas condições de uma situação real” (Bakhtin, 2011, p. 294).

Antes de ser “minha palavra”, esse discurso de outrem já está atravessado pela ideologia. O Estado como instituição responsável por administrar as sociedades modernas precisa legitimar sua ação e para isso usa as “agências supraindividuais” ou instituições públicas e civis para isso. Além disso, é o capital quem determina as diretrizes do Estado. As consequências dessa fragilidade do Estado são várias, mas talvez a mais preocupante seja a desigualdade social. Segundo Bauman, “os caprichos do mercado são suficientes para erodir os alicerces da segurança existencial e manter pairando sobre a maioria dos membros da sociedade o espectro da degradação, humilhação e exclusão sociais” (Bauman, 2014, p. 141).

Esta “humilhação e exclusão social”, mencionadas por Bauman, é refletida na voz do narrador de Hatoum, e confirmadas em outros excertos da crônica:

Quando a polícia se aproximava, ele segurava a caixinha de isopor, pegava um microfone velho e começava a cantar um chorinho. Que voz! (...)
Quando a polícia se afastava, ele colocava a caixa de isopor no chão e o canto era substituído pelos gritos. (Hatoum, 2013, p. 126)

A expressão “polícia” sugere uma das “agências” de Estado proposta por Bauman (2011), mas também remete a Althusser. Nesse caso, a polícia funciona como um Aparelho Repressivo do Estado. Para o Estado manter sua hegemonia, ele usa seus “Aparelhos Repressivos de Estado. Repressivo indica que o Aparelho de Estado em questão ‘funciona pela violência’” (Althusser, 1980, p. 43). Esses “aparelhos” simbolizam e ajudam a manter ideologias impostas pelas classes dominantes, impondo um discurso autoritário e repressor, distorcendo a “ideia de lei e ordem”. Nesse caso, o ato vender água por Bandolim estaria fora das regras. Esse discurso excludente das classes dominantes denota desconhecer ou ignorar o “outro” de que fala Bakhtin. “Bandolim”, por sua vez, parece refratar essa triste realidade social quando canta para disfarçar suas vendas.

Corroborando com essa perspectiva, Bakhtin/Volochínov afirma que as classes dominantes usam o signo ideológico “a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente” (Bakhtin/Volochínov, 2014, p. 48).

Na sequência do texto, o narrador passa oito anos sem ver Bandolim, mas quando o reencontra parece não acreditar no que vê: “vi um velho sentado na grama. Triste [...]. Envelhecera. Malvestido e mais pobre do que no outro Natal” (Hatoum, 2013, p. 126). Percebemos pela enunciação do narrador que ela está impregnada de “empatia estética”, seu discurso mostra-se responsável pelo “outro”. O princípio da “alteridade” bakhtiniana está manifesto no dizer do narrador de “Bandolim”, o que nos leva a afirmar que a perspectiva da voz narrativa hatoumiana, em primeira pessoa, deixa claro que seu narrador age de forma “responsiva”, a realidade objetivada no texto é encarada pelo narrador como um “existir-evento”: ele assume a palavra, o “existir-evento” “pressupõe a minha participação responsável, e não a minha abstração” (Bakhtin, 2017, p. 66).

Esta tomada de posição “responsiva” e “axiológica” do narrador, também encontra relação com a perspectiva do “ser-para” de Bauman: “Assumir a responsabilidade moral significa não considerar o outro mais como um espécime de uma espécie ou de uma categoria, mas como único, e, ao fazê-lo, elevar-se (tornando-se ‘escolhido’) ao estado digno da unicidade” (BAUMAN, 2011, p. 94). Portanto, as noções de “ser-para” e de “ser moral” de Bauman (2011), assim como a noção de “sujeito moral” e a perspectiva “responsiva” e “axiológica” de Bakhtin (2011, 2017) dialogam com a crônica “Bandolim” de Hatoum.

Assim, o narrador hatoumiano, imbuído de um comprometimento moral e responsivo, age discursivamente, mostrando a singularidade vivida por Bandolim, ou seja, um recorte espaço-temporal de um quase não sujeito, que vive em meio a uma sociedade cada vez mais desigual e segregadora – devido, principalmente, às relações econômicas estabelecidas pelo sistema neoliberal que impõe a um número cada vez maior de pessoas viverem de forma desigual, excludente e desumana. A voz narrativa instituída por Hatoum demonstra o que o crítico David Arrigucci Jr. (1998, p. 20) havia afirmado sobre a escolha da visão narrativa demonstrar uma “visão de mundo”.

CONCLUSÃO

A noção de “ser moral” aludida por Bauman (2011) como essência humana, só pôde ser discutida na crônica “Bandolim”, de Hatoum (2013), a partir da noção proposta por Bakhtin (2017) acerca do “sujeito moral”. Esse princípio bakhtiniano é a base filosófica para a ideia de “alteridade” e consequentemente o “dialogismo”. Dessa maneira, conseguimos relacioná-las às noções de “ser moral” e “sujeito moral” e verificar como esses princípios norteiam a escrita de Milton Hatoum.

Em “Bandolim”, Hatoum subverte a noção de poder que as classes dominantes possuem de refratar a realidade. O narrador de Hatoum representa refletindo mais do que refratando as dificuldades e explorações vividas por sujeitos à margem, ficionalizadas na crônica pelo personagem Bandolim.

Por outro lado, se considerarmos a noção de Edward Said (1994, p. 207) de que o intelectual “tem de encontrar espaço para enfrentar e retrucar a autoridade e o poder”, vemos que Milton Hatoum usa a estratégia literária da qual Mikhail Bakhtin aludiu: “o autor se separa dessa língua comum, desvia-se dela e a objetiva, levando suas intenções a se refratarem através desse meio da opinião comum [...] personificada pela linguagem” (Bakhtin, 2015, p. 80). Ademais, para Bakhtin, o sujeito, ao tomar uma posição axiológica, assume o lugar fronteiro da consciência autoral, na medida em que “o outro (que não é simplesmente outra pessoa, mas uma pessoa diferente, um outro centro axiológico) baliza o meu agir responsável” (Faraco, 2010, p. 155). Isso evidencia o aspecto dialógico e de sujeito moral da estética hatoumiana.

O narrador da crônica, por assumir uma postura “dialógica” com e para o “outro”, é um “sujeito moral”, por isso, sabe da real situação de Bandolim e não se exime em narrá-la. A estratégia de escolher o foco narrativo em primeira pessoa mostra uma proximidade intencional do narrador a esse homem excluído da sociedade; e que, assim como os imigrantes árabes e argelinos, parece um estrangeiro, mas em sua própria pátria. Podemos ver um painel da transformação e degradação do vendedor de água: “magro”, “pálido”, “triste”, “envelhecera”, “malvestido”, “mais pobre”. Como ápice dessa degradação, o

narrador prenuncia: “Mas Bandolim não era mendigo. Ainda não.” (Hatoum, 2013, p. 126). Nesse sentido, podemos afirmar que a percepção do narrador é bem ampla, ele não esconde nada e, de forma dialógica, sugere muito.

REFERÊNCIAS

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

ARRIGUCCI Junior, Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: ARRIGUCCI, Junior, Davi. **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 51-66.

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

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

BAKHTIN, Mikhail. O heterodiscurso no romance. In: **Teoria do romance I: A estilística**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2015. p. 79-122.

BAKHTIN, Mikhail. VOLOCHÍNOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 16 ed. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 6 ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011 [1992].

BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida moderna**. Organização Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu; tradução e notas Tomaz Tadeu – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. (Coleção Mimo, 7)

BAUMAN, Zygmunt. Entre o medo e a indiferença: a perda da sensibilidade. In: DONSKIS, Leonidas. **Cegueira moral**. Zahar [Edição digital]: Rio de Janeiro, 2014. p.127-173.

BAUMAN, Zygmunt. **Vidas em fragmentos**: sobre ética pós-moderna. Rio de Janeiro: Zahar, [Edição digital] 2011.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In:_____ [et al]. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992, p. 13-22.

FARACO, Carlos Alberto. Um posfácio meio impertinente. In: BAKHTIN, Mikhail M. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2010.

HATOUM, Milton. **Um solitário à espreita**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica. In: CANDIDO, Antonio [et al]. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992, p. 93-133.

SAID. Edward W. **Representações do intelectual: As Conferências Reith de 1993**. Tradução de Milton Hatoum. Companhia das Letras: São Paulo, 1994.

A REPRESENTAÇÃO DO COTIDIANO DE ABAETETUBA EM *GIRÂNDOLAS*, DE DANIEL DA ROCHA LEITE

Aldizete da Silva Souza

Izabel de Brito Silva Nascimento

Joelson de Jesus Araújo

INTRODUÇÃO

Afirmamos que a força estética e literária da escrita de Daniel da Rocha Leite consiste nas crenças, nos costumes, nas tradições, nos trabalhos do contexto ribeirinho, de tal modo que os rios, as comunidades, as culturas locais são elementos de representação do discurso literário deste autor.

Para contribuir com essa visibilidade, o artigo em estudo analisa a possível representação do cotidiano abaetetubense no romance *Girândolas*, do paraense Daniel da Rocha Leite. Este é o primeiro romance do escritor, lançado em 2009, que traz em sua tessitura a representação do cotidiano de uma comunidade ribeirinha. No percurso do estudo buscamos encontrar respostas para a questão: em *Girândolas*, há a representação do cotidiano abaetetubense? Presupomos que a tessitura dessa narrativa se compõe a partir da representação do cotidiano da comunidade ribeirinha de Abaetetuba.

Acreditamos que a abordagem desse estudo é significativa para a expressividade da obra e contribuirá para a robustez de sua fortuna crítica, que se encontra em expansão. Essa abordagem poderá ainda alcançar a academia concernente a pesquisas e divulgação da literatura de expressão amazônica.

Os procedimentos adotados para a produção desse artigo alicerçaram-se nos princípios da pesquisa analítica bibliográfica. Para a realização desse estudo, empreendemos uma busca por autores que tratam sobre o tema da pesquisa, após uma leitura exploratória dos materiais encontrados, selecionamos os que julgamos atender ao objetivo proposto, analisamos, interpretamos e fichamos os que posteriormente utilizaríamos como embasamento para nossa

análise e somado a esse conjunto, uma leitura acentuada e analítica da obra *Girândolas*, nosso objeto de análise. Com base nisso, objetivamos analisar como o cotidiano abaetetubense é representado na tessitura do romance.

É importante ressaltar que a análise parte de uma obra fictícia, no entanto, pensamos ser fundamental destacar a imersão do autor na cultura ribeirinha, que ao resgatar elementos da oralidade local, possibilitou a concretização de uma verdadeira reescrita da sociedade abaetetubense, constituindo-se como elemento de fundamental importância para a criação do mundo ficcional de *Girândolas*. É relevante ainda destacar que não é nosso intento analisar esses aspectos extrínsecos à obra, mas sim, de que forma tais elementos são tratados no romance e como cooperam para a estruturação da narrativa.

O autor, com um rico vocabulário, cria palavras e fazendo uso de uma linguagem ora poética, ora filosófica, ora beirando a histórica, recria um universo ficcional, talhando cada verso, ressignificando sentidos, em forma de metatexto, expõe problemáticas, e como as ondas advindas com a maré alta dos rios, invade o mundo do leitor com novas águas. É uma escrita que não entrega a história ao leitor, mas o convida a preencher os espaços vazios.

Os recursos empregados na narrativa coadunam-se com as narrativas amazônicas, que tem o rio como elemento estruturador, uma verdadeira poética das águas. O ambiente interiorano, as referências ao ribeirinho, o olhar sob a ótica do caboclo amazônida e suas mazelas e o livro usado que Tobias ganhou da professora Constança: *Chove nos campos de Cachoeira*, coloca *Girândolas* numa correnteza que fortifica e reafirma valores literários.

Daniel da Rocha Leite, autor do romance em pesquisa recebeu diversos prêmios, como o de poesia de Carlos Drummond de Andrade, Sesc-DF-2007, foi finalista dos Prêmios Machado de Assis (Contos) e Monteiro Lobato (Literatura Infantil), SESC-DF, 2007 e 2011. Em nível estadual, venceu por três vezes o Prêmio de Literatura do Instituto de Artes do Pará - IAP, com Livros de Contos nos anos de 2004, 2007 e 2011. Em 2008, com o romance *Girândolas*, venceu o Prêmio Samuel Wallace Mac-Dowell da Academia Paraense de Letras em conjunto com o Governo do Estado do Pará.

BREVE PERCURSO PELA NARRATIVA

Girândolas é caracterizada como uma narrativa memorialística. O enredo é apresentado pelo personagem-protagonista artesão Tobias, que após trinta e nove anos retorna para rever a benzedeira Maria, sua namorada da adolescência. A narrativa é construída durante o processo da escrita da carta por Tobias à sua amada: A partir dos fragmentos de sua memória, ele convoca sua vivência passada em Abaetetuba. Nas palavras de Paulo Vieira na contracapa do livro, o romance se apresenta como um metatexto:

O próprio texto, frequentemente em busca do metatexto, que desce por corredeiras estreitas para dar mais ritmo, e velocidade, ao barco que avança exasperado rumo a um destino, ainda que o saiba desolador. São todas imagens e vertigens de um rio cujas margens vêm dar em nós. Uma Abaetetuba sem medidas, com suas ruas líquidas e suas pessoas muito mais do que simples. (Contracapa do livro)

E esse metatexto dialoga com as palavras do escritor Daniel Leite:

Eu escrevo porque nessas palavras, nesse mundo inesperado meus pais também estão vivos, e toda a minha gente me conta uma história. Eu sou filho dessas palavras, filho dessas várias ilhas que fazem uma cidade e que me dão um nome (Leite, 2009, p. 7).

São imagens de rio e de vidas. Imagens que coadunam em intertextualidades de vida e de ficção. Na carta escrita para Maria, Tobias traz à lembrança Dona Constância, a professora responsável pela construção da escola, as expressões de fé, os trabalhos das parteiras, o escalpelamento de Lourdes, os mitos e os trabalhos do povo ribeirinho, as “invisibilidades” da infância dos meninos de Abaetetuba, a grilagem das terras, o trabalho das parteiras, as injustiças sociais sofridas pelos moradores que vivem às margens do rio Maratauíra e, no conjunto de suas ilhas, a drogadição, a prostituição infantil, a modernização de Abaetetuba, a invasão midiática como forma de entretenimento, os brinquedos de miriti e o Círio de Nazaré.

No romance, o rio é elemento estruturador, elo entre as pessoas e lugares, margens e marginalizados. A calma ou a turbulência de suas águas permite perceber a fluidez dos acontecimentos, bem como contemplar as contradições. O espaço aquífero também é o espaço amazônico, em que populações originárias e miscigenações, que dele necessitam, formam um povo forte, conhecedor de uma cultura riquíssima. O rio, possuidor de uma força renovadora, possibilita, a partir de suas margens, um repensar a vida e suas relações.

Os brinquedos de miriti exercem a função de elemento ético e estético, sobretudo a partir da prática do brincar e da imaginação das crianças, numa reconstrução que o narrador define como um *preamar*. É o encanto, o amor pela vida, a partir do mágico que o brinquedo possibilita tecer a narrativa e convidar o leitor a entrar no jogo, e ser testemunha das memórias de Tobias, na esperança de reescrever o próprio destino.

UM PASSEIO POR ABAETETUBA DE GIRÂNDOLAS

No romance, ao recriar o cotidiano *abaetetubense*, o foco narrativo é direcionado aos costumes, crenças, tradição e cultura local. Tobias, o narrador-protagonista mergulha em sua memória e por meio de uma carta direcionada à Maria, sua amada, desvela a narrativa para o leitor. Lígia Chiamppini, em sua apresentação sobre o foco narrativo de Friedman, afirma: “O NARRADOR, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (Leite, 2002, p. 44).

É a partir da visão de Tobias que o leitor conhece o cotidiano dos moradores das ilhas sem nome de Abaetetuba. Na narrativa, predomina o discurso direto, por raras vezes apresenta a voz dos personagens.

O rio, o miriti, as rezas, as parteiras, a contação de histórias orais, a falta de escola, a grilagem de terras, o escarpelamento, os atravessadores que são realidades socioculturais do povo ribeirinho abaetetubense povoam o mundo ficcional da narrativa. Concernente à caracterização da narrativa, buscamos definição em

Reuter: “Toda narrativa constrói um universo [...] e tenta torná-lo verossímil. Isso exige que o narrador e os personagens falem, argumentam, expliquem, situem esse mundo e vivenciem comportamentos humanos” (Reuter, 2002, p. 133).

É relevante ainda destacar que não é nosso intento analisar esses aspectos extrínsecos à obra, mas sim, de que forma tais elementos são tratados no romance e como cooperam para a estruturação da narrativa.

O narrador-personagem narra a partir do pátio da casa da benzedeira Maria, em que, afirma: “Eu sou o sétimo da fila. Estou no pátio aguardando a hora do meu chamado [...] Estou de volta à tua casa. Um instante de toda uma vida” (LEITE, 2009, p. 13).

Partimos da concepção que a tessitura do romance se dá a partir da recriação da estrutura social de uma comunidade ribeirinha, entrelaçada com uma história de amor. A representação da comunidade abaetetubense na narrativa contribui para a compreensão do contexto sociocultural, das relações interpessoais, dos costumes, dentre outras questões referentes a esse povo. Para melhor compreender essa questão, nos ancoramos nos estudos sobre a análise literária de Massaud:

Por verossimilhança, não se entenda que a ação reproduza literalmente ocorrência da vida real, pois nesse caso não seria ficção, mas a que a ação se organize como se se desse na realidade, isto é, segundo uma coerência relativa, semelhante à que preside os eventos da vida diária. Portanto, verossimilhança interna à própria obra, não enquanto relação com o mundo real (Moisés, 2007, p. 90)

Para compreender como se estabelecem as relações socioculturais na narrativa é de fundamental importância destacar a relação do artesão Tobias com a rezadeira Maria, que também se constitui em uma relação sociocultural. Em seu retorno, após um lapso temporal, o artesão procura restabelecer sua relação com Maria:

Assim que eu entrei na tua sala, tu suspiraste fundo, como alguém que acabou de morrer. Ficamos alguns minutos em silêncio eu quase tive a

certeza de que tu tinhas me reconhecido, e ias dizer o meu nome. Nesse instante eu ia te dar um abraço. Um abraço de trinta e nove anos. Mas esse momento não aconteceu. - Deus te abençoe!... Foi o que anunciaste a tua voz (Leite, 2009, p. 14).

A dúvida do reconhecimento de Tobias por Maria configura-se em um jogo narrativo que irá permear toda a tessitura do romance: “Nada disseste das tuas mãos nas feições do meu rosto. [...] Muito menos deixaste transparecer alguma suspeita de quem eu era. E, sobretudo, alguma lembrança de quem éramos nós” (Leite, 2009, p. 15). Podemos compreender as relações socioculturais imbricadas na relação de Tobias e Maria, pois é a partir da história deles que os demais acontecimentos no romance se apresentam.

Abaetetuba, cidade representada e interpretada no romance em estudo, cresceu ao lado do rio Maratauíra. O processo de desencantamento de Abaetetuba faz com que ela não seja reconhecida nas suas origens. Submersa a tanta violência e a um entretenimento televisivo que afasta seus moradores de sua própria cultura, de seu saber. Desencantamento exposto nos questionamentos de Tobias: “Como não ler a lista das pessoas juradas de morte? Não. A Nova Medelin não é aqui. [...] Como denunciar? Se a maldade adora o silêncio [...] Como se faz ouvir uma voz?” (Leite, 2009, p. 165). Cidade quando rotulada por vários nomes, como “Medelin Nacional”, “Cidade do Medo”, “Cidade Dormitório”, não contempla a beleza e o encanto pela arte, constantemente referenciada com o título de “Cidade da Arte” (Gomes, 2018).

É por meio da arte, e do seu mito fundador, que o narrador resgata uma Abaetetuba encantada, uma cidade possível, cujo nome é “A Ilha da Pacoca. Um lugar onde todos viverão felizes, com fraternidade, justiça e igualdade, [...] mundo possível de paz e harmonia” (Leite, 2009, p. 115). Cidade famosa por promover a criatividade poética a partir da natureza e seus elementos, das narrativas, dos mitos, da memória do seu povo, que se reflete no legado cultural, sobretudo no artesanato de miriti, arte popular reveladora de símbolos e vivências (Gomes, 2018). Essa é a cidade encantada, revelada no romance, a qual, pela força dos braços dos artesãos, está ressurgindo.

Na narrativa percebemos a recriação dos espaços, das vivências e dos personagens a partir da realidade natural convocada para o mundo ficcional. Deste modo, compreendemos as relações sociais dos moradores, suas crenças, lutas e resistências para manter a sua cultura e identidade.

Concebemos *Girândolas* como um romance aquífero, nele, o rio como elemento estruturador perpassa toda a obra, conduz a narração e representa o cotidiano da comunidade de Abaetetuba:

Um dia nós fomos crianças. E entre nossas vidas corria o rio. Tu moravas do outro lado da minha margem, em um braço de igarapé guardado pelos açazeiros. Na passagem das águas grandes, eu aprendi que não se avistava a tua casa, mas tu estavas ali, nos campos inundados da tua várzea, quando todos os mundos se entrelaçavam e desaguavam histórias. Na curva das águas, caligrafia do rio no vento da preamar, ficava o teu endereço. Duas horas de canoa remada por qualquer criança, o teu lugar, o teu saber [...] (Leite, 2009, p. 35).

O rio, como elemento da natureza surge como uma das mais fortes representações da comunidade ribeirinha: habitar nas margens, o período de enchente, denominado pelo narrador-protagonista como “águas grandes”, o navegar por crianças, que fazem parte da realidade e do dia a dia desse povo. O mesmo rio que distancia nas “águas grandes”, aproxima no período do estio: “Nessas épocas do estio nas vazantes, o trapiche escrito fortaleza. Esteio [...] Nós que morávamos tão - perto - e - tão - longe um do outro” (Leite, 2009 p. 36).

Na abordagem hidrográfica, uma condição de análise nas obras amazônicas, convocamos Loureiro, no que concerne a uma interpretação dos rios, em que:

Os rios na Amazônia constituem uma realidade labiríntica e assumem uma importância fisiográfica e humana excepcionais. O rio é o fator dominante nessa estrutura fisiográfica e humana, conferindo um ethos e um ritmo à vida regional (Loureiro, 2015, p. 135).

No percurso da narrativa percebemos que o rio coordena o cotidiano dos moradores: ele que trouxe dona Constância, a professora, era o sustento

do velho Tibúrcio, o contador de histórias: “Vivia do rio e do livre arbítrio das marés” (Leite, 2009, p. 41), transporta os sonhos talhados no miriti para o Círio em Belém, testemunha tristezas e alegrias dos que navegam por ele. Elo que possibilita a navegação, o deslocamento, os encontros e desencontros.

A fim de ilustrar a representação do cotidiano na obra faremos uso do pensamento de Reuter no que diz respeito ao mundo ficcional: “A ficção designa o universo encenado pelo texto: a história, as personagens, espaço-tempo. Ela se constrói progressivamente, seguindo o fio do texto e de sua leitura” (Reuter, 2002, p. 2). No universo do romance, Leite delinea a comunidade ribeirinha de Abaetetuba por meio dos personagens, que ganham vida e simbolizam a coletividade das ilhas da região. É na representação do espaço abaetetubense que as ações dos personagens se desenvolvem, de tal modo que: “[...] Abaetetuba é vista pela dimensão estética em interface com fatos históricos e culturais, onde se vincula fatos, obras, pessoas e grupos a partir de uma análise tipológica Weberiana” (GOMES, 2018, p. 14).

Dentre os personagens, destacamos o velho Tibúrcio, o contador de histórias orais, figura que expressa sabedoria, conhecimentos ancestrais, imaginários e lendários. “O Velho Tibúrcio marcou as nossas vidas com a sua voz. Ele que sabia da iluminação do mundo das palavras. As histórias são um mundo que se acende” (LEITE, 2009, p.40). A imagem do velho contador de história convoca o narrador experiente de Walter Benjamin (1994).

Arelado ao velho Tibúrcio, Dona Constança, a professora que intentava capturar as histórias orais e registrá-las: “[...] Ele tinha passado apresentando dona Constança e dizendo do seu propósito: o lanço das palavras de uma vontade de estar entre nós, uma sementeira [...] O verbo: uma escola” (Leite, 2009, p. 46). A chegada da professora representava uma esperança de momentos melhores, de um futuro para as crianças. A Escola do Meio do Rio, foi construída com a ajuda de todos, um “puxirum” que antecedia o reconhecimento como cidadão. “[...] A falta de uma escola queria insinuar que não éramos gente” (Leite, 2009 p. 51).

Leite em sua participação em uma roda de conversa¹ destacou a importância da parteira para o povo local, referiu-se ao trabalho dessas mulheres de

¹ Rodas de conversas com escritores e pesquisadores sobre Literatura, Cultura e Sociedade Amazônica. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JuSelmGbtnc> Acesso em 15 dez. de 2020.

uma forma poética: “Amparar vidas”. Dona Filomena, Dona Zefa, Dona Zita e muitas outras, parteiras de uma vida toda, traduzem o verbo solidariedade:

[...] Dona filó, parteira a vida toda [...] Dona Filomena trabalha no forçado ar nos bambus. Sugava o líquido e o sangue farto que te afogava no ventre da tua mãe. Inspirava e expirava como se estivesse parindo também. Marcava o tempo da respiração desesperada e ofegante da tua mãe. Segurava o braço. Rezava, pedia. Empurrava ar pelo oco dos caniços pra ti. Debulhava as águas da tua mãe com o pano umedecido pela água fervente na lata dos partos. Lutava. Purgava. Se compadecia. Se entregava. Empreitava a sua fé imorredoura (Leite, 2009, pp 68 e 69).

No resgate das memórias de Tobias, o espaço abaetetubense é tomado pela organização social dos moradores, o que nos leva a pensar a discussão sobre o pensamento social na Amazônia, do pesquisador Renan Freitas Pinto:

[...] hoje, quando se fala na Amazônia estamos diante da produção de um novo senso comum sustentado pelas noções de meio ambiente, biodiversidade, sociodiversidade, desenvolvimento sustentável, populações ribeirinhas, povos da floresta que são as expressões correntes e presentes em praticamente todos os escritos que têm sido produzidos sobre a região e que frequentemente carregam consigo conteúdos de imobilismo social e conservadorismo romântico, quando se trata sobretudo de lidar com a situação e o destino das populações locais (Freitas, 2005, p. 99).

Leite parte desse pensamento social sobre a Amazônia para construir a história vivida pelos personagens no romance. O espaço tomado para ambientar a narrativa traz em si essas características: Às margens do rio, distante dos grandes centros, ocupadas por povos tradicionais e de zelosos costumes. De acordo ainda com o que diz Renan Freitas, destacamos a personagem Maria, muito jovem, vítima do imobilismo social perdeu a visão: Maria, cega e reza-deira, a quem a narrativa é direcionada constitui-se uma personagem icônica:

[...] Se essa menina vier ela vai benzer. [...] Tu eras a que ia benzer. Derramar a paz nos outros. [...] Renascente, pela fé, para a palavra. Para o mundo,

para a vida, para as pessoas. Para o bem. Para as dores. Para as consolações. Para luz. Uma Maria da fé. Uma Maria da palavra (Leite, 2009, p.68).

O escalpelamento, ilustrado na narrativa, estabelece-se como um dos maiores dramas e descasos sofridos pelas ribeirinhas. É o descaso do governo frente ao povo que vive longe e desassistido de tudo. “Escalpelamento. Uma palavra indignação” (Leite, 2009, p. 154). Indignação que fere os direitos civis, que arranca a dignidade e marca para sempre as vidas:

Lourdes tinha sofrido um dos mais terríveis acidentes para as mulheres que precisam andar sobre as águas do rio. A mesma história. A infinita dor. A tristeza que se repete pra muitas mulheres que andam pelos rios, que nos rios precisam trabalhar e existir, escrever um destino, uma vida. [...] A agonia de Lourdes. O nosso desespero (Leite, 2009, p. 149).

A dor de Lourdes se configura com a dor da comunidade “Uma pessoa nossa. Uma gente, um mundo nosso. [...] Um barco, o eixo aparente do motor. Uma distração, um cansaço. E a dor sem-fim” (Leite, 2009, p. 149). A narrativa apresenta esse fato, que infelizmente é recorrente entre as mulheres que navegam nos rios, um cenário que representa o esforço coletivo e que evidencia a estrutura social da comunidade. É a dor-sem-fim de uma política pública inoperante, e consequentemente fatídica, que se perpetua até os nossos dias, fazendo vítimas, as pequenas, as simples, as mulheres de nossas ilhas, queixa-se Tobias.

MIRITI: A ÁRVORE DA VIDA

Em *Girândolas*, concebemos o rio como elemento estruturador e o miriti, especificamente, o brinquedo de miriti, como fio condutor da tessitura da narrativa. Para Gomes (2018) a confecção dos brinquedos de miriti é elemento ético e estético das comunidades de Abaetetuba. Essas “linguagens das artes” representam as formas de pertencimento e criatividade do povo ribeirinho.

Como elemento ético destacamos, sobretudo, uma visão ecológica no cultivo e manutenção da palmeira de miriti, as formas de resistências que rea-

firmam o pertencimento à comunidade, os valores religiosos, o convívio com a diversidade que vivificam o laço afetivo em torno da cidade, de tal modo que as atitudes de fraternidade tomadas diante das mais variadas circunstâncias revelam um fazer que se destaca na narrativa: “[...] Um olhar pra terra. O cuidar de um brinqueteiro. [...] Naquelas braços muitos braços iriam trabalhar [...] Vi o ajuntado de pessoas da minha comunidade” (Leite, 2009, p. 81).

Entendemos o estético como a capacidade imaginativa do lugar, fruto das interações dos artesãos com a natureza, com os mitos, com as pessoas, as quais possibilitam suas criações, como diz Gomes, é nas “[...] ilhas, ramais, ruas, praças, ateliês, quintais, ginásios e palcos, percebemos um ‘estar juntos’ mediado pela arte e expresso em sonoridades, [...] e semânticas culturais” (Gomes, 2018, p. 14).

As questões do pertencimento social estão presentes ao longo da narrativa, sobretudo quando Tobias, personagem-narrador, em sua carta à Maria relata sua origem e como conheceu a arte do miriti, de como o miriti entrou no calor do lar, no fazer de uma ternura. O aspecto coletivo é revelado pela arte do miriti: “Um mundo para os nossos olhos e para a vida da nossa gente [...] Um trabalho, uma arte, uma cultura. Uma verdade nossa. Um signo: ser fazedor de brinquedo de miriti” (Leite, 2009, p. 80).

A matéria prima para o artesanato é a palmeira tradicional da região de várzea. “O miriti ou buriti é fruto colhido de uma palmeira chamada *mauritia flexuosa*, popularmente conhecida como miritizeiro” (Santos 2016, apud Baia, 2016, p. 4). É dessa palmeira que os artistas esculpem suas histórias ligadas ao lugar, aos costumes, às crenças e aos desafios. Palmeira que possui muitos benefícios, dentre eles, alimentícios: um fruto rico em vitaminas. Para melhor compreendermos sobre essa árvore, buscamos esclarecimentos nos estudos de Baia:

A palmeira do miriti é conhecida como ‘árvore da vida’, pois dela se aproveita do fruto até as folhas, gerando renda para quem vive da extração de sua matéria. Indígenas e ribeirinhos utilizam a tala para paneiros, cestas e tipitis, o vinho para a culinária e produção de cosméticos, a fibra e a palha para bolsas, a bucha para a execução do artesanato dos brinquedos, entre outros (Santos, 2016, apud Baia, 2017, p. 5).

A matéria-prima e suas funcionalidades são transpostas para a ficção como de fato é, no entanto, reveste-se de ficcionalidade nas palavras do narrador: “O miriti, a palmeira da bênção. Uma palavra que é casa, que é trabalho. Que é uma safra, uma safra de fé. Um renascer. Uma safra do rio. Uma safra das nossas gentes. Uma colheita das nossas próprias vidas” (Leite, 2009, p. 83).

Girândolas é uma haste de madeira entrecortada por dois braços na horizontal, formando uma cruz de braços duplos, onde são pendurados os brinquedos de miriti para serem vendidos na festa do Círio, é a expressão da alegria das crianças mediante às possibilidades do brincar. Uma cruz de braços duplos que carrega a esperança e a resistência de um povo frente ao processo de desencantamento e urbanização.

É pendurada nessas *Girândolas* que encontramos os brinquedos de miriti e o Círio de Nazaré, eventos, que na narrativa se entrelaçam e revelam a identidade da comunidade que habita nas ilhas não nomeadas. A falta de identificação das ilhas reflete a invisibilidade dessas comunidades tradicionais, que vivem às margens do rio e da sociedade. O Círio de Nazaré é a expressão de fé que une pessoas, como expressa Tobias: “O Círio reacende o brilho das girândolas, Maria. Reacende a fé de todas as gentes” (Leite, 2009, p. 83).

O BRINQUEDO DE MIRITI: UM SONHO DE POSSIBILIDADES

Os brinquedos de miriti carregam em si as marcas dos artesãos que os talham. De origem desconhecida, essa obra exclusiva de Abaetetuba ganhou vida e perpetua até os dias atuais. Em sua representação no romance, há relatos da tradição do brinquedo de miriti, o qual surgiu a partir dos descartes da bucha do miritizeiro. Tobias descreve à Maria como foi iniciado como brinceteiro: “[...] o caboco aprendeu dos índios e fez para seus descendentes [...] Foram os meninos de Abaetetuba que descobriram que desse bagaço eles podiam fazer brinquedos. E fizeram” (Leite, 2009, p. 82). Esses relatos, embora diferentes, contemplam a dimensão artística enquanto representação de uma cidade mergulhada no encantamento, o que assegura sua tradição.

Buscando referências sobre o surgimento dos brinquedos de miriti, (Baia, 2017, p. 1) afirma: “Trata-se de uma prática antiga e passada por gera-

ções, onde as peças são criadas por artesãos que dedicam parte do seu tempo a retratar elementos do cotidiano [...]”. A arte que surgiu das mãos de crianças e dentre suas representações é o da infância, da competição solidária do porfio dos barquinhos, da união e da fé.

O brinquedo de miriti representa o cotidiano. Ilustra a vida, os sonhos desse povo. Esculpir o miriti é esculpir sua própria vida, sua individualidade eternizada no talhar do miriti. De tal modo que os brinquedos, na voz do narrador: “São fios de história, Maria. São vida. Não há uma indústria, uma linha de produção, um mais do mesmo. Todos têm uma forma, mas nunca uma fôrma” (Leite, 2009, p. 87). Podemos observar com vivacidade a arte de miriti destacada nas lembranças de Tobias, vejamos:

O corte longitudinal das braças, o melhor ângulo nas mãos que desenham a arte. O fio de um pneu de bicicleta, os arames retirados para cortar [...] Um casal de dançarinos, em uma só ternura, dançando. Um soca-soca: trabalho de dois homens na peleja de um pilão. Um tatu no segredo do seu movimento. Uma cobra que se mexe na suavidade de um instante. Um pássaro, uma canoa. Uma Berlinda. Uma Santa. Uma casa. Um quadro com um rio estrelado e noturno, com um boto cor de rosa em suas águas. Um avião. Uma onça. Uma televisão. Um jacaré. Um pato no paneiro. Um rádio de miriti [...] Um cata-vento de muitas cores. Duas pombinhas que ciscam (Leite, 2009, p. 85).

Assim como a vida, os brinquedos de miriti possuem uma variedade de cores, que não por acaso coincidem com as cores da bandeira de Abaetetuba: vermelho, azul, amarelo, verde, marrom e branco. Girândolas expressa o valor de pertencimento e de encantamento pelas possibilidades proporcionadas pelo brinquedo de miriti, e nas muitas vidas que ele envolve. Esses sentimentos são retratados por Tobias: “[...] Nesse instante, já não é mais somente brinquedo, é ternura, o mar invisível do verbo, uma amar de amor de miriti [...]. Um dia foi brinquedo. Agora, são novos significados que cada pessoa sabe [...] (Leite, 2009, p. 86). A principal característica do miriti é a união. As várias mãos unidas proporcionam forma e, sob o olhar atento do fazedor de brinquedos, o

miriti ganha outra vida, agora mais unida e simbólica para o ser humano. O mágico que acontece no brinquedo é o sonho que ele proporciona. De acordo (Gonçalves, 2018, p. 7) em seus estudos sobre Vygotsky, “o brinquedo é um instrumento mediador que possui uma funcionalidade e um significado como objeto quando construído socialmente [...]”.

Tobias, no decorrer do romance, relata à Maria quando talhou dois barquinhos de miriti, um amarelo e outro vermelho “[...] pintei na proa de cada um o nosso nome, Maria. Dois barcos. Dois caminhos. Duas vidas, dois rios. Uma história” (Leite, 2009, p. 104). Eles brincaram de porfiar. Os barquinhos desceram pelo igarapé até o braço do rio e, infelizmente, o dele se perdera na correnteza. Tobias é o próprio barco que após 39 anos busca uma segunda chance, a de reescrever sua história ao lado de Maria. “Porque amar, ainda é um verbo possível” (Leite, 2009, p. 174).

Essa metáfora leva-o a um porto, um norte que se quer chegar. O destino que deve ser escrito pela força dos braços de um fazedor de brinquedos de miriti, para encher as girândolas de brinquedos que irão encantar as crianças e dar vida aos seus sonhos, expressar a ternura, redescobrir uma Abaetetuba encantada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o percurso dessa pesquisa pudemos observar que a imersão do autor na sociedade representada contribuiu para riqueza vocabular, para a composição espacial, conseqüentemente na ambientação ligada ao rio, e sobretudo, no resgate da cultura local dos valores e mazelas do povo ribeirinho.

Caracterizada como uma narrativa memorialística e de forma epistolar, a narração do personagem-protagonista Tobias, feita em primeira pessoa à sua amada, a benzedeira Maria, resgata, a partir de um ângulo fixo, um amor não vivido e uma Abaetetuba submersa. A carta de amor de Tobias é uma chave de leitura que transborda amor à cidade, à sua cultura, ao seu povo que, diante do processo de modernização está perdendo sua identidade.

Na narração tudo é intencional, pensado e medido, de modo que a carta escrita para a cega Maria, deixada em uma cadeira de vime na sala de espera é a

metáfora que nos leva a perceber a cegueira branca e associá-la tanto ao egoísmo humano diante da falta de sentido ético, evidenciados na exploração da madeira e na grilagem, como também nos ajuda a pensar sobre a cegueira que nos impede de “doer a dor do outro”, impedindo de enxergar a essência de cada um.

O ambiente aquífero e, sobretudo, o rio, ao refletir em suas águas o povo que vive em suas margens, coloca *Girândolas* na correnteza as obras que possuem elementos marcadamente amazônicos, contribuindo assim, numa leitura da poética das águas. Ao citar o “livro-rio”: *Chove nos campos de Cachoeira* de Dalcídio Jurandir, Daniel dá visibilidade a uma literatura regional no rol das discussões universais, a da esperança de um novo recomeço, reivindicando, assim, discussões sociais, religiosas, culturais e econômicas sob a ótica do “abaeté”: homem e mulher forte.

Este estudo não pretende fazer uma análise definitiva das representações do cotidiano de Abaetetuba, mas sim contribuir para que outras análises sejam feitas nesta narrativa e na demais de expressão amazônica, como também para dar visibilidade a essa literatura e contribuir para o crescimento da fortuna crítica do autor, de tal modo que *Girândolas* por ser um romance marcadamente poético, filosófico e por beirar ao histórico é um rio de possibilidade que se deságua em direção ao mar do preenchimento do leitor.

REFERÊNCIAS

BAIA, Luana Silva. **Brinquedos de Miriti**: uma fábrica de sonhos onde não há o despertar de gênero. *In*: 4º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica de Design e Moda, de 11 a 15 de outubro, UNESP, Bauru, São Paulo. Anais eletrônico Colóquio-de-Moda. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/coloquio2017/anais/anais/13-Coloquio-de-Moda_2017/CO/co_3/co_3_Brinquedos_de_Miriti.pdf Acesso em: 26 de dezembro de 2020.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Lesmo. *In*: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

GONÇALVES, Carlos Augusto P. **O Brinquedo**: As perspectivas de Walter Benjamin e Vygotsky para o desenvolvimento social da criança. Disponível

em: <https://sites.pucgoias.edu.br/pos-graduacao/mestrado-doutorado-educacao/wp-content/uploads/sites/61/2018/05/Carlos-Augusto-Pereira-Gonc3%a7alves.pdf> Acesso em: 16 de janeiro 2021.

FREITAS PINTO, Ernesto Renan. A Viagem das ideias. *In. Estudos Avançados: Dossiê Amazônia Brasileira I*. vol.19 no.53 São Paulo Jan./Apr. 2005.

GOMES, Jones da Silva. **Cidade da Arte**: insurgências poéticas nas margens de Abaetetuba -PA. *Revista Paisagens Híbridas*. v.1, n 2. UFRJ, 2018.

LEITE, Daniel da R. **Girândolas**. Belém: IOEP, 2009.

Roda de conversa com Daniel da Rocha Leite. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCSpUPPI-N4u2c7gaqKqv2A> Acesso em 16 de janeiro 2021.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**. 10^a. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica**: uma poética do imaginário. 4^a ed. Belém: Cultura Brasil, 2015.

MASSAUD, Moisés. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2007.

NEVES, Shirley; CHAGAS JUNIOR, Edgar. **O brinquedo de miriti, memórias coletivas e consumo durante o círio de Nazaré em Belém do Pará**. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia*. Vol. 16, n 1, p. 42 – 51, junho, 2019.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**: texto, a ficção e a narração. 2^a ed. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

A TRÍADE AUTOR, TEXTO E LEITOR NO ROMANCE *ENQUANTO MEU PAI MORRE*, DE ALFREDO GUIMARÃES GARCIA: PERSPECTIVAS DE LEITURA

Joaquim Gonzaga Nunes

Milva Valéria Garbellini e Silva

INTRODUÇÃO

Este artigo sobre o romance *Enquanto meu pai morre*, de Alfredo Guimarães Garcia, parte da indagação: a presente obra pode ser entendida como um jogo estabelecido entre o autor e o leitor por meio de uma estrutura narrativa que instigue a perspicácia do leitor? A resposta é sim, esta obra incita o leitor uma vez que este é convocado a desvendar segredos, às vezes, incompreendidos até pelo narrador personagem, os quais são dosados a conta-gotas.

É por meio dessa ideia de que o autor e o leitor jogam um jogo em que as cartas ou os dados são lançados e requerem que as pistas deixadas, a exemplo dos farelos de bolo ou doces em João e Maria, espalhados pelo caminho da floresta, indiquem o rumo do jogo. Embora esse acordo implícito exija mais que, somente, encontrar um caminho de volta, as pistas precisam ser decifradas; as cartas precisam ser jogadas com exatidão ou uma das partes perde a partida. E isso, na leitura, não é permitido ou o jogo não terá lógica.

Para demonstrar que o romance pode ser compreendido como “um campo de jogo”, temos como objetivos principais: analisar a interação entre autor e leitor, avaliar as competências do leitor, além de descrever alguns elementos da estrutura textual, os quais são responsáveis por incitar e encaminhar o leitor nessa busca de significação.

Desse modo, compreendemos que a comunicação oral, diferentemente da escrita, proporciona a possibilidade de resgate imediato de algo que não tenha ficado entendido. Mas como usar o mesmo recurso em um texto escrito? Afinal, a relação entre leitor e escritor é totalmente assimétrica, isto é, eles não

têm espaço comum de referência, por isso é fundamental o jogo das relações internas que o leitor constrói a fim de conseguir a compreensão textual. E é neste jogo que se encontra a Estética da Recepção, afinal a leitura de um texto é muito mais que, simplesmente, ato de ler no sentido de construir sentidos, mas um ato de prazer, de inteiração, da individualidade de cada leitor, pois conforme explica Umberto Eco “entre autor e texto” (2005, p. 79-80)

[...] quando um texto é produzido não para um único destinatário, mas para uma comunidade de leitores, o/a autor/a sabe que será interpretado/a não segundo suas intenções, mas de acordo com uma complexa estratégia de interações que também envolve os leitores, ao lado de sua competência na linguagem enquanto tesouro social. Por tesouro social entendo não apenas uma determinada língua enquanto conjunto de regras gramaticais, mas também toda a enciclopédia que as realizações daquela língua implementaram, ou seja, as convenções culturais que uma língua produziu e a própria história das interpretações anteriores de muitos textos, compreendendo o texto que o leitor está lendo.

Justificamos, pois, a análise do romance *Enquanto meu pai morre* à luz da Estética da Recepção devido à importância reconhecida por Jaus da tríade autor-texto-leitor e, porquanto, a relação intrínseca indissociável de tais elementos, uma vez que um texto sempre se dirige a um receptor concreto, alguém que o complementa nos vazios que são próprios do texto literário.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Enquanto meu pai morre é o primeiro romance do escritor paraense Alfredo Guimarães Garcia, embora seja um escritor com mais de 40 livros publicados entre poemas, novelas, contos e literatura infanto-juvenil, só recentemente enveredou pelo caminho do romance, construindo uma narrativa memorialística, com um narrador-personagem que instiga o leitor a querer desvendar os segredos mais recônditos de família.

Para analisarmos o romance *Enquanto meu pai morre*, utilizaremos o conceito de jogo cunhado por Iser (2002, p. 107), pois de acordo com o teó-

rico: “Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo de jogo.” Assim, entendemos ser o romance de Garcia, um “campo de jogo”, no qual temos os jogadores “autor x leitor”. Ainda, Iser (2002, p. 107) reconhece as vantagens heurísticas do conceito de jogo sobre a representação, pois “1. O jogo não se ocupa do que poderia significar; 2. O jogo não tem de retratar nada fora de si próprio.”. Assim, fica evidente que só no texto “campo de jogo” pode-se encontrar a significação pretendida tanto pelo autor como pelo leitor.

Por fim, Iser (2002, p. 116-7) reconhece que “o jogo do texto pode ser concluído de vários modos” podendo ser em “termos de semântica”, obtenção de experiência” e “prazer”. Ou seja, ao iniciarmos um jogo de leitura, podemos buscar uma compreensão, pois como leitores queremos encontrar um significado no tecido textual, além de nos abirmos para “o não-familiar”, na busca de outros valores ou buscar apenas o prazer, ao deleite que o texto seja capaz de proporcionar.

Segundo Eco (2002, p. 40), “Por um lado, o autor pressupõe, mas, por outro, institui a competência do próprio Leitor-Modelo”. Com isso, o teórico italiano assegura que o autor faz escolhas, a exemplo, “escolha de uma língua”, entre outras, para instituir o Leitor-Modelo, que possui uma competência interpretativa.

METODOLOGIA

Para a presente análise, faremos um recorte de alguns fragmentos do romance *Enquanto meu pai morre*, os quais pressupomos mais convenientes para sustentar o estudo. Em seguida, utilizaremos a teoria da Estética da Recepção, principalmente, os teóricos Jauss e Iser, no que tange à valorização do papel do leitor como atribuidor de significado à obra.

Assim, o nosso estudo pauta-se na pesquisa bibliográfica a qual dará sustentação à interpretação do romance em que o autor e o leitor são vistos como jogadores e o texto um campo de jogo. Desse modo, veremos como autor-texto-leitor estão interligados, e como o texto oferece pistas que levam ao seu significado.

Mostraremos, portanto, que não é qualquer interpretação que é válida, uma vez que o leitor não pode descuidar de seu papel ativo, mas agir como alguém competente, que segue as pistas sugeridas pela estrutura textual, as entrelinhas, complementando os vazios do texto com aquilo que realmente é necessário.

ANÁLISE

O AUTOR E O LEITOR: UM PROCESSO AFETIVO

Podemos dizer que toda leitura prevê uma interação entre aquele que escreve e aquele que irá ler, afinal não se pode negar a existência de sentimento de empatia já existente entre autor e leitor ou que ainda irá acontecer baseado no modo como o autor irá estruturar seu enunciado, isto é, a maneira como habilmente irá envolver o leitor em um jogo de emoção e sedução. É justamente esse laço emocional que Alfredo Guimarães Garcia registra em seu romance *Enquanto meu pai morre*, pois inquieta o leitor ao misturar a emoção do encontro, do reencontro, das memórias, dos sonhos atrelados a um misto de imaginação e realidade gerada por um narrador que, ora extravasa toda a angústia de um ser sufocado por lembranças; ora conversa com o leitor tentando atrelá-lo a esse emaranhado de sensações, dúvidas, emoções, sentimentos e sonhos que expressam e traduzem uma alma que anseia por respostas de lembranças do que não sabe se viveu, mas que é latente e intenso em sua memória, conforme afirma Garcia (2020, p. 17) que “as memórias são fragmentos dos espíritos dos dias que vivemos. Quase todo mundo usa o passado como âncora.”

É por meio desses “fragmentos dos espíritos” vividos ou tidos como vividos que o leitor é chamado ao jogo. Logo no primeiro capítulo, intitulado *Retorno*, ficamos sabendo de sua volta à cidade da infância e adolescência, cidade deixada pelo exílio voluntário, e ficamos informados aos poucos sobre os motivos que o levaram a deixar tudo e todos, devido às suas ideias políticas de combate à Ditadura Militar.

Jouve (2002, p. 63) afirma que: “[...] o leitor é levado a completar o texto em quatro esferas essenciais: a verossimilhança, a sequência das ações, a lógica

simbólica e a significação geral da obra”. Essa afirmação coaduna com o que diz Costa Lima (2002, p. 50-1) ao afirmar que “os textos [...] tampouco são figuras plenas, mas, ao contrário, enunciados vazios, que exigem do leitor o seu preenchimento. Este se realiza mediante a projeção do leitor.”

Ademais, no romance *Enquanto meu pai morre*, o narrador personagem lança mão de algumas dessas esferas, a saber, a sequência das ações, a linguagem simbólica e a significação geral da obra, na qual vai deixando pistas do seu drama pessoal, isto é, compartilha sua dificuldade de existir, pois vai pincelando seus anseios e angústias:

Na minha infância, e em parte da adolescência, tinha sempre um sonho recorrente: estava no mar, dentro de uma embarcação leve, um desses barcos que navega pelos rios da Amazônia. De repente surgia uma tempestade. Do nada o céu se tornava de um cinza para a mais tenebrosa escuridão. Vinha uma onda da altura de um prédio de dez andares e nos engolia com sua bocarra líquida. [...] vi num livro o significado desse sonho: ‘Naufrágios são símbolos de sonho interessantes. Como a água em nossos sonhos representa as emoções, e como um navio é algo que singra as águas, naufrágios poderiam ser vistos por representar tentativas de lidar com questões emocionais que surgem na vida de vigília. [...]

Talvez seja isso mesmo: ‘tentativas de lidar com a questões emocionais que surgem na vida’. Confesso que vivi: nunca fui bom nessas coisas. Lidar com a essência humana, com essas vastas emoções imperfeitas, com a imprevisibilidade, isso nunca foi meu forte. Sou um fraco. Um náufrago nesse mar de escolhas e opções. Confesso que vivi como um covarde. Muitas vezes me ocultando da vida. (Garcia, p. 17-18)

Ao mesmo tempo que o narrador personagem vai desnudando sua alma “nunca fui bom nessas coisas”. “Lidar com a essência humana”. “Sou um fraco”. “Um náufrago nesse mar de escolhas e opções”. “...desculpem-me o péssimo trocadilho – em minha imberbe vida”, “Minha inadequação a esta vida que me foi concedida viver pode ter origem – deixo uma pista aos exegetas e *psicanalhas* que a queiram tomar como fio da meada”, “não definitivamente não estou querendo que morram de pena de mim”, “...vejo e sonho

com um passado que não sei direito se foi o meu que vivi”. Parece desejar que o leitor o ajude a compreender a essência de sua alma e que desse modo possa interagir, entender seus medos e anseios e que decifre ou tente entender os enigmas dos sonhos do narrador personagem.

Para Jouve (2002, p. 19): “O charme da leitura provém em grande parte das emoções que ela suscita”. Sem dúvida, a estrutura narrativa não só suscita emoções, mas também envolve o leitor nesse drama íntimo em que narrador personagem e leitor estão envolvidos num jogo de decifração, pois dos treze capítulos quatro são sonhos, além de outros sonhos referidos em outros capítulos, a exemplo do que escreve Garcia (2019, p. 21-2):

Às vezes (o que não é muito comum) vejo e sonho com um passado que não sei direito se foi o meu que vivi. São lembranças confusas, fotos em preto e branco de uma pessoa que não sei se fui eu. Nessas cartografias de mim mesmo, muitas vezes eu me vejo tendo ao lado de outro menino, magro também como eu fui provavelmente, sorridente, brincando comigo. O menino é negro. O nome dele também é Joaquim!

O narrador vai fornecendo pistas do que irá acontecer num jogo de emoção e sedução que vai deixando o leitor instigado e preso, afinal existe um menino no sonho da personagem que ele não sabe se é real ou apenas alguém que faz parte do seu imaginário. Existe um romance não resolvido, estacionado em algum canto do coração. Existe uma parte da vida paralisada. Existe uma brecha, algo como um elo aberto, no relacionamento entre pai e filho. Enfim, intrigantes enigmas emocionais, que são pincelados em pequenas doses pelo narrador por meio de vocábulos meticulosamente articulados e elaborados. Tal estratégia é elucidada por Jouve (2002, p. 13)

Se no falar cotidiano a linguagem procura sempre produzir um efeito, esse fenômeno só pode ser exacerbado numa obra literária na qual a organização dos termos deve muito pouco ao acaso. Assim, entender uma obra não se limita a destacar a estrutura ou relacioná-la com seu autor. É a relação mútua entre escritor e leitor que é necessário analisar.

Desse modo, há uma valorização do elo autor x leitor, sendo este último convocado a preencher os vazios deixados pelo texto. Segundo Lima (2002, p. 51), “[...] o próprio do texto literário é concentrar-se nos vazios comuns a todas as relações humanas, explorá-los, torná-los sistemáticos. Diante de um texto ficcional, o leitor é forçosamente convidado a comportar-se como um estrangeiro [...]”. Ou seja, o leitor indaga se o sentido atribuído é realmente adequado à leitura que está realizando. Outrossim, como jogador, no embate com o autor, o leitor deve inquirir sobre as cartas de que dispõe para realizar a jogada adequada.

A LINGUAGEM COMO ESTRATÉGIA DE INTERAÇÃO

A estrutura do romance *Enquanto meu pai morre* compõe-se de capítulos, com um título sempre seguido de um texto ou de parte de um texto como epígrafe. Seria uma estratégia, maneira de interação utilizada pelo narrador, ou simples estilo de escrita? Ao nomear e utilizar fragmentos de textos, o narrador chama a atenção do leitor e vai gerando expectativa daquilo que vai ser encontrado no respectivo capítulo? Coincidência ou estratégia? Estilo ou intenção?

Segundo Eco (2002, p. 39):

Dissemos que o texto postula a cooperação do leitor como condição própria de atualização. Podemos dizer melhor que *o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo*. Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem as previsões dos movimentos de outros – como, aliás, em qualquer estratégia.

Partindo dessa premissa fica claro que o narrador quer, de fato, interagir, pois necessita da atenção do leitor a fim de que este acompanhe e participe de todo o desvendar dos mistérios da alma do personagem, por meio de infinitos jogos de sensações e emoções geradas em situações vivenciadas, apreciadas, ansiadas e esperadas.

O personagem vive aprisionado por lembranças do que começou a viver, mas por motivos alheios aos seus precisou estacionar, frear, paralisar e guardar em

algum lugar bem trancado em seu coração. Contudo, ao retornar, a porta é aberta e um rio de lembranças e sensações invade a mente e coração do personagem.

Conforme Garcia (2019, p. 44):

Voltam, então, as vozes que, neste presente, no agora, parecem flutuar. Elas são vestígios dos dias, a sépia das palavras a que chamamos memória. São aqueles fragmentos, átomos que se revelam à luz do dia nascendo, partículas daquilo que um dia fomos, e que vamos seguir sendo, embora divorciados do que já foi pelo tempo transcorrido

O narrador personagem apresenta inquietações trazidas por meio de sonhos e em vários capítulos vai ilustrando tais inquietações: capítulo 5: primeiro sonho; capítulo 8: segundo sonho; capítulo 10: terceiro sonho e capítulo 11: quarto sonho. No segundo sonho, por exemplo, é incomodado por um menino e pelo nome Benedito. Entre os capítulos, nos quais conta seus sonhos, o narrador vai mostrando momentos “áureos” com seus amigos e seu amor de infância e de toda a vida. Nos tais sonhos, ilustra algo que parece estar explodindo dentro dele. Ao mesmo tempo em que o inquieta parece que o alivia. Contudo, não sabe como interpretar sozinho, o que motiva as indagações ao leitor, seu parceiro nesta partida de busca de uma interpretação.

De acordo com Freud em *Interpretação dos sonhos*, volume IV (1900, p. 26):

Uma das fontes de onde os sonhos retiram material para reprodução - material que, em parte, não é nem recordado nem utilizado nas atividades do pensamento de vigília - é a experiência da infância. Citarei apenas alguns dos autores que observaram e ressaltaram esse fato. Hildebrandt (1875): ‘Já admiti expressamente que os sonhos às vezes trazem de volta a nossas mentes, com um maravilhoso poder de reprodução, fatos muito remotos e até mesmo esquecidos de nossos primeiros anos de vida’. Strümpell (1877): ‘A posição é ainda mais notável quando observamos como os sonhos por vezes trazem à luz, por assim dizer, das mais profundas pilhas de destroços sob as quais as primeiras experiências da meninice são soterradas em épocas posteriores, imagens de localidades, coisas ou pessoas específicas, inteiramente intactas e com todo o seu viço original’.

Assim, ao tomar contato com os sonhos do narrador personagem, o leitor é mais uma vez intimado a jogar com a teia de significantes exposta pelo autor ao criar um emaranhado de possibilidades significativas. Freud já dizia que a experiência da infância é uma das fontes dos sonhos. Esse “campo de jogo” que é o texto, de onde nada sai ou se acrescenta, lança o desafio da procura de significados em suas entrelinhas.

Iser (2002, p. 115) assegura que:

Os jogos estruturais, contudo, assumem significação apenas em relação à função que pretendeu ser realizada pelo jogo do texto. [...] o jogo do texto não é ganho, nem perda, mas sim um processo de transformação das posições, que dá uma presença dinâmica à ausência e alteridade da diferença.

Ademais, o leitor sente-se instigado a entender os sonhos do personagem, pois ao regressar à sua cidade, muitas memórias envolvem-no a ponto de torná-lo nostálgico e emotivo. Dentre elas, um menino que o narrador personagem não sabe quem é, mas que está ali presente entre as lembranças de infância. Posteriormente, é surpreendido com um menino no segundo sonho. Para Garcia (2019, pp. 81-3) “um menino anda por uma rua larga arborizada”. [...] De repente o mesmo menino, que era pardo [...] torna-se negro”. [...] Junto com a batida que repete já se ouve um coro vai engrossando com as vozes que chegam: “Benedito! Benedito!”.

É a partir desse sonho, mais especificamente, a partir do nome “Benedito”, que o autor prepara, dois capítulos à frente, a descoberta de parte desse enigma que os sonhos insistem em querer aclarar. O nosso protagonista conhece alguém que se chama Benedito, entretanto, muita coisa ainda permanece nas entrelinhas.

O LEITOR COMO COMPETÊNCIA INTERPRETATIVA

Aquele a quem se dirige o texto, entendido como “campo de jogo” no dizer de Iser, deve ser um jogador exímio. Isto porque Jauss ao incluir o leitor na tríade autor-texto-leitor, tira-o da desconsideração de seu papel na pers-

pectiva clássica (forma de romper com o pacto normativo) e moderna (não se sujeitar ao pacto comercial).

Conforme Lima (2002, p. 16)

O descaso do leitor se fazia em nome da importância estética da obra. Por conseguinte, a (re)descoberta do leitor por Jauss propunha noutros termos a questão da autonomia. Desde o século XVIII, a estética normativa perdera seu lugar. Voltar a tratar do leitor no século XX, não mais ameaça a autonomia do discurso literário. A questão importante consistia em articular a qualidade estética com a presença do leitor, fora de injunções comerciais.

Dessa maneira, temos agora o resgate do leitor a quem lhe é atribuído um papel, o de ser alguém que interage com o autor por meio do texto, contudo, há a valorização do estético, uma vez que o autor não pode perder de vista esse fator ou a literatura vira bem de consumo comercial.

Por outro lado, o autor ao articular o texto deve ter em mente o receptor, como ocorre no romance *Enquanto meu pai morre*. Assim, ao nomear o primeiro capítulo “Retorno”, o leitor entra por uma vereda de descobertas grandiosas, embora em pequenas doses, devido à narrativa em primeira pessoa limitar o foco observacional, porquanto o narrador personagem só saiba aquilo que viveu ou imagina ter vivido.

Ao contar os seus sonhos, ou ainda, suas venturas e desventuras como exilado por vontade própria, a volta à terra natal e o que representou esse retorno, a estrutura organizacional da narrativa é pensada de forma a criar um pacto com o leitor. A imagem de um Leitor-Modelo permeia pelos seguintes apontamentos, segundo Eco (2002, p. 40) “Os meios são muitos: a escolha de uma língua (que exclui obviamente quem não a fala), a escolha de um tipo de enciclopédia [...], a escolha de um dado patrimônio lexical e estilístico...”. Ou seja, esse Leitor-Modelo, ou implícito para a Estética da Recepção, é alguém que ao conhecer as regras do jogo pode não concordar e fechar o livro como resposta.

Assim, ao decifrar essas pegadas arquitetadas pela estrutura narrativa, o leitor de Garcia toma conhecimento da descoberta do irmão Benedito, fruto de um amor ilícito entre seu pai e a empregada Mundica. É justamente Bene-

dito, menino que fazia parte de seus sonhos ou imaginação, quem acompanha juntamente a Joaquim, o narrador personagem (também escritor) no momento da morte de seu pai.

Assim, conclui Garcia (2019, p. 134):

Os outros lá fora nunca irão entender quando nos encontrarem aqui na cama, eu e Benedito, ladeando o corpo do Velho. Um apertando firme a mão do outro. Outro abraçado ao corpo do pai. Ambos chorando como crianças. Não importa. Levou tanto tempo da nossa vida – da minha menos, da dele mais – para que surgisse esse abraço, que eu agora quero abraçado esses segundos ao corpo do meu pai, enquanto ele morre. Só isso.

Nesse caminhar analítico, ao pensar o processo textual como um campo de jogo, alguns acordos devem ser mantidos, a saber, o leitor não se ocupa “do que poderia significar”, ou “retratar nada fora de si próprio” para referendar Iser (2002, p. 107). Sendo assim, o receptor disporá do que lhe é oferecido no tecido textual, além disso alia seu conhecimento de mundo para as descobertas das pistas deixadas no corpo do texto e constrói sua jogada de modo competente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que nos propusemos a analisar no romance *Enquanto meu pai morre* não esgota as possibilidades de interpretações, posto que pudemos perceber que há muito em suas entrelinhas. Assim, ao empreendermos uma leitura que valorizasse a interação leitor e obra, com vistas à compreensão do texto como um campo de jogo conforme propõe Iser, tivemos o objetivo de avaliar o quão importante é o papel de um leitor competente, jogando com as possibilidades de interpretações que o texto oferece.

Vimos também que essa interação pode se dar por meio de uma afetuosidade entre autor e leitor, isso proporcionado pela maneira como a narrativa se estrutura e se oferece ao receptor. Ademais, defendemos que o texto ao ser escrito se dirige a um leitor concreto já implícito em sua estrutura, ou instituído como modelo no dizer de Eco.

Entretanto, compreendemos que o romance de Garcia apresenta uma escrita simples, mas profunda no que tange a esmiuçar o interior do ser humano em seus medos e angústias, sentimentos universais e memórias mais recônditas. Isso, justamente, é o que mais exige ser bem estruturado, pois se o autor não for perspicaz cairá na mesmice e repetirá fórmulas medíocres de escrita.

Além disso, vimos que os significados são construídos por meio de um acordo implícito entre autor e leitor, em que este joga com o que o texto lhe oferece e escolhe as cartas que melhor podem ser utilizadas para poder construir o sentido mais adequado. Outrossim, o leitor não pode levar sua ilusão extratextual para o texto, porque isso, seguramente, implicará num equívoco de interpretação.

REFERÊNCIAS

ECO, Umberto. **Lector in Fábula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. Tradução de Atílio Cancian. 3ª reimpressão da 2ª edição de 2002. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. Tradução de Mônica Stahel. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos I**. Atual tradução para o inglês, de James Strachey. Reimpressão da 3ª edição com a omissão de quase todo o Capítulo I.) Nova Iorque: Random House. (1900), Rio de Janeiro: Imago, 2001.

GARCIA, Alfredo Guimarães. **Enquanto meu pai morre**. Bragança: Pará.grafo Editora, 2019.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 67- 84.

JOUVE, Vincent. **A leitura**. Tradução Brigitte Hervot. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

LIMA, Luiz Costa. Prefácio à segunda edição. In: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o Leitor**: textos de estética da recepção. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 9- 36.

LIMA, Luiz Costa. Prefácio à segunda edição. O leitor demanda (d)a literatura. In: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o Leitor**: textos de estética da recepção. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 37- 66.

ONARRADOREM *CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA*: O R(I)OMANCE DE DALCÍDIO JURANDIR

Luciele Santos Pantoja

INTRODUÇÃO

Neste artigo, encontra-se uma breve análise a respeito do narrador na obra de Dalcídio Jurandir, intitulada *Chove nos campos de Cachoeira*, publicada em 1941 e reeditada pela 8ª vez pela editora *Parágrafo* em 2019, apresentando a construção estética dos elementos que compõem a tessitura romanesca. A obra do escritor paraense Dalcídio Jurandir revela um narrador inovador devido ao modo de se mostrar e que traz liberdade ao leitor para conhecer de forma aprofundada as personagens da trama.

Imerso neste romance recheado de elementos bem marcados, o espaço narrativo evidencia o narrador e suas peculiaridades, no qual o mesmo utiliza a fala em terceira pessoa, realizada em meio a anacronias para descortinar as personagens. Ao adentrarem nos núcleos estabelecidos, obtêm-se ângulos de visão diversificados devido à revelação dos pensamentos e sentimentos, onde se alterna o foco narrativo, ou seja, colocando ora uma ora outra personagem em evidência, e não apenas os protagonistas da obra em um holofote, porém sem deixar de destacá-los.

Na Vila Cachoeira de Arari, espaço de beleza amazônica onde os campos se encharcam no inverno do norte brasileiro e as constantes chuvas fazem transbordar os rios, o narrador nos leva a refletir sobre a interferência destas águas no cotidiano e na vida de seus habitantes. As informações, tanto as descritivas utilizadas pelo narrador, quanto as advindas da mente das personagens por meio do narrador onisciente, são inseridas no romance e nos levam a interligar as narrativas orais e o fluxo de consciência das personagens, os quais nos situam na trama.

Ademais, com o objetivo de investigar a tipologia do narrador segundo Friedman (2002) por meio de referências que se debruçam na análise da estrutura

narrativa, observamos a composição do narrador e a forma com a qual remete-nos aos fatos, às personagens e suas ações, dando-nos pistas a respeito de suas características, certo de que muito possa ser ainda acrescido a esta análise literária.

O escritor romancista Dalcídio Jurandir nasceu em 10 de janeiro de 1909, em Ponta de Pedras - PA e faleceu em 16 de junho de 1979, no Rio de Janeiro. Foi um romancista e jornalista brasileiro que soube conduzir um enredo sem fazer apelos à paisagem exuberante da Amazônia, a qual é margeada pelos rios. Como foi morador do Arquipélago de Marajó, o autor compreendia bem a problemática da região, a qual defendia. A literatura foi para o escritor uma forma de evidenciar, por meio dela, as mazelas da Região Norte do Brasil.

A partir de sua escrita e de tudo o que nela se insere, o autor denuncia as formas de injustiça e desigualdade presentes e recorrentes na sociedade brasileira. Suas obras são advindas de outro tempo, porém atuais. Ademais, sua genialidade é atestada perante os registros que testificam a engenhosidade na construção de suas obras, o que o fez ser citado por Temístocles Linhares como “[...] um romancista de verdade” (Linhares, 1987, p. 399). Seu olhar extensivo abarcou contextos além de Cachoeira do Arari. Segundo Nunes (2003), esta obra ultrapassa a paisagem da vida singular de seu escritor.

Assim, ao somar sua obra primogênita às suas outras nove publicações literárias que se interligam, surge o conjunto denominado Ciclo do Extremo Norte, com a Amazônia paraense no cenário das seguintes composições: *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três Casas e Um Rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira Manhã* (1968), *Ponte do Galo* (1971), *Chão dos Lobos* (1976), *Os Habitantes* (1976) e *Ribanceira* (1978).

Escreveu ainda a obra denominada *Linha do Parque* (1959), sua única tessitura relacionada ao sul do Brasil. A primeira obra de Dalcídio Jurandir nos remete às inundações que elevam os níveis de água nos rios, sendo esta uma das preocupações das personagens no romance dalcidiano.

O R(I)OMANCE DE DALCÍDIO

Chove nos campos de Cachoeira, o título do romance que nos interliga à natureza, foi a primeira obra de Dalcídio Jurandir. Chama-nos a atenção o surgimento de muitas águas, num lugar onde estas águas já existem em abun-

dância, despertando no leitor a curiosidade sobre o que em seguida ocorrerá. Um título longo, tal qual a problemática enfrentada pelos habitantes desta obra ficcional. Seu título faz alusão à cidade de Cachoeira, um município localizado à margem esquerda do Rio Arari e que se vê alagado no período das chuvas que acarretam grandes cheias nos rios da região amazônica brasileira.

No prefácio da obra de Jurandir, conforme cita Edilson Pantoja (2019), o escritor não possuía recursos para a publicação de seus manuscritos. Somente após conquistar o primeiro lugar no concurso promovido pela editora Vecchi e pelo jornal literário Dom Casmurro em 1940, o autodidata Dalcídio teve sua obra publicada em 1941. No júri que apontou seu primeiro romance como vencedor estavam os literários Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Oswald de Andrade e Álvaro Moreira. Trabalhou também escrevendo para jornais e revistas do Pará e do Rio de Janeiro.

Além disso, a recepção de sua obra, advinda de Belém do Pará, precisou passar pelo Rio de Janeiro para obter visibilidade nacional. Esse acontecimento foi de grande importância para que a escrita desta região pudesse ser lida e admirada, tais quais as obras de escritores renomados e centralizados em outros espaços. Deste aclamado período de seu feito, registram-se as honras, cujo rio literário nortista ainda hoje quer ver transbordar. É um ciclo. O ciclo do Extremo Norte que, ao extremo, persiste em tecer indagações devido à falta de circulação de suas e de outras obras oriundas desta parte do Brasil.

O escritor e teórico Paulo Nunes (2001) criou a nomenclatura *aquonarrativa* para se referir às chuvas que encharcam a obra de Dalcídio Jurandir. Esta nomenclatura, diferentemente de r(i)omance, corresponde à prevalência do elemento aquático sobre os demais elementos naturais da Amazônia. O neologismo “r(i)omance” refere-se às obras a partir da verificação de romances circundados pelos rios. A obra *Chove nos campos de Cachoeira*, bem como todo o ciclo do extremo norte dalcidiano, enquadra-se nesta categoria. Sobre a obra, Nunes declara:

Desde que me debrucei sobre *Chove nos campos de Cachoeira*, rebento primogênito do ciclo do Extremo Norte, percebi uma obra repleta de encharcados, uma estética do romance que mostra a supremacia do elemento aquático sobre os demais elementos da natureza. (Nunes, 2001, p. 02)

Os rios em *Chove nos campos de Cachoeira* influenciaram a história do lugar e das personagens e são fonte de vida e de sustento, bem como um meio de deslocamento. Além disso, necessita de observação devido à possibilidade de ocasionar inundações na cidade. Sobre o espaço abarcado na obra, corresponde à floresta amazônica durante o derradeiro Ciclo da Borracha em 1940, retratando um ambiente adverso e angustiante. O r(i)omance surge por observarmos a presença do rio nesta e em outras obras literárias, revelando-se um elemento vital no espaço e na vida das personagens. O rio torna-se um dos protagonistas naturais desses espaços.

Outrossim, trechos da obra nos mostram o rio em proximidade com os habitantes de Cachoeira do Arari, denotando sua importância a toda a população. Assim, o rio “Toma o rumo do aterro que liga a parte baixa da vila à parte alta. A parte baixa é apenas uma rua beirando o rio. A alta é propriamente a vila” (Jurandir, 2019, p.45). O rio se faz presente a todos, independentemente de sua classe social.

Ademais, no excerto: “Lhe dá uma saudade daquela casa grande, baixa e azulada, cheia noutro tempo de gente, da polícia, da matalotagem, com trapiche para o rio e o Coronel na cadeira de embalo na calçada lendo os jornais. Bons tempos em Cachoeira” (JURANDIR, 2019, p. 89). A fim de esclarecer estes termos amazônicos, verificamos que o trapiche armazenava mercadorias que seriam levadas por meio dos transportes fluviais ao seu destino de consumo. Já a matalotagem corresponde aos mantimentos providos para consumo dos passageiros nas embarcações. A localização do trapiche às margens dos rios facilita o carregamento de produtos até as embarcações.

Os muitos trechos em que o rio se insere não teriam as referidas apreciações, se o rio não fosse um elemento vital e imprescindível, conforme o olhar de Lilian Karla dos Santos Almeida (2018). É nesse território onde o protagonista e pré-adolescente Alfredo sonha em garantir seu futuro. O jovem Alfredo deseja levar uma vida diferente e distante das inundações que ocorrem no inverno de sua cidade natal e perpassa a narrativa almejando estudar na capital Belém.

O enredo deste romance é instigante e se remete à sociedade e a seus dilemas político-econômicos e culturais, relacionados ao início do século XX no norte do Brasil. As diversas personagens fazem a trama se encher sem inundar-se, enriquecendo a história face aos detalhes regionais e universais verificados na tessitura. Nesta densa obra, as narrativas alusivas às personagens são, uma a uma, explicitadas ao leitor de forma bem dosada, despertando a curiosidade pelo encerramento da fala, por vezes deixada em aberto, numa sequência ininterrupta e que apresenta alternâncias constantes entre os focos narrativos. Como afirma Simões e Pantoja, no artigo *A Produção Literária de Dalcídio Jurandir*

Indubitavelmente, Jurandir sempre teve forte ligação com o que escrevia, seus personagens e histórias eram baseadas em pessoas que fizeram parte da sua vida e trajetória, isso é observado mediante as referências tecidas por ele em suas obras, através de múltiplos elementos que evidenciam sentimentos dos personagens (Simões; Pantoja, 2020, p.168).

Destarte, novas informações a todo momento se interligam às anteriormente registradas, tecendo uma anacronizante história, sinalizando as memórias de bons tempos vividos e exigindo perseverança mediante às lutas prenunciadas. O passado e o presente se unem para fazer um alerta sobre o futuro e evidenciam ainda as variações de espaço de modo bem articulado e transitório.

Este r(i)omance, semelhante aos romances de sua época, caracteriza-se pela verossimilhança, cujas marcas recaem sobre as personagens e seus contextos sociais, além de enfatizar as questões ideológicas, econômicas e culturais que contextualizam a narrativa e o espaço interiorano. Nesse labirinto de situações intensas, verifica-se o encadeamento dos núcleos inseridos na obra, instaurando um movimento cíclico e linear, por mais que os fluxos psicológicos façam as personagens visitarem os acontecimentos passados.

A linguagem coloquial e os temas típicos do cotidiano ressaltam a realidade de Cachoeira do Arari. Essa narrativa retrata, tal qual na obra *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, o drama social de sua região. Muito embora se contraponham à temática de seca *versus* inundações, ambas assolam suas já sofridas personagens. Antônio Candido, em seu estudo no tocante à persona-

gem de ficção, ressalta a respeito da criação de um romance: “Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza” (Candido, 2014, p.58).

O romance refere-se a estas características descritas por Candido. Sem optar por devaneios ou palavras de grande eloquência, aproximam o leitor das personagens com grande desenvoltura. Constata-se no romance o protagonismo dos meios-irmãos Eutanázio e Alfredo. Eutanázio, adulto já passando de seus 40 anos, vive frustrado com sua história de vida e se escraviza do sentimento nutrido em relação à sua amada Irene, que a todo tempo o despreza. Eutanázio representa a inércia diante do fracasso e a suposta aceitação de viver como um ser rejeitado pela mulher que ama.

Já Alfredo, filho mais novo e fruto da relação amasiada de seu pai, o Major Alberto, com sua mãe, D. Amélia, traz em seu olhar de pré-adolescente o sonho de estudar na cidade grande e ter uma vida com novas perspectivas.

Sua mãe é uma mulher preta, e devido à cor de sua pele, é vítima de racismo. É uma personagem batalhadora e de alma caridosa, representante da força e da determinação de quem trabalha para alcançar seus objetivos, sem deixar de dar auxílio aos seus solicitantes. Ela carrega em seu coração a dor da perda de um filho e é também mãe da menina Mariinha. Nesta obra repleta de simbolismos, Alfredo, um menino a crescer perante tantas mazelas sociais, vive em companhia do caroço de tucumã, símbolo do mundo fantasioso, presente em nosso inconsciente.

Unindo-se à numerosa lista de personagens revelados em núcleos e interligados através dos protagonistas que percorrem os ambientes de Cachoeira de Arari, encontramos ainda Cristóvão e Dejanira, no lar onde residem D. Tomázia e suas filhas gêmeas Rosália e Irene, dentre outras personagens. Irene é venerada por Eutanázio, que a quer a todo custo. Esse querer o faz persistir rotineiramente, embora ela o trate com deboches. Ainda assim, Eutanázio suporta as humilhações pelas quais passa, além de enfrentar a terrível doença que o assola e lentamente o sentencia à morte. Personagens também como Dr. Campos, o juiz que se apresenta com ar de intelectual por ser um dos repre-

sentantes detentores do poder na região. Muitas outras personagens presentes na obra trazem em seus contextos aspectos que interligam as vivências não só da cidade do Pará, mas também a outros espaços.

Nos seus vinte capítulos, o narrador de *Chove nos campos de Cachoeira* dá enfoque aos protagonistas sem deixar de expor as problemáticas das demais personagens e de seus pensamentos, nos quais se observam pontos de vista peculiares. Nesta trama, transitam sentimentos, desejos, relações de poder, injustiças, dentre outras temáticas que até hoje estão em pauta e carecem de atenção por parte da sociedade. Na narrativa são revelados seus núcleos compostos por diferentes classes sociais e interligados através dos protagonistas que percorrem os ambientes de Cachoeira de Arari.

Observa-se que a falta de circulação dessa obra, dentre outros motivos, a impede de ser apreciada por grande parte do público brasileiro. Como esta pauta requer um estudo à parte, após mencionarmos a respeito do autor e destacarmos brevemente o enredo, dentre outros elementos importantes na composição da narrativa, analisamos o narrador que o autor escolheu para narrar sua primeira obra.

O NARRADOR DO R(I)OMANCE

Em se tratando do narrador, observamos a postura e o desempenho do mesmo sob o olhar dos teóricos Gérard Genette, Lígia Moraes Leite Chiappini e Norman Friedman em observância ao foco narrativo e aos pontos de vista na obra ficcional. O estudo que objetiva descortinar o narrador em uma obra literária, chamado de narratologia, classifica o narrador que se apresenta em primeira ou terceira pessoa, e não apenas desta forma, conforme nos atesta Gérard Genette:

Se definir, em qualquer narrativa, o estudo do narrador ao mesmo tempo pelo seu nível narrativo (extra – ou intradiegético) e pela sua relação à história (hetero – ou homodiegético), pode se figurar por um quadro de dupla entrada os quatro tipos fundamentais de estatuto do narrador: 1) extradiegético – heterodiegético, paradigma: Homero, narrador do primeiro nível que conta uma

história da qual está ausente; 2) extradiegético – homodiegético, paradigma: Gil Blas, narrador do primeiro nível que conta a sua própria história; 3) intradiegético – heterodiegético, paradigma: Xerazade, narradora do segundo grau que conta histórias das quais está geralmente ausente; intradiegético – homodiegético, paradigma: Ulisses nos cantos IX a XII, narrador do segundo grau que conta a sua própria história (Genette, 1995, p.247)

De acordo com Gérard Genette (1995), o narrador heterodiegético refere-se ao narrador em terceira pessoa, diferentemente do narrador homodiegético, pois este é também participante da trama. Ao narrar e protagonizar a narrativa, torna-se então um narrador autodiegético. Ainda segundo Genette, o enfoque a dados internos e externos da narrativa denomina-se paralepse. A paralepse refere-se a limitar as informações concedidas ao leitor. “Os dois tipos de alterações concebíveis consistem quer em dar menos informação do que aquela que é, em princípio, necessária, quer em dar mais do que o que é, em princípio, autorizado pelo código de focalização que rege o conjunto” (1995, p. 193).

Na obra dalcidiana, verifica-se a paralepse e o narrador heterodiegético. Acerca da atuação do narrador na composição da obra, Leite (2002) ressalta que

[...] o NARRADOR é um, entre os vários elementos com os quais se articula, orgânica e especificamente, na composição das obras singulares; daí o esforço não de utilizar os trechos de FICÇÃO citados como meros exemplos das categorias, mas de comentá-los de forma um tanto ampla, num convite ao leitor para que avance mais fundo nas trilhas de interpretação e análise [...] (Leite, 2002, p.79).

Ao criar o texto literário, sabe-se que o autor do romance necessita escolher o foco narrativo para uma leitura bem fluida por parte do leitor, a fim de garantir a intensidade e coerência necessárias para a composição de sua obra. Norman Friedman, em *O ponto de vista na Ficção* (2002), após discorrer acerca deste ponto, estabelece questionamentos auxiliares na interpretação e análise desse perfil, conforme seguem:

Já que o problema do narrador é a transmissão apropriada de sua estória ao

leitor, as questões devem ser algo como: 1) Quem fala ao leitor? (...); 2) De que posição (ângulo) em relação à estória ele a conta? (...); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (...); e 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? (...). (Friedman, 2002, p. 171).

Conforme Friedman, constata-se a importância de nos atermos a estas indagações para que sejam constatadas informações relevantes a respeito da transmissão narrativa e dos efeitos sobre o leitor. Diante da necessidade de respondermos a estas questões, nos aproximamos do descortinar da forma constitutiva desse narrador. Destarte, buscamos estas respostas discorrendo acerca das peculiaridades correspondentes a cada tipo de narrador, caracterizado por este teórico, com base em alguns dos excertos da obra, como este abaixo:

Alfredo sentou-se na escada. O carço ficara nos campos queimados contando a história do faz de conta. Agora tem que ir ao tanque escolher outro carço que fale como o outro, lhe mostre os campos da Holanda, o arranque daqueles campos mormacentos. A vila caía num sono como uma menina doente. Por que sua mãe não resolvia logo o caso do colégio? Alfredo não sabia que voltava com a escura solidão dos campos queimados, estava mole, com um indefinido esmorecimento. (Jurandir, 2019, p.26).

Ao respondermos à primeira interrogação feita sobre quem fala ao leitor, vimos neste trecho da obra dalcidianiana que o narrador não faz interferências, distanciando-se por isso do *Narrador onisciente intruso*¹, o primeiro na lista das oito categorias enunciadas por Friedman: “A marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença de intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a história à mão” (Friedman, 2002, p, 173).

No trecho “Agora tem que ir ao tanque” verifica-se que o narrador se encontra sem querer transparecer ao descrever as ações (sentou-se na escada), os sentimentos (esmorecimento), o estado físico (estava mole), e emocional (ao demonstrar irritação quando questiona mentalmente a atitude de sua mãe) de um dos protagonistas da obra. As falas também emergem por meio das perso-

¹ Utilizamos o negrito para destacar as tipologias teorizadas por Norman Friedman.

nagens e de suas cenas. Friedman cita a respeito da não aparição do narrador, a partir da modernidade:

Se a “verdade” artística é uma questão de compelir a expressão, de criar a ilusão da realidade, então um autor que fale em sua própria pessoa sobre as vidas e fortunas de outros estará colocando um obstáculo a mais entre sua ilusão e o leitor, em virtude de sua própria presença (Friedman, 2002, p. 169, grifo do autor).

Desta forma o autor, que se desvencilha de sua voz, concede liberdade ao leitor para tecer seu próprio ponto de vista a respeito do aspecto subjetivo presente na obra. O narrador conta a história e está presente sem se deixar notar, pois enfatiza algo importante em seu contexto, sem requerer a atenção de seus leitores sobre si, senão perante os fatos presentes na tessitura.

A segunda tipologia, *Narrador onisciente neutro*, é conhecido por adotar uma postura de imparcialidade. “A ausência de intromissões não implica necessariamente, contudo, que o autor negue a si mesmo uma voz ao usar o espectro do Narrador Onisciente Neutro” (Friedman, 2002, p. 174).

Em se tratando do terceiro tipo de narrador teorizado por Friedman, chamado *Eu como testemunha*, observa-se a destituição de plena consciência para mostrar apenas suas percepções. É uma personagem coadjuvante, com base em seu modo direto de narrar em relação ao elemento a ser evidenciado.

[...] sua característica distintiva é que o autor renuncia inteiramente à sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos, e escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima [...] vê a estória daquele ponto que poderíamos chamar de periferia nômade (Friedman, 2002, p. 175).

Assim, este tipo de narrador só transmite ao leitor o que está sob sua ótica de forma direta, sendo este distanciado de certos ângulos de visão acerca das personagens e de seus pensamentos e sentimentos, o que o torna um narrador periférico.

Por conseguinte, o quarto analisado por Friedman é o *Narrador-protagonista*. Ao surgir também em primeira pessoa, torna-se parte central de sua

trama. Em ambas as tipologias citadas, o narrador participa da história. Este narrador “[...] encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (Friedman, 2002, p. 177).

Conforme os aspectos verificáveis, o quinto tipo de narrador, o *Onisciente Seletivo Múltiplo*, se faz presente na narrativa por mostrar o interior das várias personagens da ficção, sendo esta narração baseada no que está na mente das personagens. De acordo com Leite,

Não há propriamente narrador. A HISTÓRIA vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um predomínio quase absoluto da CENA. Difere da ONISCIÊNCIA NEUTRA porque agora o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, detalhadamente, enquanto o NARRADOR ONISCIENTE os resume depois de terem ocorrido. O que predomina no caso da ONISCIÊNCIA MÚLTIPLA, como no caso da ONISCIÊNCIA SELETIVA que vem logo a seguir, é o ESTILO INDIRETO LIVRE², enquanto na ONISCIÊNCIA NEUTRA o predomínio é do ESTILO INDIRETO. Os canais de informação e os ângulos de visão podem ser vários, neste caso (Leite, 2002, p. 48-49)

Conforme esta tipologia, vemos que a mesma dá o enfoque nas personagens em alternância, numa repentina narração que se mistura aos pensamentos e sentimentos que se unem à voz que surge em sequência, sendo esta já de outra personagem, e assim esta movimentação ocorre na narrativa do início ao fim.

Em se tratando da *Onisciência seletiva*, a sexta tipologia explanada pelo teórico, apresenta a característica de limitar-se à mente de apenas uma personagem, sem que o narrador necessite se ater a outras personagens. O que ocorre em ambos os casos é:

[...] a eliminação não somente do autor, que desaparece com o espectro do “Eu” como testemunha, como também de qualquer espécie de narrador.

² Leite esclarece em nota de rodapé que Friedman não cita INDIRETO LIVRE, porém justifica o emprego por ser “típico da onisciência seletiva e da múltipla o deslizar do exterior para o interior, encenando o processo mental das personagens, o que implica um deslizar do estilo indireto para o indireto livre e, conseqüentemente, nas alterações de sintaxe a que Friedman se refere explicitamente ao tratar da onisciência seletiva” (LEITE, 2002, p. 49).

Neste ponto, o leitor ostensivamente não escuta a ninguém; a estória vem diretamente da mente dos personagens à medida que lá deixa suas marcas (Friedman, 2002, p. 177)

As tipologias sete e oito são *O modo dramático*, e revelam em seus escopos a inserção apenas das personagens e suas movimentações, sem transparecer autor e narrador; e *O modo Câmera*. Segundo Leite, “Esta categoria serve àquelas narrativas transmissoras dos flashes de realidade, como se apanhados por uma câmera arbitrária [...]” (Leite, 2002, p. 62). Nesta tipologia, o narrador é excluído ao nível máximo, tal qual a técnica cinematográfica. Estas duas se distanciam do narrador da obra de Jurandir.

Faz-se necessário a escolha do narrador para descrever o que se acomoda ou se enrijece no interior de cada personagem, segundo Leite (2002). Concernente ao ângulo do narrador, observamos este excerto da obra:

Tomou o rumo de Felícia. Tinha saído da casa de seu Cristóvão. Ninguém sabia como saíra do riso de Irene. Ninguém no mundo sabia que um homem saíra da casa de seu Cristóvão cheio de complicações dentro do crânio. Tomou o rumo de Felícia. Uma mulher que cheirava a poeira, a poeira molhada. Cheirava a terra depois da chuva. A fome. Fedia a fome. Estava descalça, gripada, assoando o nariz, no fundo do quartinho, onde tinha, na parede, uma estampa de Nova Iorque. Um pote d’água destampado, um caneco jogado no chão, um pedaço de esteira e um cachorro espiando pela porta. A lamparina era como a língua do cachorro com fome ou sede. Quem teria dado a Felícia aquela estampa de Nova Iorque? Os arranha-céus cresciam dentro do quartinho escuro e sujo. (Jurandir, 2019, p.34).

Na passagem destacada, ora o narrador mostra o lado externo (o rumo tomado pelo personagem Eutanázio, acrescido da aparência, da localização e da disposição dos pertences de Felícia), ora nos deparamos com o pensamento de Eutanázio, (subjugado pelo desespero e pela dor causada pela constante rejeição de Irene), além de suas impressões em relação ao cheiro de Felícia e de suas comparações a respeito desse fato. Esses são alguns dos aspectos alternantes em sua construção narrativa.

Deste modo, ao respondermos à segunda sentença elaborada por Friedman acerca da posição adotada para contar a história, o narrador não se insere no enredo. Além de não tecer sua visão, nada crítica, como quem silencia a voz diante de suas impressões e enfatiza apenas o olhar da personagem a fim de estimular ainda mais o senso crítico do leitor.

Ademais, este narrador heterodiegético torna-se peça-chave para o escoamento desse r(i)omance prestes a inundar. É papel do narrador contar a história criada pelo autor, articulando o enredo não-linear do romance em um espaço aberto, protagonizado pelo cenário e direcionado ao desenlace trágico e abrupto, num tempo psicológico. Ao utilizar o discurso indireto livre, possui as características citadas por Friedman.

Onisciência significa literalmente, aqui, um ponto de vista totalmente ilimitado - e, logo, difícil de controlar. A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente. Não há nada que impeça o autor de escolher qualquer deles ou de alternar de um ao outro o muito ou pouco que lhe aprouver (Friedman, 2002, p. 173).

Assim, o narrador onisciente, na predominância observada no texto, utiliza um modo detalhista ao contar. No trecho da narrativa a respeito de um dos detentores do poder, observamos a narração: “Dr. Campos ria bem-aventuradamente. Tinha uma ampla risada, os cabelos em desalinho, o anelão de bacharel no dedo e os olhos azuis como que enevoados. Suava, suava, furiosamente. Se desabotoando, se abanando, sem sossego” (Jurandir, 2019, p. 189).

Doravante ao trecho apresentado, o narrador descreve os acontecimentos. A priori ressalta o modo de ação de Dr. Campos, bem como seus traços físicos e psicológicos, transparecendo a despreocupação relacionada ao tempo, pois denota o grande incômodo do personagem em relação ao clima amazônico. Além disso, ocorre a prevalência da cena, uma vez descrito o modo peculiar da risada de Dr. Campos – “ria bem-aventuradamente”, ou seja, sentia-se feliz, tranquilo em seu local de trabalho.

Ademais, por ser uma autoridade naquela cidade, sua condição lhe dá prerrogativas para receber Eutanázio com assuntos alheios ao seu ofício, fator que se contrasta ao sentimento dos habitantes de Cachoeira. O narrador, ao descrever a cor dos olhos “azuis” de Dr. Campos, sugere sua descendência europeia e cita ainda seus “enevoados olhos”, o que nos remete aos países orientais.

Segundo Leite (2002), no momento em que o narrador transita do estilo direto para o indireto livre, os ângulos se abrem e variam na narrativa. O autor constrói a estética de sua escrita e reflete sobre os enfoques a serem traçados pelo narrador, seja relacionado às personagens, ao tempo, ao espaço, ao efeito a ser dado, dentre outros elementos que necessitam ser cuidadosamente pensados para propiciar ao leitor uma experiência de reação reflexiva.

Outrossim, esse gênero parece transcender seus precursores e traz consigo inovações em sua forma de narrar, considerando a clara visão e sensibilidade do leitor diante de tudo o que ele mesmo já experimentou. É o convite para olhar mais de perto, tal qual se estabelecem as personagens do r(i)omance, à beira dos rios, contemplando as muitas representações desta natureza de infinitas possibilidades.

O narrador de Jurandir se apresenta em meio às anacronias elaboradas para trazer novas informações e preencher as lacunas deixadas ao longo da obra, comparada de forma simples a um grande e complexo quebra-cabeças. Ao ser montado pelo leitor, nota-se que muitas de suas peças precisam ser reposicionadas e que revelam a complexidade da experiência vivida por cada personagem, com percepções ao longo dos anos cravadas na memória e trazidas à tona por quem narra toda a história.

Em suma, esses questionamentos resultam numa profunda relação com a obra e sua intenção perante a sociedade. O narrador possui propriedade perante os acontecimentos bem trançados, porém é como se na história não houvesse narrador, e as informações simplesmente surgem, uma seguida da outra, e alternam seus núcleos. Em vista disso, a quarta e última questão apontada por Friedman, para melhor analisarmos o narrador, é feita sobre a distância entre o leitor e a obra ficcional. Destarte, verifica-se na passagem:

Sua vida solitária crescia como um lagarto. E cheio de superstições, de medos, de covardias, quase rancores, desalentos e vacilações. O paludismo lhe deixara marcas profundas. Sim, precisava também sair de Cachoeira por causa da febre. De vez em vez lá vinha a febre. A febre ainda lhe podia levar para aquele cemitério que o inverno alagava (Jurandir, p.187, 2019).

As reflexões, sonhos, temores e vontades das personagens requerem do leitor um olhar atento às mudanças de intensidade, comparadas às correntes de um rio que quer se agigantar. Nessa expressão de Alfredo, a personagem protagonista se vê diante de seus sentimentos. Ao utilizar a metáfora, cita o lagarto e depois o paludismo, o mesmo se refere a seu corpo, coberto por feridas, tal qual o réptil possuidor de uma pele escamada. O que se pretende revelar é o seu estado de saúde.

Saliente-se ainda a utilização de um vocábulo regional amazônico para nos comunicar que se encontra acometido de malária (paludismo). No decorrer do romance as informações tomam espaço na mente do leitor, cabendo-lhe adicionar a este r(i)omance a grande corrente de informações e as nuances nele contidas. Leite (2002), ao acompanhar o percurso da literatura e verificar a herança recebida pelo romance, afirma que:

[...] quando se individualizam as relações, quando a família se torna nuclear, quando o que interessa são os pequenos acontecimentos do cotidiano, os sentimentos dos homens comuns e não as aventuras dos heróis — perde a distância, torna-se íntimo, ou porque se dirige diretamente ao leitor, ou porque nos aproxima intimamente das personagens e dos fatos narrados. (Leite, 2002, p.12).

Com efeito, a realidade é então tecida de forma objetiva e subjetiva, distanciando-se cada vez mais da fantasia para emergir a realidade, independente de como ela seja representada, ou seja, não apenas para revelar seu alto curso e seu poder, mas considerando o baixo curso existente com as tensões de todo o r(i)omance. O leitor poderá averiguar nesse entremeio o que se encontra em cada um dos reservatórios. Na sequência, Leite (2002) cita sobre o narrador moderno:

Essa proximidade pode nos dar a ilusão de que estamos diante de uma pessoa nos expondo diretamente seus pensamentos, quando, na verdade, tanto o NARRADOR como o leitor ao qual ele se dirige são seres ficcionais que se relacionam com os reais, através das convenções narrativas: da técnica, dos caracteres, do ambiente, do tempo, da linguagem (Leite, 2002, p.12).

Além disso, conforme asseveram muitos autores, os dramas descritos só podem ser retratados com propriedade e criatividade a partir do olhar de quem se aproximava do povo. Neles se manifestam as vozes dos periféricos da sociedade e retratam as vivências de um contexto carente de esperança em meio à descrença. Rosenfeld cita, relacionado a este aspecto:

[...] o narrador, no afã de apresentar a “realidade como tal” e não aquela realidade lógica comportada do narrador tradicional procura superar a perspectiva tradicional, submergindo na própria corrente psíquica da personagem ou tomando qualquer posição que lhe parece menos fictícia que as tradicionais e “ilusionistas” (Rosenfeld, 1973, p. 84).

Desta forma, Dalcídio arquitetou um narrador disposto a apresentar este lado interior e verdadeiro. Sendo ele representante da maioria, dos negros, dos pobres, dos pescadores, em sua obra busca representar o Brasil dos brasileiros, sejam nortistas ou não, sem se vislumbrar com influências eurocêntricas. Apesar de não haver um texto inteiramente feito de apenas um foco narrativo, verifica-se a ênfase na cena, a respeito da qual vimos na arguição de Friedman:

[...] a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não o diálogo tão-somente, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica do espaço- tempo [...] (Friedman, 2020, p.172).

Na multiplicidade de consciências reveladas e escolhidas por Dalcídio para compor sua obra, os pensamentos que perpassam o psicológico das personagens são intermediados ao leitor por meio dos próprios indivíduos que fazem parte da narrativa. Além do mais, ao fazer uso da memória, das reflexões,

da criação de metáforas, somados aos sentimentos das personagens, resgata-se o passado de um povo e o registra perante a literatura.

Estabelece ainda uma relação de proximidade com o leitor acerca desse sentir empático, sem imprimir suas percepções ou mesmo as do autor de sua obra. É permitido ao leitor saciar-se nessa “Cachoeira” literária, situada em meio à riqueza da cultura amazônica.

Conclui-se que a obra adota o narrador onisciente seletivo múltiplo, um narrador de modo complexo e adequado para assumir seu lugar na obra dalcidiana. Este tipo descreve a cena interna e externa do núcleo, de forma a se prolongar no momento em que o leitor necessita refletir perante a intensidade dos fatos narrados, criando-se um elo que interliga o psicológico das personagens ao do leitor. O poslúdio não se deve contar. Apenas fazer um convite aos leitores para comprovarem, em cada uma de suas páginas, a obra bem engendrada desse escritor marajoara.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos a obra *Chove nos campos de Cachoeira*, do escritor Dalcídio Jurandir, uma das melhores escritas de seu tempo. Sua preocupação estética e estrutural o fez debruçar-se com empenho para evidenciar os conflitos que permeiam Cachoeira do Arari. Ao contemplar a abrangência da obra deste resiliente autor, verifica-se que o mesmo não se eximiu em lutar pelos ideais nos quais acreditava. Podemos ainda imaginar a dura jornada enfrentada por ele até realizar o sonho de ver sua obra publicada, sendo ele um nortista que, sem ter concluído o Ensino Médio, venceu um concurso perante um meio repleto de prerrogativas discriminatórias.

Algo fascinante na obra de Dalcídio é a forma com a qual o narrador expõe a trama, com uma narrativa permeada de simplicidade, marcada pelo cotidiano do interior. O ambiente abraçado pela Amazônia dispensa os elogios triviais, conforme observa-se na tessitura deste escritor nortista. A linguagem simples e a revelação do cotidiano de muitas de suas personagens permitem ao leitor se colocar no lugar do outro, imaginar-se vivendo aquele sentimento narrado, além de despertar inúmeras reflexões.

Diante da tipologia apresentada por Norman Friedman, verifica-se a importância da posição do narrador perante os fatos. A compreensão acerca da liberdade dada ao leitor para a criação de seu próprio ponto de vista é algo fascinante. Assim, constatamos o enfoque dado por este autor, adotando em sua obra um narrador que destaca características e sensações humanas, refletindo as diferentes esferas sociais e o que ocorre em cada uma destas redomas.

O narrador escolhido por Dalcídio Jurandir para contar essa história pode ser definido como um profundo conhecedor dos pensamentos, sonhos, dúvidas, imaginações, inquietações e tudo o mais a permear a mente das personagens de *Chove nos Campos de Cachoeira*. A revelação psicológica das mesmas permite o reconhecimento de características subjetivas ao leitor por meio de sua visão ao perpassar pelas águas que banham Cachoeira, sob a ótica do narrador seletivo múltiplo.

Os estudos teóricos acerca do narrador contribuíram para que pudéssemos observar como a narrativa pode ser enriquecida pela maneira com a qual é contada. As tipologias do narrador, bem como as teorias e contribuições dos demais teóricos, nos auxiliam no estabelecimento de um olhar crítico acerca da obra literária e da importância deste elemento no enredo de uma história.

Atestamos que todo esforço é válido no intuito de não permitir a extinção de obras amazônicas, tais como essa, imbuída de elementos bem marcados. A obra ultrapassa seus oitenta anos e permanece viva. Ela retrata na ficção a realidade amazônica do Pará, cujos arredores até hoje em muitos aspectos se assemelham.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Lilian Karla dos Santos. **Rios: mais que cenários importantes elementos da literatura brasileira**. 2018. Disponível em: <http://edoc.ufam.edu.br/retrieve/2fa4b72a-01c5-470f8076-1cdc7dafc96f/TCC-Letras-2018-Arquivo.012.pdf>. Acesso em: 13/04/2020.

CANDIDO, Antônio (et al). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DALCÍDIO, Jurandir. *Biografia*. Disponível em: <https://www.dalcidiojurandir.com.br/biografia-dalcidio-jurandir-escritor-br.html>. Acesso em: 27 de maio de 2014.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**. O desenvolvimento de um conceito crítico. Revista USP. São Paulo, n.53, p. 166-182. Março/maio, 2002.

JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos campos de Cachoeira**. 8ª Ed. Bragança: Pará.grafo, 2019.

LINHARES, Temístocles. **História da crítica do romance brasileiro**. São Paulo: Edusp, 1987.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo ou a polêmica em torno da ilusão**. 10 ed. São Paulo, Ática, 2002. Série Princípios.

MORIM, Júlia. *Dalcídio Jurandir*. **Pesquisa Escolar Online**. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 14 fev. 2020.

NUNES. Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo. Ática, 2003.

NUNES. Paulo. **Aquanarrativa ou encharcar-se na poética de Dalcídio Jurandir**. I colóquio Dalcídio Jurandir, 2001. Disponível em: <https://www.doccity.com/pt/aquanarrativa-ou-o-encharcar-se-na-poetica-de-dalcidio-jurandir/4722708/>. Acesso em 04/04/2020.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 92º ed. Rio de Janeiro, Record, 2003.

ROSENFELD. Anatol. **Texto e contexto**. São Paulo. Perspectiva, 1973.

SIMÕES, F.O.S.; PANTOJA, L.S. Um autor inovador: A Produção Literária de Dalcídio Jurandir. In: **Literatura comparada, influências e fronteiras**. Orgs. Sheila Praxedes Pereira Campos, Juciane Cavalheiro e Mara Centeno Nogueira. Coleção discipuli, Vol. 3. Boa Vista: Editora da UFRR, 2020. p. 165- 172.

UMA REPRESENTAÇÃO POÉTICA DO IMAGINÁRIO NAS CATEGORIAS NARRATIVAS DA OBRA *PROCURA-SE UM INVENTOR*

Andréia Moreira Cardoso

INTRODUÇÃO

A obra *Procura-se um inventor* (2012) é de autoria do escritor Daniel da Rocha Leite, advogado e licenciado pleno em Letras, com habilidade em Língua Alemã. A obra ganhou o Prêmio Rafael Costa de Literatura Infanto-Juvenil, Academia Paraense de Letras / 2010.

A obra traz, na representação do imaginário, elementos do espaço possivelmente amazônico enlaçado com o espaço da cidade. Desse modo, tempo, espaço e personagens trazem a marca desse contexto em suas composições estéticas, desvelando-se nos recursos composicionais que permeiam a estrutura da obra. Ela se destaca devido à carga simbólica que é representada por meio de uma das linguagens.

A apreensão da categoria temporal segue a trajetória de vivência do personagem, sob uma perspectiva narrativa que perpassa o olhar do narrador/personagem: um menino chamado Ítalo, seu avô Acácio, sua avó Constança, o pai, Seu Fernando, sua mãe, Dona Lila e seu cachorro Bernardo, ou “Bená”. Todos esses personagens compõem o mundo ficcional e imaginativo dessa história.

A categoria temporal segue por um movimento não cronológico, ou seja, apresenta-se de forma implícita dentro da obra. Demonstra uma configuração de imagens e diálogos, desvelando as passagens da narrativa por meio da experiência do menino dentro dos elementos do espaço. Nesse caso, destaca-se o modo como o menino, a partir da semana de “contação de histórias”, nas aulas de Língua Portuguesa, desperta o interesse em descobrir quem criou as palavras.

Os elementos espaciais articuladores da narrativa compostos pela linguagem verbal e visual dão visibilidade às características de um espaço revelado ora

na natureza, ora na cidade, ora dentro da cabeça de Ítalo. Uma vez que todas as histórias contadas pelo personagem nascem de lembranças das histórias contadas – por seu avô, pela sua família e posteriormente durante a semana de histórias contadas na escola – o título evidencia uma narrativa com muitas descobertas.

Da mesma maneira, mostra-se assertivamente por meio das gravuras, cores vibrantes que delineiam os espaços do personagem, numa mistura de histórias bíblicas como a Torre de Babel. Escreve sobre Dalcídio Jurandir, o escritor e poeta paraense que escreveu dez romances, que juntos são nomeados de: “O Ciclo do Extremo Norte”. As histórias se contrastam com um espaço que se passa no Norte do Brasil. Estas histórias foram contadas por sua família para Ítalo, e ressignificadas por ele através da sua imaginação.

Nesta narrativa não se atribui nenhum conflito aparente, ao contrário, a personagem convive com seus pais e seu cachorro Bená, rememorando as histórias de seu avô. Concernente, fundamenta-se a composição do espaço narrativo pela abordagem apresentada por Claudia Barbieri (2009), a qual exemplifica como as marcações acontecem dentro do espaço simbólico e ficcional na obra analisada; é importante embasar quais influências o espaço exerce sobre a narrativa pressupondo a relevância das situações vivenciadas ali apresentadas.

O ESPAÇO SIMBÓLICO

A obra *Procura-se um inventor* é constituída por elementos que perpassam o simbolismo, utilizando-se de recursos visuais que despertam a atenção do leitor pela carga excepcional de imagens criativas. Pode-se constatar na página 34:

Figura – 1 – Barco de Palavras



Fonte: LEITE, Daniel da Rocha, Procura-se um inventor; ilustração Maciste Costa. -2. Ed.- Belém, PA: Tempo Editora, 2012, p. 24

O simbolismo explícito representa cenas do mundo real se contrapondo com o mundo ficcional, destacando na imagem pistas do que acontecerá no transcorrer da história. Segundo Claudia Barbieri (2009, p. 105) “as páginas viradas, uma a uma, apresentam, diante de seus olhos atentos, tempos suspensos, situações envolventes, personagens curiosas, espaços”.

O cenário com cores marcadamente vibrantes para compor a hierarquização do protagonismo do narrador – onde seus pensamentos são reproduzidos a partir de sua imaginação – é um recurso visual-estético da arte plástica pontuada pelo autor.

O tempo e o espaço demonstram a dicotomia entre memória e imaginário, por meio dos efeitos estéticos atinentes à carga simbólica que se apresenta no mundo ficcional imaginativo. Empregando a plasticidade de cores como um modelo de partida para o entendimento dos significados implícitos na obra, desvelam-se circunstâncias de recuos onde se apresenta o espaço de

moradia de Ítalo. Na descoberta da origem das palavras, o narrador concatena sua capacidade organizacional das histórias elencadas dentro da narrativa.

Por exemplo, a capa do livro traz um menino sentado em um barco com uma luneta na mão, ressaltando a marcação entre rio ou mar, podendo-se compreender que esses ambientes são indissociáveis na narrativa, diferente do mundo real, onde as cores desses muitas vezes são diferentes. De acordo com Barbieri (2009), o comportamento das personagens, o ritmo do texto, o espaço criado, enfim, uma série de recursos percebidos em conjunto podem gerar sensações de suspense, melancolia, tristeza, podendo-se antever o que irá acontecer nas linhas seguintes.

O jogo de palavras: barco de palavras, rios voadores, poraquê de palavras e avião de palavras, a princípio podem confundir o leitor, no entanto, são recursos da narratologia para exemplificar as formas que a palavra pode tomar dentro da obra. Segundo Barbieri (2009, p. 3) “o espaço na narrativa, muito além de caracterizar os espaços geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes, individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária” cria também uma cartografia simbólica que se cruza com o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação, conduzindo quem está lendo a uma classificação entre sonho X imaginação.

Esses espaços se exibem como os grandes movimentadores da história, de acordo com a capa da obra: um menino sentado na proa de um barco, águas agitadas e uma luneta na mão apontando para o horizonte; ali se iniciava a busca por respostas.

Sendo assim, o espaço outorga uma gama de possibilidades de interpretações à narrativa, permitindo antever: o espaço geográfico, o espaço amazônico, o espaço imaginativo, o espaço literário, o espaço aquático.

Percebendo uma abstração para a imaginação, os momentos de diferentes histórias emergem da mente de Ítalo e ocorrem intrincados ao seu ambiente possivelmente amazônico “uma manhã de domingo no museu Emílio Goeldi, em Belém do Pará” (Leite, 2012, p. 54) e suas possibilidades de envolver sua vivência com outros espaços. O recurso visual novamente usa a mediação

das artes visuais propícias para as respostas de Ítalo; as pistas estão intrínsecas, com certo propósito como classifica Lins:

O autor deixa claro que a criação do espaço dentro do texto literário serve a variados propósitos e adverte que, a percepção de um deles, não significa que o leitor desvendou totalmente a razão de ser de um determinado cenário e dos recursos mediante os quais ele ergue o texto (Lins, 1976, p. 97, *grifo nosso*).

Leite perscruta as combinações com as imagens que vão dando visibilidade à espacialidade, uma vez que ela permite os sonhos, desejos, imaginação, busca e entusiasmo do objetivo do menino, como mostra esse trecho:

No último dia dessa semana, depois da chuva, Ítalo resolveu ir à pé para a sua casa procurando o branco-ensolarado-algodão das nuvens da sua cidade uma lembrança de palavras: aqueles pássaros vermelhos! Alguns de tons mais claros, rosa, róseos, rosados, com seus voos maravilhosos que pareciam alguém riscando – com um lápis encantado – asas vermelhas pelo céu da manhã os pássaros vermelhos que ele viu lá, na ilha do Marajó, mês de julho iluminado, nas férias com os primos. (Leite, 2012, p.19)

Lembrança, imagens, palavras; “a construção espacial na narrativa deixa de ser passiva – enquanto um elemento necessário apenas à contextualização e pano de fundo para os acontecimentos – e passa ser um agente ativo; espaço e lugar como articuladores da história” (Barbieri, 2009, p.105).

O tempo na narrativa se mostra como tempo passado e presente uma lembrança, situação já ocorrida com novos momentos. Um recurso utilizado pelo autor através de verbos no tempo pretérito e presente, como se pode observar nas seguintes citações do livro:

Agora, aqui, neste instante, voltando do colégio, Ítalo voava em seus pensamentos. Caía deles e reconhecia o mundo das pessoas à sua frente na calçada. Centro da cidade: barulho, caos e vida. Ítalo indo a pé para a sua casa. Tentava escrever com os seus próprios rabiscos com os pés: a sua letra nas calçadas de seu mundo. Uma vida – a sua cidade – um lugar para se viver.

Via a floresta de prédios, as nuvens quase escondidas pela altura dos edifícios, antenas parabólicas, arranha-céus, mundos distantes, automóveis, luzes e gentes, o concreto de outras belezas. Metrópoles... (Leite, 2012, p. 23)

São momentos em que a personagem conta e enfatiza que sua narrativa já aconteceu e continua a acontecer simultaneamente. Nesse trecho do texto se observa muito bem a dicotomia entre passado e presente, analogia de elementos que evocam situações cotidianas de um menino que guarda suas lembranças e as contextualiza com o presente, trazendo uma carga semântica significativa que possibilita comparações interpretativas complexas. Concernente à compreensão de ambientes distintos, destaca-se o excerto a seguir, configurado e enunciado nesta abordagem:

Nenhuma palavra. Nenhuma voz...Nenhuma pessoa. Nenhum mundo. Nenhuma fala. Um deserto de palavras. No breu branco dessa página um silêncio. Um espelho vazio. Dentro da sua rede, na hora de dormir, um menino Um menino sem resposta. Um Ítalo sem palavras que não consegue dormir. Perguntar é se iluminar. Um poraquê de palavras. Peixe elétrico do pensamento “Quem, um dia, inventou as palavras?”
Ítalo não consegue dormir. Ele vai se levantar. (Leite, 2012, p. 61)

Nesse momento, o menino passou de brincadeiras imaginativas, “rabis-cos de palavras no chão” para constatação das suas inquietudes, e pergunta-se: que seriam esses “silêncios”? Não consegue dormir por causa desse silêncio e sua mente é invadida de pensamentos que o deixam sem sono. Eles não seriam iguais, a partir dessa figuração circunstancial.

As imaginações na mente do menino são subsidiadas possivelmente pelo conhecimento literário dentro da família que as fundamentam, como podemos constatar:

O seu pai, então viu o menino. - Ehhhhhh ... meu filho. Venha cá. Ítalo foi e recebeu um abraço. Um abraço do pai. E ficou ali, encostado nos ombros do Seu Fernando. Olhou para os olhos do seu pai. Fez a simples pergunta: - Pai, o senhor sempre me diz que para baixo todo santo ajuda e que para cima só Santos Dumont, aquele que inventou o avião. Olhe então, eu

quero saber de uma pessoa. Eu quero que o senhor me diga o nome dele. A resposta, Pai, me diga: quem inventou as palavras? (Leite, 2012, p. 64)

Quais seriam as leituras de Seu Fernando, leituras de mundo ou leituras de livros? Haja vista um homem de bigodes com seu nome escrito acompanhado do pronome pessoal escrito em maiúsculo. Respeito, conhecimento, quais seriam as representações desse personagem? Mostra-se enigmático e conhecedor da Amazônia e de outros lugares, aspectos elencados no excerto abaixo podendo embasar essa constatação:

Lembra quando tu começaste a ler e a escrever? Não faz muito tempo essa história. Pois é, naquele tempo, uma certa vez, eu te disse que com as Palavras nós conseguimos navegar pelo oceano da página. Nós conseguimos descobrir muitas ilhas, vários mares no branco ensolarado da página. Nós conseguimos navegar com as Palavras: sair de uma margem, visitar um novo mundo, conhecer novas gentes, novos olhares – ancorar – partir de novo, chegar até a outra margem. Descobrir que existem outras margens, outras praias, outras cidades, novos mundos (Leite, 2012, p. 67)

Ressalta-se a compreensão dos momentos ficcionais no enredo, pois conectam o pai com as abstrações do filho. Assim, Ítalo se destaca pela vivacidade de seu caráter, alentado pelo pai. O protagonismo do menino qualifica suas aventuras, sejam dentro da sua mente ou fora dela, o que não deixa de enriquecer suas composições ficcionais permitindo que o leitor avance juntamente com ele em busca de respostas.

A narrativa, como já foi exposta por meio de algumas partes retiradas e contextualizadas, exemplifica apenas algumas das diversas histórias contidas na obra. Quais seriam as imaginações desses personagens? Fascínio, confiança, mobilidade, sensação de prazer, liberdade, capacidade de interpretação, busca por respostas; são possibilidades de investigação de quem deseja descortinar quais interesses e objetivos daqueles que almejem e conseguiram alcançar a partir de suas indagações, suas conclusões.

Ítalo deseja que sua pergunta seja respondida, isto é, quem é o criador das palavras? Este comportamento pode ser considerado uma alusão aos seus

conhecimentos prévios passados, obtidos através da oralidade de Seu Fernando e seu avô. Essa curiosidade liberada pela imaginação representa em seu mundo a possibilidade de encontrar suas respostas, a liberdade de pensar lhe permite fazer esse tipo de questionamento. Entre uma história e outra, o menino consegue a resposta para a sua pergunta, mas não antes de percorrer um longo caminho de rios voadores, entre outros elementos que permeiam a obra.

ÍTALO E O NARRADOR

Procura-se um inventor (2012) mostra uma plasticidade de imagens coloridas que direcionam o leitor a imaginar um menino diante de muitas histórias, um espaço ficcional que a princípio se mostra aparentemente desconexo dentro da narrativa.

À medida que o leitor faz a leitura da narrativa, esta ganha uma carga simbólica, integrando-se no discorrer de cada instante de apreensão nos novos aprendizados de Ítalo. A história toma forma de um quebra-cabeça narrativo onde se compõem objetos, pessoas e habitam seres das águas, o Poraquê de Palavras, um Barco de Palavras, um Avião de Palavras, escritores amazônicos, etc., que contribuem para compor as diversidades entre linguagens dos povos da Amazônia, por meio de gravuras e combinações de exposição nas histórias.

A experiência estética demonstra estar na atuação não somente do personagem Ítalo, mas conforme o narrador vai trazendo os personagens cada um vai revelar uma experiência de modo singular. Sobre essa experiência Loureiro tece os seguintes apontamentos:

Verdadeiramente, a experiência estética representa uma forma *sui generis* de experiência humana. Uma experiência íntima, ampla e profunda, rica de sensibilidade e emoção, que testemunha uma vivência singular, e que revela uma capacidade intensa de criação de formas. Uma experiência por dentro, acima e superadora do cotidiano, que é marcada por vaga e contemplativa atitude de prazer em face da realidade. (Loureiro, 2015, p.105)

A passagem afirma que a experiência estética resulta da experiência humana, uma experiência íntima, ampla e profunda, rica de sensibilidade e emoção, testemunha de uma vivência singular. Constata-se que Ítalo, ao teste-

munhar essa experiência estética, deixa ser tomado por ela também, demonstrando emoção ao lembrar da experiência na ilha de Marajó, ao trazer com entusiasmo a figura do seu avô analisando e comparando o rio como uma estrada. O personagem contempla essas lembranças com riqueza de detalhes e formas.

Leite não só mistura as palavras e as histórias, mas também cria um trabalho de classificação e exposição, como um quadro sendo pintado por um artista, onde em sua paleta de cores procura as misturas precisas para conseguir adquirir a tonalidade perfeita. O trecho abaixo corrobora com esta compilação:

Nascer velho. Se tornar criança. Epa outro poraquê no meio dessas palavras. Esse poraquê pro meio do rio, Ítalo, lá para o perau. “As palavras podem ser um braço do rio. Um encontro de águas.” Ítalo se lembrou da sua mãe. Talvez ela estivesse certa. “Eras...eita, mundo, vário mundo, mundo-mundo!!!!” O avô dele ia dizer isso naquele sorriso grisalho. Meu Deus, onde estamos nesse mar da palavra? (Leite, 2012, p. 55).

No decorrer da narrativa, pode ser analisado um recurso muito interessante utilizado pelo autor da obra, que, ao invés de contar a história como um coadjuvante, atua como personagem ativo; assim, o narrador conversa com Ítalo, “Ítalo quem inventou as palavras?” Meu Deus, que pergunta é essa?! (Leite, 2012, p. 28). Nesse momento, a pergunta é feita e quando o personagem compreende que alguém fala, há uma ruptura na narrativa, com outro personagem entrando no diálogo. Em outro momento, é possível perceber na narrativa, uma fala do personagem explicando quem é o narrador, “Ítalo olhou para mim, para as palavras desse um que conta a história”, (Leite, 2012, p. 36). Um momento híbrido entre a ficção e os recursos internos da narrativa.

O narrador conversa com o personagem Ítalo:

Está tudo bem, Ítalo, já vamos voltar para a nossa história. Eu sei... eu sei o que tu queres saber. Quer dizer, não sei a resposta, só sei a pergunta. Segura o Bená aí. Só um instantinho. Eu sou um pouco desconfiado, e ele está se espreguiçando todo. Olha... olha Ítalo, ele pode não ter gostado da minha opinião, desse um que tem uma voz invisível que conta a história. Diz para ele que eu sou o narrador, Ítalo. O da voz invisível. Aquele um que conta a história (Leite, 2012, p. 37).

O narrador é aquele que conta a história, porém nela, o autor conversa com a personagem principal. E em outro momento, ele promete se apresentar e dar um abraço na personagem. Desta forma, Leite busca através do lúdico exemplificar os recursos da narratologia; recursos intrínsecos, porém, necessários para se compreender as camadas literárias existentes dentro de uma obra ficcional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os recursos visuais e a história da obra *Procura-se um inventor* (2012), de Daniel da Rocha Leite, contam com o imaginário, que permeia a escrita do autor como uma espécie de impressão digital de seus trabalhos, sempre se remetendo aos recursos das artes visuais, onde apresenta as gravuras como reguladores interpretativos, elencando as categorias da narrativa como tempo, espaço, personagem, narrador; tornando-os recursos de destaque.

Revela-se dentro dela, uma construção de memórias do narrador que vem salientar seus sonhos, desejos, imaginação, mudança e histórias. A princípio, sem causar nenhum transtorno com suas ambições de ser um ser curioso, consegue seu êxito, mesmo morando na cidade e visitando a Ilha do Marajó nas suas férias, gosta de onde vive. Entre o rural e o urbano, por intermédio da sua criatividade imaginativa, consegue transitar nos lugares mais inusitados. Trama que pode levar à tentativa de descortinar o porquê de suas viagens imaginárias a cada aprendizagem e compreensão; viés aqui não abordado, por conta da interpretatividade espacial ou memorialista. Desta maneira, atento apenas às abordagens das categorias narrativas como base de análise explícita da obra.

REFERÊNCIAS

BARBIERI, Cláudia. **Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo**. In: BORGES FILHO. Orizes e BARBOSA. Sydney (Org). Poética do espaço literário. São Carlos: Claraluz, 2009. P. 105 – 106.

LINS, Osman Lins Barreto, **O espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração.** Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2014.

LEITE, Daniel da Rocha, **Procura-se um inventor;** ilustração Maciste Costa. -2. Ed.- Belém, PA: Tempo Editora, 2012.

Loureiro, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica - Poética do Imaginário,** 5.Ed. Manaus: Editora Valer. 2015.

O REALISMO MARAVILHOSO NO CONTO “UMA LUZ NO RIO”, DE WALCYR MONTEIRO

Ane Caroline Rodrigues dos Santos Fonseca
Cristiane Joelma Denny

INTRODUÇÃO

A literatura permite o uso de inúmeros recursos estilísticos para a construção de uma obra. O estilo maravilhoso vem sendo usado por escritores, que se apropriam desta narrativa realista maravilhosa para dar aos seus escritos mais visibilidade.

O gênero maravilhoso vem sendo usado por inúmeros escritores, que se apropriam da narrativa realista maravilhosa para dar visibilidade aos elementos mitológicos que permeiam o contexto histórico-cultural de seu povo. As obras literárias de expressão amazônica, por retratar os mitos, lendas e as encantarias do espaço amazônico, se tornam narrativas repletas de acontecimentos insólitos, e conseqüentemente um campo de análise riquíssimo para os estudos do realismo maravilhoso.

O realismo maravilhoso refere-se àquilo que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais, e não pretende gerar estranhamento do leitor, a “maravilha” está presente na realidade, o insólito deixa de ser o “outro lado” para incorporar-se ao real. Os objetos, seres ou eventos são destituídos de mistério, eles possuem perspectiva interna e não apelam para a necessidade de um deciframento por parte do leitor. O realismo maravilhoso se qualifica entre o efeito de encantamento e o relato.

Mediante estas premissas objetivamos identificar no conto “Uma luz no rio” traços do realismo maravilhoso. Este conto tem como eixo norteador a lenda amazônica da cabeça de fogo, que nas noites de sexta-feira sai a vagar pelo leito do rio com o objetivo de cumprir sua sina. Sendo assim, esse conto traz em sua narrativa um evento insólito, que evidencia a cultura amazônica

e torna o sobrenatural em real. Com isso, inferimos que há características do realismo maravilhoso nesse conto.

Assim sendo, buscamos identificar quais os traços do realismo maravilhoso que Walcyr Monteiro emprega em sua narrativa. E estabelecemos a hipótese de que o realismo maravilhoso se apresenta no conto por meio dos traços discursivos, usados por Monteiro (2005) na construção do conto. Este estudo será de cunho bibliográfico, pautado em teóricos que versam sobre o insólito e o realismo maravilhoso, tais como Tzvetan Todorov (1975), Irleamar Chiampi (1980), Alejo Carpentier (1949).

CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA

O insólito se caracteriza pela subversão do real, assim sendo todos os eventos que são incomuns, sobrenaturais ou irreais configuram-se como insólitos. Atrelados ao insólito temos outros gêneros que se utilizam dos eventos sobrenaturais como fio condutor, são eles o fantástico, estranho e maravilhoso, cada um aborda o evento insólito sobre uma perspectiva narrativa. Entretanto, como optamos por seguir a vertente do maravilhoso, não nos ateremos aos demais gêneros.

O realismo maravilhoso, escolhido como teoria estruturante de nossa análise, é um dos gêneros literários do insólito, portanto, se faz necessário que se compreenda o percurso terminológico deste termo e suas raízes epistemológicas. Desse modo, apresentaremos uma breve contextualização do surgimento do termo realismo maravilhoso, proposto por Irleamar Chiampi em seu livro *O Realismo Maravilhoso* (1980).

O realismo mágico surgiu na Alemanha na segunda década do século XX, com um movimento artístico pitoresco. Inicialmente não havia uma definição do termo. O artista Jean Weisgerber, por exemplo, definiu o realismo mágico como uma descrição da realidade através de elementos sobrenaturais e insólitos. Por outro lado, Seymour Menton, na sua obra *História Verdadera del Realismo Mágico*, diz que no realismo mágico, a visão da realidade está vinculada ao aparecimento de um elemento inesperado e improvável. Havia diferentes

perspectivas para a mesma realidade, por se tratar de uma tendência que estava em movimento, e que ainda atingiria o campo literário.

O termo realismo mágico foi mencionado pela primeira vez na obra *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, do crítico de arte Franz Roh, em 1925. Neste livro, encontramos os aspectos dessa tendência artística, tais como a recriação da realidade e sua qualidade mágica da percepção. Mas foi através da tradução espanhola desta obra, na *Revista de Occidente*, que o conceito se difunde e alcança as zonas literárias na Bélgica, Alemanha, Itália, e América Latina, onde se tornou uma tendência literária.

O realismo mágico e suas diferentes perspectivas da realidade influenciaram diferentes espaços artísticos, como a pintura, cinema e a literatura, cada um deles representando o real de acordo com suas percepções. Na literatura, esse conceito alcançou a produção literária europeia, passando fronteiras e influenciando as produções literárias da América latina. O realismo mágico foi adaptado à literatura sul-americana e atingiu ali as proporções de uma corrente literária.

O realismo mágico, ao chegar à América latina, deparou-se com escritores que evidenciavam o insólito presente na cultura de seus países, isso exigiu uma reformulação do conceito, a fim de que fosse mais condizente com a realidade de produção destes países. Houve outros fatores que influenciaram o esvaziamento conceitual do realismo mágico, tais como a indefinição teórica que o desprestigiou, tornando-o um conceito ambíguo.

Esses fatores permitiram o surgimento de outro conceito que melhor definisse o tipo de produção literária latino-americana. Surgiu então o conceito real maravilhoso criado por Alejo Carpentier em sua obra *El Reino de este mundo* (1987), inspirado em sua visita ao Haiti. Essa obra inaugura a tendência na América latina, e tem como princípio evidenciar o contexto de produção literária desse continente, opondo-se à vertente europeia, demarcando as diferenças culturais que há entre os dois espaços, justificando, assim, a formulação do novo conceito.

Carpentier, através desta obra, afirma que toda a cultura da América latina está envolta num ambiente único e maravilhoso, sendo esta uma característica exclusiva do continente. A natureza exótica do Haiti e a misticidade presente nesse país fizeram o autor concluir que o maravilhoso americano é

fortemente influenciado pelas crenças culturais, religiosas, sobretudo pela fé. Carpentier (2009, p. 9) delinea que: “A sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. Aqueles que não acreditam em santos não podem curar-se com milagres de santos”. Para acreditar no maravilhoso é necessário ter fé, portanto, o real maravilhoso só se torna perceptível e acessível mediante a fé.

Segundo Carpentier (1987), na América Latina há lugares mágicos que provocam encantamento, admiração e sedução em seus visitantes. O continente americano está repleto de fatos históricos extraordinários que sugerem o maravilhoso. Esse maravilhamento é uma característica própria do continente latino, e não se compara em nada com o maravilhoso europeu.

Com esse livro, estabelece-se a narrativa latino-americana, baseada na afirmação de que o real maravilhoso está presente na realidade e na cultura da América Latina. Carpentier critica o racionalismo e as técnicas artificiais usadas pelos europeus para gerar o maravilhoso, retratando que, na América, há uma realidade mágica, onde as crenças e os elementos maravilhosos interagem com a realidade, onde tudo acontece naturalmente. A realidade está envolta no maravilhoso. Carpentier explica que:

O maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação não habitual ou particularmente favorecedora das desconhecidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com especial intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de “estado-limite” (Carpentier, 1987, p. 140).

Compreendemos que tanto o realismo mágico, quanto o real maravilhoso contribuíram de forma significativa para a produção literária latino-americana das décadas de 40 e 50, dando uma nova perspectiva à literatura produzida nesse continente. Inspirado nesses dois conceitos, surge em 1980 o realismo maravilhoso proposto por Irlemar Chiampi, que se distancia do realismo mágico e do real maravilhoso. Ela sugere um conceito que melhor se adapta às novas produções literárias da América Latina. Segundo Chiampi (1987), este termo reflete mais precisamente a cultura e a individualidade deste continente.

Neste sentido, e porque este é o conceito pelo qual iremos nortear a nossa análise do conto “Uma luz no rio”, abordaremos a seguir a concepção e as principais características do realismo maravilhoso de Irlemar Chiampi, exposto em seu livro *O Realismo Maravilhoso*, publicado em 1980.

Na sua obra *O Realismo Maravilhoso*, a autora traz reflexões críticas sobre os pressupostos do realismo mágico e do real maravilhoso. Após analisar cada um dos conceitos apresentados, Chiampi apresenta a sua proposta e explica a escolha do termo realismo maravilhoso:

À diferença do mágico, o termo maravilhoso apresenta vantagens de ordem lexical, poética e histórica para significar a nova modalidade da narrativa realista hispano-americana. A definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação do realismo maravilhoso, baseada na não contradição, com o natural. Maravilhoso é o extraordinário, o insólito, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. (Chiampi, 1987, p.48)

A preferência pelo termo maravilhoso se deve ao fato de o mesmo não contradizer o natural, e sua representação verossímil está atrelada à reprodução do real. Assim sendo, o maravilhoso é apresentado naturalmente, e o contato entre o natural e o sobrenatural ocorre espontaneamente. Isso ocorre através da linguagem narrativa, que é um dos aspectos importantes da sua teoria. Chiampi considera o termo maravilhoso o mais adequado à cultura latino-americana, e as suas novas produções literárias. As possibilidades lexicais do termo maravilhoso abrangem o tipo de produção literária deste continente.

Ainda nessa obra a autora apresenta um conjunto de processos recorrentes nas narrativas maravilhosas latino-americanas, mas adverte que não são exclusivas do realismo maravilhoso e que essas características não delimitam precisamente esse tipo de discurso:

Um conjunto de procedimentos recorrentes (obviamente não exclusivos do realismo maravilhoso) foram identificados ao longo das análises particulares e a partir da confrontação com outros tipos de discursos: a) narração tética (representação dos *realia*) como suporte da narração não tética (representação dos *mirabilia*); b) destonalização/asserção da mensagem para

suspender a dúvida sobre o evento insólito, nos relatos de naturalização do maravilhoso; c) retórica barroquista (vocabulário técnico, comparações, referências eruditas, citações) que distorcem os significantes para dizer o “indizível”, nos relatos de desnaturalização do real; d) causalidade interna, descontínua e meta-empírica (frequentemente da ordem mitológica) que rege a não antinomia da diegese; e) marcas de auto-referencialidade da enunciação, seja pela inserção de uma “poética da narrativa”, seja pela explícitação de uma crise de enunciação ou ainda pela multiplicação dos pontos de vista e das vozes. (Chiampi, 1987, p.158)

Estas e outras técnicas são apresentadas na obra de Chiampi. Percebemos que há alguns desses elementos na narrativa de Monteiro (2005), por isso optamos por pautar nossa análise nessa perspectiva. No tópico seguinte, demonstraremos que o realismo maravilhoso se apresenta no conto através da narrativa, nas atitudes das personagens perante o cenário desolador da terra, nas descrições dos acontecimentos, nos valores culturais defendidos pelas personagens e, sobretudo, na linguagem utilizada pelo autor.

OS TRAÇOS DO REALISMO MARAVILHOSO EM “UMA LUZ NO RIO”

Monteiro, através do conto “Uma luz no rio”, conduz o leitor ao contexto amazônico e lhe apresenta de modo muito natural a cabeça de fogo. Ele se utiliza dos recursos discursivos para empregar veracidade ao fato e evitar o estranhamento do leitor. Percebe-se esse recurso no trecho a seguir:

É isto aí, leitor! Se numa noite de sexta-feira você estiver viajando pelos rios Amazônicos, principalmente os afluentes e sub-afluentes do Rio Amazonas na sua foz, e, de repente, enxergar uma luz no rio, não tenha medo: pode ser apenas uma cabeça de fogo! Deixe ela pra lá: siga sua viagem, e ela seguirá a dela, não lhe assombrando nem lhe fazendo nenhum mal... estará apenas cumprindo o seu fado, a sua sina...! (Monteiro, 2005, p.24).

Neste trecho, o narrador deixa o leitor ciente de que caso ele esteja navegando nos rios amazônicos poderá encontrar também a cabeça de fogo,

desse modo, ressalta a cultura local e prende o leitor na trama. Não tenha medo, ou seja, não tenha hesitação, é exatamente este o objetivo do realismo maravilhoso, evitar o estranhamento, tornar o irreal em real tendo em vista que é “apenas uma cabeça de fogo” e está “apenas cumprindo sua sina”. O advérbio apenas é um recurso semântico usado por Monteiro para naturalizar o sobrenatural, essa estratégia discursiva também fica visível no trecho a seguir:

Mistérios e mais mistérios povoam os lagos, igarapés, furos e paranás, bem como toda a floresta amazônica. Seres fantásticos habitam estes lugares, desafiam a coragem dos mais audazes, que muitas vezes, pálidos de pavor, ficam mudos diante do inexplicável. Os que duvidam às vezes vivenciam fatos que depois, temem contar, não querendo parecer mentirosos, principalmente se são habitantes das grandes cidades. Mas os povos da floresta e os ribeirinhos já estão acostumados com as histórias de encontro com tais seres fantásticos ou encantados... Existem mesmo os que aceitam dividir o espaço, pois, afinal, deus criou o mundo para todos e não somente para os humanos (Monteiro, 2005, p.22).

As narrativas que apresentam manifestações sobrenaturais exercem grande atração nos leitores; sabendo disso Monteiro se apropria desse recurso para atrair leitores e inseri-los na narrativa. No trecho acima, vemos o narrador envolvendo o leitor no intuito de convencê-lo de que os mistérios e seres fantásticos são de elementos comuns no cotidiano do povo amazônico, enfatizando que os moradores desta região já estão acostumados a viverem em harmonia com esses acontecimentos e seres considerados sobrenaturais. Essa afirmativa do narrador vai sendo comprovada no conto em vários momentos, um deles é o encontro do personagem Sabino com o evento insólito:

[...] e *seu* Sabino continuou absolutamente calmo, como se nada estivesse acontecendo. [...] D. Carolina inquiriu o marido!

- Mas, homem, que negócio horroroso é este?

- É uma cabeça de fogo, como disseste!

- A cabeça de fogo é fadista, ou seja, carrega um fado com ela. Toda noite de sexta-feira tem de sair numa cuia descendo o rio. Este é o seu fado, a sua sina.

- E tu não tiveste medo?

- Eu não! nem um bocadinho! E por que haveria de ter? afinal, eu ia na minha viagem e ela ia na dela... (Monteiro, 2005, p.23-24).

Partindo da percepção dessa realidade de misticismos própria da Amazônia, Monteiro capta essa atmosfera mística e encantada, tão natural ao povo amazônico e transmite a sensação de que os eventos insólitos já fazem parte do cotidiano local, e não causam espanto tais fenômenos. De acordo com Chiampi (1980, p. 61): “a questão consiste em apresentar o real, a norma, o ‘verossímil romanesco’, para facultar ao discurso a sua legibilidade como sobrenatural”. Em sua narrativa, Monteiro legitima a lenda como elemento integrante da realidade amazônica.

Outro método usado por Monteiro, para dar naturalidade, é a verossimilhança. De acordo com Perilli (1990, p.37) “O verossímil do realismo maravilhoso consiste no gesto poético radical de tornar verossímil o inverossímil. Para legitimar esse impossível lógico, o texto organiza-se sobre a cumplicidade entre as palavras e o universo semântico”. O verossímil se apresenta em vários trechos tais como: “D. Luiza Chaves Almeida, natural de Afuá, Estado do Pará, conta esta história que bem demonstra que há lugar para todo mundo”. “Decorria a década de quarenta”. “Rio tartaruga, em afuá”, “rio vieira”, “D. Carolina seu Sabino”. (Monteiro, 2005, p.22).

Essas informações de nome dos personagens, lugar em que ocorreu, entre outras informações trazidas na narrativa conferem ao leitor uma identificação e possivelmente adesão à trama. O leitor consegue encontrar elementos verossímeis e assim dar ao sobrenatural mais naturalidade.

Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito da diegese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor (Chiampi, 1980, p. 59).

Na narrativa realista maravilhosa, o leitor e os personagens fazem um pacto de aceitação do sobrenatural, considerando os como naturais, nesse caso

não há dúvida, estranheza ou medo, não precisa haver uma causa ou explicação real, as coisas seguem o fluxo da diegese. No trecho a seguir, veremos como o sobrenatural é naturalizado:

[...] Não era embarcação: isto eles conheciam de longe, ribeirinhos que eram. Fixaram a vista e lá vinha aquela luz por cima do rio.

D. Carolina começou a ficar com medo e *seu* Sabino continuou absolutamente calmo, como se nada estivesse acontecendo.

À medida que a luz se aproximava, mais D. Carolina temia e foi apavorada que viu do que se tratava.

- É uma cabeça de fogo...! Gritou para o marido.

Lá estava aquela coisa horrível: uma cabeça humana, ardente, separada do corpo, dentro de uma grande cuia, tendo como que a protegê-la de possível chuveiro uma grande guarda-chuva. Ia seguindo a correnteza, descendo o rio. Seu Sabino continuou a remar como se nada visse. Apenas D. Carolina, horrorizada, olhava aquela cena insólita de uma cabeça toda em chamas navegando na cuia! Passou ao lado – D.Carolina quase desmaiada de susto- e desapareceu na noite [...] (Monteiro, 2005, p.23).

Percebemos que a cabeça de fogo é um fato insólito, porém natural e possível somente àqueles que dentro da narrativa acreditam nela. Para estes, o sobrenatural não causa espanto, susto ou medo. Assim, uma cabeça em chamas não causa espanto ou estranheza. Entretanto, para a outra personagem da narrativa, a cabeça humana destituída do corpo é assombrosa e assustadora. Sobre isso, Carpentier (2009, p. 9) delinea que: “Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. Aqueles que não acreditam em santos não podem curar-se com milagres de santos”. Portanto, o realismo maravilhoso está diretamente vinculado à cultura.

Dona Carolina fazia parte da cultura, ela certamente já tinha ouvido falar sobre a cabeça de fogo, pois prontamente a reconheceu quando a viu, isso fica evidente quando diz que é uma cabeça de fogo; se não a conhecesse diria que é uma cabeça em chamas. Logo, percebe-se que o que ocorreu foi o estranhamente descrito por Chiampi:

Desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o estranhamento como efeito discursivo pertinente à interpretação não antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em ótica racional, deixa de ser o ‘outro lado’, o desconhecido, para incorporar-se ao real: “a maravilha é (está) (n) a realidade”. (ChiampI, 1980, p. 59).

Houve o estranhamento, mas não a dúvida, ela se viu surpresa, pois sabia da existência desse ser sobrenatural, mas não esperava encontrá-lo. Ouvir é diferente de ver, ela acreditava em sua existência, mas ao vê-la de perto se sentiu abismada. Entretanto, o fato de o autor ressaltar duas percepções opostas para a mesma situação, dentro de uma narrativa realista-maravilhosa, não diminui o efeito de encantamento do leitor.

Esses elementos destacados anteriormente são técnicas discursivas que conferem adesão do leitor ao fato insólito, de modo que eles não questionam o acontecimento sobrenatural, muito pelo contrário é afirmado ao longo de toda a narrativa. Sendo assim, entendemos que há a presença do maravilhoso na narrativa, pois segundo Chiampi:

Maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a maravilha, do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o “mirar”: olhar com intensidade, ver com atenção, ou ainda, ver através. O verbo *mirarese* encontra também na etimologia de milagre –portento contra a ordem natural –e de miragem –efeito óptico, engano dos sentidos. O maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser mirada pelos homens. Assim, o maravilhoso preserva algo do humano, em sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas (Chiampi, 1980, p. 48).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constatou-se mediante a análise que as técnicas de escrita de Walcyr Monteiro foram inspiradas no realismo maravilhoso, pois identificamos a pre-

sença de muitos traços deste gênero, tais como o efeito de encantamento, a naturalização do sobrenatural, técnicas discursivas e semânticas, aspectos culturais e sociais, e a verossimilhança. Com esses elementos, conseguimos perceber que Monteiro soube se apropriar da narrativa realista maravilhosa.

A junção do realismo maravilhoso com os elementos da cultura amazônica possibilitou a visibilidade dos sujeitos amazônicos e seus saberes. Os ribeirinhos são portadores de histórias, em sua maioria orais, carregadas de significados, permeadas pelo misticismo próprio de um povo que vê nas matas e nas águas tudo aquilo que a imaginação permitir.

REFERÊNCIAS

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. 3. ed. Montevideo: Arca, 1949.

CASTRO, Manuel António de. **As questões e os conceitos**. Rio de Janeiro: Travessia poética. http://travessiapoetica.blogspot.com/2007_03_01_archive.html. Acesso em 20/11/2020.

FURTADO, Felipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Fantasia y creación artística en América Latina y el Caribe**. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana, 1979, p. 1-7.

MONTEIRO, Walcyr. **Visagens, assombrações e encantamentos da Amazônia**, edição 4, coleção marrom. 2005.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: ática, 1988.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ESTUDOS PÓS-COLONIAIS

A OBRA *O NOROESTE AMAZÔNICO*, DE THOMAS WHIFFEN, SOB A PERSPECTIVA PÓS-COLONIAL

Joelma Ferreira Bezerra

Luiz Eduardo Correia de Souza

Sonia Maria Gomes Sampaio

INTRODUÇÃO

Os relatos de viagem foram instrumentos de muitas representações culturais fictícias em muitos contextos históricos do Brasil, o “olhar de fora” pautado em padrões europeus justifica até hoje determinadas concepções de subjugação social e de preconceito em relação aos povos nativos da região amazônica, relegando ao palco da “exoticidade” a cultura e história dessas comunidades. O tempo passou, é outro, mas a propalada e controversa perspectiva eurocêntrica que tendia a considerar a Europa como o centro de toda história mundial e o cume de toda a civilização, continua em voga, otimizada, ainda, pelas teorias do evolucionismo cultural que elegia o conceito de evolução/progresso para justificar todas as sociedades e todos os fatos culturais em uma única linha ascensional, em que todas as sociedades nativas “descobertas” no auge do colonialismo eram consideradas primitivas, ou seja, essas visões engendraram, e continuam engendrando, uma forma aviltante de compreender as regiões e as diversas amazônias e seus povos nativos.

Na região Amazônica brasileira muitos foram os relatos que intencionavam classificar comportamentos e costumes dos povos nativos dessa região inexplorada, entre eles surge o relato etnográfico escrito pelo Inglês Thomas Whiffen, publicado originalmente em 1914 em inglês e traduzido para o Português quase cem anos depois pelo professor Hélio Rocha, da Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR), intitulado *O noroeste amazônico* (2019). O relato é composto de 20 capítulos nos quais se encontra uma descrição da vida, do lugar e da cultura dos indígenas *Bora* e *Uitoto* no início do

Século XX (1908-1909), mostrando como os nativos se relacionam com a terra em seus mais diversos aspectos, suas crenças e subjetividades. A obra *O noroeste amazônico* (2019) é uma referência para a pesquisa etnográfica da região, por adentrar em locais que na época não haviam sido alcançados pelo homem branco europeu, porém por se tratar de um relato etnográfico produzido em uma época em que a antropologia tinha como base o etnocentrismo, tomando assim os europeus e sua cultura como centro de tudo, é possível perceber na narrativa um discurso colonizador.

Dentro de todo o mérito do relato e do conjunto de descrições realizadas por Thomas Whiffen surge, no entanto, a necessidade de repensar o contexto e as motivações que serviram de prisma para esse olhar tão desfocado e tão fleumático dos nativos das regiões por ele visitadas.

Seguindo essa problematização, o objetivo deste trabalho é analisar o Capítulo XX da referida obra com o objetivo de levantar dúvidas sobre as classificações e descrições produzidas pelo autor inglês sobre alguns aspectos culturais e subjetivos dos indígenas e apoiados pela teoria pós-colonial com autores como Aníbal Quijano, Edward Said, Enrique Dussel, Frantz Fanon, procurando evidências que comprovem o caráter colonizador e imperialista do relato. Trazer uma reelaboração crítica através da análise deste relato é uma oportunidade de desfazer muitas fantasias grosseiras e classificações preconceituosas em torno das culturas e saberes de povos que lutam para resistir ao “apagamento” de suas vozes, de sua identidade, de sua cultura.

NOVO OLHAR AMAZÔNIDA

Negar a cultura do *Outro*, anular o seu valor e explorá-lo de forma violenta causando-lhe sofrimento são ações motivadas dentro do pensamento eurocêntrico contra os povos nativos conquistados no auge do colonialismo. A voz e autoridade do colonizador sempre estiveram a “manipular” toda a história mundial dando ênfase a sua “destemida” missão em socorro aos povos tão “primitivos” e a sua redução a uma identidade imposta, pré-determinada, conforme seus próprios interesses.

A cultura amazônida necessita de análises que insistam em divergir da posição colonizadora dos relatos etnográficos feitos da Amazônia, visto que os mesmos tendem a reproduzir no *Outro* a visão de si mesmos, a relativizar tudo o que é diferente por ser pautado em seu etnocentrismo (“tudo o que é europeu é melhor”) e ter muitas motivações econômicas e de dominação. Buscar a “verdadeira” face cultural desses povos possibilitará desvinculá-los dessa classificação tão linear que nega valores adquiridos antes da presença do europeu, em sua identidade genuína. Podemos compreender pela explicação do renomado pensador Henrique Dussel em sua obra *1492: o encobrimento do outro: a origem do mito modernidade* (1993) que:

[...] a “realização plena” do conceito de modernidade exigirá sua “superação” (...) ou a inclusão da Alteridade negada: dignidade e identidade das outras culturas, o Outro previamente en-coberto; para isso será preciso matizar ou negar a própria premissa maior, o “Eurocentrismo”. (Dussel, 1993, p.79)

Os estudos pós-coloniais e os conceitos de colonialidade e decolonialidade do grupo Modernidade/Colonialidade da América Latina permitiram um entendimento da repercussão das visões europeias e imperialistas geradas no relato a partir de uma posição central e hegemônica na análise etnográfica de Thomas Whiffen sobre os povos nativos *Uitoto* e *Bora* e suas consequências na discriminação e dominação desses povos.

Pois, conforme afirma Quijano (1997) na obra *Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina* (2005), a colonialidade é o lado obscuro e necessário da modernidade, fundada a partir da classificação racial/étnica traz as ideias de raça, superioridade e a construção da diferença. Segundo Quijano, as relações de colonialidade não findaram com a destruição do colonialismo, continuam pela cultura e estruturas do sistema-mundo capitalista moderno que possui uma capacidade de trazer processos de dominação que já teriam sido esquecidos no mundo colonial.

A visão reiterada que por tanto tempo serviu de modelo para exploração dos recursos naturais e a marginalização dos costumes e cultura desses povos nativos precisa ser subvertida e reanalisada sob a ótica desinteressada em con-

textos que possibilitem entender os “jogos de poder” presentes em descrições tão “pretensiosas” como a de Thomas Whiffen.

Sobre isso, o crítico palestino Edward Said, em sua obra *Orientalismo: o Oriente como invenção do ocidente*, datada de 2007, reforça:

[...] as ideias, as culturas e as histórias não podem ser seriamente compreendidas ou estudadas sem que sua força ou, mais precisamente, suas configurações de poder também sejam estudadas. [...]. A relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variáveis de uma hegemonia complexa [...]. (Said, 2007, p. 32)

Sobre Pós-colonialismo, Said (2007) explica que o termo orientalismo está relacionado à atitude arrogante do colonialismo europeu do século XIX e do início do século XX, fundamentado no Eurocentrismo e no Imperialismo, assim como na polarização entre Ocidente/Oriente e Colonizador/Colonizado, conforme podemos observar no trecho disposto a seguir:

Orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição autorizada a lidar com o Oriente – fazendo e corroborando afirmações a seu respeito, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, governando-o: em suma, o Orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente. (Said, 2007, p. 29)

Nessa mesma linha de entendimento, sobre a relação de exploração e dominação entre colonizador e colonizado, temos a visão de Frantz Fanon asseverando que “Foi o colonizador que fez e continua a fazer o colonizado” (Fanon, 2013, p. 52). Partindo dessa afirmação, é possível compreender que o processo de descolonização exige um questionamento por parte do colonizado em todos os aspectos em que é subjugado, isto é, uma resistência física, política, ideológica e cultural pois, consoante, ensinado por Fanon “Na descolonização, há pois exigência de um questionamento integral da situação colonial” (Fanon, 2013, p. 53). É possível compreender que a exposição em uma narrativa de certa “visão” ou “representação” de determinada comunidade pode se tornar uma prática colonizadora quando da imposição e interpretação da identidade de grupos sociais, como as comunidades indígenas *Uitoto* e *Bora* narradas por Thomas Whiffen.

Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas, principalmente, pela conquista econômico-política. A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela a elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não europeus, conforme Quijano ensina: “(...) as ideias, as culturas e as histórias não podem ser seriamente compreendidas ou estudadas sem que sua força ou, mais precisamente, suas configurações de poder também sejam estudadas (...)” (Quijano, 2005, p.118).

Ainda sobre a dominação colonial Said explica que “A relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variáveis de uma hegemonia complexa (...)” (SAID, 2007, p. 32, grifos nossos). Ou seja, vai muito além de uma dominação física e econômica, adentra a esfera cultural, identitária, ideológica, sendo tomada e constituída oportunamente como “natural”.

Sendo assim, para discorrer sobre determinada comunidade é necessário conhecê-la de perto, pois os relatos etnográficos e narrativas literárias, tomados aqui como forma de integração cultural, são uma construção que tem como ponto de origem o “olhar individual do autor/relator”, mesmo que impessoal, apresenta-se “envolvido” por ideologias e práticas culturais comuns à própria existência do autor literário/etnográfico, sendo inconscientemente tomadas como um referencial de comparação e crítica. Nesses moldes, Said aduz:

Todo aquele que escreve sobre o Oriente deve se localizar vis-à-vis ao Oriente, traduzida no seu texto, essa localização inclui o tipo de voz narrativa que ele adota, o tipo de estrutura que constrói, os tipos de imagens, temas, motivos que circulam o seu texto – todos os quais se somam para formar os modos deliberados de se dirigir ao leitor, de abranger o Oriente e, enfim, de representá-lo ou falar em seu nome.”. (Said, 2007, p. 50, grifos nossos)

Sobre este mesmo entendimento da representação do Outro, das comunidades amazônicas, Gondim, na obra *A invenção da Amazônia* (1994), contribui com o seguinte pensamento:

Rios Inexistentes, Mas Que A Lógica Europeia Do Autor Dizia Que Existiam. Eles Tinham Que Existir; Estavam Registrados Em Diversos Relatos De Viajantes Ilustres, Europeus Como Ele. Haviam O Testemunho Dos Nativos Sempre Mediados Pelos Interpretes Ou Por Sinais, Ou Com A Ajuda Dum Curto Vocabulário Que Eu Tinha Feito De Perguntas Escritas Em Sua Língua, E Que Infelizmente Não Continha As Respostas. (Gondim, 1994, P. 128)

É possível compreender, a partir da intelecção da citação acima, que a representação cultural de muitas comunidades amazônidas, a exemplo das *Uitoto* e *Bora*, tomada aqui como os relatos etnográficos e literários dos exploradores amazônidas, apresenta-se distorcida, envolvida em “preconceito” e imposições culturais e ideológicas que mascaram objetivos políticos e econômicos de dominação e exploração, de forma que se distanciam da verdadeira cultura destes povos, dos seus valores, das suas ideologias, identidades, “modo de vida”, até mesmo porque todos esses conceitos, classificações, referenciais críticos, tem origem no modo de vida eurocêntrico, isto é, estabelecido pelo colonizador, pelo “olhar” dominante/explorador. Nessa linha de raciocínio, Said corrobora com este entendimento quando assevera que:

Os ocidentais podem ter saído fisicamente de suas antigas colônias na África e na Ásia, mas as conservaram não apenas como mercados, mas também como pontos no mapa ideológico onde continuaram a exercer domínio moral e intelectual. (Said, 2011, p. 58)

Seria necessário se “distanciar” desses referenciais culturais, políticos e ideológicos para se chegar em uma representação mais próxima da verdadeira cultura indígena a fim de possibilitar a compreensão dessa cultura, desse modo de vida, não a partir da visão do dominador/explorador, mas sim a partir da visão do explorado/colonizado, afinal, o objeto da narrativa é o colonizado, então “falar”, discorrer, sobre ele sem lhe dar “voz”, sem se aproximar de sua prática cultural genuína, na verdade, recai em um processo vicioso de imposição cultural e identitária que nada mais é que uma prática colonizadora. Nesse contexto,

verifica-se, a importância dos relatos e da literatura endógena, ou seja, a partir da “voz” do colonizado.

Sobre esse processo de construção e imposição cultural a que as comunidades amazônicas colonizadas são submetidas, o importante crítico Said pontua:

[...] sobre o discurso e o intercâmbio cultural dentro de uma cultura, que aquilo que comumente circula não é a “verdade”, mas uma representação. [...] O valor, a eficácia, a força, a aparente veracidade de uma afirmação escrita sobre o Oriente baseiam-se muito pouco no próprio Oriente, dele não podendo depender instrumentalmente. [...] Assim, todo o Orientalismo representa e se afasta do Oriente: o fato de o Orientalismo fazer sentido depende mais do Ocidente que do Oriente [...]. (Said, 2007, p. 52)

Como explicitado anteriormente por Fanon (2013), é necessário um questionamento integral da situação colonial, da dominação física, econômica e psicológica resultante da colonização, de tudo que foi imposto e estabelecido pelo explorador/colonizador, e os relatos etnográficos e a literatura também fazem parte deste complexo hegemônico imposto pelos exploradores da Amazônia.

A NARRATIVA ETNOGRÁFICA DE THOMAS WHIFFEN SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA PÓS-COLONIAL

Já no início do Capítulo XX do Livro *O noroeste amazônico*, o autor Thomas Whiffen define e representa a figura indígena de forma “depreciativa”, negativa e colonizadora, conforme é possível observar no recorte narrativo a seguir:

EM TODAS as raças selvagens, povos de cultura inferior, não há diferenciação de indivíduo para indivíduo, ou seja, todos os membros da raça ou do grupo estão, aproximadamente, em o mesmo nível. Isto é o que conhecemos como um “baixo estado de civilização”. (Whiffen, 2019, p. 363, grifos nossos)

Há muitas formas de apresentar uma narrativa etnográfica, porém, neste caso específico, a escolha e o destaque de termos e palavras como inferioridade, selvageria e primitivismo, utilizadas pelo autor em postura colonizadora, demonstra que Thomas Whiffen emprega estas palavras para depreciar e inferior-

rizar a comunidade indígena dos *Uitoto* e *Bora* como “selvagens”. Fica explícito que o discurso e a postura do autor na construção da narrativa reproduzem as teorias Eurocentrista e Imperialista, fundadas na superioridade do colonizador sobre o colonizado. Sendo assim, é possível compreender que a narrativa do Capítulo XX da obra *O noroeste amazônico* (2019) reproduz o colonialismo/imperialismo, sendo, portanto, tomada aqui como uma prática colonizadora.

Ao longo do relato etnográfico das comunidades indígenas acima já especificadas o autor vai tecendo considerações e críticas à cultura indígena, tomando como base e referencial sua própria cultura, neste método comparativo, as críticas se apresentam de forma negativa e depreciativa, em que a cultura do autor se apresenta como superior à da comunidade observada/ analisada, a exemplo da passagem a seguir, “Sugeriu-se que tal nível de estagnação, a falta de iniciativa, em suma, de progresso, se deve à ausência de religião, de ideais ou de deuses, através dos quais o verdadeiro entusiasmo é engendrado” (Whiffen, 2019, p. 363, grifos nossos).

Para o autor a ausência da religião inerente ao seu modo de vida, eurocentrista e imperialista, é a motivação da estagnação das comunidades indígenas relatadas e, na narrativa, mais uma vez, deprecia os povos indígenas atribuindo-lhes características negativas como “falta de caráter e inteligência”. Acontece que estas comunidades possuem uma cultura diferente, fundada e construída em preceitos, valores e objetivos diferentes. Essas comunidades podem ter, por exemplo, o sol como divindade, o que seria um tipo de religião, mas as suas divindades não se coadunam com os deuses eurocentrista, posto que a “ideia de religião” é uma construção inerente a uma cultura diferente da sua, da qual não faz parte, com a qual não se identifica. Dessa forma, ao afirmar a estagnação (inferioridade) desses povos indígenas, por possuírem uma cultura diferente, o autor Thomas Whiffen assume uma postura de colonizador, explorador, relegando a cultura indígena a ocupar uma posição de inferioridade em relação à cultura do colonizador, tomada e imposta aos demais como única cultura existente, como única cultura válida. Observa-se, assim, que o relato etnográfico em estudo é uma narrativa colonizadora. Para corroborar esta linha de entendimento, apresentamos parte da narrativa etnográfica:

O indígena é cercado por um ambiente restritivo contra o qual ele dificilmente pode lutar. Ele aceita com a resignação do Oriente, e não sabe nada da rebelião inquieta, que faz com que o Ocidente melhore e progrida. O que falta no indígena não é inteligência, mas caráter, isto é, vontade e força. (Whiffen, 2019, p. 364, grifos nossos)

É interessante pontuar que essas considerações e críticas apresentadas pelo autor Thomas Whiffen estão diretamente atreladas à visão e ideologia eurocentrista que toma o modo de vida europeu como superior aos demais. Essa ideologia é colonizadora posto que visa impor o seu modo de vida e cultura aos demais, sem respeitar as diferenças culturais dos demais povos. Neste ponto, faz-se necessário compreender que a cultura e modo de vida dos *Uitoto* e *Bora* não é inferior nem superior às demais, mas apenas diferente, com as peculiaridades pertinentes ao seu processo de formação e constituição, qual seja, por exemplo, a harmonia com a natureza. Essa diferença cultural pode ser apreendida no seguinte trecho da narrativa de Thomas Whiffen:

O traço indígena que mais chama a atenção e mais indelevelmente impressiona o observador talvez seja o seu altruísmo encantador na família ou no grupo tribal, a sua aversão selvagem a outras tribos. Sua ambição é viver nos confins da floresta com sua família sem ser perturbado. Ele pede apenas que o deixem sozinho. (Whiffen, 2019, p. 368, grifos nossos)

Ainda, na narrativa etnográfica dos *Uitoto* e *Bora*, o autor ignora a relação de exploração e escravidão presente entre as comunidades indígenas e os desbravadores imperialistas, os colonizadores. Na sua visão, a escravidão indígena, prática colonizadora cruel e inaceitável, trata-se apenas de “histórias incertas” que convenientemente não possuem importância para o seu relato etnográfico. É o que se apresenta no trecho narrativo a seguir:

Histórias incertas têm chegado até a sua bem reservada ignorância sobre algumas práticas no Cinturão da Borracha, sobre a escravidão de seus pares. O indígena odeia o homem branco e desconfia dele (Whiffen, 2019, p.365, grifos nossos).

Entretanto, o autor “vislumbrou” ser de suma importância abordar a questão da propriedade das terras exploradas e apropriadas pelos colonizadores e exploradores que se estabeleceram na Amazônia, estas terras convenientemente se apresentam “livres” no relato etnográfico, sem proprietários indígenas, já que estes não acumulam riquezas nem propriedades, pois não há herança entre essas comunidades. Em outras palavras, a “usurpação” das terras indígenas pelos colonizadores e exploradores está “legitimadas e legalizadas” por seus relatos históricos, etnográficos, literários e, também, registre-se, pelo “ferro e fogo”. É o que Thomas Whiffen relata na página 368: “Numa região em que a terra é livre para todos ocuparem a parte que desejam e os pertences pessoais são poucos – e, invariavelmente, são enterrados com o dono – não podem existir as leis de herança.” (Whiffen, 2019, p.368, grifos nossos).

Ao longo do Capítulo XX do livro *O noroeste amazônico*, de Thomas Whiffen, é perceptível o caráter colonizador e preconceituoso da narrativa etnográfica, em razão da “maneira” como as comunidades *Uitoto* e *Bora* são retratadas pelo autor, pelas características negativas que este atrela aos grupos indígenas, sob a visão e ideologia eurocentrista, reproduzida na narrativa etnográfica analisada, como se verifica adiante:

O indígena pode ser decadente e, graças, principalmente, ao seu cocainismo inveterado, sem dúvida, ele o é, mas que ele é o descendente degradado de uma raça superior é uma teoria da qual duvido completamente (Whiffen, 2019, p.372, grifos nossos).

Sob a perspectiva pós-colonial, é possível afirmar que os relatos etnográficos em estudo, já analisados e explanados, reproduzem, convenientemente, o discurso imperialista representando as comunidades indígenas amazônicas negativamente (de forma preconceituosa e pejorativa), a fim de legitimar a ocupação colonial e justificar o processo de exploração da região amazônica de forma positiva, pela “ideia” imperialista de “progresso”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando os trechos narrativos acima já explicitados e suas respectivas explicações, demonstra-se que o relato etnográfico *O noroeste*

amazônico, de Thomas Whiffen, tradução de Hélio Rocha, no tocante ao Capítulo XX, apresenta-se, sob a perspectiva pós-colonial, como uma narrativa etnográfica colonizadora.

É possível identificar no discurso da obra analisada que esta narrativa colonizadora apresenta as informações sobre as comunidades indígenas de forma preconceituosa, sob conceitos forjados em uma cultura dissociada da cultura nativa apresentada, já que são diversas. É possível compreender que a apresentação do autor Thomas Whiffen não faz um relato “livre” da comunidade indígena, isto é, ausente de preconceitos, de representações negativas pre-estabelecidas, mas sim uma apresentação, visão, crítica, carregada de conceitos negativos sobre os amazônidas por tudo aquilo que já foi escrito e construído sob o contexto cultural e sob a “perspectiva de mundo” do autor. Esse tipo de narrativa etnográfica intolerante, pejorativa, colonizadora, não contribui para a afirmação da cultura indígena, pelo contrário, fortalece um olhar externo que define aquilo que não lhe cabe definir, criticar, julgar ou classificar, mas apenas apresentar de forma respeitosa e imparcial, pois ao indígena cabe o direito de definir e explicar sua cultura aos demais.

A análise de obras com essa natureza permite, sob uma perspectiva pós-colonial, questionar e subverter posturas e ideias colonizadoras que implementam a cada dia novos projetos que, sob o rótulo de um falso progresso, apagam e marginalizam culturas e inferiorizam indivíduos em um modo de vida que não reflete a sua cultura, reafirmando o subjugamento do “Outro”, do diferente, especialmente quando se refere aos povos da Amazônia, onde, atualmente, ainda impera a colonização sobre as mais diversas etnias indígenas.

É preciso “trazer aos olhos da sociedade” obras que apresentem a “voz” dos grupos indígenas, a sua história, pelo “olhar/voz” do indígena, do colonizado, a fim de desconstruir o discurso preconceituoso que se estabeleceu sobre a cultura das comunidades indígenas amazônidas.

REFERÊNCIAS

DUSSEL, Enrique. **1492: o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade: Conferências de Frankfurt**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993;

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Juiz de Fora: UFJF, 2013;

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994;

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: 2005. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em quatro de dezembro de 2019;

SAID, Edward. **Orientalismo**. São Paulo: Companhia da Letras, 2007;

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia da Letras, 2011;

WHIFFEN, Thomas. **O noroeste amazônico: Notas de alguns meses que passei entre tribos canibais**. Tradução de Hélio Rocha. Rio Branco: Nepan, 2019.

ANÁLISE TEÓRICO-CRÍTICA DA VIOLÊNCIA FEMININA FRENTE AO PODER DO MACHO NO CONTO A VINGANÇA! – NA OBRA *HISTÓRIAS DE SUBMUNDO*, DO AUTOR ARTHUR ENGRÁCIO

Maria Rita Rodrigues Constância Menezes

INTRODUÇÃO

Este artigo pautou-se na análise da narrativa curta “A Vingança”, da obra **Histórias de Submundo** (1960), editora Valer, que compõe a obra *Histórias de Submundo*, coletânea de 12 contos, publicados no ano de 2005, de autoria de Arthur Engrácio, amazonense, nascido em Manicoré em abril, no ano de 1927.

Para tanto observa-se que a obra se reveste de um universo diferente, uma vez que relata várias estórias do universo amazônico. O espaço e o tempo literário dessa obra situam-se na Região Norte. Essa obra possui profunda ressonância na evolução da literatura brasileira moderna. É a primeira prosa ficcional, amazonense, do movimento Madrugada. Tem como abordagem precípua o drama de várias mulheres subalternas aos caprichos masculinos do século XX, mentalidade essa do homem interiorano que está sob a perspectiva do conformismo.

A obra *Histórias de Submundo* é uma obra de prosa ficcional amazonense e apresenta uma linguagem menos artificial e grandiloquente por focar o homem e a mulher do interior da região amazônica sob uma nova perspectiva, evidenciando-lhe os sofrimentos e a misérias em que estão inseridos. Além do mais, é um protesto contra a condenação da sociedade extrativista, sua lógica destrutiva e desumana, em que revela a condição de vida do caboclo, prisioneiro do atraso e do silêncio da escravidão.

Desta forma, o autor Arthur Engrácio, um dos pioneiros da narrativa moderna amazonense, rompe com a barreira do inconformismo e da resigna-

ção concebidas nas mentalidades dos escritores que fizeram da Amazônia um cartão-postal, descrevendo apenas a natureza, a exuberância das florestas, dos rios, silenciando a realidade do homem e da mulher amazônidas.

Ademais, a obra desse renomado autor é um protesto contra a condenação da sociedade extrativista, sua lógica destrutiva e desumana. O livro não possui uma organização temática, constituindo-se de contos com ambientação regional. Além do mais, é um painel humano sobre a realidade dos ribeirinhos, em que a vida interiorana é demonstrada, no decorrer da obra: o amor, o trabalho escravo, as traições, a sexualidade, a violência, como no caso do conto “A Vingança”.

Analisar o conto “A Vingança”, na coletânea *Histórias de Submundo*, autoria de Arthur Engrácio à luz da teoria pós-colonial, com foco na teoria da formação do sujeito, sobretudo, nas condições de subalternidade feminina, esta, que é duplamente vitimizada, nos leva a refletir a palavra *Submundo*, um mundo paralelo, apartado, inferior, que representa e reflete os problemas decorridos com o processo de colonização.

Nesse viés, a mulher se torna prisioneira do atraso e do silêncio, uma vez que o prestígio do macho e sua liberdade sexual é natural diante da sociedade. Ela não aprendeu a ser mulher, não se conhecer como mulher, sexo feminino.

Nesse aspecto, o conto apresenta-se de forma clara, objetiva, com grande refinamento e requinte literário o conflito entre dois homens por causa de uma mulher, esta é assassinada por vingança, a partir de seus desejos de viver, de ser livre. Some-se às mencionadas relações, as particularidades do gênero conto e os valores e críticas que esta narrativa em particular está veiculando, ao mesmo tempo que se percebe a ação do projeto colonizador ao longo todo o enredo.

Nessa perspectiva, o objetivo deste trabalho é investigar a violência feminina em um contexto sócio-histórico, com reflexões ao pensamento pós-colonial amazônico. E identificar questões urgentes de como a mulher lida com questões de abusos, frente a subalternidade masculina no espaço amazônico, a partir do conto “A Vingança”, escrito pelo autor amazonense Arthur Engrácio.

Interessa analisar, também, a presença do insólito, no conto em análise, demonstrando a grande violência em oposição a mulher e contra o Outro, e como essas questões estão impregnadas no espaço amazônico.

O artigo divide-se em partes, sendo apresentado inicialmente a introdução, depois, considerações sobre a palavra subalternidade, posteriormente serão realizadas reflexões sobre a violência contra a mulher. Em seguida, a análise do conto e de como se apresenta as relações dos personagens diante da violência. Consequentemente, as discussões acerca da presença do insólito na narrativa. E por último, as considerações finais.

O caminho metodológico a ser percorrido será o qualitativo, que se estrutura a partir de uma pesquisa bibliográfica, pontuando-se nas relações entre o modo de construção da subalternidade feminina reconhecível na narrativa e os embates, conflitos e violência que delineiam a mente humana, frente aos valores masculinos, outrora, construído no mundo psicológico dos personagens no conto “A Vingança”.

Dentre os teóricos aqui estudados, para a realização desse trabalho, Ana Lúcia Trevisan (2014), Luciana Helena Cajas Mazzutti e André Luis Mitidieri (2015), que discutem as várias possibilidades de manifestação do insólito na literatura; Enrique Dussel (1993) e críticos dos processos de opressão configuradores da modernidade; e Frantz Fanon (1968), Edward W. Said (2017), críticos que denunciam as estratégias de colonização, inibidoras da liberdade e redutoras da condição humana. Maria Helena Mariante Ferreira e Maria Regina Fay de Azambuja (2011), Ângela Davis (1944), autoras femininas que discutem sobre a subalternidade e violência contra a mulher, entre outros autores.

Por último, a autora Gayatri Chakravorty Spivak (2014), que apresenta a subalternidade feminina, através do sacrifício das viúvas indianas, que necessitam de homens brancos para salvá-las. O que demonstra a representação sadomasoquista em um empreendimento imperialista coletivo. Nesse sentido, vamos entender o significado da palavra subalternidade.

O QUE É SUBALTERNIDADE?

A palavra subalterno é derivada do latim *subalternu*, que significa uma pessoa inferior, secundária, medíocre, dependente de outra para sobreviver. Uma pessoa que não possui direitos, somente deve servir ao outro, sem identidades, direito de reivindicar nada, nem mesmo de falar.

Spivak (2014, p. 13) rejeita a errônea apropriação do termo subalterno, que não pode ser usado para se referir a todo e qualquer sujeito marginalizado. Para essa autora, o termo deve ser resgatado, retomando o significado que Gramsci lhe atribui ao se referir ao “proletariado”, ou seja, aquele cuja voz não pode ser ouvida.

Nessa perspectiva, a identidade subalterna, daquele cuja existência é invisível, condição esta imposta pela sociedade colonialista, detentores do poder, os de peles brancas, hegemônicos, que ver outro sempre como o diferente, inferiorizado, que precisa ser dominado, na sua língua, cultura, crenças e até mesmo no seu discurso. Nesse sentido Edward W. Said (2017, p. 30) afirma que:

Nem o imperialismo, nem o colonialismo é um simples ato de acumulação e aquisição. Ambos são sustentados e talvez impelidos por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos precisam e imploram pela dominação, bem como formas de conhecimento aliadas à dominação: o vocabulário da cultura imperial oitocentista clássica está repleto de palavras e conceitos como “raças servís” ou “inferiores”, “povos subordinados”, “dependência”, “expansão” e “autoridade”. E as ideias sobre a cultura eram explicitadas, reforçadas, criticadas ou rejeitadas a partir das experiências imperiais.

As identidades subalternizadas são obscurecidas e escondem a nudez crua de uma realidade sórdida do poder do imperialismo, do colonialismo, da modernidade e do falso humanismo entre povos e nações, que vivem subjugadas, sob muitas, o manto imperial do poder hegemônico do eurocentrismo, que durante anos dominou as mentes das pessoas consideradas inferiores.

Desta forma, Spivak (2014, p. 13) argumenta que “as camadas mais baixas da sociedade são constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”.

Nesse aspecto, a relação de superioridade e inferioridade entre colonizados e colonizadores, isto é, adultos, crianças, adolescentes, homens e mulheres, demonstra o processo de colonização como sendo o domínio dos europeus so-

bre o não europeu. Acontecimentos esses que relatam a disputa por interesses econômicos, conflitos políticos e discussões polêmicas que estabeleceram uma grande fenda entre as nações.

Said (2017, p. 32) ao citar D. K. Fieldhouse, ilustre historiador e conservador do imperialismo, descreve que “A base da autoridade imperial foi a atitude mental do colono”. Sua aceitação da subordinação – fosse pela incapacidade de conceber outra alternativa – deu durabilidade ao império”.

Assim, a relação hegemônica dos colonizadores sobre os colonizados, além de ser uma relação de subalternidade, daqueles, leva estes a acreditarem que necessitam dessa submissão e proteção, aceitando a posição de assujeitados, sem direitos, sem fala, uma vez que o Outro, detentor do poder, fala pelo sujeito subalterno, pensa por ele, e o constitui mentalmente, para não ter nenhum ato de resistência.

Nesse cenário é que surge a identidade feminina, sendo duplamente subalternizada. Para Spivak (2014, p. 17), “se o discurso do subalterno é obliterado, a mulher subalterna encontra-se em uma posição ainda mais periférica pelos problemas subjacentes às questões de gênero”.

Nesse contexto, na condição de subalternidade, a mulher é silenciada, apolitizada, obscurecida, vitimizada pela colonização opressora, dominante, que inferioriza a identidade feminina, marginalizando-a, como se inexistente fosse.

Spivak, ao relatar a história das mulheres indianas, aborda o lugar ocupado por elas, no contexto pós-colonial, em que elas não podiam falar, principalmente, a mulher intelectual, posta à margem da sociedade.

Os argumentos presentes demonstram o quanto a mulher subalterna não tem história, é colocada às sombras do universo colonial e pós-colonial, sendo dominada, subjugada, submissa, violentada, perpetuando, desta forma, o radicalismo masculino, como veremos no tópico seguinte.

DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER

A violência contra os grupos marginalizados se faz presente em todas as camadas sociais, principalmente sobre as mulheres, que sofrem vários tipos

de agressões, sejam elas físicas, psicológicas, materiais, sociais e de gênero, desde os tempos antigos aos dias hodiernos.

As autoras Maria Helena Mariante Ferreira e Maria Regina Fay de Azambuja (2011, p. 17) refletem que:

No Relatório Mundial sobre violência e Saúde, lançado em Bruxelas, em 3 de outubro de 2002, a Organização Mundial da Saúde (OMS) aponta a violência como um dos maiores problemas de saúde pública do mundo, definindo-a como o uso intencional da força física ou do poder, real ou por ameaça, contra a própria pessoa, contra outra pessoa ou contra um grupo ou comunidade, que possa resultar ou tenha alta probabilidade de resultar em morte, lesão, dano psicológico, problemas de desenvolvimento ou privação de direitos.

Importante ressaltar a necessidade de compreender esse fenômeno da violência, que está inserido num contexto histórico-social, atravessando todo o processo de colonização e pós-colonização, onde o outro sempre é visto pelo conquistador como um ser inferior, escravizado, principalmente a identidade feminina, que sofreu e sofre abusos contínuos, violência endêmica, já enraizada culturalmente.

A respeito disso, Enrique Dussel (1993, p. 52) expõe que:

O conquistador mata o índio violentamente ou reduz à servidão, e “se deita” com a índia (mesmo na presença do varão índio), se “amanceba” com elas, dizia-se no século XVI. Relação ilícita, mas permitida; para outros necessária, mas nunca legal – de fato, o espanhol, quando podia, casava-se com uma espanhola. Tratava-se da realização de uma voluptuosidade frequentemente sádica, onde a relação erótica é igualmente de domínio do Outro (da índia). Sexualidade puramente masculina, opressora, alienante, injusta. “Coloniza-se” a sexualidade índia, ofende-se a erótica hispânica, instaura-se a moral dupla do machismo: dominação sexual da índia e respeito puramente aparente pela mulher europeia. Dali nasce o filho bastardo (“o mestiço”, o latino-americano, fruto do conquistador e a índia) e o crioulo (o branco nascido no mundo colonial de Índias). Como ninguém.

A violência contra a mulher é marcada pelo patriarcado masculino, em que os discursos do machismo são instrumentos homogeneizadores que vio-

la os direitos femininos, invisibilizam e ocultam seus espaços na sociedade, reproduzindo, desta forma, a dominação masculina, desde tempos antigos e culturalmente aceito por grande parte da sociedade, independentemente de classe social, cor ou etnia.

A autora Ângela Davis (1944, p. 24) argumenta:

O sistema escravista definia o povo negro como propriedade. Já que as mulheres eram vistas, não menos do que os homens, como unidades de trabalho lucrativas, para os proprietários de escravos elas poderiam ser desprovidas de gênero. Nas palavras de um acadêmico, “a mulher escrava era, antes de tudo, uma trabalhadora em tempo integral para seu proprietário, e apenas ocasionalmente esposa, mãe e dona de casa”. A julgar pela crescente ideologia da feminilidade do século XIX, que enfatizava o papel das mulheres como mães protetoras, parceiras e donas de casa amáveis para seus maridos, as mulheres negras eram praticamente anomalias.

No extrato acima, a violência contra a mulher é superposta pela dominação e subordinação, em virtude do sistema colonizador em que as mulheres são desprovidas de qualquer direito, sobretudo, a mulher negra que sofre duplamente os abusos de uma sociedade preconceituosa e descriminalizadora, onde o Outro só existe em função do eu colonizador, dominante, homogeneizador.

De acordo com Davis (1944, p. 25):

Mas as mulheres também sofriam de forma diferente, porque eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só poderiam ser infligidos a elas. A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas.

Nesse contexto, percebe-se como vai se perpetuando ao longo dos tempos a violência contra a mulher, transformando as identidades femininas inferiorizadas, objetivadas e, muitas vezes, invisíveis, frente às relações de poder

do pensamento masculino e colonizador, em que os direitos fundamentais das mulheres não existem, como veremos no conto “A Vingança”, em que a personagem Rosa Maria foi mais uma vítima do poderio masculino.

ANÁLISE DO CONTO “A VINGANÇA”

O conto “A Vingança” faz parte da coletânea de contos *Histórias de Submundo*. A narrativa ocorre no seringal amazonense, tendo como pano de fundo a floresta amazônica e as péssimas condições de trabalho escravo em que vários seringueiros viviam em busca de sobrevivência. Importante ressaltar que o gênero textual é o narrativo, que tem como enfoque o conto, cuja oralidade é marcante na cultura Amazônica.

A autora Nádia Battella Gotlib, (1988, p. 6) enumera as fases da evolução do conto da seguinte forma:

Enumerar as fases da evolução do conto seria percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os momentos da escrita que a representam. O da história de Caim e Abel, da Bíblia, por exemplo. Ou os textos literários do mundo clássico greco-latino: as várias histórias que existem na *Ilíada* e na *Odisseia*, de Homero. E chegam os contos do Oriente: a *Pantchatantra* (VI a.C), em sânscrito, ganha tradução árabe (VII dC) E INGLESA (XVI dC); e as *Mil e uma noites* circulam da Pérsia (século X) para o Egito (século XII) para o Egito (século XII e para toda a Europa (século XVIII).

Nesse sentido, quem não conhece a lenda do boto? Entender essa narrativa do boto é importante compreender a relação do mito com a instituição de saberes culturais e sociais da Amazônia, bem como outros contos e lendas específicos da região, levando os leitores a compreender as características estético-discursivas. Além de um olhar colonial e pós-colonial.

Ademais, a autora Gotlib (1988, p. 11) afirma que “toda narrativa consiste em um discurso integrado numa sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação”.

Desta forma, toda narrativa apresenta uma sequência de acontecimentos de interesse humano. Há sempre algo a contar acerca de nós. Narrativa

que é organizada temporalmente e estruturada na unidade de uma ação com narrador, personagens, conflitos, clímax e local.

Nesse sentido, que as narrativas amazônicas e suas diversidades, devem ser valorizadas, ao contrário disso, é olhar o diferente como o Outro, que subjugado, escravizado, pobre, negro, autóctone, subalternizado, sempre foi visto assim, pelo colonizador, soberano, descobridor e conquistador.

Gotlib (1988, p. 120) infere que:

O conto, no entanto, não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não têm limites precisos. Um relato, copia-se; um conto, inventa-se, afirma Raúl Castagnino. A essa altura, não importa averiguar se há verdade ou falsidade: o que existe é já ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo. E como literatura não é documento. (...) É literatura. Tal qual conto, pois. O conto é literário.

Nessa perspectiva, o conto “A Vingança”, de Arthur Engrácio, é uma representação da realidade amazônica, mas contada por meio da ficção, tendo em vista que o conto é um texto literário, constrói-se a partir da invenção.

Nesse viés, o conto revela a história da personagem Rosa Maria, que morava com o seringueiro Maurício, um caboclo completamente apaixonado pela cabocla. Uma mulher bonita que enfeitiçava os homens, no seringal amazonense onde viviam.

Contudo, a mulher conheceu o mulato José Tobias, que chegara de Manaus, trazido pelo coronel para cuidar das escrituras de seus negócios. O personagem Maurício o descreve como Mulato pernóstico, por ser pretensioso e vivia tentando conquistar Rosa Maria. Fato este que lhe fazia sofrer, mas reconhecia que a mulher era tentadora mesmo. Entretanto, era proprietário daquele corpo bom e roliço.

O convivente da cabocla tudo percebia e sofria calado, esperando que tudo isso passasse para não aborrecer Rosa, e esta voltasse para seus braços. Episódio esse que não ocorreu, e ambos fugiram na calada da noite, deixando Maurício sofrendo obscuramente, sem nada lamentar a ninguém. Passou então a matutar um plano de vingança.

Nesses primeiros relatos do conto, observa-se como a personagem principal descreve a sua convivente, mulher, cabocla, que enfeitiçava e tentava os homens. Daí se percebe o olhar masculino à identidade feminina, como objeto de satisfação sexual. Olhar este, eurocêntrico, colonizador, em que a mulher é vista como propriedade do homem, objeto que deve ser possuído. Uma espécie de escravização sexual, em que as circunstâncias opressoras em relação a cabocla não são levadas em consideração. Tanto é que, em nenhum momento, o narrador permite que a personagem Rosa Maria exponha seus sentimentos, uma verdadeira desumanização diária dela como mulher.

Nesse aspecto, Dussel (1993, p. 5e):

O “eu colonizo” o Outro, a mulher, o homem vencido, numa *erótica alienante*, numa econômica *capitalista* mercantil, continua a caminhada do “eu conquistado” para o “ego cogito” moderno. A “civilização”, a “modernização” inicia seu curso ambíguo: racionalidade contra as explicações míticas “primitivas”, mas afinal mito que encobre a violência sacrificadora do Outro.

Nesse aspecto do pensamento do “eu colonizo”, demonstra uma postura única, em que o colonizador não vê o Outro como ser humano, mas apenas como objeto mercantil, em que deve trabalhar e apresentar resultado, lucros. A mulher aparece nesse contexto, duplamente violentada, pois ela é ainda mais inferiorizada, não só pelos colonizadores, como também pelos colonizados. Além de ser explorada como um objeto sexual de seus senhores.

Por conseguinte, passamos a descrever um extrato do conto em que o autor Arthur Engrácio (2005, p. 69) aponta que:

Caminhava a passos lentos como se não tivesse nenhuma vontade de chegar ao seu destino. O sol já ia alto. Nenhuma seringueira cortaria naquela manhã. Ainda tentou. Inútil. O chão falhou sob seus pés. Para não tombar encostou a frente no tronco de uma árvore caída. Faísca veio tirá-lo daquela semidemência, lambendo-lhe afoitamente a mão. Pobre Faísca! Animal bruto que não podia compreendê-lo naquela contingência. Mesmo assim, ali estava: o olhar fito nele, a cauda agitada, gozando as carícias dos seus dedos no pelo luzidio. O que Rosa Maria não pudera fazer, fazia ela. E por

que? Rosa Maria não era um ser superior? Cabocla bonita, robusta, cheia de dengues, que sabia cozinhar, fazer farinha e até ler algumas besteiras?! Podia-se lá comparar Rosa Maria como cadela?!...
Uma cusparada de nojo e desprezo se esparramou no chão.
- Miseráveis, vancês hão de ver!

Novamente, são retratados no conto apenas os sentimentos do personagem-principal, o traído, isto é, a honra do macho foi manchada. Mais uma vez, a imagem da identidade feminina é obscurecida e, mais do que isso, estigmatizada, inferiorizada, em que uma cadela é mais importante do que a mulher adúltera. Como se vê, mesmo sendo uma mulher bonita, sensual, que sabe inclusive ler, não passa de um objeto de desejo sexual, na ótica do narrador.

Nessa perspectiva, Davis (1944, p. 26) escreve que:

Como mulheres, as escravas eram inerentemente vulneráveis a todas as formas de coerção sexual. Enquanto as punições mais violentas impostas aos homens consistiam em açoitamentos e mutilações, as mulheres eram açoitadas, mutiladas e também estupradas. O estupro, na verdade, era uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadoras.

Desta forma, a violência contra a personagem feminina, cabocla, negra, escrava é uma realidade descrita no conto, uma vez que a reflexão sobre o contexto que envolve Rosa, não é elencado, nem sequer citado. Ela é um ser sem emoções, sem gostos, sem pensamentos, sem desejos. É subalternizada durante toda a narrativa, como objeto de satisfação sexual masculina.

Por conseguinte, Engrácio (2005, p. 70) aponta que:

Seis anos se passaram. Caboclo Maurício continuava a cortar a estrada à margem do Jamari e a vender o seu produto para o coronel Inácio. Durante esse tempo não descansou um só momento, investigando tudo o que se relacionava com a vida dos dois fugitivos. Agora estava a par de tudo: Rosa Maria havia morrido de varíola e maus-tratos infringidos pelo amante, e ele, José Tobias, vivia num pequeno povoado acima de sua colocação dez dias.

No fragmento, observa-se a continuidade da violência contra a cabocla. Primeiro, por viver num seringal, vítimas de todos os infortúnios, depois, vítima de uma pressão psicológica, para posteriormente, ser assassinada aos poucos pelo seu convivente, quando a deixou morrer de varíola, sem assistência médica. Tudo isso, por motivo de vingança, uma vez que o personagem Tobias teve sua honra de macho manchada.

Nesse sentido, o autor Engrácio faz uma reflexão sobre a identidade dos seringueiros. Identidade essa, preconcebida, de que os ribeirinhos são povos marcados por lutas e vinganças, principalmente a mulher, que é marginalizada, subalternizada e vitimizada pelo homem, uma escravização plural.

Tendo explanado sobre o conto reflexivamente, adentraremos nos estudos do insólito, para demonstrar aonde pode chegar o grau da violência, praticado pelo ser humano, em nome da vingança, uma verdadeira brutalidade.

DO INSÓLITO NO CONTO

Neste artigo, procurou-se abordar o insólito, caracterizado pela brutal violência por parte dos personagens, possuidores de identidades estereotipadas, em virtude do contexto desumano em que vivem.

De acordo com Flávio Garcia (2007, p. 4)

Entende-se por insólito tudo aquilo que quebra a expectativa do leitor tendo por referência sua realidade experienciada, aquilo que foge à ordem e à lógica do senso comum vigente. O insólito é marcado por ser algo não habitual e extraordinário, podendo ter sua origem em acontecimentos sobrenaturais ou eventos aparentemente inverossímeis. Numa definição específica, é tudo aquilo contrário aos costumes, às regras, o inabitual e incomum (apud Aurélio, 1997).

Desta forma, a condição humana na obra em análise retrata homens e mulheres sem liberdades, sem condições de sobrevivência, escravizados, em que os colonizadores desrespeitam a vida humana.

Citando o autor Fanon (1968, p. 7) “colono só tem um recurso: a força, quando esta ainda lhe sobra: o indígena, o nordestino, o negro, os excluídos só

têm uma alternativa: a servidão ou a soberania. O maquiavelismo dos grandes mata os pequenos somente pela busca de lucros e de poder”

Nessa perspectiva, no conto de Arthur Engrácio, “A Vingança”, buscaremos construir uma abordagem da literatura, em que o insólito se apresenta como gênero contemporâneo que, por muitas vezes, se redimensiona, ora se afastando, ora se aproximando, ora se misturando.

Para Ana Lúcia Trevisan (2014, p. 12),

o surgimento do Insólito permite uma experiência de leitura que percorre caminhos incertos, permeado pelas dúvidas, pois, ainda que o verossímil continue articulando certos fatos da história narrada, aquele que o obriga a inserir-se em mundos imaginados, porém, não mais possíveis.

O insólito acontece na narrativa como de forma absurda, por meio da violência brutal e, por meio de como os humanos vão psicologicamente sendo metamorfoseados pelas condições precárias em que vivem. Primeiro, tem-se a identidade feminina estereotipada, invisibilidade, subalternizada, em que seu atual amante Tobias deixa-a morrer aos poucos, por ciúmes e vingança, como se observa no excerto em que, segundo Engrácio (2005), “Rosa Maria havia morrido de varíola e maus-tratos infringidos pelo amante” (2005, p. 70).

Nesse sentido, tem-se na narrativa ficcional a identidade feminina desumanizada, a mulher é morta, e os direitos humanos são esquecidos. O autor Flávio Garcia (2007, p. 14) entende por desumanização o seguinte:

Entende-se por desumanização o processo da perda da identidade especificamente humana, implicando a perda da identidade ou a identidade metamorfoseada da personagem com a fragmentação total ou parcial da caracterização única, unipolar, do ser humano. No sujeito pós-moderno, há uma fragmentação do indivíduo, isto é, ele assume várias identidades, de várias formas, em diversas situações. Um mesmo indivíduo adquire identidades múltiplas, não tendo uma única identidade solidificada, consolidada.

A personagem feminina Rosa Maria, do conto “A Vingança”, sofre desse processo de desumanização, isto é, a perda da condição humana, uma vez

que é esquecida como ser humano, como mulher. É vista apenas como um objeto sexual de disputa entre dois machos que a desejam, tanto é que a personagem nem se quer tem direito a fala. Em nenhum momento, a personagem feminina expõe seus sentimentos, ela não tem lugar de fala.

Segundo Djamila Ribeiro (2017, p. 22)

Existe um olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes, produções e, para além de refutar esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos. De modo geral, diz-se que a mulher não é pensada a partir de si, mas em comparação ao homem. É como se ela se pusesse se opondo, fosse o outro do homem, aquela que não é homem.

Sob a perspectiva deste olhar, a personagem é ambientalizada num contexto insólito, pois ocorre uma metamorfose, em que acontece a banalização da personagem, como se ela não fosse um ser humano, tornando-se um verdadeiro alvo do poder dominante machista do personagem-principal.

Por conseguinte, o autor Engrácio (2005, p. 72) apresenta como se concretizou o processo de vingança preparado pelo personagem-principal, frente ao seu adversário José Tobias. Vejamos:

Era verão. Sábado. Acertaram de no outro dia fazerem uma caçada aos porcos grandes, que abundavam aquelas matas. José Tobias, a princípio, recusou o convite, alegando não ser afeito a caçadas. Não sabia quase andar na mata. Todavia, dissera, como se tratava do convite de um amigo, acederia.

E foram. A floresta, na imensidade do seu mistério, compacta e tenebrosa, recebeu os dois caçadores sem reservas.

Enveredando por uma picada, foram dar no centro da terra firme, lá onde os porcos grandes ou queixadas têm a sua morada preferida. Terrivelmente feroz, esse símile do javali africano requer do caçador a máxima destreza e sangue frio. Andam de bando e dificilmente se separam. A trezentos metros de distância é fácil ao caçador experimentado distinguir-lhe a presença. Este, uma vez sabedor de que se trata deles, cuida de pôr-se a coberto, num mundé ou tronco de árvore elevado a fim de dar-lhes combate. Não há animal que não os tema. Reboando como trovão, os quatrocentos ou qui-

nhentos porcos de que se compõe um bando, vão espantando e devorando tudo o que se lhes depara à frente. Anta, suçuarana, veado, pintada e até a própria surucucu correm espavoridos ante à presença desses monstros, desembestados.

Nesse aspecto, percebe-se como o personagem-principal, ao longo de aproximadamente sete anos, planejou sua vingança. Ele conhecia todos os perigos da floresta amazônica, bem como dos animais residentes neste espaço. O plano foi arquitetado detalhadamente, bem planejado para que nada desse errado. Além do que, Maurício poderia ter assassinado seu feitor com vários tiros, a morte teria sido rápida e talvez até sem dor. Mas não era isso o desejado. Maurício almejava por muito sofrimento. Um verdadeiro espetáculo de brutalidade, tendo em vista a quantidade dos animais, bem como de sua ferocidade, somente para devorar um homem.

Segundo Flávio Garcia (2007, p. 15),

Quando o insólito se configura especificamente na personagem, afetando as características física ou psicológicas, transformando-a num ser distante da primariedade ou da naturalidade, pode ocorrer um processo de desumanização, pode-se dar a perda da identidade humana das personagens: “É porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção e através dela, a camada imaginária se adensa e se cristaliza (apud Candido, 1972, p. 21)

Nesse viés, a quantidade de homens metamorfoseados pela vida, pelo sofrimento, pelo vazio e pela subjetividade, compromete a sua existência, transformando-os em criaturas desumanas. O caboclo, um homem sem história, sem princípios, castigado pela vida, que sobrevive do submundo das florestas, também teve sua personalidade e caráter transformado pelo processo de desumanização, em que o insólito foi configurado no personagem, Maurício, como é visto no fragmento supradito.

Engrácio (2005, p. 5), no conto “A Vingança”, comenta no clímax da narrativa, como ocorreu a morte de José Tobias.

Logo que deram com o caçador, especaram. Depois, ferozes, a boca espumando, os dentes agressivos batendo como castanholas, começaram a fazer

um enorme circunferência em seu redor. José Tobias jamais tinha visto coisa assim. O espetáculo aos seus olhos era por demais fantástico, extraordinário. Estava apavorado. O círculo cada vez mais engrossava, e ele, embora armado, começou a sentir calafrios. A espingarda tremia-lhe nas mãos e os pés falseavam sobre o chão, como se estivesse pisando no ar. Mas já era tarde. O círculo, formado por quinhentos queixadas, fechavam-se vertiginosamente sobre ele. E foi nesse rápido instante, como que tocado por uma centelha divina, que lembrando os fatos ligados ao suposto amigo e ligando-os um a um, pode chegar à conclusão de que o falso viajante não era mais do que Maurício Pinto, marido de Rosa Maria. Ah! Fora ingênuo demais para cair naquela arapuca. As pernas começaram a temer-lhe desesperadamente. Então, gritou para o seringueiro, chamando-o pelo nome, pedindo-lhe que o perdoasse; que estava arrependido; que, pelo amor que tivesse a Deus, o socorresse. Mas a resposta do outro foi uma gargalhada satânica.

- Ah! Miserave, então tu sabe quem sou?!... Agora é tarde, filho da puta. Isso é pra tu saber que muié de macho não se roba. Tu pensava que ia ficar ansim? ... Tu tá é besta. Não foi à toa, Zé Tobias, que eu remei dez dias e dez noites; que cortei o rejeito do meu pé; que queimei com resina quente a minha cara para me torna irreconhecive. Não. Foi pra me vinga, canáia... E me vinguei! ...

E soltou uma outra gargalhada, que repercutiu pela floresta como um prolongado trovão. Em seguida disparou a espingarda cujo estampido incitou mais a ferocidade dos animais que num, avanço, caíram sobre o desgraçado, disputando-o entre si. Um último grito, pungente e lancinante, fez-se ouvir para logo depois notar-se o mais completo silêncio.

Os porcos assim como chegaram, se retiraram, deixando atrás de si apenas uma poça de sangue e pedaços de pano espalhados pela clareira.

Caboclo Maurício desceu calmamente o mundé, ajeitou a espingarda no ombro, acendeu um cigarro e saiu caminhando rumo de fora. Ao passar pela poça de sangue, torceu o rosto, soltou uma cusparada.

- Que o diabo se encarregue de ti, desgraçado! ...

Com este excerto podemos perceber a fraqueza de José Tobias diante da armadilha preparada pelo seu opositor, e como foi seduzido para tal evento,

não havendo ninguém para salvá-lo, diante de tanta violência. E de como o comportamento de Maurício é frio, frente a morte de seu opositor. Por nenhum momento, sente remorso por seu ato. Ao contrário disso, a satisfação é notável, em ter conseguido realizar o seu intento.

Nesse contexto amazônico, o comportamento dos personagens da narrativa em comento, é o resultado da entre vidas dos seringueiros, nativos, caboclos e de toda a população sobrevivente do processo de colonização que, em virtude da brutalidade e violência, foram transformados pela metamorfose da desumanização, como observado no plano do assassinato de José Tobias, visto não ter passado de um acontecimento banal, fruto de uma vingança.

O autor Flávio Garcia (2007, p. 15) retrata que:

Em se tratando de construção da personagem, as características físicas, sociais e psicológicas são fundamentais para a estruturação da narrativa, pois as personagens podem funcionar como alvo do narrador, que começa a tecer seus comentários a partir da observação das mesmas e de suas ações, relatando os eventos acontecidos. Além disso, os personagens podem funcionar também como narradores, seja contando suas próprias experiências como personagem principal ou descrevendo uma história advinda de sua própria experiência, vivenciada como personagem principal ou coadjuvante.

Observemos que as transformações são psicológicas, em que o personagem principal fora metamorfoseado pelo sentimento de vingança que ao longo de meses planejou contra seu adversário. Tanto é que quando José Tobias solicita ajuda, Maurício dá uma gargalhada satânica de felicidade pelo seu intento ter sido alcançado. E ao passar pela poça de sangue, isto é, o que restou de seu inimigo, deu uma cusparada e, por fim, disse que o diabo se encarrega da alma de seu opositor. Em nenhum instante o personagem principal se sente culpado ou até com remorso pelo seu intento.

Nessa narrativa percebemos como foi construído no processo de colonização as identidades dos seringueiros, castigados pelo sofrimento e pela falta de valorização como seres humanos. As relações interpessoais foram marcadas pelas injustiças sociais, direitos humanos desconhecidos pelos colonizadores.

Sujeitos transformados em coisas, bestializados e marginalizados ao longo de muitos anos. Uma verdadeira obstrução intelectual, física e psicológica, visto aqui, através da sede de vingança de Maurício que o levou a arquitetar um plano diabólico de assassinato friamente.

Por fim, o conto “A Vingança” evidencia o comportamento dos protagonistas ribeirinhos ambientalizados à realidade regional, e de seu sofrimento silenciado pelas autoridades brasileiras. Na narrativa, o autor Engrácio preocupa-se em demonstrar os sentimentos dos personagens, seus medos, coragem, amor, escravização, violência, traição e vingança. O texto é uma crítica à alienação referente ao painel amazônico, frente à realidade dos povos da floresta e o processo deprimente de colonização.

CONSIDERAÇÕES

Diante de tudo exposto, vimos como as identidades das personagens estudadas no conto “A Vingança” foram estereotipadas pela violência, causada pelo processo de colonização. Em que o outro é coisificado, bestializado, usado como se fosse um objeto. No caso da identidade feminina, a violência é plural.

No que se refere à violência feminina em um contexto sócio-histórico de consolidação com o pensamento pós-colonial amazônico contra a mulher, as desigualdades ainda são maiores, em virtude de sua vulnerabilidade física, psicológica, sexual, social, econômica, independentemente de sua cor, raça ou etnia. Violência essa, repetida e variada, associada às práticas cruéis, alcançando o feminicídio.

Na narrativa, percebemos a subalternidade de Rosa Maria, personagem feminina que foi disputada por dois homens é vista como objeto sexual de desejo e de posse. O modo de como ela foi maltratada, morta pelo poderio masculino demonstra o olhar do colonizador sobre a identidade estereotipada, construída durante o processo de colonização. Mas, na sociedade moderna, o pensamento não difere muito. Uma vez que as relações interpessoais são mecanizadas, imediatistas, passageiras, sem afetividade e respeito.

Nessa perspectiva, vê-se como o insólito é caracterizado na identidade feminina, bem como na dos caboclos do conto. No âmbito da in-

terpretação da narrativa, os personagens foram sendo metamorfoseados construindo um vazio gradativo e desumanizador, em que o sentimento de posse, de ódio e de vingança é dominante.

No desfecho da narrativa, percebemos a perda da identidade de Mauricio, em que os elementos insólitos são permeados pela desvalorização do ser humano, uma vez que o sentimento de vingança domina o personagem, e arquiteta a morte de seu oponente. No final, nada sente de contrário a esse evento brutal. Assim, como também, José Tobias aos poucos deixa Rosa Maria morrer à míngua, desprezando-a, onde a desumanização de todos os personagens acontece. Uma realidade da vida moderna, em que o caráter banalizador a respeito dos seres humanos é uma realidade eminente, resultado este deprimente e escravizador, adquirido em virtude do processo de colonização construído ao longo de muitos anos que, por muitas vezes, continua sendo alimentado, ainda, por alguns cientistas colonizadores, que epistemologicamente constroem ciências nesse nível.

REFERÊNCIAS

ARTHUR, Engrácio. **Histórias de Submundo**. Manaus: AM: Editora Valer, 2005.

AZAMBUJA, Maria Regina Fay de. **Violência Sexual intrafamiliar: É possível proteger a criança?** Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2004.

DAVIS, Ângela. **Ângela Davis: Mulheres, raça e classe**. São Paulo, SP: Boitempo, 2016.

DUSSEL, Enrique. **1492: o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade**. Conferências de Frankfurt. Petrópolis, RJ: VOZES, 1993.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização Brasileira S.A, 1997.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. São Paulo, SP: Ática, 1988.

GHARCIA, Flávio (org.). **Murilo Rubião e a narrativa do insólito**. Rio de Janeiro: RJ: Dialogarts, 2007. Disponível em: < http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/livro_rubiao.pdf >. Acesso em 03 nov. 2020, 10:00.

MAZZUTTI, Luciana Helena Cajas e MITIDIÉRI, André Luís. **Expressões conceituais do insólito no espaço literário sul-americano**. Signo. Santa Cruz do Sul, v.40, n. 69, p. 21-32, 2015.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte, MG: UFMG, 2010.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte, MG: Letramento, 2017.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. México: Premia editora de livros S.A, 1981.

O ESTEREÓTIPO AMAZONENSE SOB O OLHAR COLONIZADOR NAS NARRATIVAS DE VIAGEM

Eunice Gomes da Pereira da Silva

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A cultura da região amazônica, incluindo a contribuição amazonense, é conhecida pelo país como berço de costumes tradicionais e diversificados, e o Brasil é frequentemente associado à identidade amazônica além das fronteiras brasileiras. Diante disso, admite-se a importância dos nativos da região no povoamento e formação nacional, e, portanto, devem-se buscar as origens desta caracterização por meio das narrativas de viagem que nascem no período colonial.

A caracterização do povo amazonense a partir da perspectiva colonial, tal como a caracterização de quaisquer populações sob o olhar colonizador, é passível de ser encarada através do posicionamento de Antônio Cândido (2007, p. 74), pois segundo o autor:

[...] a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista. Quando, por exemplo, este está interessado em traçar um panorama de costumes, a personagem dependerá provavelmente mais da sua visão dos meios que conhece, e da observação de pessoas cujo comportamento lhe parece significativo. [...] Inversamente, se está interessado menos no panorama social do que nos problemas humanos, como são vividos pelas pessoas, a personagem tenderá a avultar, destacando-se com a sua singularidade sobre o pano de fundo social.

Essa concepção se estende além dos limites românticos abrangendo toda produção que envolve a construção da imagem do outro. Portanto, uma vez que a caracterização de um grupo étnico e/ou social está mais relacionada com a visão e intenção daquele que propõe a descrição do estereótipo do que a realidade vivenciada pelos povos. De acordo com Sampaio (2011, p. 33),

A sociedade colonial de finais do século XVIII e meados do XIX é complexa. O fluxo de novas populações indígenas permanecia constante, reiterando a chegada de novos “estrangeiros” nas povoações e obrigando a constantes rearranjos. É dentro dessa lógica mais ampliada que devem ser situados os limites da aplicabilidade das políticas de igualdade preconizadas na legislação pós-Pombal. Na mesma medida em que os padrões coloniais de uso compulsório da mão de obra permanecem, persiste a oposição entre barbárie e civilização funcionando como elemento de diferenciação das populações já incorporadas daquelas ainda em vias de incorporação. Uma observação importante: participar dessa reificação, contudo, não deve significar a desqualificação desses agentes, tratando-os, de maneira maniqueísta, como “traidores” ou indivíduos “fracos” e “incapazes” de articular qualquer atitude contra a dominação colonial. Não é tão simples assim. Entrar nessa lógica representava apenas uma parte em um jogo de possibilidades e, mesmo inserida nas hierarquias coloniais, esses indivíduos não seguiram apenas o que se poderia considerar como o caminho da “submissão”. Ao contrário, é possível perceber que, exatamente utilizando de suas prerrogativas, conseguiram, inclusive, forjar novas regras em seu benefício e também de suas comunidades. Evidentemente, não se trata aqui de enfatizar o papel do indivíduo isolado na construção do processo histórico. Ao contrário, fala-se aqui de ações, sobretudo, coletivas, fundadas em identidades construídas e reconstruídas no contexto da colonização.

Por conseguinte, o contexto da colonização vai muito além do que é imaginado pelo senso comum da sociedade. Não se pode negar seu aspecto violento e hostil frente às populações indígenas, tão pouco ignorar a submissão forçada a qual foi tragicamente imposta a esses povos. Entretanto, a resistência e a resiliência da tradição e dos indivíduos constituintes desta cultura são extremamente significantes, visto que, apesar de pouco se falar sobre isso, foram capazes de reconstruir sua identidade de maneira a resistir coletivamente às ameaças coloniais. Diante da subestimação da resistência da população indígena brasileira ao se contar a história do país, escancarar a sede desses povos pela sobrevivência e pela preservação da própria cultura pode significar a revelação da verdadeira história do país. Portanto, ao assumir tal ponto de vista ao contar

e estudar a história do Brasil, o indígena se distancia do estereótipo da fraqueza e se torna o herói que ressignificou o instrumento de dominação.

A visão sociológica no que se refere a esse processo é extremamente relevante, admitindo-se a estreita relação entre literatura e sociologia. Para tanto, é possível encará-lo por meio do ponto de vista do teórico Homi K. Bhabha (1998, p. 117), para quem o estereótipo “é uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação, que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais”.

Por conseguinte, admite-se a estereotipação como um distanciamento dos aspectos dos povos analisados, incluindo-se a figura do amazonense. Entretanto, Souza (2003, p. 20) afirma que “o Amazonas se depara com um agravante: a incapacidade de reconhecer o caráter social e cultural do seu processo, atribuindo-o unicamente como resultado de uma realização individual”. Tal maneira de encarar o objeto cultural e social como objeto individual é resultado da marginalização e colonização vivenciada por essa população.

É verdade que tal visão estereotipada construída pela mídia, e propagada como verdade, agrava o panorama. Constroem um cenário sobre o que vem a ser a Amazônia, sobre o que vem a ser a floresta e o seu povo. Márcio de Souza (2003, p. 31), um crítico acerca dessa estruturação, afirma que:

Afastando-se os entulhos promocionais, as falácias da publicidade e a manipulação dos noticiários de acordo com os interesses econômicos, nota-se que a Amazônia vem sendo quase sempre vítima, repetidamente abatida pelas simplificações, pela esterilização de suas lutas e neutralização das vozes regionais. Sem a serenidade, e visão crítica da questão a partir de um projeto de sociedade nacional, os brasileiros deixam-se levar pela perplexidade quando não sucumbem definitivamente à propaganda.

Esse discurso histórico e ainda presente corroborou para construção da enganosa visão acerca do espaço amazonense, ora mitigado por falsas razões, pois todo o espaço é plural e muito mais desenvolvido, como destacado pelo autor:

Quanto à Amazônia, ela é representada como uma terra virgem, inacessível, uma selva impenetrável e misteriosa, imagens que se prolongariam na representação de um deserto: um espaço vazio de civilização, associado à suposta ausência de cultura dos povos indígenas, o que, afinal de contas, vai materializando o descentramento geográfico que acaba por criar o mito de uma marginalidade histórica. (Thierion, 2014, p.47)

É decorrente, sobretudo, da globalização, que essa identidade cultural é perdida aos poucos, pois este é o resultado da homogeneização cultural, ao passo que as culturas se expõem às influências externas. Nesse giro, Hall (2006, p. 69) descreveu as consequências desses aspectos da globalização sobre as identidades culturais, examinando três possíveis consequências:

- a) As identidades nacionais estão se desintegrando, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do “pós-moderno global”;
- b) As identidades nacionais e outras identidades “locais” ou particularistas estão sendo reforçadas pela resistência à globalização;
- c) As identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades - híbridas - estão tomando seu lugar.

Dessa forma, a repercussão da globalização nas identidades sofre influência de fatores externos e individuais ao grupo sobre o qual ela age. O seu impacto sobre as identidades e seus meios de representação necessitam transpassar as coordenadas espaço-tempo, isso significa dizer que diferentes épocas culturais sofrem interferência deste processo de maneira própria, uma vez que cada uma delas possui uma maneira individualizada de combinar dois aspectos individuais (o tempo e o espaço). Assim, é impossível determinar a consequência da globalização sobre diferentes épocas culturais de maneira generalizada, pois ela ocorre de maneira fluida de modo a se adaptar às características de cada época.

Segundo Hall (2006, p. 69), “Os argumentos sobre a homogeneização global das identidades é que a globalização é muito desigualmente distribuída ao redor do globo, entre regiões e entre diferentes estratos da população dentro das regiões”. Destarte, tratar a globalização como forma de homogeneização cultural pode ser um grande equívoco ao se analisar a maneira desigual que age em cada

local do mundo. Como dito, a globalização é fluída e se adapta à realidade na qual se insere e conseqüentemente age de forma individualizada em cada espaço, pois possui realidades diferentes, tanto em aspectos locais quanto em aspectos sociais. Ainda, é possível ressaltar que uma mesma região do globo é passível de suportar diferentes graus de influência simultaneamente, uma vez que abrange diferentes estratos sociais. Admitindo-se tal diferença de impacto, revela-se a globalização mais como maneira de reorganizar as identidades em comparação ao padrão criado por ela do que ferramenta de homogeneização das regiões.

SUBALTERNIZAÇÃO DO OUTRO

Diante da dificuldade do indivíduo em reconhecer aquilo que o faz pertencente ao seu povo e da distorção promovida pela caracterização de uma cultura sob a lente do colonizador, depara-se com o conceito de “Orientalismo” proposto por Said (2004), responsável por revelar a tentativa de afirmação da autoridade colonial através de uma qualificação do Outro mediante termos pertencentes a um campo lexical que remete ao passado e ao primitivo, tal como “natural”, “genuíno” e “tradicional”. Assim, é notável a inclusão da cultura amazônica no Orientalismo recorrente nas produções coloniais (cartas, relatos de viagens, entre outros), pois a necessidade político-ideológica europeia mediante a autoafirmação como superior no desbravamento da região culminou na subalternização e relativização nos relatos imperiais.

A visão eurocêntrica proveniente dos relatos coloniais transformou a alteridade em sinônimo de aberração e anomalia, relacionando os amazônicos a uma imagem grotesca. Essa assertiva é validada através da descrição do explorador francês Charles Marie La Condamine (2000, p. 60), em uma expedição pelo Amazonas:

[...] reconhecer em todos eles um mesmo fundo de caráter. A insensibilidade é o fundamental. Fica a decidir se a devemos honrar com o nome de apatia, ou se lhe dar o apodo de estupidez. Ela nasce indubitavelmente do número limitado de suas ideias, que não vai além de suas necessidades. Glutões até a voracidade, quando têm que saciar-se; sóbrios quando a necessidade os obriga a se privarem de tudo sem parecerem nada desejar; pusilânimes ao

excesso, se a embriaguez os não transporta; inimigos do trabalho, indiferentes a toda a ambição de glória, honra ou reconhecimento; sem a preocupação do futuro; incapazes de previdência e reflexão; entregues, quando nada os molesta a brincadeiras pueris, que manifestam por saltos e gargalhadas sem objeto nem desígnio; passam a vida sem pensar, e envelhecem sem sair da infância, cujos defeitos todos são conservados.

As narrativas de viagem produzidas ao longo da expansão europeia foram as primeiras responsáveis pela construção de uma imagem amazônica, onde convergem um plano literal e simbólico resultantes da autoafirmação do narrador. Por conseguinte, as condições que incentivaram a descrição da cultura e povos amazônicos nas narrativas de viagem “estão profundamente inscritas nas políticas e estratégias de poder e na mitologia que cria representações estereotipadas de outras culturas” (Carbonell, 2008, p. 60).

Desta forma, a literatura e a ideologia misturam-se na narrativa de viagem, já que o narrador ficciona o outro, aqui representado pelo amazônico, à medida que é conduzido por uma postura ideológica. O estereótipo agrega elementos da ordem narrativa (elementos do discurso) e elementos de ordem descritiva (características físicas) e, finalmente, de ordem normativa (inferiorização de povos) (Cf. Brunel e Chevrel, 1989, p. 141).

Ressalta-se a possibilidade de analisar tais produções por meio da imagologia literária, através dos conceitos de imagens ideológicas e imagens utópicas propostas por Jean Marc Moura (1998). Nas narrativas de viagem, as imagens ideológicas são entendidas como a maneira pela qual o narrador descreve e qualifica o povo amazônico sob uma visão do colonizador. Por outro lado, as imagens ideológicas se referem à forma pela qual o narrador reafirma a própria autoridade ao reduzir o outro.

Posto o aspecto ideológico e político da caracterização do estrangeiro nas narrativas de viagem é necessário retornar à concepção de estereótipo proposta por Bhabha (2013), a qual o conceitua como uma maneira de simplificação, visto que é uma forma fixa e presa de representação do outro.

Outrossim, nesse cenário, a escravidão infelizmente foi vista como um importante alicerce da exploração colonial. A primeira experiência de mão

de obra escrava, majoritariamente utilizada, foi a indígena. Daqueles povos presentes em solo nacional. Nesse processo, houve genocídio, escravização e catequese. Fato que corrobora com o relato do xamã e líder indígena Davi Kopenawa (2015, p. 277), do povo Yanomami.

Quando eu era criança, os missionários quiseram a todo custo me fazer conhecer Teosi. Não esqueço essa época da missão Toototobi. Às vezes me lembro de tudo. Então digo a mim mesmo que Teosi talvez exista, como aqueles brancos tanto insistiam. Não sei. Mas, em todo caso, tenho certeza há muito tempo de não querer mais ouvir suas palavras. Os missionários já nos enganaram o suficiente naquele tempo! Cansei de ouvi-los dizer: “Sesusi vai chegar! Vai descer até vocês! Chegará em breve!”. Mas o tempo passou e eu ainda não vi nada! Então fiquei farto de escutar essas mentiras. (...) Talvez Teosi se vingue de mim e me faça morrer por isso. Pouco importa, não sou branco. Não quero mais saber dele. Ele não é nem um pouco amigo dos habitantes da floresta. Ele não cura nossas crianças. Tampouco defende nossa terra contra os garimpeiros e fazendeiros. Não é ele que nos faz felizes. Suas palavras só conhecem ameaça e medo.

Nesse relato é possível reiterar o desatino aos modos de vida tradicionais dos povos indígenas, que sempre foram submetidos aos projetos decididos pelos governantes. Esses projetos são tratados como “interesse nacional” e os índios são vistos como obstáculos. Existe um preconceito histórico contra estes povos, que continua ainda muito vivo.

Contextualizar o Amazonas e os habitantes amazônicos na tentativa de inferiorização presente nos relatos coloniais envolve a busca desses documentos históricos e pouco esforço para identificá-los. É possível ilustrar a representação das populações amazônicas como desdobramento das intenções colonizadoras na comparação entre os relatos sobre os tupinambás e os muras, já que os tupinambás foram qualificados como guerreiros e heróis por permitirem a conquista e dominação europeia. Por outro lado, os muras são massivamente criticados através do uso de termos como “piratas”, “gentios” e “gentios que infestam este rio”, por representarem um empecilho ao avanço dos colonizadores, destruindo as aldeias fundadas pelos portugueses.

De acordo com Silva (2012, p.160),

O não reconhecimento da alteridade desses povos era, no plano político da colonização, a necessidade de submetê-los física, social e culturalmente como índios vencidos. As razões da expropriação de suas terras e de utilizá-los como escravos impôs ao colonizador as necessidades de generalizá-los como uma unidade étnico cultural inferior, e de subalternizá-los às condições de domínio e manutenção das estruturas coloniais. A continuidade da dominação colonial, porém, tinha base na transformação dos índios vencidos em aliados, e, posteriormente, em súditos inferiores.

Sendo os povos nativos os agentes da edificação do pensamento amazônico, eles são colocados à margem da história, aparecendo apenas como militantes que impedem o progresso cultural e social.

A PROBLEMÁTICA DO ESTEREÓTIPO AMAZONENSE A PARTIR DA CONCEPÇÃO ESSENCIALISTA DE IDENTIDADE CULTURAL

A concepção essencialista de identidade cultural propõe a cultura como aquilo que corresponde ao genuíno, ao tradicional, ou seja, tudo que remete a pureza de traços e costumes de determinado povo. A partir da percepção essencialista, a cultura é homogeneizada e povos que se distanciam do padrão tradicional tendem a ser marginalizados e inferiorizados. Segundo Souza (2013, p. 216) na concepção essencialista, “os povos tidos como subalternos foram pensados como parte de um mosaico social, imóveis, retirando-se-lhes o direito de interagir e de se transformar”.

Logo, encarar a descrição dos nativos amazonenses realizada nas narrativas de viagem através das lentes da concepção essencialista corrobora com a permanência de uma visão ultrapassada dos habitantes da região, visto que, leva em consideração traços culturais tradicionais unicamente documentados por meio desses relatos. A visão ultrapassada e frequentemente errônea atribuída aos amazonenses nas narrativas se sustenta nas intenções de autovalorização dos colonos como dito anteriormente e, portanto, apoia-se na marginalização dos nativos e conseqüentemente de seus sucessores.

De acordo com Márcio de Souza (2004, p.162) “com a onda de cientistas e viajantes começam a ser fabricado o renitente mito de que a Amazônia é um vazio demográfico, uma natureza hostil, aos homens civilizados, habitada por nativos extremamente primitivos, sem vida política e cultural”. Relacionando a colocação de Márcio de Souza a imutabilidade cultural proposta pela concepção essencialista, vislumbra-se a manutenção do estereótipo amazônense e amazônico proposto pelos cronistas nos relatos de suas expedições. Contudo, mesmo numa situação de perpétua repetição de dogmas ao longo dos efêmeros do dia a dia, é impossível dizer que as categorias sociais não estão submersas num estágio de mudança cultural, ao se considerar a disposição de que estes hoje possuem contribuições de diversas culturas.

A CONCEPÇÃO CONSTRUTIVISTA COMO FONTE DE SUPERAÇÃO DO ESTEREÓTIPO AMAZONENSE NAS NARRATIVAS DE VIAGEM

O enfraquecimento dos estados-nação, o pós-colonialismo e o pós-guerra culminaram em mudanças na concepção de identidade cultural que passou a reconhecer a própria dinamicidade devido à transformação promovida pelo contato entre diversas culturas. Importantes construtivistas como Santiago (1987), Gruzinski (2001), Bauman (1998), Stuart Hall (2006), Homi Bhabha (1998), visualizam a identidade cultural a partir de um prisma histórico, considerando a fluidez desse conceito, exigindo, assim, a extinção da superioridade colonial.

Uma vez que se admite a dinamicidade, bem como, se extingue a visão binária nós-outros e/ou colonizadores-colonizados, é reconhecida a originalidade de cada cultura sem que haja a necessidade de comparação e ordenação de superioridade, promovendo, indiretamente, a valorização dos costumes e crenças amazônenses. Além de tudo, vislumbra-se a cultura amazônica como resultado da interação dos valores tradicionais dos povos nativos com valores tradicionais de culturas estrangeiras, assim como uma correlação entre os próprios povos nativos residentes na região, visto que o local é dotado de uma ancestralidade diversa de povos indígenas.

Conforme Andulza (1987, p. 3), “A consciência mestiça, marcada pela reação às formas de representação estereotipadas, cujo reconhecimento de estratégias conduz a uma desconstrução dos conceitos totalizantes do “Ocidente”. Sendo assim, reconhecer a própria identidade cultural como resultado da interação de diversos povos é uma ferramenta que possibilita ao Amazonas se desvencilhar dos estereótipos construídos pelos exploradores europeus.

O ESTEREÓTIPO DO AMAZONENSE SOB O OLHAR COLONIZADOR NAS NARRATIVAS DE VIAGEM

As narrativas de viagem, além de baseadas na relação colonizador-colonizado, sofreram influência das condições às quais seus escritores se encontravam. Portanto, as viagens ao Amazonas, bem como a diversas regiões do Norte do país, envolviam os perigos geográficos e os conflitos com os povos nativos eminentes. Os exploradores, então, fundaram seus relatos da forma mais detalhada possível diante dos reveses encontrados. Entre importantes escritores responsáveis pela construção das imagens dos caminhos, povos e costumes amazonenses, encontra-se Heriarte (1995), autor de relatos sobre diversos povos, entre eles os omáguas, tupinambaranas, muras e tapajós.

Conforme os relatos de Heriarte (1995), os omáguas possuíam uma forma singular de organização e estratificação social que se assemelhava ao imperialismo, visto que, a figura do cacique governava o restante da população nativa. Ressaltou ainda que povos residentes às margens do Rio Negro se locomoviam perante cheias e conflitos entre povoados. Os tupinambaranas foram descritos entre os nômades, pois anteriormente não eram nativos do Rio Amazonas, sendo qualificados como bárbaros, devido ao anseio por novas terras.

Ao descrever os muras, o autor compara-os aos perigos dos rios e caracteriza-os como um povo de má índole devido aos ataques promovidos aos colonizadores portugueses. Todavia, os habitantes da região Corupá foram denominados de “povos da paz”, por terem contribuído com a dominação e com a doutrinação jesuítica. Posto isto, nota-se a construção de estereótipos conforme o grau de permissividade dos nativos em relação à dominação, além

de mostrar-se necessário atenção em relação a generalização proposta pelos autores das narrativas de viagem, pois, apesar da diversidade de povos e culturas, a denominação “índios” foi atribuída a todas as nações e utilizada como ferramenta de promoção de alteridade entre os amazonenses e os portugueses.

No que se refere às críticas realizadas aos costumes nativos nos relatos de viagem destaca-se a utilização do antropofagismo, sobretudo na população tupinambá, para justificar a superioridade do colonizador e conseqüentemente justificar a dominação. É possível ilustrar esse processo de inferiorização nativa, embasado no antropofagismo, nos relatos dos cronistas Pedro da Úrsua e Lope de Aguirre — Alместo de Pradarias. Ambos identificaram o nomadismo em povoados indígenas e o justificaram como uma forma de “hartar sus malditos vientres de carne humana, la cual todos ellos comen, y se pierden por ella” (1968, p. 92). Ademais, é viável citar a visão de Braun no Relato Chorografico no que se refere ao antropofagismo:

Porque não satisfeitos de comerem as carnes de seus inimigos, matam e comem os velhos, e enfermos de sua nação, sem excetuarem os pais, e os filhos; porque mutuamente se matam e comem logo que adoecem gravemente antes que a moléstia os emagreça, como o faziam os antigos Herulos, e algumas nações de Índios, de que dão notícia as histórias da América (Braun, 1784, p. 62).

Enquanto isso, a visão de Thevet (1958, p. 199) busca evidenciar a diferença entre o canibalismo e o antropofagismo. Ele situa os canibais na região entre o Amazonas e a Bacia de Santos e caracteriza-os como aqueles que verdadeiramente se alimentam da carne humana, e, situa os antropófagos como aqueles que realizam o consumo da carne humana para cumprir rituais ou garantir a vingança após um conflito.

Apesar do preconceito transpassado através de grande parte dos relatos que descrevem rituais antropofágicos, esbarra-se em narrativas de cronistas que contradizem o rigor animalesco das culturas amazônicas, tal como o proposto por Alexandre Ferreira (1971). O escritor identifica a existência de índios antropofágicos, entretanto justifica a antropofagia como desdobramento

de conflitos entre os povos, resultante do furor causado pelas guerras, lamentando o fato de que as Américas, por meio da proliferação de mitos, tenha sido ilustrada como berço de povos selvagens e bárbaros.

A existência de relatos que contradizem o estereótipo brutal atribuído à cultura amazonense se caracteriza com exceção perante a função política de dominação das narrativas de viagem. As narrativas promovem simultaneamente uma individualização das nações por meio da generalização e uma inferiorização ao relacioná-las a valores primitivos e selvagens, corroborando com a imagem de estereótipo colonial proposto por Bhabha (2013, p. 118):

Dá ao estereótipo colonial sua validade: ela garante sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes; embasa suas estratégias de individualização e marginalização; produz aquele efeito de verdade probabilística e predictabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em excesso do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente.

Assim sendo, o estereótipo colonial, por meio da caracterização excessiva e descentralizada, promove marginalização ou individuação de forma a compactuar com a conjuntura histórica em que se insere.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Historicamente, o Amazonas foi vítima de um processo de dominação política, ideológica e cultural que culminou em uma generalização e uma rotulação preconceituosa responsável por inferiorizar e marginalizar diversos povos. Sob a luz do olhar colonizador, o amazonense foi estereotipado de maneira tão intensa que lhe foi tirado o direito de conhecer a própria origem histórica e cultural, uma vez que os primeiros relatos sobre os nativos e ancestrais da região são as narrativas de viagem escritas, justamente, pelo dominador europeu. Ademais, a escravização e doutrinação das primeiras nações residentes na região contribuíram para o desconhecimento da própria cultura.

A afirmação da alteridade como forma de valorização do colonizador e marginalização do colonizado por meio da criação de mitos e subalternização

dos povos indígenas contribuiu para a permanência do estereótipo de selva, de retrocesso e atraso o qual é comumente associada a essa população. Entretanto, essa relação equivocada necessita ser ultrapassada, visto a vasta quantidade de povos ancestrais que compunham a cultura e identidade amazonenses.

Ainda que nos relatos coloniais haja uma generalização dos nativos, a realidade a contradiz, os relatos orais devem ser considerados, vistos que estes traçam o perfil histórico amazonense por meio da visão daqueles que passaram pela colonização, mas apesar de tudo não abriram mão das próprias origens. Necessita-se reconhecer as intenções e a conjuntura histórica e política nas quais a caracterização do Amazonas nos relatos coloniais é realizada, para que, assim, seja possível identificar os equívocos e excessos pregados nessas produções.

É de extrema importância que o amazonense conheça a própria história, identifique os traços culturais manifestados cotidianamente e os diferencie de meros costumes individuais, pois isto possibilita o deslumbramento de uma identidade regional. E, ainda, observar a dinamicidade e fluidez cultural diante do contato com outras nações e com o passar do tempo. Portanto, realizar um discurso oposto aos relatos e a visão eurocêntrica e colonizadora é a melhor maneira de ultrapassar estes estereótipos e vislumbrar a verdadeira identidade amazonense.

REFERÊNCIAS

ANDÚLZA, Glória. **Borderlands / La Frontera: the new mestiza**. San Francisco:, Aunt Lute Books, 1987.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. 2 ed. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belho Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BRAUN, João Vasco Manoel. **Roteiro Da Viagem** que o Ill.mo e Ex.mo Snr. Martinho de Souza e Albuquerque, Governador e Capp[ita]m General deste Estado; Determinou fazer em o Mês de Janeiro de 1784 / O Sargento-Mor Engenhei[ro] João Vasco Manuel Braun. (ms. 35, n.1, Biblioteca Nacional, Portugal),(1784

BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves. **Précis de littérature comparée**. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

CÂNDIDO, Antônio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira: das Origens ao Romantismo**, V. I. Rio de Janeiro: Difel, 1982.

CARBONELL, Ovídio (2008) **O espaço exótico da tradução cultural**, in: João Ferreira Duarte (org.). **A cultura entre tradução e etnografia**. Lisboa: Nova Veja.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. Editora Companhia das Letras: São Paulo, 2019.

FERREIRA, Alexandre Rodrigues (1971) **Viagem Filosófica pelas Capitânicas do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá**. Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

HERIARTE, Maurício de. **Descriçam do Estado do Maranham, Para, Corupá, Rio das Amazonas**. in: Francisco Adolfo Varnhagen, História Geral do Brasil: antes de sua independência de Portugal. São Paulo, Companhia Melhoramentos, 1995.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade Stuart Hall**; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

SAMPAIO, Patrícia Maria Melo. **Espelhos Partidos: etnia, legislação e desigualdade na Colônia. Manaus**: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2011.

SAID, Edward. **Orientalismo**. Lisboa: Cotovia, 2004.

SILVA, Marilene Corrêa da. **O País do Amazonas**. 3.^a edição. Manaus: Editora Valer, 2012.

SOUZA, Marinete Luzia Francisca. **A literatura amazônica: dos textos de viagem aos romances contemporâneos**. 2013. Tese de Doutorado. Acesso em 15/12/2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/23793>.

SOUZA, Márcio. **Amazônia Indígena**. 1^a ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SOUZA, Márcio. **A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo**. 2. ed. Manaus: Valer, 2003.

SOUZA, Márcio. **História da Amazônia**. Manaus: Valer, 2004.

THIERION, Brigitte. **Olhares sobre a terra e o homem da Amazônia: um imaginário em construção**. Trabalho apresentado no Simpósio Amazônia: Travelers, Writers, and Its People, University of California, Davis, 12-13 de maio 2014, p. 5.

THÉVET, André. **As Singularidades da França Antártica**. Belo Horizonte Itatiaia / São Paulo: EDUSP, 1978.

VASQUEZ, Francisco. **El Dorado. Crónica de la expedición de Pedro da Urúa y Lope de Aguirre**. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

A REPRESENTAÇÃO DO CORPO SUBALTERNO NO CONTO *VELAS. POR QUEM?*, DE MARIA LÚCIA MEDEIROS

Eliana Azevedo Sarmento

Welen Souza Falcão

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa apresenta um estudo analítico crítico a partir da leitura do conto *Velas. Por quem?*, de Maria Lúcia Medeiros, em paralelo às abordagens teóricas que discutem acerca da temática da vida social e suas diversas representações, fundamentadas por Foucault (1987), Spivak (2014) e Bourdieu (2010).

No decorrer da análise, buscamos identificar, no enredo, questões levantadas pelos teóricos ao discorrerem acerca dos conceitos: 1) corpo (postura, linguagem, comportamento); 2) subalternidade (condição de sujeito ou coisa de menor importância – menos assistido), 3) dominação masculina (distinção entre indivíduos biologicamente diferentes) e divisão sexual do trabalho (distinção quanto ao tipo de trabalho, com base na dominação masculina).

Compreendemos que a literatura propicia a reflexão acerca das mazelas da sociedade por meio da composição dos elementos da narrativa. No conto de Medeiros, nosso objeto de estudo, há a representação do subalterno na construção da personagem feminina que não recebe nome e por diversas vezes tem sua voz silenciada.

Ao longo do tempo, o corpo humano tem sido alvo de diversos estudos e questionamentos, já que está presente nas representações do processo histórico humano, carregando consigo características próprias de cada cultura e sociedade na qual estava inserido. Sob a ótica foucaultiana, em relação ao corpo e à sociedade, afirma-se que o corpo é um objeto socialmente controlado, por meio de normas e códigos resultantes das transformações sociais, estabelecendo poder de controle sobre ele (Foucault, 1994).

Os processos de subalternidade do corpo são operados por meio das relações de poder que funcionam com o intuito de impedir a resistência do outro. Tais relações acabam gerando condições de violência tão fortes, que silenciam e apagam o sujeito, visto que o corpo é entendido como subalterno. Dessa forma, ocorre a aniquilação do seu direito de resposta e de vida.

Pierre Bourdieu (2010), em sua clássica obra *A dominação masculina*, em consonância com as falas de Foucault (1994), ao retratar sobre a construção social dos corpos, afirma que “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais” (BOURDIEU, 2010, p. 46), portanto, o poder androcêntrico imprime traços indelévels, uma vez que, a violência tem uma ação transformadora que se manifesta de forma invisível, tornando-se um processo natural, resultado das instituições sociais, contribuindo para a dominação.

Conforme o pensamento de Bourdieu (2010), a ordem social é quem determina a ordem do corpo e a dominação simbólica sobre o corpo age como uma “força mágica”, pois “[...] essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos.” (BOURDIEU, 2010, p. 50). Entende-se que essa relação de interação e adaptação do corpo dominado resulta na aceitação desta dominação e subordinação.

Para complementar as acepções sobre o discurso de poder que atuam sobre os corpos subalternos, trazemos à baila dessa discussão Gayatri Spivak (2014) que em sua obra *Pode o subalterno falar?* discute as relações de poder e representação do sujeito subalterno. A autora afirma que esses discursos são utilizados com a finalidade de inferiorizar o sujeito subalterno, retirando sua voz e sua autonomia, e, assim, colocando-o em uma condição de desvantagem com relação aos donos do poder, por meio de um discurso excludente, padronizante que conceitua e marginaliza o sujeito subalterno.

À luz dos conceitos desses autores, a subalternização é reconhecida por meio de mecanismos procedentes do exterior, ou seja, ela é compreendida a partir dos conceitos que o Outro faz, e assim, por meio dela constitui-se o sujeito. Portanto, o sujeito subalterno é constituído e percebido pela forma como o outro o vê e dá o sentido que percebe.

Nesse percurso teórico do subalterno, apresentaremos um estudo analítico do conto *Velas. Por quem?*, de Maria Lúcia Medeiros, com o intuito de confirmar que na economia da obra são apresentados elementos com características de subalternidade. Assim, o presente trabalho tem como foco a análise da personagem do conto *Velas. Por quem?* de Maria Lúcia Medeiros. Para a análise da personagem do conto, utilizaremos o conceito de corporalidade de “corpo subalterno” e “corpo submisso” apoiando-nos nas teorias de Foucault (1987) *Vigiar e punir, nascimento da prisão*, no que se refere a Bourdieu (2010) em *A dominação Masculina* e no conceito de subalternidade, de Spivak (2014), na obra *Pode o subalterno falar?*

MARIA LÚCIA FERNANDES DE MEDEIROS: SINTAXE, LÉXICO E SONORIDADE

Em 15 de fevereiro de 1942, em Bragança, município do Pará, nasce a escritora que “transforma pedras em palavras” (Bogéa, 1991). Sua descrição, a princípio, é bem objetiva, conforme o excerto:

Eu nasci em Bragança, uma cidade simples do interior, com um trem de ferro e um rio na frente.

Tive, portanto, uma infância bem brasileira: quintal, primos, frutas, tios, igreja, cinema Olympia.

Em Belém já cheguei quase adolescente e meus fantasmas viviam sob as mangueiras, nas ruas largas, na arquitetura imponente de uma cidade de 250 mil habitantes que era Belém dos anos 50. Quando descobri os livros, descobri um outro jeito de viver. Personagens, situações, lugares ajudavam meu aprendizado do mundo. Ler para mim sempre foi uma salvação. Agora, escrever acho que sempre escrevi. Lembro que muito menina eu me recolhida e escrevia, escrevia para mim. (Medeiros *In A Escritura Veloz*, 1994)

Maria Lúcia Fernandes de Medeiros, ou Lucinha, como era chamada carinhosamente por seus amigos e familiares, viveu até os 12 anos de idade na cidade de Bragança, mudou-se com parte de sua família para Belém, onde iniciou os estudos em Licenciatura Plena em Letras, pela Universidade Federal do Pará, e

logo depois atuou como docente e pesquisadora na mesma. Tornou-se a primeira professora de Redação e de Literatura Infanto-juvenil, o que levou a disciplina a fazer parte do Histórico Curricular do Curso de Letras da Universidade Federal do Pará, foi também colaboradora da Universidade da Amazônia (UNAMA) em Belém, sempre envolvida em projetos e palestras. A partir de 1995, publicou diversos textos na revista *Asas da Palavra* pela UNAMA.

Fares (2002), ao comentar a respeito da biografia da autora, relata que Maria Lúcia Medeiros rompeu o ineditismo em 1985 com a publicação do conto *Corpo Inteiro* na coletânea *Ritos de Passagem de nossa infância e adolescência*. Em seu percurso literário, publicou *Zeus ou A Menina e os Óculos* (1994), *Velas. Por quem?* (1990), *Quarto de Hora* (1994), *Horizonte Silencioso* (2000), *Antologia de Contos* (2003), *Céu caótico* (2005). Além de obras ficcionais, também difundiu pesquisas em artigos científicos, dentre eles, destacam-se: *O lugar da errância* (1994); *O nativo de câncer: travessias de uma poética amazônica* (1995) *O lugar de ficção* (2004); *Quixote veio de trem* (2005).

Sintaxe, léxico e sonoridade são conceitos do crítico francês Riaudel (1995) acerca da escrita de Maria Lúcia Medeiros. Ele afirma que “[...] nada é deixado ao acaso, tudo é cuidadosamente pesado, calibrado, para chegar a este fraseado tão sutil, um tanto arcaizante, que é sua marca” (Riaudel, *Jornal da Jinkings*, 1995)¹.

Nessa perspectiva, percebe-se que Maria Lúcia Medeiros foi uma conetista com um estilo híbrido entre a prosa e a poética, rica em detalhes e formas, com palavras cuidadosamente bem arranjadas em seus enredos, que nos levam a uma profunda e emotiva introspecção.

Na escrita de Medeiros nada é casual, ela cria e recria realidades que se misturam com o imaginário, confundindo o leitor, sem este saber onde começa e finda o ficcional e o real, uma narrativa memorialista de um mundo feito de águas, de cidades lendárias, cheias de misticismos, ambientados em uma época chamada por ela de “modernidade”.

Em seus textos, conforme afirma Bogéa (1991), a autora sempre perpassa por temáticas a respeito da infância, da mulher, dos amores e desamores, da solidão, do tempo e da morte. Mediante esses vieses, conduz seus leitores a uma experi-

¹ Periódico que circulava entre os intelectuais de Belém, que publicou um artigo dedicado exclusivamente à escritora na edição de número dois da livreria Jinkings, dos meses de fevereiro, março e abril de 1995.

ência profunda com os seus personagens, fazendo-os vivenciar sensações, anseios e sonhos, envolvendo-os nas transcendências físicas e psíquicas dos personagens.

O CORPO SUBALTERNO NO CONTO “*VELAS. POR QUEM?*”

O conto *Velas. Por quem?* de Maria Lúcia Medeiros, nos relata a triste história de uma garota ribeirinha, que ainda em sua tenra infância foi levada para morar na cidade com a promessa de um futuro melhor, mas é reconhecida somente como uma criada da casa, conforme é retratado no excerto: “Ao pé do casarão mal iluminado fatal foi pensares que ofereciam vida nova, pois ouviste os sinos. A família dormia ainda. Soubeste logo que havia menino, que havia menina, um doutor e sua mulher a quem devias servir, branca e alta mulher”. (Medeiros, 1990, p. 11)

Nas constatações de Foucault (1987), nota-se que “em qualquer sociedade o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (Foucault, 1987, p.118), caracterizando o que ele denomina de corpo disciplinado. No conto, essa simbologia do corpo com a personagem é retratada ao demonstrar que a menina vive segregada, limitada apenas aos serviços domésticos e algumas partes da casa, sem ter acesso à educação e até mesmo à infância, que lhe fora roubada.

No decorrer da narrativa, a menina vai crescendo sob o sistema de servidão, agressões físicas e silenciamento de sua voz, como se observa no seguinte trecho:

Mas ao ouvir a voz ‘Ó pequena’, desabalada era a tua carreira pelas escadas, era a hora de retirar o urinol de porcelana com a urina da branca senhora que ficou roxa um dia porque te pegou dizendo ‘pêra lá que eu vou tirá o mijo da mulhé’ e te trancou e quase esmagou na porta para que consertasses a língua, Ó pequena! Terias que dizer ‘fazer o meu serviço, cumprir minha obrigação’ aprendeste logo sem compreender. (Medeiros, 1990, p.12)

No excerto acima, o conceito de subalternidade é evidenciado pela personagem, que vai ao encontro com a célebre pergunta de Spivak (2014) “Pode o subalterno falar?”. A menina sem nome e de cor não definida, tem pouca voz ou

quase nenhuma, ao tentar pronunciar algo, é silenciada de forma agressiva por sua patroa branca e alta. A personagem cresce à sombra de seus patrões, nem mesmo tem um nome, que não um adjetivo substantivo, é chamada pela alcunha de “Ó pequena” (MEDEIROS, 1990, p.12). Não obstante, é possível, também, identificar a duplicidade de sentido implícita na alcunha escolhida pelo senhorio para acionar a serviçal: chamando-a pequena, nomeiam não só o seu porte físico, mas sua condição social, econômica, feminina, enfim, evidenciam sua fragilidade integral, sua condição de dominada nas relações que estão prestes a serem desenvolvidas naquele ambiente específico – a casa da família.

Apesar de não ser revelada a idade da personagem, esta informação se confirma no trecho “Nem cor definida, nem peitos tinhas”. (Medeiros, 1990, p.11) Também é notável que a personagem vem de outra cidade ou vila e, tendo deixado seu local de vivência familiar, chega de barco, após alguns dias de viagem, à cidade na qual deposita sua esperança de melhores condições de vida. Este fato, por meio dos anseios da personagem, revela ao leitor que a menina veio de um lugar onde passou por dificuldades financeiras, por ser muito pobre. Sobre esse aspecto, Spivak (2014) denomina de “subalterno” o indivíduo menos favorecido, o sujeito de classe, representado pela personagem “Ó Pequena”.

A expressão – “Ó pequena” – se configura como um novo nome durante todo o tempo em que permanece/trabalha naquela casa, confirmando que a primeira impressão permaneceu, pois na ocasião de sua chegada, ainda tão jovem e de porte físico amudado, logo aceita o chamamento, apressando-se a verificar qual ordem receberia a seguir. Uma das características da dominação aparece logo mais: “terias que dizer ‘fazer o meu serviço, cumprir minha obrigação’ aprendeste logo sem compreender.” (Medeiros,1990, p. 12) Tal qual um animal de estimação que ouve seu nome ser pronunciado e corre até os pés de seu dono, assim se sentia naquele local. Percebe-se essa posição na casa no excerto: “fatal foi também isso, aprenderes rápido feito cachorro do sítio, e sair com o rabo entre as pernas repetindo “sim, senhora” (MEDEIROS,1990, p. 11).

Posto isso, as expressões “*cachorro de sítio*” (Medeiros,1990, p.11) “*ra-binho entre as pernas*” (Medeiros,1990, p.11) se contrapõem aos demais personagens do conto, “*a mulher branca e alta* (Medeiros,1990, p.11), *o patrão, o*

menino, a menina” (Medeiros,1990, p.11), confirmando que sua vida se torna produto daquilo que os outros lhe permitem ser, tendo em vista que a construção da narrativa apresenta elementos de inferioridades, comparados a um animal. Assim, a oposição dos adjetivos e substantivos usados para caracterizar os personagens ao longo do conto expressam a subalternidade da protagonista.

Nessa perspectiva, Spivak (2014) afirma que o ato de não falar ou não poder falar está relacionado à heterogeneidade do ser subalterno, que é sempre re(tratado) de forma normatizadora, com abordagens que o reduz e humilha. A autora indiana, ao se referir ao ser subalterno feminino, afirma que ela é duplamente subalternizada. Em se tratando da mulher negra (mestiça), essa ação ocorre triplamente, conforme explicita o excerto: “na medida em que milhões de famílias vivem sob condições econômicas de existência que separam seu modo de vida, seu interesse e sua formação daquelas e de outras classes e as coloca em confronto hostil [*feindlich gagenuberstellen*], elas formam uma classe (Marx *apud* Spivak, 2014, p. 33).

No conto de Medeiros ainda há outro tipo de dominação que se evidencia: ato de natureza sexual praticado pelo patrão e por seu filho contra a ‘empregada’. A ausência de denúncia por parte desta se explicita ao final do seguinte trecho: “mas [...] logo o doutor e logo o menino, horário estranho, pesada hora, apertavam também, bolinavam teu corpo ereto, tua cabeça baixa, coração aos pulos. Virou hábito deles, ficou para costume, nem ousaste compreender, só aprender, ‘Ó pequena!’ (MEDEIROS, 1990.p. 12)

Evidentemente, a postura de submissão e o silêncio são relacionados tanto por Spivak (2014) quanto por Bourdieu (2010). No entanto, a presença de tais fatores no sujeito feminino são objetos de estudo mais aprofundado por Bourdieu (2010). Com base na lógica do preconceito desfavorável, segundo o pesquisador, o dominado passa a olhar para si mesmo com o olhar do dominador, relevando e até aceitando certas atitudes de excessos e abusos do dominador como se estas fossem naturais.

E a submissão parece encontrar uma tradução natural no fato de se colocar por baixo, de se submeter, de se inclinar, de se abaixar, de se curvar, etc., fican-

do a retidão, ao contrário, associada a uma postura ereta, que é monopólio do homem, enquanto que as posturas curvas, maleáveis, e a docilidade correlativa são supostamente convenientes à mulher. (Bourdieu, 2010, p.157)

Em conformidade com o pensamento de Bourdieu (2010), é possível afirmar que a dominação masculina vai muito além da influência no comportamento, linguajar ou vestimenta de ambos os sexos. A influência da teoria da dominação masculina é universalmente apreciada, encorajada (mesmo que algumas vezes, inconscientemente) e perpetuada em muitos sentidos. Abra-se aqui um parêntese para falar de uma característica determinante nos estudos das relações de dominação: a oposição presente nos dois extremos, situação na qual o dominador possui características específicas, as quais não se aplicam ao dominado (e vice-versa).

Bourdieu (2010) apresenta alguns exemplos, dentre eles, o que é feio, viscoso, úmido, escuro, baixo e curvo e outras características, representam o lado feminino das coisas, da natureza e do universo. Portanto, explica a divisão sexual do trabalho, ou seja, os tipos de serviço exercidos por mulheres e homens, quer nas casas (colonial), quer nas empresas (contemporânea):

Tendo sido colocadas pela taxonomia oficial, no lado do interior, do úmido, do baixo, do curvo, do contínuo, as mulheres vêm atribuir a elas todos os trabalhos domésticos, isto é, os trabalhos privados e escondidos e até mesmo invisíveis ou vergonhosos, como a criação das crianças e dos animais, e uma boa parte dos trabalhos exteriores, principalmente aqueles referente à água, às plantas, ao verde (como a capina e a jardinagem), ao leite, à madeira, e muito especialmente os mais sujos (como o transporte do estrume), os mais monótonos, os mais penosos e os mais humildes. (Bourdieu, 2010, p. 138)

Em contrapartida, o que é belo, seco, liso, claro, alto e ereto, entre tantas outras, são características do que é masculino. A referida teoria apresenta o masculino representando completude em si mesmo, já, no feminino, sempre faltará algo que o complete. Nesse caso, a própria estrutura biológica das genitálias masculina e feminina contém a explicação da dominação masculina universal: a masculina é inteira, completa, já a feminina é um buraco, vazio escuro e úmido, incompleto.

Retomando ao conto, percebemos que a personagem revela um aspecto pontual no conceito de dominação apresentado por Bourdieu (2010), ao defender que o sexismo, dentre ‘todas’ as formas de *essencialismo*, é o mais difícil de se desenraizar (grifo nosso). Sobre sua concepção de divisão sexual do trabalho, bem como a visão de mundo sob a ótica da dominação masculina, o autor enfatiza:

Mas ela se exprime igualmente bem nos objetos técnicos ou nas práticas: por exemplo na estrutura do espaço, e em particular nas divisões interiores da casa ou na oposição entre a casa e o campo, ou ainda na organização do tempo, da jornada ou do ano agrário, e, mais amplamente, em todas as práticas, quase sempre ao mesmo tempo técnicas e rituais, e muito especialmente nas técnicas do corpo, posturas, maneiras, porte. (Bourdieu, 2010, p. 137)

A personagem é vista como um objeto ou animal, vivendo em sistema análogo à escravidão. É passada de herança para a filha, após a morte de sua patroa: “... com pouco já morria o doutor, já envelhecia a senhora, já casava a menina e já trocavas de mão e de patrão, pois a menina agora já era a mulher branca e perfumada que também enchia de urina o urinol de porcelana” (Medeiros, 1990, p. 12).

Certamente, conjuga-se uma relação entre essa assertiva da autora e o que afirma Bourdieu (2010), quando sua concepção legítima de dominação inclui um poder carregado de simbolismo, e a lógica da dominação requer do sujeito dominado uma submissão imediata e reflexiva, esgotada da capacidade de reflexão ou escolha, na qual o submisso possui necessidades primárias que precisam ser sanadas. Nesse caso, o autor faz menção a corpos socializados.

Sob esse prisma, no conto, a personagem tem sua história narrada a partir da leitura de suas mãos por uma quiromante, que revela a sua “má sorte”, apenas pelo seu passado, ao relatar que teve sua vida roubada pelos anos de servidão. Assim, é no ato de narrar/falar que se estabelece uma relação intimamente ligada ao ato de existir, como observa-se no trecho a seguir:

Para as histórias que me contas desses mil novecentos e poucos, fatal foi tua mansidão de bicho: o búfalo, a corsa e o cão. Diante da mão espalmada, retorno ao meu ofício e aceito ler teu destino mas, te adianto, não vejo mais

- pesada hora - rastro sequer de fortuna, perdeu-se a do coração. Cheia de pejo e de dó vou te esconder. Ó senhora, que fatal foi te roubarem a linha da vida. (Medeiros,1990, p. 12)

Nesse momento, vemos a ausência do outro, o vazio metafísico, como se a personagem não tivesse existência alguma, apenas tenha passado ligeiramente pela história, como seus passos apressados para atender aos padrões, no momento que era chamada por seus senhores. No excerto, a quiromante revela que não há furo para a personagem, pois já se encontra em uma idade avançada. Esse triste final nos revela que a personagem não é sujeito de sua própria história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora a história da personagem do conto *Velas. Por quem?*, de Maria Lúcia Medeiros, seja vivida no início do século XX, ela permanece contemporânea, pois revela a face real da nossa sociedade, que recentemente noticiou o caso de Madalena, mulher que viveu 38 anos de servidão e que, assim como a personagem, feito um objeto ou animal, foi passada de herança para o filho da patroa.

Esse tipo de relato/denúncia é um tema recorrente em literaturas de expressão amazônica, porém, não é um fato isolado e exclusivo desta região, mas sim uma prática comum de todo Brasil, já que há jovens vivendo em situações análogas à escravidão na contemporaneidade.

Entende-se que este, sem prejuízo de nenhum sentido, pode ser aplicado à realidade de muitas famílias que, atualmente, povoam as margens de rios da imensa região amazônica, e que são, por isso, denominadas ribeirinhas. Esses núcleos familiares – frequentemente abordados por moradores de grandes áreas urbanas, interessados em mão de obra pouco onerosa, proveniente da força jovem – na maioria dos casos, são carentes das necessidades básicas de sobrevivência. Diante do exposto e, mais ainda, sobre a condição feminina e seus agravantes no que diz respeito à dominação de forma geral, fica o seguinte questionamento de Spivak (2014): “Pode o subalterno falar?”

REFERÊNCIAS

A ESCRITURA VELOZ. Direção de Mariano Klautau Filho. Belém: Produção Independente, 1994. Fita de vídeo, VHS, son., color.

AMADOR, Maria de Fátima Corrêa. **Maria Lúcia medeiros, entre atos, o fato e a ficção.** Dissertação de mestrado- curso de Pós-graduação em estudos literários – UFPA. Belém, 2011.

BOGÉA, J. Arthur. **ABC de Maria Lúcia Medeiros.** Belém: Editora Universitária da UFPA, 1991.

BOURDIEU, Piérre. **A dominação masculina.** Trad. Guaciran Lopes. Revisão de Maria Alice Nogueira e Tomaz Tadeu da Silva. 2010.

FARES, Josebel Akel. Imagens da passagem refletidas no espelho. In: TUPIASSÚ, Amarílis (Org.) **A ficção de Maria Lúcia Medeiros: leituras.** Belém: Secult/Toe, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir, nascimento da prisão.** Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **Sexualidade e solidão.** São Paulo: Perspectiva, 1994.

MEDEIROS, Maria Lúcia. **Velas. Por quem?** Belém: CEJUP, 1990.

SPIVAK. Chakravorty Gaytri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

TUPIASSÚ, Amarílis. (Org.) **A ficção de Maria Lúcia Medeiros: leituras.** Belém: Secult/Toe, 2002.

LITERATURA E
OUTRAS ARTES

AS FACES DO NARRADOR EM MONGÓLIA: UM PROCESSO DE MODIFICAÇÃO DO ROMANCE TRADICIONAL

Londina da Cunha Pereira de Almeida

INTRODUÇÃO

Esse artigo propõe uma breve reflexão sobre o romance como gênero literário e apresenta, do mesmo modo, algumas das modificações estruturais que o marcaram desde sua gênese, focando no romance contemporâneo, que traz marcas indeléveis do processo de transformação que o gênero sofreu ao longo dos tempos. Selecionou-se como *corpus* o romance *Mongólia*, do escritor brasileiro Bernardo Carvalho, que se insere no contexto contemporâneo do gênero.

Bernardo Carvalho pode ser descrito como um escritor errante, que tem o olhar do estrangeiro sobre o que escreve. Já esteve em aldeias indígenas, no Japão, na Rússia, na Itália, no Acre, na Mongólia e em Berlim. Em entrevista a Beatriz Resende¹, expõe que o distanciamento é o que faz o escritor ver e compreender melhor, pois não o permite se integrar e se reconhecer em um determinado lugar, possibilitando-lhe “ver as coisas de fora”. Apropriar-se do *topos* do estrangeiro dá ao escritor a possibilidade de causar o estranhamento ao leitor. Também defende que a Literatura não é apenas contar uma história, é reflexão², o que o configura como um descendente das modificações que ocorreram na estrutura do romance.

¹ CARVALHO, B. Entrevista com Bernardo Carvalho. [abril de 2007]. [S.L.]. Revista Z Cultural – Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, Ano III, nº 2. ISSN 1980-9921. Entrevista concedida a Betriz Resende. Disponível em <http://revistazcultural.pacc.ufjf.br/publicacao/publicacoes/ano-iii/02-ano-iii/> Acesso em: 23 de out de 2013.

² CARVALHO, B. Você acha que usa a internet, mas está sendo usado por ela. [21 de setembro de 2013]. *Folha de São Paulo – Ilustrada*. Entrevista concedida a Raquel Cozer. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/09/1344976-voce-acha-que-usa-a-internet-mas-esta-sendo-usado-por-ela-diz-bernardo-de-carvalho.shtml> Acesso em: 23 de out de 2013.

O NASCIMENTO E A CONSOLIDAÇÃO DE UM GÊNERO

Durante os séculos XVIII e XIX, os romances tradicionais, como os folhetins, predominavam na Literatura, embora neste último já possamos observar novos ares pela frente. O que se valorizava até então na escrita do gênero era a história a ser contada. O leitor devorava avidamente o romance, voltando sua atenção para a ação na ânsia de saber o que iria acontecer. O enredo lógico, cronológico e centrado no drama era, então, as leis da narrativa tradicional.

Orhan Pamuk, em seu ensaio “O que nossa mente faz quando lemos um romance”, partindo das reflexões de Schiller,³ apresenta uma discussão sobre o leitor desse gênero, que pode ser um leitor “ingênuo” ou “reflexivo”. O primeiro é aquele que está voltado para o romance tradicional, que não está preocupado com os aspectos engenhosos da escrita, mas que percorre avidamente as palavras, impacientemente, esperando que tudo se encaixe sem demora. Esse leitor deseja mergulhar nos acontecimentos e em meio às personagens as quais contempla, evocando uma sensação firme de realidade e autenticidade. O segundo, retomaremos mais adiante.

Somos levados a pensar se o surgimento do romance como um gênero e o seu recebimento pela crítica não tenha sido decisivo para essa estruturação que resulta no leitor ingênuo. Em ensaio intitulado “Timidez do romance”, Antônio Candido (1989) expõe que, em sua gênese, o romance não possuía dignidade teórica aos olhos da opinião crítica, afeita aos gêneros clássicos como a epopeia, a tragédia, a sátira ou a ode, por exemplo. Visto ainda como um “subgênero”, necessitava ser continuamente justificado pelos romancistas em busca de aceitação. Para isso, Cândido se utiliza das conclusões feitas por Arthur Jerrold Tiejé, estudioso norte-americano, que elabora — ao nosso ver — uma pré-teoria do romance.

Dos estudos feitos por Tiejé de prefácios e trechos das obras dos romancistas, aparecem cinco intuítos ou propósitos que procuram justificar o romance: 1) divertir; 2) edificar; 3) instruir o leitor; 4) representar a vida cotidiana e 5) despertar emoções de simpatia. No entanto, o grosso da teoria abarca apenas os três

³ Pamuk faz referência ao ensaio “Über naive und sentimentalische Dichtung” (Sobre a poesia ingênuo e sentimental), de Friedrich Schiller.

primeiros intuitos, o que leva Candido a formular o seguinte questionamento: “se as justificativas mais nobres eram a edificação moral e a instrução, inculcadas por meio do divertimento, por que não apelar de uma vez para as ‘sérias’ – de teologia, moral, filosófica ou política?” (Candido, 1989, p. 85).

Para responder, Candido se vale de uma figura comparativa do remédio amargo, disfarçado em “adoçado”, que é ingerido para o próprio bem do “paciente”. Este, ávido de imaginação, o engoliria sem recusas. E assim o romance vai se consolidando, é um gênero mais palatável em relação aos clássicos, pois esconde o desagrado da instrução e edificação. O jogo mimético apresenta a verdade com ar de ficção, “com as técnicas de disfarce e embelezamento” (p. 91).

Nos primórdios da teoria do romance, nos séculos XVI e XVII, já aparecem preocupações como quais seriam os tipos de ações e sentimentos mais adequados à organização dessa narrativa ou a linguagem mais adequada a ela. Também nesse contexto, o romance ainda tem de enfrentar a resistência quanto à crítica. Para tanto, ele se reveste, mas não escapa da acusação de amortecer os sentidos por excitar as paixões e tornar o leitor pouco rigoroso. O contexto histórico estabelece, então, os aspectos estilísticos e estruturais do gênero nascente.

O perigo do romance é que ele está muito próximo à narrativa verídica, não há um divisor claro entre o real e a ficção por força de sua verossimilhança. Ironicamente, é esse aspecto que permitirá a apropriação dessa estrutura para difundir mais facilmente o espírito moralizante do romance, finalmente justificando-o. Ao leitor é dado aquilo com o qual ele se deleita: a representação da realidade, a fantasia, que é uma necessidade do espírito humano. *Pamela*, romance de Samuel Richardson, publicado em 1740, cumpre seu papel civilizatório⁴ e torna-se um paradigma imitado por muitos outros romancistas. Essa leitura “útil” tem como consequência o distanciamento do padrão clássico de composição, não é mais necessário ter conhecimento prévio, concentração e recolhimento para consumir esse novo gênero. A disseminação e popularização do romance, bem como o crescimento do mercado editorial, propicia o surgimento de uma massa de leitores comuns.

⁴ Cf. WATT, Ian. O amor e o romance: Pâmela. In: **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 120 a 151.

Essas imagens do herói ou heroína do século XVIII vão perdendo força diante de uma nova concepção histórica, em que o realismo entra em cena. Balzac apresenta em prefácio de *A comédia Humana* a análise do homem em **seu meio** – a palavra “meio” aparece pela primeira vez em sentido sociológico. A tarefa de que se incumbem Balzac é revelar a história dos costumes, até então negligenciada pela historiografia. Nesse ponto, o escritor dá um passo adiante no que tange ao que havia até então sido proposto pelos escritores da época. Ele encerra, no conjunto de seus romances, a representação global da sociedade francesa do século XIX por meio de uma visão histórico-interpretativa, até mesmo de uma concepção histórico-filosófica⁵]. É na vida real que Balzac colhe o material de seus romances, conforme comenta Auerbach (2002):

[Balzac] diante desta vida, múltipla, embebida de história, representada sem rebuscos, com tudo o que tiver de cotidiano, prático, feio e comum [...] leva-a a sério e até a considera tragicamente, nesta forma real, cotidiana e intra-histórica. Isso não existiu em parte alguma na época posterior ao surgimento do gosto clássico; nem antes, nesta forma prática e intra-histórica, dirigida para uma autorresponsabilização do homem. (p. 430).

Apresentam-se, em Balzac, características decisivas do realismo moderno e que também já figuraram em Stendhal: considerar a época sócio-histórica e retratar os acontecimentos cotidianos da camada social baixa. O que irá distanciar Balzac e Stendhal dos representantes do realismo moderno é a posição do escritor diante do objeto. Enquanto que na escrita desses dois autores, conforme Auerbach (p. 435), deparamo-nos com comentários dos mais variados matizes, em Flaubert, escritor que avança consideravelmente no romance realista, há uma isenção de opinião sobre as personagens e sobre os acontecimentos, “seu papel limita-se a escolher os acontecimentos e a traduzi-los em linguagem” (p. 435). Flaubert acreditava que se o autor conseguisse traduzir os acontecimentos de forma clara e límpida, esses interpretariam a si mesmos e aos seres humanos sem intermediação de qualquer juízo ou opinião

⁵ Ver a esse respeito AUERBACK, Eric. Na Mansão de la Mole. In: *Mimesis*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 405-441.

que se expressassem sobre eles, “tudo isto deveria surgir por si próprio a partir da representação do objeto” (p. 436).

Soma-se, assim, ao romance realista um outro elemento além do relato completo e autêntico da experiência humana, a preocupação estilística com o refinamento linguístico. Ao que nos parece, esses acontecimentos contribuíram para configurar, então, os dois leitores aludidos por Pamuk a partir das reflexões de Schiller. Uma prosa representada pelo emprego de uma linguagem mais referencial exige menos do leitor que aquela em que o chamado leitor reflexivo deve lidar com os aspectos engenhosos da linguagem.

Se, por um lado, as características do romance se instituíram por conta de um público leitor, por outro elas foram exigências do próprio escritor com a sua obra. O romance, sendo um gênero eclético, segue seu curso abarcando ambas as estéticas.

A DESMONTAGEM DA NARRATIVA: NOVAS CONFIGURAÇÕES DO ROMANCE MODERNO

Anatol Rosenfeld (1996), em “Reflexões sobre o romance moderno”, propõe um diálogo acerca da nova configuração que o romance adquire no século XX a partir da hipótese de que em todas as épocas históricas as manifestações culturais possuam um *Zeitgeist*, que ele define como espírito unificador dessas expressões culturais. Tal como ocorre na pintura, o romance também sofre grandes transformações, deixando de ser mimético. A eliminação do espaço, ou da ilusão de espaço, na pintura, corresponde a da sucessão temporal no romance. Na verdade, a arte, num todo, nega o vínculo com o mundo temporal e espacial, tido como real e absoluto no realismo. No romance, “os relógios foram destruídos [...] no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começaram a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro” (Rosenfeld, 1996, p. 80). Como essas novas artes não mais estabelecem um compromisso com a mimesis, parte do público encontra dificuldades de adaptar-se a essa nova ordem. Para Rosenfeld, esse novo processo, em primeira instância, desmascara o senso comum e, com isso, propõe uma visão muito mais profunda e verdadeira da realidade, incorporando-a à forma da obra, “só assim

que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos” (Rosenfeld, 1996, p.81) e vão ao âmago das transformações do romance no século XX.

Os romances que surgem vão se modificar não só na temática, mas também, e principalmente, na estrutura. A cronologia e a continuidade temporal foram abaladas, desaparece o narrador, surge o monólogo interior e o fluxo de consciência, espaço, tempo e causalidade “foram ‘desmascarados’ como meras aparências exteriores, como forma epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade” (Rosenfeld, 1996, p. 85). A personagem também sofre uma transfiguração: de indivíduo com contornos bem definidos a uma ilusão, uma convenção.

O Novo Romance, que surge na década de 50 em oposição ao romance tradicional, também marcará modificações expressivas no gênero. Os romancistas enquadrados nessa categoria não são uniformes, e sim agentes de uma ruptura com as estruturas tradicionais. As interrogações que surgem são de ordem estética, onírica e fenomenológica e o que se pretende é buscar novas formas romanescas que possam expressar a relação entre o homem e o mundo, uma vez que nada mais é estático e o homem não é mais o centro do universo. A relatividade está posta, não é mais possível uma explicação total do mundo. Diante desse novo contexto histórico “a probabilidade, a incerteza, a insegurança, o absurdo, a ambiguidade, características do Novo Romance, constituem o reflexo da cosmovisão atual [...]” (Nitrini, 1987, p. 44).

O Novo Romance deixa outro fruto além da contestação das categorias narrativas: a radicalização face à escritura. Dá-se relevo à exploração das funções da linguagem, o que torna, conforme análise de Nitrini, a leitura desse romance muito mais complexa que a do seu precursor. É uma estética de composição voltada para o trabalho com a própria escritura e que põe os elementos estruturais da narrativa sob nova configuração, apresentada na análise de Rosenfeld. Todas essas mudanças marcam a escrita contemporânea e algumas servirão de referencial para analisar o romance *Mongólia* dentro de uma perspectiva do romance contemporâneo.

NARRADOR OU NARRADORES?

Mongólia é um misto de relato de ficção e viagem, em que um diplomata brasileiro aposentado rememora, por conta da morte de um colega de trabalho, os conflitos entre eles. Os fatos vão sendo esclarecidos à medida que esse narrador vai conhecendo as causas da discórdia por meio da leitura de um diário que o falecido havia lhe deixado. Nenhuma das personagens é nomeada. Apenas o diplomata morto recebe uma denominação: o Ocidental. Esse tem a missão de encontrar um fotógrafo desaparecido na Mongólia e, durante o percurso, torna-se o fio condutor das experiências do rapaz ao ler o que o jovem deixara registrado em uma caderneta.

O romance apresenta uma estrutura que mistura trechos de memória do diplomata aposentado com partes dos diários das outras personagens, dando consistência à narrativa. Esse narrador comporta-se como um “narrador-editor”, que seleciona e organiza esses documentos de maneira que lhe pareça melhor, buscando sincronizar memória e registro de forma mais linear possível. Essa interferência narrativa vai sendo percebida, no transcorrer da obra, à medida que o “narrador-editor” manipula os fragmentos dos diários, que são inseridos um no outro, buscando causa e efeito.

A organização da narrativa exige do leitor atenção frente ao sujeito que fala, já que a ordem linear de fatos é imposta pela manipulação que o “narrador-editor” faz dos registros. Ele se configura, no início da narrativa, como homodiegético, aquele que veicula informações advindas da sua própria experiência, já que viveu a história como personagem e dela retirou a vivência para construir seu relato. O diplomata aposentado inicia a narrativa relatando a morte do ex-colega de profissão, fato desencadeador de suas memórias “Só ao deparar com a notícia da morte dele, mais de seis anos depois do incidente, quando de repente me lembrei dos papéis que ainda deviam estar comigo [...]”⁶ (p. 13). Temos, nessa instância, o tempo da enunciação concomitante ao enunciado. Essa primeira lembrança o levará a reviver os momentos que passou com o colega e subordinado na China e os conflitos que os envolveram. Com a descoberta do diário junto aos papéis que havia ficado com ele, o aposentado leva o narratário a uma segunda instância narrativa, a do Ocidental.

⁶ Todas as citações de *Mongólia*, neste trabalho, são retiradas de CARVALHO, Bernardo. **Mongólia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 185 p. Deste ponto em diante, limitar-nos-emos a indicar os números das páginas.

Essa segunda instância narrativa surge por conta do registro (diário) que o Ocidental faz quando de sua empreitada diplomática por terras mongóis em busca do jornalista brasileiro desaparecido. Ambos registram suas impressões sobre os lugares por onde passavam. Do primeiro, os escritos relatam o espaço e a cultura chinesa em Xangai e Pequim, onde atuou como diplomata. Esse tempo da narrativa coincide com o tempo em que teve contato direto com o diplomata aposentado, momentos em que trocavam ideias e acabam por divergir de opinião. Segundo Genette⁷ *apud* Reis (1988), esse tipo de narrador, que parte de suas próprias experiências para relatar os fatos como personagem central da história, é definido como autodiegético, como se observa nesse fragmento da narrativa:

Pela manhã, ao tentar trocar cem dólares em cheques de viagem, porque precisava de iuanes para o táxi e a taxa de aeroporto, o funcionário da recepção do hotel, quando viu meu passaporte, quis saber de que país eu vinha. (p. 31)

Enquanto narrador, por meio de seus escritos, o Ocidental está na posição autodiegética. No entanto, da sua chegada à Mongólia, seus registros serão reportados pelo seu antigo chefe, que passa a leitor de seu diário, assumindo a posição de narrador heterodiegético. O tempo do enunciado prevalece. O domínio será do “narrador-editor”, que no uso do discurso indireto, reporta os fatos envolvendo o Ocidental. Esse terá voz na narrativa em apenas alguns fragmentos.

Enquanto “narrador-editor”, numa posição heterodiegética, o diplomata aposentado usa dos escritos do Ocidental para narrar os fatos, o que pode levar o narratário a acreditar que esteja sendo conduzido por alguém que tudo sabe e comanda. Mas há um porém, esse narrador, na primeira instância, é homodiegético, está envolvido na matéria narrada, o narratário está comprometido com seu ponto de vista e com suas impressões impregnadas de remorso:

Foi sinistra a impressão de me ver chamado de tolo e superficial por um morto, me reconhecer já no início do diário de um homem assassinado na véspera, quando tentava salvar o filho, me deixando como herança a consciência da minha incompreensão e insensibilidade. (p. 19-20).

⁷ Cf. REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

Perpassado por sentimento de culpa, é um narrador que, no princípio, vai sendo conduzido pela memória e até para ele os fatos são incertos: “Nos apontamentos para a mulher, como uma longa carta (mas que aí já parece dirigida a mim), ele fala de ter sobrevoado por quase duas horas regiões secas [...]” (p. 33). Dessa forma, o narratário pode estar sendo conduzido para dentro da trama por alguém que tem dúvidas, que se deixa enganar. Regina Dalcastagnè, em seu artigo *Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso*, ilustra as facetas dos protagonistas/narradores dos romances brasileiros contemporâneos “[...] uns sujeitinhos confusos, que tropeçam no discurso, esbarram nas quinas do livro, perdem o fio da meada.” Isso nos respalda a chamar esse narrador, quando assume a posição de heterodiegético, de “suspeito”, por ter a consciência embaçada. Dalcastagnè comenta que esse narrador exige um leitor comprometido, que não pode deixar seus sentidos adormecerem, já não se pode dialogar com o mundo sem desconfiança ou imparcialidade.

O narrador representado pelo diplomata aposentado, e que chamamos narrador-editor, assume a sua posição de “heterodiegético suspeito” em face a sua tarefa de reconduzir o que está registrado no diário: “Não sei até que ponto posso confiar no que escreveu, já que ele mesmo, como acabei entendendo, não confiava nas próprias palavras. Seus olhos distorciam a realidade” (p. 34). A estrutura narrativa da ficção contemporânea é instável, o narrador dessa época não lembra mais aquele tradicional, senhor absoluto do enredo e do destino das personagens, idôneo face ao leitor. Ele é duvidoso, confuso, manipulador, chegando até a enganar abertamente o leitor. Em *Mongólia*, aquele que reporta a história em sua totalidade é de quem o narratário deve desconfiar. Mas antes que se condene esse narrador, é preciso saber que ele busca algo do qual só será informado ao término das leituras do diário, pois ele não é completamente onisciente e nos revela os fatos à medida que os descobre. Essa impossibilidade da onisciência leva à probabilidade de engano.

O Ocidental pertencente à segunda instância narrativa – uma vez que tem voz em alguns fragmentos da obra — assumindo uma postura a qual ele classifica como “[...] o relato frio e objetivo do absurdo da sua missão” (p. 33).

Enquanto narrador de sua própria experiência, ele se mantém preciso, “é o sujeito maduro, tendo vivido importantes experiências e aventuras, relata, a partir dessa posição de maturidade, o devir da sua existência mais ou menos atribulada” (REIS, 1988, p. 118). A potencialidade semionarrativa desse narrador é construir o tempo da narrativa a partir de sua vivência, imprimindo-lhe um ritmo mais lento, abdicando de antecipar revelações e criando uma expectativa no narratário.

Ao fazer seu registro, o Ocidental expõe o seu ponto de vista sobre a cultura mongol, atravessada por anos de domínio chinês e, no século XX, também russo. Ele observa o domínio da religião budista e as consequências disso para o povo mongol, que embora usurpado, vê tudo com naturalidade. Esse ponto de vista sobre a cultura e religião mongol coincidentemente aparece nos registros que ele lê no diário do jornalista desaparecido, estabelecendo uma cumplicidade, uma proximidade entre ambos e que é registrada pelo narrador-editor ao término de um dos fragmentos do diário do jornalista:

Parecia que eu estava ouvindo a mesma pessoa. De alguma forma, o desaparecido e o Ocidental tinham uma afinidade sinistra nas suas ideias etnocêntricas. [...] No final das contas, repetiam os mesmos clichês. Execravam as sociedades orientais pela opressão que atribuíam à religião ou ao partido ou ao que quer que fosse. (p. 50).

Esse fragmento nos autoriza também a reforçar a intrusão desse narrador heterodiegético, que faz julgamento de valores sobre a posição das personagens⁸ no que diz respeito à cultura mongol. Há uma irrupção de subjetividade marcante na narrativa. Em posse dos diários, o narrador-editor reconta os fatos, pontuados de intervenção pessoal, como ele registra ao fim da narrativa:

Escrevi este texto em sete dias, do dia seguinte ao enterro até ontem à noite, depois de mais de quarenta anos adiando o meu projeto de escritor. A bem dizer, não fiz mais do que transcrever e parafrasear os diários, e a eles acrescentar a minha opinião. A literatura quem faz são os outros. (p. 182).

⁸ É importante ressaltar que, de narradores de seus registros, o Ocidental e o jornalista tornam-se, no momento da enunciação, personagens da matéria narrada.

A conjunção desses elementos — os diários e a subjetividade do narrador — acabam por constituir a obra como uma metanarrativa, em que o “discurso que se vira para si mesmo, questionando a forma como se está a produzir uma narrativa”⁹. O diário é a escrita autobiográfica do Ocidental e do jornalista, escrita voltada para o eu, um retorno ao passado em que se registram fatos, pensamentos e acontecimentos os quais buscam ou conter a passagem do tempo (para o jornalista), ou registrar uma confissão, como acontece com o Ocidental, revelando os motivos de sua recusa em cumprir a missão diplomática: ironicamente o destino o põe no caminho de seu meio-irmão como aquele que o resgatará para um pai desesperado, o mesmo pai que rejeitara o Ocidental vinte anos antes. Os escritos e as confidências sofrem modificações e recortes que o transformam numa espécie de ficção, da qual o narrador-editor é o autor.

Entra em cena o que podemos designar o romance contemporâneo, advindo de contínuas mudanças, inclusive aquelas propiciadas pelo Novo Romance. A linguagem volta-se para si mesma, sobre seu próprio código e expõe um procedimento de construção do discurso em que o ato criador passa a ser tema da criação. Assim, para aludir ao que discute Compagnon, em *O demônio da teoria*, a literatura pode aludir ao texto em si, sua própria construção, como também pode estabelecer uma relação com a realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mongólia apresenta-se como um romance contemporâneo sucessor das inovações propostas pelo Novo Romance. A narrativa quebra com a linearidade ao propor em sua estruturação um início *in media res*, quando o narrador anuncia a morte do protagonista, o Ocidental. Para recuperar os fatos anteriores, esse narrador apresenta construções fragmentadas, em que insere lembranças suas às leituras dos diários do protagonista e do jornalista, numa ordem enganosamente clara. Para desvendar todo o mistério que envolve o desaparecimento do jornalista e as desavenças entre os diplomatas, é preciso montar o quebra-cabeças, indo

⁹ Cf. Carlos Ceia: s.v. “Metanarrativa”, **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, coord. de Carlos Ceia, ISBN:989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Consultado em 07-11-2013.

da leitura de um diário para o outro, voltando, na tentativa de recuperar um detalhe, uma pista que ficou em um dos registros ou insinuada em uma observação do narrador-editor, que compila tudo conforme o seu querer.

Não bastasse ao leitor tentar montar as peças, ainda tem de lidar com esse narrador que assume diferentes pontos narrativos, ora participando da história como uma personagem que tem o olhar restrito dos acontecimentos, ora manipulando-a como um narrador heterodiegético, mas “suspeito”, carregado de subjetividade e de incertezas. Outro aspecto relevante é a transfiguração desse narrador-editor em narrador-autor, conforme descobrimos ao final do romance, transformando o relato em uma ficção, desfazendo as fronteiras entre o que se poderia considerar o real e o que é inventado. Ao se apropriar dessas características, o autor de *Mongólia*, Bernardo Carvalho, apresenta um romance que subverte o gênero tradicional e vai além: o texto abre espaços para a reflexão sobre o papel do escritor em uma sociedade que, para o autor, não distingue a realidade e a ficção.

Com a proposta de celebrar a ficção, o poder imaginativo sobre o cerceamento de uma realidade funcional, o autor busca, na maior parte de suas obras, fazer um simulacro da realidade e mergulhar o leitor num jogo ambíguo que tem por objetivo ampliar-lhe a percepção. Vimos, nesse artigo, apenas um esboço de certos recursos usados pelo autor para forçar o leitor a uma postura crítica ante a Literatura.

REFERÊNCIAS

AUERBACK, Eric. Na Mansão de la Mole. In: **Mimesis**. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 405-441.

BALZAC, Honoré de. **A comédia humana** 7. Orientação, introdução e notas de Paulo Rónai. Trad. Ernesto Pelanda e Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2013. Prefácio.

CÂNDIDO, Antônio. Timidez do romance. In:_____. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1989. p. 82 a 99.

CARVALHO, Bernardo. **Mongólia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso**. Revista *Diálogos Latinoamericanos*. Dinamarca: Aarhus Universitet. n 003, p. 114-130, 2001. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/162/16200305.pdf>. Acesso em: 31 nov de 2013.

NITRINI, Sandra. **Poéticas em confronto**. São Paulo-Brasília: Ed. HUCITEC e INL, 1987.

PAMUK, Orhan. **O que a nossa mente faz quando lemos um romance**. Revista *Piauí*. n. 62, novembro de 2011. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-62/questoes-de-literatura-e-percepcao/ler-um-romance>. Acesso em: 27 de set de 2013.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: *Texto/Contexto* I. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. p. 75-97.

WATT, Ian. **O amor e o romance: Pâmela**. In: *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 120 a 151.

ALGUNS PONTOS RELEVANTES SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE NA PROSA DA LITERATURA BRASILEIRA: UM PANORAMA DIDÁTICO

Karla Menezes Lopes Niels

Isabela Melim Borges

Fernanda Tonholi Sasso Curanishi

Sobre a nudez forte da Verdade, o manto diáfano da Fantasia.

Eça de Queirós, epígrafe ao romance *A relíquia* (1887).

Este ensaio tem como objetivo traçar um panorama didático sobre as expressões de uma parcela da prosa realista brasileira, desse modo, por se tratar de uma escolha, obras importantes não foram contempladas. Acreditamos que essa ausência não deslegitima este texto, que pretende trazer questões relevantes para o debate.

A expressão romântica oitocentista, em especial o romantismo no Brasil, buscou a dialética entre tipos opostos de conhecimentos, a saber, o fazer poético e a ciência; o sonho e o documentário; o ficcional e o real. Em outras palavras, o romance oitocentista primou, entre várias temáticas, pela descrição geográfica e pelo estudo das relações humanas na sociedade. “Lugares, paisagens, cenas; épocas, acontecimentos; personagens-padrões, tipos sociais; convenções, usos, costumes [...]” (Candido, 1971, v.2, p. 111), os quais são descritos ao longo de um enredo conflituoso cuja temática é abordada sob um “ponto de vista, uma posição, uma doutrina” (Candido, 1971, v.2, p. 111).

Luiz Costa Lima comenta que nesse período inicial da nossa literatura o fazer literário que predominava tinha por foco a descrição documental, cujo intuito era o exercício pátrio que se esperava do literato daquele século, pois, se o romantismo europeu era um movimento nacionalista e ufanista, aqui ainda mais. Como recente nação, para os nossos escritores era imperativo afirmar as particularidades geográficas e culturais desta terra. O serviço à pátria, tal como

entendido, implicava o culto do documental, do verídico, do factual, a pretexto de que só assim se compreenderia e formularia a diferença da natureza e da sociedade (LIMA, 1986, p. 207).

Da mesma maneira, Antonio Candido, anos antes, destacou que tanto o romance romântico como o romance real-naturalista do fim do século XIX, em especial, primaram pela verossimilhança exacerbada e pela objetividade na narrativa. Para ele, “o eixo do romance oitocentista é, pois, o respeito inicial pela realidade, manifesto principalmente na verossimilhança que se procura imprimir à narrativa.” (Candido, 1971, v. 2, p. 111). Cumpre ressaltar, no entanto, que tal característica não é propriamente brasileira, visto que, conforme Ian Watt (1990), o gênero romance já nasce atrelado à mimetização do real. Mas, aqui, devido à necessidade latente de nos desvincularmos da tradição lusitana, e por extensão europeia, fundamos uma tradição realista baseada no relato da experiência, na representação de realidades e de suas denúncias e no registro documental.

Entretanto, é digno de nota que essa representação realística tenha passado por diversas transformações, variações e reformulações ao longo dos anos, fazendo-a divergir e convergir daquela que se inicia com a literatura de José de Alencar, cujas vertentes de sua ficção aqui abordadas¹ – a regional e a urbana – dariam origem a duas linhas hegemônicas de nossa ficção nacional – a regionalista e a psicológica –, como veremos a seguir.

Não é possível falarmos em realismo sem enfatizarmos aquele que é apontado como o possível introdutor da escola no Brasil, Machado de Assis. Seu romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é apresentado, na maioria dos compêndios de história da literatura, como o marco inicial do realismo brasileiro. Entretanto, se considerarmos que os romances regionalistas e urbanos, anteriores ao romance machadiano, eram, em certa medida, realistas no caráter documental das descrições materiais e de costumes, veremos que, diferentemente desses, Machado começou primando pela transgressão da estética do real, a começar pelo seu “narrador-defunto” e pela articulação da linguagem enquanto representação da realidade.

¹ Não enfatizamos a vertente indianista por acreditarmos que ela esteja fora do escopo que pretendemos abordar e desenvolver neste texto.

A esse romance, Machado incorpora várias técnicas narrativas retomadas dos escritores europeus do século XVI (Rocha, 2013), ao mesmo tempo em que inova com o uso de técnicas que marcariam a literatura do século seguinte, mais especificamente o modernismo. Por exemplo: capítulos curtos e entrecortados, títulos imbuídos de maior significação do que o capítulo a que se referem – como ocorre nos capítulos 55 e 139 ou mesmo no capítulo 125 em que o narrador não narra a morte de Eulália, mas escreve-lhe um epitáfio –, a não linearidade característica desse um texto descontínuo, marcado por digressões e pelo diálogo com o leitor. Ou seja, essas são experiências que consistem basicamente em Brás Cubas narrar a sua história sem a preocupação de observar uma ordem cronológica linear. Além disso, vale pôr em evidência o fato do inventor de Capitu ter ensejado uma aparente irrealidade capaz de, segundo Bosi, “[...] facultar a exibição dos sentimentos todos de um *ego* que a condição *post-mortem* permitiria desnudar. Junto ao verossímil da testemunha ocular haveria um lance da inverossimilhança?” (2006, p. 8). De acordo com o historiador, isso tudo consistia em um “falso inverossímil”, uma vez que é respaldado por “[...] uma auto análise joco-séria. É a verdade do humor que, sob aparências da morte, é vida pensada” (Bosi, 2006, p. 8). Desse modo, Machado propõe um jogo de presença e ausência de um “eu” que se constitui numa dicção *sui generis*.

Essa ironia e esse humor presentes na obra em questão, bem como em outras narrativas machadianas, também são fortes marcas da desconstrução dos modelos brasileiros vigentes no século XIX. Contudo, o riso e o humor não eram levados tão a sério nos oitocentos. Um exemplo seria a pouca repercussão, na época, de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, que na escola romântica teve pouca aceitação. É claro que a obra machadiana não pretendia ser um livro de humor, mas o fato de o narrador dedicá-lo ao “[...] verme que primeiro roeu as frias carnes” do seu cadáver mostra-nos o magistral uso da sua “pena da galhofa”, e o quanto a obra desconstrói um modelo vigente de narrativa daquele século.

Vale, portanto, colocar aqui o que fora dito por Bosi em *História Concisa da Literatura Brasileira* sobre esse romance:

A revolução dessa obra, que parece cavar um fosso entre dois mundos, foi uma revolução ideológica e formal: aprofundando o desprezo à idealizações românticas e ferindo no cerne o mito do narrador onisciente, que tudo vê e julga, deixou de emergir a consciência nua do indivíduo fraco e incoerente [...] (2006, p. 177- 178).

Em suma, a obra machadiana como um todo promoveu um amadurecimento “decisivo” da literatura brasileira por causa do seu interesse “[...] por técnicas narrativas que eram heterodoxas e poderiam ter sido inovadoras” (Candido, 1971, p. 246). Técnicas essas que primaram mais pelo ficcional e por suas estratégias do que pelo relato documental, ou seja, elas ressaltavam não apenas o conteúdo narrativo, mas o modo como esse conteúdo era representado. Além disso, lembramos também que o movimento iniciado por Machado de Assis não representa, necessariamente, um momento pontual no panorama da literatura brasileira, pois, conforme Pelegrini (2007), não existem respostas simples ou definitivas para a espinhosa questão trazida pelo conceito realista na literatura, de modo que tal debate, de grande complexidade, de nenhuma forma está encerrado.

Nesse sentido, considerando a parcela canônica da literatura brasileira, podemos pensar que ela se apresenta, do século XIX até a contemporaneidade, predominantemente marcada por narrativas preocupadas em (re)uplicar realidades, ou mesmo repeti-las, porém, considerando a ruptura e a diferença, como discute Flora Sussekind em *Tal Brasil, Qual Romance?* (1984). Assim sendo, essa vertente literária descritiva de uma realidade seria, portanto, a nossa “impressão digital”. E, sobre isso, Davi Arrigucci Jr admite:

Na ficção de setenta para cá apareceu uma tendência muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do realismo, quer dizer, que leve em conta a verossimilhança realista. E com um forte lastro de documento. Portanto, dentro da tradição geral do romance brasileiro, desde as origens (1979, p. 79).

Arrigucci ressalta a existência de uma tendência documental na tradição romanesca brasileira, desde as suas origens. É evidente que o ensaísta, no trecho, refere-se sobretudo ao romance-reportagem dos anos de 1970. Com isso faz-se necessário contextualizar esse pensamento, mesmo que de modo *en passant*. Vejamos.

Apesar da aparente interrupção da estética realista durante a fase da guerra modernista, posto que “[...] grande parte dos movimentos de vanguarda se distanciou inicialmente do regionalismo histórico”, e da ânsia de descrever e retratar o país, ela retornou com maior ímpeto a partir da década de 1930 com a produção regional nordestina, estendendo-se até a atualidade com a produção literária marginal (Schollhammer, 2009, p. 53) e com o hiper-realismo. Uma produção que se distancia do regionalismo do século XIX, mas que ainda mantém a preocupação do registro documental e da representação da realidade brasileira, porém, lançando mãos de outros modos de representação do real.

Sobre isso, o Candido de *Literatura e subdesenvolvimento* (1980) avalia que é a partir da segunda guerra mundial que o Brasil passa a desenvolver uma consciência de subdesenvolvimento, desmistificando a ideia paisagística exótica presente em momentos anteriores, sendo esta ideia substituída por uma visão problemática do presente, isto é, a situação da vida do povo, o drama das secas, a consciência da luta de classes, o crescimento do partido comunista, bem como a possibilidade de um posterior futuro pessimista.

Segundo o ensaísta, o país decide lutar, ou seja, a consciência do subdesenvolvimento transforma-se em uma espécie de força propulsora que transmite novo empenho aos intelectuais. A literatura então trouxe à tona a consciência da crise, motivando o documentário e o realismo social/romance regionalista que ganhou força a partir dos anos 1930, intensificando-se após 1945, e novamente na década de 1970. Assim, verifica-se um empenho político e a opção por encarar criticamente as realidades do subdesenvolvimento, tirando proveito do mesmo. Isto posto, o romance realista desses anos terá os seus transgressores, como aquele do século anterior o teve. *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e *A hora da Estrela*, de Clarice Lispector, são exemplos daqueles que não seguem exatamente a estética proposta por Machado de Assis; pensando bem, pode-se afirmar que a estratégia narrativa de Machado é somente dele, mas, estes últimos, ao se fazerem diferente, dialogam com ele.

O primeiro, composto no auge do romance regionalista da década de 1930, é bastante peculiar, pois por ser uma obra de memórias ficcionais, questiona o retrato da realidade e ainda inclui uma temática comum à época, a dis-

cussão do próprio fazer literário e da impossibilidade da arte em retratar a vida fidedignamente, tratando-se, portanto, de uma espécie de obra metaliterária.

Em *São Bernardo* (1934), Graciliano abre uma nova perspectiva da realidade através da importância que dá à linguagem. O enunciador discute como escrever e que princípios são relevantes para contar a realidade das memórias do protagonista. A memória implica numa seleção e está associada ao esquecimento e à imaginação.

O protagonista, Paulo Honório, dentro dessa condição, seleciona os fatos a que dará maior ênfase e conta a sua história de acordo com o seu ponto de vista. Apesar de começar a narrativa de maneira objetiva, como se espera de uma literatura realista-documental, a partir do momento em que conhece Madalena, esse narrador, outrora dinâmico, começa a oscilar na construção de uma narrativa mais lenta e reflexiva cujo bom exemplo seria o capítulo 19, em que o narrador mistura os momentos presente e passado, o que lhe permite refletir sobre as suas ações anteriores. O romance também questiona a concepção da linguagem transparente e as descrições claras e precisas das paisagens, elementos próprios da literatura documental, como se pode observar nos capítulos 13 e 29. Sobre *São Bernardo*, Flora Süssekind, quando a compara com *Cacau*, de Jorge Amado, admite que no romance do alagoano há “[...] claramente o trabalho com a linguagem, o ‘arranjar palavras com tinta’ (1984, p. 73). Nos romances de Jorge Amado, haveria uma “naturalidade que encobre todo o trabalho com a linguagem” (SÜSSEKIND, 1984, p. 73).

Assim, o trabalho de Graciliano Ramos com a linguagem, que oscila entre os véus da transparência e o refinamento estético, imprime uma nova marca nessa herança realista. Nesse sentido, algo do modernismo se deixa perceber no registro realista documental, pois, conforme a visão da *Modernidade*, de Peter Gay (2007), a subjetividade da narrativa obriga a proposta realista a se modificar-se.

O que a visão e a audição não conseguem discernir só pode ser apreendido através do toque mental que pode fornecer uma predisposição receptiva à vida em todas as suas manifestações, e esse é o presente que permite a quem

o possui esboçar a natureza humana com mais precisão do que muitos outros, dotados com o dobro dos poderes e meios de observação externa, mas sem essa qualidade simpática² (GAY, 2007, p. 183).

Por seu turno, Clarice Lispector cria para *A hora da estrela* (1985) um narrador masculino, Rodrigo S.M.. Ele é um narrador em 3ª pessoa que transita entre este e a 1ª pessoa, a fim de refletir sobre o ato de escrever, sobre questões da vida e sobre os sentimentos introspectivos seus e de sua personagem, Macabéa. Há nesse romance uma desnaturalização, em que o processo da escrita vai se desenrolando à medida que o narrador a escreve. Trata-se de um narrador que conta e comenta a história que está escrevendo. O romance apresenta uma protagonista típica do romance da década de 1930, posta num contexto diverso, o urbano. Descrita como uma datilógrafa esquelética e pálida, é criada com intuito de abordar a problemática dos imigrantes nordestinos, porém, de um modo totalmente diverso do estereótipo dos romances regionalistas/nordestinos, Clarice questiona a desamparada alma humana. Um tema que será retomado posteriormente por Luiz Ruffato, por meio de um viés diferente, nos anos 2000.

Algumas décadas após *São Bernardo* e poucos anos após a *Hora da Estrela*, podemos perceber outros fatores de relevância. Lançado no final da década de 1970, momento auge dos romances político-memorialistas, *O que é isso companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, questiona tanto o romance regionalista da década de 1930 quanto a literatura urbana da década de 1970, o que em alguma medida o aproxima da narrativa clariciana. E apresenta algumas singularidades que o aproximam do novo realismo e do hiper-realismo, inserindo na narrativa a autobiografia, mas sem dizer tudo, escapando da “utopia do relato completo”, de Ricouer.

Assim como Machado, Clarice e Graciliano, Ruffato recria o realismo da sua época tanto através da temática quanto da forma, com equilíbrio tão preciso quanto o de uma balança recém aferida. O escritor de Cataguazes en-

² “Lo que la vista y el oído no pueden discernir sólo se puede aprehender a través del tacto mental que puede proporcionar una predisposición receptiva ante la vida en todas sus manifestaciones, y éste es el don que permite a quien lo posee esbozar con mayor precisión la naturaleza humana que muchos otros, dotados del doble de poderes y medios de observación externa, pero carentes de dicha cualidad simpática” (GAY, 2007, p. 183), tradução nossa.

cara a sua própria literatura realista como uma “reflexão sobre o real a partir do real” (Ruffato *apud* Schollhammer, 2009, p. 55). Diz ainda que procura fazer uma reflexão não só sobre a realidade política, mas também questioná-la “por meio do conteúdo e [d]a forma” (Ruffato *apud* Schollhammer, 2009, p. 55). Uma ruptura das normas que é característica dos romances pós-1970. Tal ruptura torna-se ainda mais evidente quando se faz amplo uso de sinais gráficos, figuras, fotografias, entre outros elementos visuais e semióticos, entremeados na narrativa, a que Ruffato recorre bastante nos seus romances.

Seu projeto mais ambicioso consiste em um romance regionalista em cinco volumes intitulado *Inferno provisório*, iniciado em 2005. É “um romance desprovido de fio narrativo único e de enredo fechado em torno de um personagem em desenvolvimento” (Schollhammer, 2009, p. 83). Uma narrativa fragmentária, como é próprio de Ruffato, a exemplo do seu primeiro romance, *Eram muitos cavalos* (2001). É considerado regionalista não porque retome a estética naturalista do final do século XIX ou da década de 1930, mas o é “[...] pela determinação local e pela vontade de trazer para dentro de sua linguagem a semântica e o idioleto particulares de uma população rural de origem italiana”. Nesse sentido, parece aproximar-se do romance regionalista de caráter exótico do século XIX, como *Inocência* (1872), do Visconde de Taunay.

A obra de Taunay alcançou satisfatoriamente, em sua época, o equilíbrio entre o ficcional e o real, adequando os valores românticos à realidade do sertão. O romancista nas suas descrições faz quase que um relato fotográfico da paisagem, como é claramente visto no primeiro capítulo intitulado “O sertão e o sertanejo”. Esse é apresentado como uma pintura estática do cenário e é dotado de informações geográficas surpreendentes, a exemplo da descrição de um incêndio no cerrado e dos hábitos dos animais nativos. Outro detalhe que pretende reforçar a aproximação do real e do ficcional é a precisão das marcas locativas, bem como as notas explicativas do autor, de cunho documental.

Voltando ao romance de Ruffato, é lícito afirmar que ele se diferencia desse regionalismo tradicional por ser também “um romance coletivo”, originado a partir da reescrita dos contos dos seus dois livros anteriores. Trata-se de uma rede de narrativas dentro de outras que têm em comum as questões

migratórias, quer no que tange aos italianos quer com relação aos que saem de Cataguazes para as grandes metrópoles. “De certa maneira, o romance retrata uma questão tradicional na literatura brasileira: o conflito entre o país rural e o país urbano” (Schollhammer, 2009, p. 84).

Estilisticamente, essa nova geração de realistas (ou neorealistas) não se compara às do século XIX e à da década de 1930, porém há neles “[...] o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira”, sem se prender ao mimético e ao representativo porque, segundo Karl Eric Schollhammer,

[...] ao longo do século XX, o realismo fez seu retorno sob diferentes formas – surrealismo, realismo fantástico, realismo regional, realismo mágico, *new-realism* e hiperrealismo [...] o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora” (Schollhammer, 2009, p. 53)

Conseqüentemente, o que dizer de outros temas abordados pela prosa da virada do século XX para o XXI? As barbáries e a violência das cidades, a vida no campo, o exotismo de lugares distantes é mostrado tão realisticamente em programas televisivos e em *reality shows* que se torna desafiador para essa literatura de cunho realista encontrar uma forma de expressão que já não tenha sido explorada pelas mídias, frente ao esgotamento de motes. Hoje nada mais impressiona ou comove; posto que fomos anestesiados pelo excesso. Contudo, somente a literatura tem a capacidade de dar uma nova roupagem para essa realidade que se quer representar, pois a literatura sempre encontra um meio de dizer. Essa talvez seja uma das principais “funções” da literatura (Eco, 2003).

Entretanto, a proliferação de produtos midiáticos centrados nesse tipo de apresentação e/ou representação do real mostra a crescente demanda que busca retratar incessantemente a realidade brasileira. Esse fato constitui e explica a onda de romances políticos, históricos, e de reportagens jornalísticas que inundaram a nossa literatura a partir dos anos 1980, como por exemplo o livro de Caco Barcellos, *Abusado* (2003), sobre o traficante Marcinho VP;

e o sucesso de *Estação Carandiru* (1999) e *Tropa de Elite* (2006), entre outros exemplos de literatura marginal³. Ou ainda, produções biográficas como a de Glória Pires, *40 Anos de Glória*, lançada em março de 2009 e organizada pelo roteirista Eduardo Nassife e pelo escritor Fábio Fabrício Fabretti, entre outros tantos que poderíamos mencionar.

Por outro lado, há inúmeros exemplos que mostram que a prosa literária desses últimos anos não está tão preocupada com a representação do real ou com a verossimilhança, mas com o “[...] efeito estético da leitura, que visa a envolver o leitor afetivamente na narrativa” (Schollhammer, 2009, p. 59). Pretende-se “[...] criar efeitos de realidade sem precisar recorrer à descrição verossímil ou à narrativa causal e coerente.” (Schollhammer, 2009, p. 79). Em tais narrativas, predomina o diálogo com imagens e com outros textos não literários, além da instantaneidade que pode ser observada quer no tema, quer na forma. Fato que é passível de se observar nas curtas narrativas – minicontos/microcontos – de Dalton Trevisan, Fernando Bonassi e Marcelo Freire.

Fernando Bonassi, por exemplo, é um escritor que “[...] atua nos mais diversos formatos, como, literatura juvenil, poesia, roteiros de cinema, programas de televisão, jornalismo, teatro e prosa [...]” (Schollhammer, 2009, p. 60 - 61), essas instâncias percorridas por Bonassi ajudam a explicar a sua predileção pela hibridez na construção de seus textos. Seu trabalho pretende demonstrar que a literatura contemporânea vive um momento em que “[...] o livro deixou de ser o produto final e apenas representa uma etapa provisória de um desdobramento de significantes em novos formatos mais voláteis e porosos da mútua penetração dos diferentes níveis.” (Schollhammer, 2009, p. 63).

Outro exemplo de narrativa enxuta do início deste milênio é a elaborada pelo pernambucano Marcelino Freire. Ao organizar *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), ele “[...] promoveu o interesse em torno deste gênero [o miniconto]”, marcado pelo texto enxuto e enfático aos moldes de

³ O termo marginal aparece na década de 1970, com a *Poesia Marginal* ou a *Geração do Mímógrafo*, representada pelos poetas Ana Cristina César, Cacaso, Paulo Leminski, Francisco Alvim e Chacal, em sua maioria oriundos da cidade do Rio de Janeiro, de classes média e alta. No que se refere à definição desse termo, ele está relacionado a escritores considerados à margem do circuito editorial, que tentam subverter o poder acadêmico e linguístico e, muitas vezes, representam as classes sociais menos favorecidas.

Dalton Trevisan. Na obra *Contos negreiros* (2005), Freire não só aperfeiçoa a sua técnica contística, como “[...] se distancia claramente da crônica para trabalhar a linguagem num registro da poesia, incluindo ainda discursos orais e cotidianos” (Schollhammer, 2009, p. 66-67), aproximando ainda mais o leitor do texto escrito. Um exemplo icônico é “Totonha”, miniconto em que a narradora, uma mulher simples, moradora e trabalhadora da roça, questiona a sua provável professora sobre o porquê de ela, em já tão avançada idade, precisar aprender a ler, estudar.

Longe de ser apenas documental, os novos realismos prestam-se a trabalhar a realidade a partir dos recortes de um imaginário coletivo, da problematização de questões político-sociais latentes, construindo textos imbricados entre si e, ao mesmo tempo lacunares, em que se prevê a participação do leitor na montagem e na construção de uma nova realidade através da articulação organizada do fictício e do imaginário, em que o imaginário emerge da realidade repetida na ficção (Iser, 1996). É o que acontece, por exemplo, na obra *Leite Derramado* (2009), de Chico Buarque, em que a construção de um monólogo não linear e lacunar configura uma construção verossímil da memória de um idoso centenário e moribundo. Ou, ainda, em *Passageiro do fim do dia* (2010), de Rubens Figueiredo, que apesar de trazer a lume as mazelas da pobreza e da violência da cidade do Rio de Janeiro, a problematização das questões sociais ocorre através das reminiscências da memória do protagonista, Pedro.

Não poderíamos deixar de abordar o hiper-realismo, tido como consequência de uma hibridização textual, ou seja, essa vertente é construída a partir de elementos que não pertencem ao plano literário e são inseridos nele. De acordo com Célia Pedrosa, há uma “[...] tentativa de criar, através da linguagem, um simulacro tão perfeito da realidade, que se torna necessário o agenciamento de técnicas muito exageradas, provocando um efeito oposto ao que se procurava, desmascarando a obra como construção” (1977, p. 58). Nesse sentido, talvez o maior expoente dessa vertente seja Rubem Fonseca, que, para a ensaísta, atua na “dessacralização da obra de arte, através do enfoque de temas considerados não nobres” (Pedrosa, 1977, p. 109), proporcionando o choque no leitor. *Feliz ano novo* (1975), que trata da brutalidade das relações humanas, a

partir de uma dualidade de força e de opressão dos grandes centros urbanos, é um bom exemplo desse tipo de realismo. No conto homólogo ao título, a violência tem lugar de destaque e sua descrição parece ter sido recortada das páginas policiais dos jornais – fato que leva à hibridização afirmada logo acima.

Para continuarmos nesta toada, interessa-nos também trazer Ferréz, o escritor do realismo marginal:

Quando eu lancei o *Capão Pecado*⁴ me perguntavam de qual movimento eu era, se eu era do modernismo, de vanguarda... e eu não era nada, só era do hip hop. Nessa época eu fui conhecendo reportagens sobre o João Antônio e o Plínio Marcos e conheci o termo marginal. Eu pensei que era adequado ao que eu fazia porque eu era da literatura que fica à margem do rio e sempre me chamaram de marginal. Os outros escritores, para mim, eram boyzinhos e eu passei a falar que era literatura marginal (Ferréz, 2004 apud Nascimento, 2006, p. 15)

A literatura marginal discutida por Ferréz é aquela produzida pelas minorias e que apresenta temas periféricos. O atributo “marginal” incorporado à literatura, neste caso, remete a sujeitos e a espaços marginais que são retratados nas obras através do ambiente periférico e da própria condição dos escritores que estão à margem da elite literária.

Segundo Antonio Candido, o que importa na literatura realista é “[...] causar choque no leitor e hesitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor, mas não se deixam avaliar com facilidade [...]” (Candido, 2006, p. 258), tais quais os que comentamos acima. Para Pelegrini (2007), o realismo é uma forma particular de perceber a relação entre o sujeito e a sociedade. Em face de tais percepções, a trajetória que o modo realista de escrita vem percorrendo, desde sua inauguração por meio de Machado de Assis até a atualidade, nos mostra que a narrativa realista é uma ficção que vai além do registro, pois se mostra em uma tentativa de compreender os sujeitos e a realidade da qual todos participamos. Nesse sentido, o realismo também nos insere na história, dado o impacto que condiciona.

⁴ O romance *Capão Pecado* foi lançado em 1997, pela editora Labortexto, baseado na vivência e experiências sociais do escritor como morador do Capão Redondo, na zona Sul de São Paulo.

No realismo do século XIX observamos que o cenário das narrativas era, em maioria, o contexto social. Essa exterioridade, funcional para situar o leitor à época em que tempo se passa o romance, transborda na narrativa realista contemporânea, situando-se para além do espaço físico de ambientação. Dividido entre mundo real e afeto, Paulo Honório nos mostra a diferença entre o referencial e o sensível, da mesma maneira que seu criador equilibra a linguagem entre esses dois mundos. Essa marca nos mostra como a interiorização pode, de fato, constituir um espaço de referência, e como o psicológico permeia as demais categorias narrativas, transformando-as com o tempo.

Se, de um lado, Machado traz um humor contido na narrativa de seu tempo, Clarice traz, em *Macabéa*, o humor fruto das indiscrições e da ingenuidade, construindo boa parte da narrativa – senão a maior delas – na fragilidade do espaço íntimo da protagonista. Aqui, além de adentrar ao espaço interior, o intimismo clariciano é um convite aos silêncios que a obra exalta, meio pelo qual a interpretação adquire sentido.

Outra comparação entre os realismos consiste na análise da ironia. Machado tece seus períodos mordazes com o requinte e o aspecto formal que seu tempo exigiu. Quando nos voltamos a *Inferno provisório* (2016), de Ruffato, observamos que a ironia, no caso, se destaca no discurso e se aprofunda despretensiosamente, dado o mote dos trabalhadores frente à real situação das condições do trabalho no século XXI. Em Ruffato, essa ironia se estilhaça, compondo um mural que norteia a história do trabalho no país em perspectiva complexa e desanimadora.

Em tempos contemporâneos, a necessidade de significar transcende o aspecto formal da narrativa, e multiplicam-se, então, os modos de dizer. Por isso, afirmamos que Ruffato segue em uma tendência crescente nas artes, a da plurissignificação. *Inferno provisório* (2016) transpõe a linguagem não apenas por ser entremeado por outras artes, imagens, recortes e referências, mas porque elas são costuradas ao texto, de modo que incorporam a malha literária da obra. Se Machado inova por romper com as barreiras formais do Romantismo, podemos então inferir que Ruffato acompanha um novo romper de padrões, permitindo que a literatura também se atualize no meandro artístico.

De fato, toda obra de arte, especialmente a literária, é mimética por natureza. Emerge do real e apresenta maior ou menor grau de verossimilhança. Mas, mesmo dentre aqueles considerados autores realistas em nosso cânone, a estética surge pelo viés da ruptura e da diferença, seja através de um narrador insólito como o narrador-defunto machadiano, ou ainda, o narrador masculino clariciano, seja pela junção de linguagens em Ruffato, ou pelas lacunas em Buarque, condicionando que, no século XXI, a singularidade viesse a ser a maioria.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI, JR., Davi. “Jornal, Realismo, Alegoria: O romance brasileiro recente”. In: ARRIGUCCI, Jr., Davi. **Achados e Perdidos**. São Paulo: editora Polis, 1979.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006. BOSI, Alfredo. **Brás Cubas em três versões: estudos machadianos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1971.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.

ECO, Umberto. **Sulla Letteratura**. Milano: Tascabili Bompiani, 2003.

GAY, Peter. Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett. Traducción de Marta Pino, Antón Corriente, Carmen Artime y Eva Almazán. Barcelona: Paidós, 2007.

ISER, A. Wolfgang Iser. **O fictício e o imaginário: Perspectivas de uma antropologia literária**. Trad. de: Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro. Ed. Guanabara, 1986.

NASCIMENTO, Érica P. **Literatura marginal**: os escritores de periferia entram em cena. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)– Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PEDROSA, Célia. **O Discurso Hiperrealista** (Rubem Fonseca e André Gide). 1977, 190 f. Tese (Doutorado em Letras)–Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

PELLEGRINI, Tânia. “Realismo: postura e método”. In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dezembro de 2007.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Machado de Assis**: por uma poética da emulação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “O realismo de novo”. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1984.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

VER O INVISÍVEL EM AURA, DE CARLOS FUENTES: COMPONENTES DE LITERATURA E SEMIÓTICA

Tiago Santos Malheiros

Vinícius L. P. de Sousa

INTRODUÇÃO

Certa vez, Alfredo Bosi (2000) proferiu em um de seus escritos que quando se adota um método para fins de análise de texto literários, sejam eles na poesia ou na prosa, o que se acaba por realizar, na verdade, é uma parte da possibilidade de buscas para desvendar, ou pelo menos sugerir, concepções acerca da linguagem que é caracterizada como diferenciada, astuta, ilógica, subversiva, polissêmica, dentre outras.

E é a respeito do uso dessas doutrinas, que Bosi (2000, p. 10) assevera que “a história de não poucas doutrinas literárias do século XX ilustra essa forjadura de modelos que, a rigor, dariam conta de apenas um ou outro subconjunto de fenômenos presentes num poema, num conto ou num romance”.

Assim sendo, o que se pretende neste escrito é, pelo menos no que diz respeito a essa tentativa de localizar e desvendar sentido(s), fazer uma abordagem dentro da obra literária *Aura*, de Carlos Fuentes, que é objeto deste trabalho, cujo *modus operandi* de sua análise se baseará nos ditames da semiótica proferida pelo pensador americano Charles Sanders Peirce (2004).

Portanto, com essas premissas, não se tem a intenção de marcar o presente estudo com o absolutismo teórico e suas verdades, tampouco induzir o leitor a uma crença da validade de ser possível aproximar os ditames de um pensamento, aqui o semiótico, voltado para uma das mais brilhantes obras do mexicano Carlos Fuentes.

Contudo, e considerando que não se pode denegar a necessidade da escolha de um viés, um método e/ou uma corrente de pensamento para que não se caia no achismo, ou no puro subjetivismo, é que, dentro dos parâmetros

exigidos pelas academias e pela ciência, escolheu-se como norte o discurso conceitual acerca da tese triádica proposta pelo pensador americano.

Nesse sentido, a pesquisa tem objetivo geral analisar como são constituídos, dentro da narrativa, o visível e o invisível para consumação dos efeitos de sentido. Os objetivos específicos norteiam, num primeiro momento, em aduzir como posições antagônicas luz e sombra, erótico e angelical, desejo e medo dentre outros tornam-se elementos substanciais para a configuração do desfecho da narrativa. Ainda, apresentar qual o conceito de semiótica defendido por Peirce será utilizado para fins de análise de *Aura*.

No que diz respeito à seara metodológica, o estudo foi realizado, num primeiro momento, via pesquisa bibliográfica, onde se pode selecionar material para a sustentação teórica e crítica, principalmente as que têm relação à fortuna crítica da narrativa objeto deste escrito. O método adotado, por sua vez, será o analítico, ancorado nas premissas semióticas de Peirce (2010, 1982), Pignatari (2004) e Santaella (2005).

É com essa perspectiva que o estudo se justifica, visto que adotar uma abordagem de cunho semiótico dentro de uma obra consolidada a qual já fora objeto de inúmeras pesquisas, dissertações e teses, cuja maioria das interpretações dão conta da temática do fantástico, do insólito, do maravilhoso como vertentes ímpares do conteúdo presente na narrativa, é, ao ver desses que escrevem, um *olhar com outros olhos* e poder vislumbrar novas nuances e novas possibilidades de leituras de/em *Aura*.

LER/VER O INVISÍVEL: AURA

Em suma, antes mesmo de iniciar a análise da obra, é importante destacar, com o intuito de orientar à compreensão, os pormenores que caracterizam certos elementos dentro do enredo da narrativa.

Aura é uma narrativa curta escrita pelo autor mexicano contemporâneo Carlos Fuentes, considerado por sua vez um dos maiores escritores do México, é uma obra narrada na 2ª pessoa, o que é raro e trata-se de um clássico latino-americano que ora é classificado como fantástico, ora como realismo mágico.

Abre-se um parêntese para ressaltar, a título de ilustração, que os autores deste ensaio não concordam com essas especificações *rotulantes* e classificatórias para os textos literários. Mas, sigamos adiante!

Aura possui uma trama de indeterminação que gera dúvida sobre as cenas narradas e causa estranhamento pela dimensão do duplo que nela permanece. O real acaba por se misturar com o sonho, resultando em provocar hesitação que caracteriza a fantasia e marca a ambiguidade na obra. No entanto, para que haja hesitação é necessário que o leitor participe do texto, para que compreenda a real fantasia, como diz o psiquiatra suíço Carl Jung: “para ser vivida de um modo completo a fantasia exige, não só a visão passiva, mas participação ativa do sujeito” (1997, p. 300).

Tem-se, portanto, que em *Aura*, Carlos Fuentes trabalha com quebras temporais. No texto, a senhora Consuelo contrata um historiador versado em língua francesa para traduzir as memórias de seu falecido marido. Este historiador passa a investigar a vida do defunto general do império e descobre, posteriormente, observando imagens, documentos e fotos, que está diante de si mesmo. Desse modo, a estrutura apresenta a primeira duplicidade, ou seja, Felipe e o general são a mesma pessoa, contudo, em épocas temporais diferentes. A segunda duplicação é expressa quando o leitor descobre que a idosa Consuelo e a figura de sua sobrinha Aura, por quem Felipe – o historiador – está apaixonado, são a mesma pessoa. Neste segundo caso, as duas personagens convivem no mesmo espaço e tempo.

SEMIÓTICA E LITERATURA

Na maioria dos manuais que tratam sobre esse tema será possível identificar conceitos diversos acerca do que é a semiótica. Décio Pignatari (2004), por exemplo, em um estudo sobre semiótica voltado à literatura, ensina que o próprio nome dá margem à possíveis interpretações dúbias, ressaltando que: “Para o leigo, pelo menos, já o nome dessa nova ciência pode induzir para uma interpretação dúbia. Semiótica? Uma meia ótica, uma ótica de zarolhos e caolhos? E o fato de ela possuir outro nome – Semiologia – não facilita muito as coisas.” (Pignatari, 2004, p.15)

No entanto, o mesmo autor, logo em seguida, ensina que “A semiótica, ou teoria geral dos signos, é uma indagação sobre a natureza dos signos e suas relações, entendendo-se por signo tudo aquilo que represente ou substitua alguma coisa”. (Pignatari, 2004, p. 21)

Com esse mesmo viés, Lúcia Santaella (2005) destaca que a Semiótica é a ciência que se dedica ao estudo de todos os signos, nos processos de significação na natureza e na cultura. Para a autora (1983), a Semiótica pode ser entendida como a ciência de todas as linguagens possíveis, pois, diferentemente da Linguística, que se dedica ao estudo do sistema sógnico da linguagem verbal, a Semiótica considera qualquer fenômeno como um sistema sógnico de produção de sentido.

Vale ressaltar que ambos os conceitos apresentados por Pignatari (2004) e Santaella (2005) são baseados nos pressupostos orientados pela teoria semiótica de Charles Sander Peirce, o qual depreende que semiótica é a ciência do signo cujo objeto de investigação são todas as linguagens possíveis, ou seja, tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer signo como fenômeno de produção de significação e de sentido (Peirce, 2010).

O insigne pensador discorre, ainda, que o signo constitui a linguagem e “é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém”, e pode ser entendido como alguma coisa que está em lugar de outra, isto é, “estar numa tal relação com outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse esse outro” (Peirce, 2005, p. 60, 61).

No que diz respeito à contribuição da Semiótica para os estudos literários, os pressupostos levantados partirão do livro de Décio Pignatari *Semiótica e Literatura* (2004), obra imprescindível para se entender a relação e importância da semiótica na literatura, tanto na prosa quanto na poesia. Assim, aqueles que já têm afinidade com a Semiótica e com a teoria de Peirce e seu modelo triádico com a inserção do interpretante trarão nestas linhas os conceitos de tríade: ícone, índice, símbolo, bem como os conceitos de similaridade e contiguidade, não verbal e verbal etc. Dos estudos estruturalistas para cá é sabido que o signo verbal já não daria mais conta, recorrendo ao signo não verbal.

Destarte, quando se lê um poema, aquele signo verbal te fará mergulhar num campo associativo e num jogo de imagens mentais que representarão aquele signo. Se você lê um *haikai* que fala sobre as folhas caindo no outono, logo o leitor pode criar imagens em sua mente (em seu livro *O ser e o tempo da poesia*, 2000, o crítico literário Alfredo Bosi utiliza a ideia de “imagem-no-poema”). Esse é o primeiro contato com o ícone, assim, com a primeiridade.

E eis que o ícone invade o corpo verbal. A palavra escrita é o alto grau de abstração do signo. Peirce disse que o ícone, assim como o símbolo, são signos mentais e gerais, diferente do índice, que estabelece conexão física e direta. E, em relação ao símbolo e índice, o ícone é o que mais tem a ver com um caráter de verdade. Peirce vai mais longe nessa ideia, no tocante à predicação vinculada a ideia de metáfora, fazendo a distinção entre ícone puro (a qualidade, de ordem primeira na tríade) e *hipoícone* (de ordem triádica: imagens, diagramas e metáforas – a fotografia, por exemplo, pode ser um hipoícone). A metáfora, na teoria de Peirce, é um hipoícone por contiguidade, uma semelhança, uma terceiridade entre primeiridade. Essa ideia é extremamente importante para a compreensão da função poética (em nível de estudo de teoria da literatura).

Não obstante, façamos a distinção entre similaridade e contiguidade: a similaridade é o *parecido*, que constitui paradigmas; a contiguidade é o próximo, formando sintagmas, isto é, o *próximo*. Décio Pignatari (2004, p. 24) vai mostrar que “a poesia tenta ser ou imitar o objeto a qual se refere, por meio de formas analógicas (‘chove chuva choverando’), enquanto na prosa, tentamos ‘contar’ o que está acontecendo (‘a chuva está caindo’). Ainda continua na ideia de que podemos resumir um romance, mas não podemos resumir um poema. Resumir um poema seria uma tarefa de levantar paradigmas (personagens e ações) e sintagmas (tramas e subtramas) que levaria a um diagrama que é o resumo da narrativa, resumo esse que é um ícone, um ícone no meio do caminho entre palavra e imagem, isto é, um índice. E o resumo de uma narrativa, nas palavras de Pignatari, (2004, p. 25) “nada mais é que um quadro indicial lógico-analógico de indícios”.

ANÁLISE SEMIÓTICA EM *AURA*

É salutar mencionar que em boa parte ou senão quase sua totalidade, a teoria semiótica de Peirce está intrinsecamente associada a divisões triádicas. E segundo o próprio pensador “a divisão mais importante dos signos” está disposta na Segunda Tricotomia (Peirce, 2010, p. 74).

A esse respeito, Pignatari (2004) ressalta que a segunda tricotomia é a de maior importância visto que abarca as respostas para a noção de Ícone, Índice e Símbolo.

Dessa maneira, temos, pois, que Ícone, em tese, está voltado para a manutenção de associação ao seu objeto, a um desenho ou um som. Ainda acerca do ícone, Pignatari (2004) baseando nos pressupostos de Peirce assevera que Ícone é uma potência sígnica, pois traz em si sempre a possibilidade de algo representativo. Ou seja, a primeiridade alicerça o “movimento”, alicerça o “vir-a-ser” dessa possível representatividade.

Nesse sentido, com intuito de fazer uma associação entre ícone e a narrativa de *Aura*, pode-se sugerir que consoante ao *vir-a-ser* proposto como uma característica icônica do signo em *Aura* é perceptível notar que desde o início da narrativa há a demonstração de um desejo, proferida via voz do narrador, de que o próprio Felipe Montero adota a partir do momento em que ele passa a reconstruir a vida e a história do General Llorente. Ou seja, há um esforço latente de Montero em completar a vida e os momentos do General como se vivida por ele mesmo dado o momento de sua escrita. São mantidas, dessa forma, uma estreita relação da vivência real – fato de Montero reviver a história do falecido via sua escrita – como o que em linhas gerais só é concebido ao passo que o próprio historiador dá vida a sua imaginação, tomando o do outro como parte para sua empreitada.

Ainda, acerca da vinculação e do *vir-a-ser* tem-se que a mágica história em *Aura* apresenta marcas indiciais de que Felipe Montero pode ser a reencarnação do general; logo, o texto que se lê figuraria como uma espécie de continuação das memórias, ou seja, da vida do outro. A narrativa insinua ao

leitor que se pode estar lendo o futuro do general, enquanto o próprio Felipe leria seu passado nos textos de Llorente.

O segundo elemento constituidor da tríade é, segundo Peirce (2010 *apud* Pignatari, 2004) o índice, que nas palavras do pensador americano representa “aquilo que mantém relação direta com o seu objeto, por exemplo pegadas na areia, perfuração de uma bala, digitais etc.”. Dessa maneira, tem-se em *Aura*, pelo menos, duas perspectivas que insinuam essa representação indiciária entre os personagens Felipe Montero, o General Llorente, a viúva Consuelo e sua sobrinha Aura, uma vez que as manifestações das ações desenvolvidas, principalmente por Montero, deixam marcas e fortes indícios que manipulam, de certa maneira, a direção do sentido que o leitor possa conduzir para o desfecho de cada cena narrada. Esse feito é claramente identificado em várias passagens do texto onde o narrador profere as ações de um certo personagem, mas que na verdade, deixa pistas de que está se falando de um outro. Veja-se o trecho que assimila tal afirmação:

Chega seus ouvidos com uma vibração atroz, dilacerante, de súplica. Você tenta localizar sua origem: abre a porta que dá para o corredor e ali não escuta nada; esses miados escorregam do alto, da claraboia. Rapidamente você sobe na cadeira... e apoiando-se na estante de livros você pode alcançar a claraboia, abrir um de seus vidros, elevar-se com esforço e cravar o olhar nesse jardim lateral, nesse cubo de telhados e plantas emaranhadas onde cinco, seis, sete gatos — você não pode contá-los, não pode se manter ali mais de um segundo — encadeados uns com outros, se revolvem envoltos em fogo, desprendem uma fumaça opaca, cheiro de pelo queimado. (*Aura*, p. 31).

O que se depreende nesta passagem é que Felipe Monteiro, ao perceber a voz, ou sussurros, ou miados, se confunde, mas ao mesmo tempo se enche de certezas, pois a voz é doce como a de Aura, mas os rastros com detalhes da casa são identificados por ele como sendo de alguém mais madura, ou seja, da Viúva Consuelo.

Assim, as vozes, ou miados, ou sussurros captados por Montero só se tornam substanciais à tessitura da estrutura dos elementos indiciários, segundo

Pignatari (2004) e Santaella (2005), ao estranhar o aparecimento de vozes passa a depreender que ali há a possibilidade de que algo estranho esteja existindo, mas que nada possa atrapalhar o desejo de desvendar o real sentido do que se passa dentro daquele velho casarão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aura é, sem dúvida, uma narrativa fantástica. E não está se falando aqui do gênero Fantástico tal qual defendido por Tzvetan Todorov (2004), por exemplo. O fantástico inscrito neste escrito é no sentido de qualidade, de caracterização de uma narrativa, que embora curta, detém uma extensa carga de possibilidades de leituras e, por conseguinte, de vieses semânticos.

E adotar uma teoria, um caminho metodológico embasado por correntes da semiótica foi, de certa maneira, procurar desvendar um pouco, e bem pouco mesmo, do vasto caminho de possíveis leituras de uma das obras mais marcantes da literatura mexicana, e não somente dela, pois *Aura* tornou-se uma narrativa do mundo.

Assim, quando se tentou adotar os conceitos de ícone e índice revelou-se, neste estudo, que o conteúdo da narrativa, seus personagens, principalmente, se expõem a uma camuflagem estruturada a promover inquietações, ambiguidades e, sobretudo, envolvimento do leitor com o texto. É impossível o leitor não se inserir na obra e fazer dela um quebra cabeça onde a verdadeira motivação não é montar os seus elementos constituidores, mas sim, separar ainda mais esses elementos até que se possa deduzir qual o verdadeiro motivo de um enredo que causa tanta estranheza, mesmo deixando vários indícios, de que se está fazendo uma leitura de um sonho que não é mais do narrador, nem mesmo dos personagens, mas certamente (deve-se ter dúvidas sobre essa afirmação) de um leitor desavisado!

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, Cultrix. Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

FUENTES, Carlos. **Aura**. Madrid: Alianza, 1994.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SOBRE OS AUTORES (AS)

Adriana de Sá Marques (UNIR)

Possui Graduação em Letras/Português pela Universidade Federal de Rondônia - UNIR (2006); Especialização em Língua Portuguesa pela Fundação Riomar/UNIR (2008); Mestranda em Estudos Literários na UNIR - linha de pesquisa 1: Estudos de Literatura, Cultura e Letramento (Início: Agosto/2019); Estudante do Grupo de Pesquisa em Letramento Literário: estudo de narrativas da/na Amazônia e do Grupo de Pesquisa Criamazônia - Processos de Criação na/da Amazônia. Docente de Língua Portuguesa, Redação e Literatura da Secretaria Municipal de Educação - SEMED. Atua na Gerência de Formação, Capacitação Técnica e Pedagógica - GFCTP/SEDUC/RO como formadora de Língua Portuguesa do Referencial Curricular de Rondônia (RCRO) do Ensino Fundamental. Iniciou, em maio de 2020, o trabalho como redatora de Língua Portuguesa na construção do Referencial Curricular de Rondônia do Ensino Médio.

Alberto de Barros Molina

Possui graduação em Letras - Português pela Universidade Federal de Rondônia (1994). Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia. Estudante do Grupo de Pesquisa em Letramento Literário: estudo de narrativas da/na Amazônia. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira. <https://orcid.org/0000-0003-4424-6697>

Aldizete da Silva Souza (UNIR)

Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Estudante do Grupo de Pesquisa em Letramento Literário: estudo de narrativas da/na Amazônia e do Grupo de Pesquisa Criamazônia - Processos de Criação na/da Amazônia. Graduada em Letras/Português pela UNIR. Graduada em Pedagogia pela Faculdade Claretiano/Porto Velho. Especialização em Metodologia do Ensino Superior. Professora de Língua Portuguesa do Estado de Rondônia e instituição privada. Contato: aldizetesouza30@gmail.com

Andréia Moreira Cardoso (UNIR)

Possui graduação em Pedagogia pela Universidade Norte do Paraná (2011). Atualmente é Professora do Ermelindo Monteiro Brasil. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Pedagogia. Mestranda em Estudos Literários na UNIR - linha de pesquisa 1: Estudos de Literatura, Cultura e Letramento; Estudante do Grupo de Pesquisa em Letramento Literário: estudo de narrativas da/na Amazônia.

Ane Caroline Rodrigues dos Santos Fonseca (UNIR)

Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Rondônia (2018); Mestranda - Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia (2019). Estudante do Grupo de Pesquisa em Letramento Literário: estudo de narrativas da/na Amazônia.

Angélica Gomes de Araújo Batista (UNIR)

Graduada em Letras - Português pela Universidade Federal de Rondônia-Unir (2020). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras. Mestranda em Estudos Literários na UNIR - linha de pesquisa 1: Estudos de Literatura, Cultura e Letramento. Estudante do Grupo de Pesquisa em Letramento Literário: estudo de narrativas da/na Amazônia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7810-3056>.

Cristiane Joelma Denny (UNIR)

Habilitada em Pedagogia/ Supervisão Escolar pela Faculdade de Educação de Porto Velho (2000). Pós-Graduada em Supervisão Escolar - FiAR (Faculdades Integradas de Ariquemes). Início como Docente 1996 a 2000 - No Educandário Padre José de Anchieta (Atuação 1 ao 5 ano) 40h; 2000 a 2004 - No Colégio Adventista de Porto Velho (Atuação: Direção, Orientação e Professora do 1ao 5 ano) 40h; 2000 a 2002 Professora Emergencial da Prefeitura de Porto Velho 20h; 2004 a 2011- Empossada no Cargo Público Efetivo do Governo do Estado de Rondônia - Órgão Seduc- Machadinho do Oeste (Supervisora Escolar 40h), 2005 a 2010 - Empossada no Cargo Público Efetivo da Prefeitura de Machadinho D Oeste- Pedagogia

Séries Iniciais; 2010 a 2019 - Empossada em Cargo Efetivo do Governo do Estado de Rondônia 40h- Supervisora Escolar; 2010- Redução da Carga Horária de 2004 de 40h para 20h, No Governo do Estado de Rondônia- Supervisora Escolar; 2010 - Exoneração do Concurso Público de 20 da Prefeitura de Machadinho D Oeste. Atualmente é supervisora do Governo do Estado de Rondônia lotada na EEEFM Estudo e Trabalho; 2012 - Coordenadora do Pacto Fortalecimento do Ensino Médio; 2019- Mestranda em Estudos Literários - Programa de Pós-Graduação, Linha 2 - Literatura, Memória e Identidade Pan-Amazônicas. Orientador Miguel Nenevé; 2019 - Proficiência em Língua Espanhola - Universidade Federal de Rondônia-UNIR.

David Costa de Souza (UEA)

Mestrando em Letras pela Universidade Estadual 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. Atualmente, integra o grupo de pesquisa Núcleo de Pesquisa em Linguística e Literatura - NUPELL, da Universidade do Estado do Amazonas.

Eliana Azevedo Sarmiento (UNIR)

Possui Graduação em Letras/ Língua Portuguesa e Língua Inglesa e suas respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Amazonas (2010). Atua como pesquisadora no Grupo de Pesquisa Literatura de Língua Portuguesa na Universidade Federal de Rondônia, Campus de Porto Velho dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/9163674532560052, sob a liderança do Professor Doutor Pedro Manoel Monteiro. Tem experiência no ensino da Educação Básica e Ensino Médio. Interessa-se pela pesquisa sobre gênero, literatura comparada, questões sociais e históricas, especificamente sobre mitos e lendas e Literatura Feminina Cabo-verdiana.

Eliane Auxiliadora Pereira

Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (2018), Mestrado em Letras Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2008), especialização em Literatura Brasileira Contemporânea (1996) pela Universidade Católica de Goiás, graduada em Letras Português e Literaturas Correspondentes pela Universidade Católica de Goiás (1994). Atualmente é professora de Língua Portuguesa e Literaturas do Colégio Militar de Campo Grande/MS. Professora credenciada no Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia - UNIR. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em teoria e crítica literária, língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, análise do discurso, letramento literário e processos de criação entre artes: literatura e cinema. Membro do grupo de pesquisa CRIAMAZÔNIA - Processos de Criação na/da Amazônia e do Grupo de Pesquisa Letramento Literário: estudo de narrativas da/na Amazônia. Atua como avaliadora de projetos de ensino, pesquisa e extensão. ORCID iD <https://orcid.org/0000-0001-7418-0479>

Eunice Gomes da Pereira da Silva (UNIR)

Graduação em Letras – Faculdades Integradas de Patos (1995). Atualmente é professora – Representação Porto Velho da Secretaria de Educação do Estado de Rondônia. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras. Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia- Porto Velho.

Fernanda Tonholi Sasso Curanishi (UEL)

Graduada em Letras, com habilitação em língua portuguesa-inglesa pela Universidade Estadual de Maringá (2008); Especialista em Métodos e Técnicas de Educação, pela Universidade Federal Tecnológica do Paraná (2010); Mestre em Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá (2015); Doutoranda em Literatura Brasileira e Outras Literaturas Vernáculas pela Universidade Estadual de Londrina (em andamento); Experiência no Ensino Superior em Literaturas de Língua Portuguesa e em Orientação de TCC em cursos de especialização lato sensu na modalidade EAD. Professora colaboradora em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira.

Isabela Melim Borges (NuPILL/UFSC)

Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em literatura brasileira também pela UFSC, assim como o Bacharelado e a Licenciatura. Tem experiência na área de Letras, atuando, principalmente, nos seguintes temas: poesia, história literária, literatura brasileira, teoria literária, história das ideias, ensino/aprendizagem da literatura com uso de ferramentas digitais (DLNotes e Aoidos). Membro do Núcleo de Pesquisa em informática, literatura e linguística (NuPILL), editora-chefe da revista Texto Digital. Integrante do projeto de extensão “Procura-se um leitor”, desenvolvido com alunos do ensino fundamental 2 e ensino médio do Colégio de Aplicação da UFSC.

Iza Reis Gomes Ortiz

Professora de Língua Portuguesa e Literatura do IFRO - Câmpus Porto Velho Calama. Professora do Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica em Rede Nacional - PROFEPT/IFRO; Professora credenciada do Programa de Mestrado em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia - UNIR; Coordenadora do Grupo de Pesquisa Criamazônia/IFRO - Processos de Criação na/da Amazônia. Doutora em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas - UFAM (2014 -2018); Mestre em Letras - Linguagem e Identidade pela Universidade Federal do Acre - UFAC (2006 - 2008). Graduada em Letras/ Português pela Universidade Federal de Rondônia (1996). Especialista em Letras - Estudos Literários e Linguísticos pela FACISA (2005). Especialista em Metodologia e Didática da Educação Superior pela Universidade de Rondônia - UNIRON (2002). Tem experiência como Avaliadora de projetos na área de Língua Portuguesa e Literaturas com ênfase em Teoria da Literatura, Letramento Literário, Processos de criação na Amazônia e Metodologias da pesquisa. Atualmente, possui pesquisas na área da Literatura Amazônica com ênfase em Letramento Literário, Análise literária e Processos de criação; e Metodologias da pesquisa em gêneros acadêmicos como Artigos científicos e Projetos de pesquisa. E-mail: iza.reis@ifro.edu.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8668-1692>

Izabel de Brito Silva Nascimento (UNIR)

Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Estudante do Grupo de Pesquisa em Letramento Literário: estudo de narrativas da/na Amazônia e do Grupo de Pesquisa Criamazônia - Processos de Criação na/da Amazônia. Graduada em Letras/Português pela UNIR. Professora de Língua Portuguesa do Estado de Rondônia. Desenvolve no Mestrado pesquisas na linha 1: Estudos de Literatura, Cultura e Letramento com narrativas amazônicas. Contato: izabepoesia1978@gmail.com ou izabepoesia@hotmail.com

Joaquim Gonzaga Nunes (UNIR)

Possui graduação em Letras - Português pela Universidade Federal de Rondônia (2007). É Especialista em Língua Portuguesa e Literatura pela FAMA - Faculdade da Amazônia (2008). Tem experiência na área de Lingüística, com ênfase em Teoria e Análise Lingüística e Literatura. Interessa-se por Antropologia Cultural e Antropologia da Educação. É professor de Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas no Ensino Médio desde 2009 na Rede Estadual de Rondônia. Trabalhou com Língua Portuguesa do Ensino Fundamental na Rede Municipal entre 1994 e 2015. Entre 2014 e 2018 ministrou as disciplinas de Antropologia Cultural, Educacional e Português em turmas de Ensino Superior - Curso Livre. Mestrando em Estudos Literários na Unir (início 2020/1). <https://orcid.org/0000-0002-6914-733X>

Joelma Ferreira Bezerra (UNIR)

Possui graduação em Direito pela Fundação Universidade Federal de Rondônia - UNIR (2011) e pós-graduação em Direito Civil pela Universidade Anhanguera - UNIDERP (2014). Mestranda no Mestrado Acadêmico em Estudos Literários na Fundação Universidade Federal de Rondônia - UNIR (2019). Atualmente é servidora pública da Prefeitura Municipal de Porto Velho.

Joelson de Jesus Araújo (UNIR)

Possui graduação em Filosofia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2009). Pós graduação em Gestão de Pessoas e Psicologia Organizacional pela FCR (Faculdade Católica de Rondônia. Atualmente é professor de filosofia e

sociologia - Representação Jaci-Paraná da Secretaria de Educação do Estado de Rondônia. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Filosofia. É mestrando em Estudos Literários pela UNIR.

Juciane dos Santos Cavalheiro (PPGLA-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. Atualmente, realiza 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. <http://orcid.org/0000-0002-5845-8079> E-mail: jucianecavalheiro@gmail.com

Karla Menezes Lopes Niels (CEDERJ/UFF/UAB)

Doutora em Estudos de Literatura - subárea Literatura Comparada (UFF), mestra em Letras - subárea Literatura Brasileira (UERJ), graduada e licenciada em Letras, com habilitação em português, italiano e respectivas literaturas (UERJ). Foi bolsista CNPQ durante a graduação e bolsista CAPES durante o mestrado e o doutorado. É professora docente I na Seeduc - RJ e professora mediadora no Consórcio CEDERJ/UFF/UAB, atuando, respectivamente, no ensino médio e na graduação em Letras, especificamente, nas áreas de Teoria da Literatura, Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa e Língua Portuguesa.

Londina da Cunha Pereira de Almeida (Universidade Presbiteriana Mackenzie)

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (1995), especialização em Métodos e Técnicas de Ensino pela Uniderp (2000), mestrado em Literatura pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2010) e doutorado em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2016). Atua como professora do Ensino Fundamental e Médio - Colégio Militar de Campo Grande. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira.

Luci Mary Corrêa Lopes (UNIR)

Mestranda em Estudos Literários na UNIR – linha de pesquisa 1: Estudos de Literatura, Cultura e Letramento; Estudante do Grupo de Pesquisa em Letramento Literário: estudo de narrativas da/na Amazônia e do Grupo de Pesquisa Criamazônia – Processos de Criação na/da Amazônia. Possui graduação em Psicologia pela Universidade da Amazônia (1994), graduação em Letras - Inglês pela Universidade Federal de Rondônia (2017), graduação em Pedagogia pela Faculdade Educacional da Lapa (2020), especialização em Orientação Educacional pelo União Brasileira de Faculdades (2020), especialização em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e Estrangeira pela Faculdade Educacional da Lapa (2019) e especialização em Gestão Integradora pelo União Brasileira de Faculdades (2020). Atualmente é Especialista em Educação – Psicóloga da Prefeitura Municipal de Porto Velho. Tem experiência na área de Educação.

Luciele Santos Pantoja (UNIR)

Possui graduação em Letras/Inglês pela Faculdade de Educação de Porto Velho - UNIPEC (2003) e Pós-graduação em Psicopedagogia pela Faculdade Interamericana de Porto Velho (2008). É mestranda da Fundação Universidade Federal de Rondônia na linha 2 - Identidades Pan-Amazônicas, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. É professora estadual de Língua Inglesa desde 2004 da SEDUC/RO. Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Inglesa e Estudos Literários. É membro do grupo de pesquisa Devir-Amazônia: Literatura, Educação e Interculturalidade e do grupo de pesquisa GEPELL-NARRAN: Estudos das narrativas da/na Amazônia.

Luiz Eduardo Correia de Souza (UNIR)

Possui graduação em Letras/Português pela Universidade Federal de Rondônia-UNIR (2011); Especialização em Coordenação Pedagógica pela Faculdade Educacional da Lapa-FAEL (2016); Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia-UNIR (2019); Estudante do Grupo de Pesquisa em Letramento Literário: estudo de narrativas da/na Amazônia e do Grupo de Pesquisa Criamazônia - Processos de Criação na/da Amazônia. Atualmente é docente de Língua Portuguesa da Secretaria de estado da Educação do Estado de Rondônia (SEDUC/RO).

Maria Rita Rodrigues Constâncio Menezes (UNIR)

Possui graduação em Direito pelo Instituto Luterano de Ensino Superior de Porto Velho (2017) e graduação em Letras pela Faculdade de Educação de Porto Velho (2004). É concursada/estatutária – Secretária Municipal de Educação, Professora Classe C, e Pós Graduada em Metodologia e Didática do Ensino Superior e em Letras e suas Literaturas. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Ensino-Aprendizagem. Atualmente está lotada na Secretaria Estadual de Educação - SEDUC, desempenhando suas funções NO e-SIC e também no Controle Interno. É aluna da Escola da Magistratura do Tribunal de Justiça do Estado de Rondônia. OAB n. 9662. Aluna mestranda, regularmente matriculada no programa de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários - MEL - Universidade Federal de Rondônia - UNIR, sob o número de matrícula 20201020856, aprovada conforme Edital n. 003/2019/MEL - RETIFICADO/2020, Processo n. 9991196204.000013/2019-56. <https://orcid.org/0000-0003-3862-5199>. CONTATOS: (69) 99947-4546 e-mail: mr.constancio15@ymail.com

Marileuza Duarte de Carvalho (UNIR)

Possui graduação em Pedagogia pela Universidade Federal de Rondônia (2008). Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Administração de Unidades Educativas, Educação Infantil e Alfabetização e Letramento de crianças. Atua na educação infantil em Porto Velho desde 1992, sempre desenvolvendo

Projetos de Incentivo à Leitura. Tem experiência como professora de educação infantil em escolas particulares, em escolas confessionais e escolas públicas municipais e também como gestora de escolas. Atualmente mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Rondônia. Projeto de pesquisa: As perspectivas analíticas do livro: O igarapé encantado, de Maciste Costa como voz literária amazônica e objeto de letramento. Orientadora: Gracielle Marques.

Milva Valéria Garbellini e Silva (UNIR)

Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual de Maringá-UEM (1989). Professora do Governo do Estado de Rondônia desde 2001 e professora da Prefeitura Municipal de Porto Velho desde 2004. Tem experiência em sala de aula desde 1991 na área de Letras, com ênfase em Letras. Pós-graduada em Didática da língua Portuguesa. Mestranda em Estudos Literários na UNIR - linha de pesquisa 1: Estudos de Literatura, Cultura e Letramento.

Nilvani Rodrigues Cabral (UNIR)

Possui graduação em Licenciatura em Letras pela Universidade Federal de Rondônia (2004). Atualmente é professor 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. Mestranda em Estudos Literários na UNIR – linha de pesquisa 1: Estudos de Literatura, Cultura e Letramento.

Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina

Possui Graduação em Letras - Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas pela Universidade Federal de Rondônia (1992); Mestrado em Ciências da Linguagem pela Universidade Federal de Rondônia (2008). Doutorado em Letras pela UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Área Literaturas em Língua Portuguesa - Linha de Pesquisa História, Cultura e Literatura (2016). Professora do quadro efetivo da Universidade Federal de Rondônia. Área de atuação em Literatura. Professora permanente do Programa de Mestrado em Estudos Literários/MEL/UNIR. Líder do Grupo de Pesquisa em Letramento Literário: estudo de narrativas da/na Amazônia. E-mail: fatimamolinaunir@gmail.com

Sonia Maria Gomes Sampaio (PPGMEL-UNIR)

Professora associada da Universidade Federal de Rondônia - UNIR. Docente desde 1992. Coursou Graduação em Letras/UNIR, Especialização em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica - PUC-MG, Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998) e Doutorado em Educação Escolar no eixo de Gestão e Políticas Públicas pela Universidade Estadual Paulista (2010). Atualmente é conselheira do Conselho Estadual de Educação, colaboradora do Conselho Municipal de Educação, Coordenadora do Estágio Supervisionado, Coordenadora das Atividades Acadêmico-Científico-Culturais da Universidade Federal de Rondônia. Participa do Programa do Mestrado Acadêmico em Estudos Literários e Mestrado Acadêmico em Letras. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura, Educação, Estágio, Memória, Pós-colonialismo e Narratologia.

Suelen da Costa Silva (UNIR)

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Rondônia (2008). Atualmente é professor nível III - Secretaria Estadual de Educação. Mestranda em Estudos Literários na UNIR - linha de pesquisa 1: Estudos de Literatura, Cultura e Letramento; Estudante do Grupo de Pesquisa em Letramento Literário: estudo de narrativa da/na Amazônia. Experiência na área de Letras, com ênfase em Letras. Docente de Língua Portuguesa, Literatura, Redação e Arte. Soma-se a isso, docência nas áreas de Redação e Literatura, na instituição privada - MEDQUIM; Estudante do Grupo de Pesquisa em Letramento Literário: estudo de narrativas da/na Amazônia.

Tiago Santos Malheiros (UNIR)

Mestrando em Estudos Literários na Universidade Federal de Rondônia. Graduado de Letras/Português e suas respectivas Literaturas pela Universidade Federal de Rondônia - UNIR, foi pesquisador bolsista CNPq/PIBIC/UNIR durante os anos 2008 a 2010, onde desenvolveu o trabalho Intitulado “Gênero Textual e Subjetividade: em busca do estilo”. Integran-

te do Grupo de Estudo Integrado sobre Aquisição da Linguagem GEAL e do Projeto Alfabetização de Ribeirinhos na Amazônia ALFAM. É amante da poesia e do fazer poético. Em 2008, apresentou uma exposição sob o título de “Concreta Abstração” na jornada literária do Sesc. No ano de 2006 venceu, em segundo lugar, o Prêmio Cisne Branco de Redação, que fora promovido pela Marinha do Brasil em Porto Velho. Em 2015 e 2017 venceu, em primeiro e segundo lugar, respectivamente, o Prêmio Boas Ideias do Governo do Estado de Rondônia. Tem experiência na área de Letras, com ênfase à Literatura, Linguística e à Análise do Discurso.

Vinícius L. Pereira de Sousa (UNIR)

Graduado em Letras/Português pela Universidade Federal de Rondônia - UNIR. Mestrando em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia - UNIR. Tem experiência na área de Letras e da Cultura, com ênfase em Literatura, Produção de Texto e Revisão Gramatical, atuando principalmente no seguinte tema: Análise e Revisão da Produção de Texto.

Welen Souza Falcão (UNIR)

Possui graduação em Pedagogia pela Universidade Federal de Rondônia (2011) e Especialização em Metodologia do Ensino Superior (2015) pela Faculdade Santa Fé representada pelo Instituto Educacional Somos Brasileiros - IESB. Atualmente é Professor Classe C - Supervisão Escolar na Secretaria Estadual de Educação de Rondônia - SEDUC. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Planejamento Educacional e Supervisão Escolar. <https://orcid.org/0000-0002-5406-470X>

A Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR) é uma instituição pública de ensino superior criada em 1982. Ao longo de aproximados 40 anos, as ações de ensino, pesquisa e extensão formaram profissionais qualificados para atuação em todas as esferas da sociedade e do mercado de trabalho. A partir do ano 2000, com o início da oferta de cursos de Pós-Graduação, essa ação foi sendo ampliada, sendo ofertados, atualmente, 24 mestrados e 04 doutorados, abrangendo diversas áreas do conhecimento e priorizando pesquisas atinentes às questões ambientais, sociais, educacionais, culturais, econômicas e geográficas da Amazônia e especialmente de Rondônia. Como política de apoio e fortalecimento à Pós-Graduação e à pesquisa na Universidade, a Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa (PROPESQ) instituiu a publicação de livros elaborados pelos programas de Pós-Graduação, como atividade de divulgação e compartilhamento dos resultados das pesquisas produzidas por pesquisadores desta Instituição, tendo a Editora da Universidade Federal de Rondônia (EDUFRO), como unidade sistematizadora de todas as produções. Dessa forma, esta coleção, composta por 13 livros elaborados cada um por um PPG da UNIR, apresenta temas e abordagens disciplinares e transdisciplinares, divulga os resultados das pesquisas elaboradas nessa Instituição e aproxima a UNIR das Instituições Estaduais, Municipais e de toda a Sociedade.

*Maria Madalena de Aguiar Cavalcante – Diretora de Pós-Graduação
Artur de Souza Moret – Pró-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa*

O desafio da Fundação Universidade Federal de Rondônia no ensino de graduação e de Pós-Graduação nunca foi tão grande, principalmente a partir dos recursos cada vez menores. Nesta pandemia por covid-19, o desafio foi não parar e a Pós-Graduação da UNIR não parou: defesas de dissertações e teses tornaram-se on-line e as produções acadêmicas-científicas não cessaram. Estes 13 livros da Coleção Pós-Graduação são a demonstração de que o esforço para o crescimento e a consolidação se mantém firme e constante. O futuro da Pós-Graduação na UNIR é o resultado das ações articuladas entre todos os atores, com maior abertura para a sociedade e para os setores públicos e com um grande objetivo que nos motiva, o de contribuir na formação em excelência de professores e pesquisadores nos países limítrofes. Os resultados nos colocam em papel de destaque na Amazônia e é isso o que desejamos: ser uma Instituição pública e gratuita, com forte apoio da sociedade para a oferta de cursos e formações que promovam o Desenvolvimento Regional e Sustentável do Estado de Rondônia

Marcele Regina Nogueira Pereira – Reitora