

Histórias apropriadas

Doutoranda Maria Andréia de Paula Silva¹ (UFJF)
Prof. Dr. Evando Nascimento² (Orientador - UFJF)

Do Título

Ao ter que dar um título à comunicação que desejava apresentar nesse encontro, vali-me da estratégia que está na base da hipótese de análise de duas narrativas de Silviano Santiago. Por isso, o termo **apropriar** aqui será usado em três acepções.

Em primeiro lugar, o termo é utilizado no sentido de “tomar para si, tomar como propriedade; arrogar-se a posse de; apoderar (-se), assenhorear (-se)” (HOUAISS, 2007). Nesse sentido, tomei posse do título que Silviano Santiago utiliza na seção do livro de contos na qual se encontra “*Hello, Dolly!*”, uma das narrativas que serão abordadas no trabalho, além de indicar um recurso do qual Silviano Santiago tem se servido com a finalidade de discutir o papel da literatura em tempos de mercado.

O **apropriar** também pode ser compreendido no sentido de “tornar (-se) próprio ou conveniente; adequar (-se); adaptar (-se)” (HOUAISS, 2007). A adequação aqui é entendida como pertinência dos temas presentes nas narrativas abordadas que evocam questões caras a um momento de crise dos parâmetros de validação e legitimação da literatura. Temas como a existência de um movimento de aproximação do texto literário do leitor não especializado e o poder de convocar saberes na formulação de reflexões na contemporaneidade.

Na literatura brasileira contemporânea, é especialmente notória uma proposição no sentido de “volta ao enredo” (FIGUEIREDO, 2003, p.14), seja no sentido da narrativa policial (Rubem Fonseca), seja na narrativa de viagem (Bernardo Carvalho), entendida na perspectiva de uma tentativa de reconquistar e reeducar o leitor comum. Há também uma forma de aproximação do leitor através da apropriação do espaço jornalístico, da publicação em periódicos e revistas, em espaços destinados à cultura ou não. Procedimento este que não é novo na literatura brasileira, vide a importância decisiva do folhetim na conformação da literatura brasileira no século XIX.

Silviano Santiago, por exemplo, informa nas notas do livro *Histórias mal contadas* que cinco dos treze contos foram encomendados e tiveram sua primeira publicação feita por jornais, revistas e editoras. Essa escrita por encomenda reveste-se de um desafio: escrever para um leitor não acadêmico. A questão de como “conciliar dois tipos de leitores – um que realiza a leitura em linha reta, sintagmática, e outro que aceita o convite para uma leitura labiríntica, paradigmática, tomando caminhos transversais” (FIGUEIREDO, 2003, p.14) é a base da minha abordagem do conto “*Hello, Dolly!*”. Acredito que, nesse texto, Silviano formula a questão da autenticidade de uma obra em tempos de reprodutibilidade técnica, presente também em *O falso mentiroso*, a partir do impacto das técnicas de reprodução no imaginário cotidiano. Num primeiro momento, portanto, examinarei o conto em sua formulação de aproximação de temas do cotidiano e na articulação feita com o ensaio de Walter Benjamin. Num segundo momento, aprofundarei a análise do que chamarei “Teoria da superioridade da cópia e suas conseqüências para a ordem capitalista” presente em *O falso mentiroso*.

1 Uma carta do presente, dirigida ao passado, perguntando sobre o futuro

A epígrafe do livro *Histórias mal contadas*, retirada de uma carta de Clarice Lispector a Lúcio Cardoso da década de 40 apresenta o movimento dos temas que irão perpassar o livro e, no nosso caso, o conto.

As coisas são iguais em toda parte – eis o suspiro de uma mulherzinha viajada. Os cinemas do mundo inteiro se chamam Odeon, Capitólio, Império, Rex, Olímpia; as mulheres usam sapato Carmem Miranda, mesmo quando usam véu no rosto. A verdade continua igual: o principal é a gente mesmo e só a gente não usa sapatos Carmem Miranda. (SANTIAGO, 2005, p 05)

A presença imperiosa do cinema ditando modas e comportamentos, a cultura de massa que uniformiza gostos e subverte tradições, a postura erudita que afasta os intelectuais e os distancia do saber comum são *topos* que encontrarão formulação no conto em tela. Para Antoine Compagnon, a epígrafe de um livro ou texto é “um ícone, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação” (COMPAGNON, 1996, p. 79) e é, partindo desse pressuposto, que faço a leitura do conto “*Hello, Dolly!*”

O cinema, os fatos do cotidiano e um texto de Walter Benjamin são convocados para uma reflexão sobre os processos de individualização e o lugar do indivíduo num mundo pleno de cópias.

O título “*Hello, Dolly!*” remete, numa primeira leitura situada no presente, à veiculação pela mídia da criação do primeiro clone, a ovelha *Dolly*. Notícia esta que, como sói acontecer, mereceu destaque e especulações genéricas como demonstram as capas de duas das maiores revistas semanais brasileiras da época. A *Veja* de 5 de março de 1997 estampava em sua primeira página a seguinte chamada: “A revolução de Dolly – Já é possível clonar o ser humano”, enquanto a *Isto é* da mesma data queimava as etapas da ciência e anunciava: “Fábrica de gente – Depois de copiar uma ovelha em laboratório, pesquisadores podem duplicar seres humanos e levantam o debate sobre a ética científica.”. O processo científico que teve como primeiro objetivo a produção de animais para abate, já, em sua primeira recepção, é diagnosticado e reiterado como uma ameaça ao ser humano. Essa mesma tônica está na carta ao “Caro Walter”, espécie de missiva do leitor indignado e determinado a conseguir uma explicação.

A referência ao cinema e à cultura de massa comparece tanto na nomeação do clone quanto no título do conto. Como teve sua origem a partir de uma célula mamária, a ovelha *Dolly* foi assim denominada em homenagem a *Dolly Parton*, cantora caipira americana de seios enormes. Já o título do conto remete ao filme “*Hello, Dolly!*” de 1969, ganhador do Oscar de melhor som, melhor direção de arte e melhor trilha sonora em musicais. A referência ficaria apenas no terreno da mera curiosidade ou coincidência se não fosse ele, o filme, também um clone. Refilmagem de *A mercadora de felicidade* de 1958, o filme foi posteriormente transformado em musical da “*Brodway*” e sua música tema de mesmo nome foi regravada por inúmeros músicos famosos, dentre eles *Loui Amstrong* e *Barbra Streisand*.

Antoine Copagnon assim define a citação:

A citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela o integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida. (COMPAGNON, 1996, p. 19)

A integração numa rede de textos cinematográficos é o que parece se multiplicar no conto, já que no seu interior há ainda a citação do filme *Gilda* através da canção “*Put the blame on mame*”. Multiplicam-se também as referências a artistas populares como Lulu Santos, “Assim caminha a humanidade, como canta e requebra o Lulu Santos no palco” (SANTIAGO, 2005, p.153), e Caetano Veloso, “Outros se sentem Narciso, ecoando o eco de Caetano Veloso.” (SANTIAGO, 2005,

p.154). Essas referências, além de delimitar para o leitor uma competência exigida no diálogo com o texto, estabelece uma ponte com o objeto de análise do intertexto privilegiado, a obra de Walter Benjamin.

O texto toma a forma de carta pessoal dirigida ao “Caro Walter” (SANTIAGO, 2005, p.153) e a nota de rodapé esclarece que “refere-se ao filósofo alemão Walter Benjamin, autor do ensaio “A obra de arte na época das suas técnicas de reprodução” (SANTIAGO, 2005, p.153). Na economia do texto de Silviano Santiago, ela estabelece uma hierarquia entre as diversas competências, pois determina que há um texto com o qual o conto dialoga e se sustenta. O texto de Walter Benjamin passa então a funcionar como pilar, sem o qual a leitura do texto não produz, não evoca, não provoca.

Marcado o intertexto principal, a narrativa segue numa oposição entre a prosaica perda de guarda-chuvas e a inquietante perda da aura. O narrador se coloca em posição singular e individualizada na antítese muitos/eu, jogando a culpa da perda da autenticidade em um suposto caráter profético das idéias de Walter Benjamin, responsabilizando-o por antecipar em suas teses a transformação do paradigma da criação.

Em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin apresenta a perda da aura como um fato ineludível cujo reconhecimento leva a que se lancem as bases de uma outra prática estética. Prática esta que se caracterizaria por ser “uma obra de arte criada para ser reproduzida”, e para a qual “a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido” (BENJAMIN, 1987, p.171), o que, segundo ele, altera definitivamente toda a função social da arte.

O filósofo alemão exemplifica essa tese com o cinema, já que um filme é feito para ser reproduzido, além de configurar uma nova forma de recepção: “A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado.” (BENJAMIN, 1987, p. 194).

Silviano Santiago explora, em sua narrativa, os paradoxos criados por uma nova estética, confrontando uma postura otimista do filósofo alemão e as angústias do indivíduo frente à possibilidade da perda da identidade, “Não é a minha própria identidade que está sendo manuseada por profissionais incompetentes? (SANTIAGO, 2005, p. 156). E o conto termina com a angustiada interpelação: “Sou homem, depois desse falimento?” (SANTIAGO, 2005, p.156).

2 A resposta do falso

Em *O falso mentiroso*, o esboço de uma resposta à angustiante questão formulada pelo conto “*Hello, Dolly!*” parece se configurar. Um dos aspectos que chamam a atenção no romance é a teorização obre a legitimidade da cópia, enquanto exercício de originalidade e diferença.

O narrador, um artista plástico que se dedica a **criar** originais de uma fase perdida de Goeldi, ironicamente teoriza sobre a dificuldade e originalidade dos gestos de cópia de quadros. Afirma, por exemplo, que o ato de copiar exige repertório imenso e variado, faz com que o artista desenvolva “vários entretidos e divertidos estilos” (SANTIAGO, 2004, p.182) e torna-o mais tolerante, pois sabe que “a liberdade humana é tão limitada quanto a flor o é pela haste que a sustenta no ar” (SANTIAGO, 2004, p.184). Essas seriam, pois, algumas das características de uma teoria da superioridade da cópia e suas conseqüências para a ordem capitalista.

No romance essa **teoria** é configurada em dois planos. O primeiro, na própria conformação da obra que se faz de apropriações de modos de narrar, já que a memória explorada no livro é também a memória das leituras. Não é difícil perceber na própria estrutura do romance a convocação do acervo literário brasileiro em diferentes obras que se denominaram **Memórias**.

Alguns textos publicados pelo próprio Silviano Santiago, por comentaristas em jornais e revistas especializadas de literatura ou pela presença de uma forte metalinguagem crítica na narrativa, sugerem a apropriação feita a partir de autores canônicos da literatura, tais como Machado de Assis, principalmente em seu *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Oswald de Andrade com o seu *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* e até mesmo, Manuel Antônio de Almeida com o conhecido *Memórias de um sargento de milícias*. Comparecem também, para formar o tom polifônico, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade e Samuel Beckett.

Wander Melo Miranda, em *Corpos escritos*, ao comentar as aproximações entre os textos de Graciliano Ramos e os de Silviano Santiago, ressalta que, nas obras de Silviano, por ele examinadas, há uma negativa em se sujeitar a experiência rememorada e o testemunho histórico à subscrição autobiográfica explicada pelo desejo parricida da morte do autor enquanto dono da palavra do texto.

No caso de Silviano Santiago, (...) a reconstituição do passado por ela (*a obra*) efetuada revela um trabalho intencional de desconstituição da figura original, mítica e fabulosa do sujeito. A filtragem de situações e eventos rememorados dissocia-se de uma visão exclusiva e fortemente individualista: a memória o passado, ao desvincular-se das cadeias do eu autobiográfico e ao propor-se simultaneamente como memória de textos alheios, apropriados e reelaborados, contribui para desfazer a noção de “saber do sujeito”; denuncia o quanto ilusório e ideológico ela contém, além de demonstrar a cilada e o artifício próprios às realizações autobiográficas mascaradas pela certeza do desvendamento e conhecimento “naturais” do eu. (MIRANDA, 1992, p.87)

Em *O falso mentiroso*, a desconstrução de um único lugar de enunciação é proporcionada pela incerteza do narrador que, ao traçar suas diversas possibilidades de origem e, ao se afirmar como um falso mentiroso, impede um movimento de leitura unívoca e autoral típica da forma memórias. Também o exercício da leitura-escrita passa a ser compreendido em mão dupla, ou como processos indistintos, pois a literatura é concebida como propriedade pública. Incorporados, os textos de outros autores ganham a naturalidade da expressão do novo autor. É o caso da referência feita à metáfora das dentaduras duplas de Carlos Drummond de Andrade “Há dois anos escutei o apito das dentaduras duplas na curva da estrada da vida” (SANTIAGO, 2004, p.9), no início das presumidas memórias de Samuel. Ou à Esmeralda, falsa esposa muda, muiiraquitã alvo de desejo, sobre a qual paira o eco da sentença do texto de Mário de Andrade: “a filha seria pedra para o resto da vida?” (SANTIAGO, 2004, p.199).

Assumir o gosto pela cópia no plano ficcional, recebe aqui um viés de duplicação, já que se desdobra na própria construção da obra. O exercício crítico simultâneo ao processo narrativo evidencia a consciência do processo de criação: “Não gosto de criar nada a partir do zero.” (SANTIAGO, 2004, p.138) e “ Não tenho o dom da memória. Quando cito, não recito. Sou incapaz de não subverter uma citação” (SANTIAGO, 2004, p.139). Pode-se perceber que aqui a literatura é concebida como atividade criadora que não se determina pela expressão de um eu e que evita a sacralização do texto e do nome do autor.

A literatura assim concebida coloca-se no extremo oposto de sua utilização pelo mercado. O texto não mais recebido como propriedade e o nome do autor não mais percebido como endosso de sua criatividade e originalidade subverte a lógica do mercado, questionando o valor de troca enquanto objeto original e único.

Para Antoine Compagnon, e aqui está a terceira acepção do termo, “Apropriar-se seria menos tomar que se retomar, menos tomar posse de outro que de si” (COMPAGNON, 1996, p. 94). O ato de apropriação revela um leitor obcecado, que lê a experiência, pessoal e alheia, através do seu repertório de leituras. “Madame Bovary somos nós”, diz Eneida Maria de Souza. (SOUZA, 2002, p.121).

Em *O falso mentiroso*, no entanto, o que configura não é o ato ingênuo de um leitor habitado por demônios, mas a reflexão lúcida sobre a arte enquanto capital e a cópia enquanto suplemento necessário a sua consagração.

Se na reflexão de Benjamin sobre o impacto da reprodutibilidade técnica na decadência da aura, “a autenticidade não é reproduzível” e “de uma pintura medieval não se podia dizer que fosse “autêntica”, o efeito de reprodução não se baseia só na produção progressiva desta autenticidade. Segundo Idelber Avelar, “o argumento de Benjamin identifica o impacto de “certos processos de reprodução sobre a diferenciação e gradação da autenticidade”, ao mesmo tempo em que rastreia a abertura da possibilidade de falsificação que acompanha a toda autenticidade como seu suplemento iniludível. Se “o aqui e agora do original constitui o conceito de sua autenticidade” e o original só se transforma em tal enquanto é copiado, a possibilidade mesma da autenticidade como conceito está ligada à da falsificação. Poderíamos ler na decadência da aura, então, o enlace entre reprodutibilidade e falsificabilidade” (AVELAR, 2003, p. 275). A obra de arte contemporânea estaria assim inevitavelmente marcada pelo signo da possibilidade de falsificação, e nela residiria seu valor de mercado. A formulação aparentemente paradoxal torna-se extremamente produtiva se considerarmos que, no mercado, o valor de um objeto artístico e a fama de seu criador, está diretamente ligada ao desejo de consumo que ele desperta. Parece ser essa a formulação do segundo plano de configuração da **teoria**. Na articulação do narrador de *O falso mentiroso*, ele mesmo apresentado como várias cópias ou clones. A problematização dessa teoria é formulada como uma reflexão sobre o lugar da literatura, do autor, do intelectual.

Volto às primeiras linhas deste longo parêntese e à estrutura básica das memórias. Se desconfio de mim, como servir de exemplo para o outro? Se me constituo de cópias, como me apresentar como modelo? Se não sou original, serei modelo de araque? Como fazer um modelo de araque ficar de pé por tantas páginas?, eis a questão das questões. (SANTIAGO, 2004, p.176)

A resposta será dada na teorização contida no texto sobre a cópia, já que a cópia é apresentada como arte difícil, mais difícil do que a originalidade, pois a invenção não requer repertório vasto, não se desdobra no conhecimento, basta-se na sua originalidade, na sua individualidade, e torna-se intolerante. A cópia requer repertório vasto, montagem, mistura, roubos, multiplicidade, tolerância. Por isso a cópia é vista como crime. O narrador apresenta uma celebração da cópia como “O bricabraque da vida é arco-íris de diferenças no céu do companheirismo.” (SANTIAGO, 2004, p.184).

Em *O falso mentiroso*, essa formulação é encenada através de um narrador que se apresenta como um falsário que se gaba de criar a partir de xilogravuras de Oswaldo Goeldi¹, cópias de tal modo perfeitas que os críticos atribuem suas telas ao pintor famoso, no entanto a localizam em uma fase obscura de Goeldi. Por não conterem assinatura, Samuel afirma que: “Acabei entrando nas galerias de arte e nos museus pela porta dos fundos. Carma. Entrava de novo no mundo pela cozinha.” (SANTIAGO, 2004, p.189). A grande ironia é a obra de Samuel ser tomada como válida apenas pela assinatura inexistente, ou seja, o anonimato passa a ser visto como um truque mercadológico de Goeldi. Todo o processo de criação de Samuel, ao buscar o estilo do xilogravurista, descrito reiterando o lugar da cópia como criação original. O narrador afirma que “Escapava pelas frestas da diferença.” (SANTIAGO, 2004, p.191) e anuncia esse lugar intervalar como um instrumento: “Pela fresta, que pode servir de cunha, entra-se pelo cosmo ilimitado e succulento da obra de arte alheia. Das obras de arte alheias. E minha.” (SANTIAGO, 2004, p.191). A criação artística passa a ser vista enquanto leitura, “Meu camaradinho e irmãozinho de fé, não

¹ Oswaldo Goeldi, morto em 1961, é considerado um dos patronos da gravura no Brasil. Carioca, filho de um naturalista suíço, Goeldi retratou um mundo de sombras e poucas cores onde operários, bêbados, prostitutas e marginais são personagens constantes.

seremos todos leitores?” (SANTIAGO, 2004, p.192) e a literatura como uma ponte com o futuro, comparece como tábua de salvação num mundo cada vez mais destituído de memória.

O escrito que você lê, caro leitor, é a mensagem esperançosa que jogo ao mar envolto por esta camisinha inflada, a que chamo de livro. Ela protege as folhas e as palavras impressas das águas do tempo que, sem direção predeterminada, bóiam a caminho de mãos caridosas. As tuas. Se no presente não tenho colegas e amigos ao vivo e em cores, torço para no futuro ter apreciadores da minha arte. Grandes olhos abertos, acoplados a muitos megabytes de memória. Pessoas que não conheço. Fabricadas de carne e osso. Montadas com idéias. Cozidas em banho-maria com sentimentos e emoções. (SANTIAGO, 2004, p.215)

A possibilidade de uma memória ampliada e a definitiva derrocada da originalidade como valor artístico ganham uma formulação programática, como se constituíssem o próprio valor da arte do século XXI.

O século 20, a não ser nesses aninhos frouxos e infelizes que servem de pano de fundo para que os sinos do milênio toquem o dobrado da derrocada, parece ter cultuado a originalidade a qualquer preço. No abecedário da originalidade, não entra a forma radical da minha originalidade. Sou o mais original dos impostores. Infinitamente mais original do qualquer debutante das artes. Nenhum crítico chegaria aos meus pés porque, caso pintasse, não abandonaria os pressupostos sérios da sua atividade. Teria medo de ser julgado impostor. (SANTIAGO, 2004, p.217 – 218)

A tradição passa a ser vista como uma força a ser domada, numa formulação que rechaça o impulso modernista de ruptura e elege o trabalho de criação a partir das frestas existentes em todas as obras e que, por isso, tornam-se passíveis de suplemento.

Conclusão

Em “*Hello Dolly*” e *O falso mentiroso*, Silviano Santiago se serve do “fazer literário como veículo de reflexão crítica encenada” (SOUZA, 1997, p.54) ao articular o discurso da originalidade da cópia através do narrador-personagem, Samuel Carneiro de Souza assume simbolicamente o lugar do subalterno, elegendo a transgressão como norma ao se afirmar como modelo de originalidade.

Em um jogo presente em outras obras do autor, as categorias de análise vão sendo paulatinamente explodidas ao se multiplicarem possibilidades de reflexão sobre o fenômeno literário, extrapolando os tradicionais limites entre ficção e crítica, fenômeno que, se não é novo, pois surge de uma necessidade da modernidade de estabelecer novos cânones, ganha na pós-modernidade uma nova perspectiva: a de criar uma ponte entre leitor e crítica, desvelando uma escrita nunca inocente.

Como forma de luta, a linguagem aparece como o lugar no qual estão excluídas as relações de propriedade e projeta-se, por isso, como espaço utópico. A literatura passa a ser o espaço da presença de um outro que fala, ou seja, a alteridade passa a ser um fator de constituição da subjetividade.

As escolhas se fazem por laços de afeto e pela possibilidade de iluminação que a obra possa ter sobre o presente. Busca-se constituir redes de autores e textos que reinventam o lugar da literatura no mundo. A presentificação da voz do outro assume os contornos de apropriação de recursos expressivos, formas de narrar, linguagem e fragmentos de textos que estabelece um processo de rasura da autoria enquanto autenticidade.

Silviano retoma várias de suas posições críticas consagradas tais como suas percepções sobre a questão de fontes e influências, o lugar da diferença na leitura periférica. E teoriza o trabalho do crítico: “Quando eles e os artistas estiverem emparelhados, não haverá necessidade de distinguir, de um lado, o crítico-historiador e, do outro, o artista.” (SANTIAGO, 2004, p.220). Nesse sentido, cabe perguntar se a apropriação de recursos e discursos presentes em várias obras literárias contemporâneas pode ser lida como forma de autenticidade de uma obra em tempos de reprodutibilidade técnica.

Referências Bibliográficas

- [1] AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo horizonte, Editora UFMG, 2003.
- [2] BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo, Brasiliense, 1987. v. 1.
- [3] COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- [4] FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.
- [5] HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Versão 1.0.12.
- [6] MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- [7] SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso: memórias*. Rio de Janeiro, Rocco, 2004.
- [8] SANTIAGO, Silviano. *Histórias mal contadas: contos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2005.
- [9] SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.
- [10] SOUZA, Eneida Maria de, MIRANDA, Wander Melo org. *Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte, Editora da UFMG; Salvador, EDUFBA; Niterói; EDUFF, 1997.

¹ **Maria Andréia de Paula Silva, Doutoranda em Letras**
(UFJF, Programa de pós-graduação em Estudos Literários)
adieandy@bol.com.br

² **Evando Nascimento, Doutor**
(UFJF, Programa de pós-graduação em Estudos Literários)
ebn12@bol.com.br