

MARIA LÚCIA NEVES OLIVA

LITERATURA INFANTIL E LENDAS
INDÍGENAS NA OBRA DE STELLA
LEONARDOS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

Junho de 2024

MARIA LÚCIA NEVES OLIVA

LITERATURA INFANTIL E LENDAS
INDÍGENAS NA OBRA DE STELLA
LEONARDOS

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira
Linha de Pesquisa: Literatura e Formação do Leitor
Orientador: Rita de Cássia Silva Dionísio Santos

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES

Junho de 2024

Ficha Catalográfica

MARIA LÚCIA NEVES OLIVA

LITERATURA INFANTIL E LENDAS INDÍGENAS NA OBRA DE STELLA LEONARDOS.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes – UNIMONTES como requisito obrigatório para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES

Montes Claros – MG, 11 de junho de 2024.

Banca Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Rita de Cássia Silva Dionísio Santos – UNIMONTES (orientadora)

Prof^ª. Dr^ª. Ivana Ferrante Rebello e Almeida – UNIMONTES (membro efetiva interna)

Prof^ª. Dr^ª. Constância Lima Duarte – UFMG (membro efetiva externa)

Prof^ª. Dr^ª. Maria Zilda da Cunha – USP (membro efetiva externa)

DEDICATÓRIA

Ao esposo e incentivador Osmar Oliva; e aos meus filhos

Micael, Ana Luiza e Gabriel.

AGRADECIMENTOS

a Deus, por essa oportunidade de realização de sonhos que é o mestrado;

à Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes;

aos professores da graduação em Letras e do Mestrado em Estudos Literários;

ao apoio financeiro recebido da Capes por meio de bolsa de estudos;

aos meus pais que sempre me incentivaram a valorizar a educação;

ao meu esposo Osmar Oliva que, nas minhas dificuldades, esteve sempre ao meu lado contribuindo com suas orientações e me incentivando a superar os obstáculos;

a minha orientadora Rita de Cássia da Silva Dionísio que sempre me apoiou e me orientou com humildade e competência; e que tem feito um trabalho brilhante na educação;

à professora Ivana Rebello Ferrante que, desde o início do meu projeto de pesquisa, tem dado contribuições relevantes para o aprimoramento do desenvolvimento desta dissertação;

aos meus irmãos, sobrinhos, nora e netos;

a todos vocês; meu especial carinho.

A palavra indígena sempre existiu. A palavra é um elemento sagrado. Na visão Guarani, por exemplo, a palavra tem alma. Palavra e identidade se confundem; palavra que passa de pai para filho, dos avós para os netos. Palavra carregada de água, palavra vinda da terra, palavra aquecida pelo fogo, palavra tão necessária quanto o ar que se respira; palavra que atravessa o tempo.

Graça Graúna

RESUMO

A proposta desta pesquisa foi analisar de que maneira se constroem a narrativa e as representações lendárias indígenas infantis na obra de Stella Leonardos. Os objetivos desta pesquisa foram: contextualizar a produção literária de Stella Leonardos, no âmbito da Literatura Infantojuvenil e sua pouca visibilidade na crítica literária acadêmica; analisar as lendas indígenas infantis dessa autora, a partir das teorias desse gênero literário. Desse modo, tomou-se o mito como uma fala, um relato, uma narrativa, cujo tema é a origem do mundo, dos homens, das técnicas, dos deuses, das relações dos homens com deuses (Mircea Eliade; Maria Auxiliadora Fontana Baseio; José Nicolau Gregorin Filho; Pierre Brunel). Utilizou-se a metodologia de pesquisa bibliográfica baseada em estudos de recepção crítica dos livros de Stella Leonardos e também em publicações teóricas sobre o Modernismo, sobre Lendas e Tradições na Literatura Brasileira (Alfredo Bosi, Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Ana Maria Ribeiro F. M. Costa; Sônia Salomão Khéde). Além de estudos sobre a literatura infantojuvenil voltados para o ético e o estético nessa produção literária (Rosa Maria Ribeiro Fernandes Mendes Costa e Rosemar Eurico Coenga; Marisa Lajolo; João Luís C. T. Ceccantini; Maria Zaira Turchi. Nas discussões até aqui desenvolvidas, constatou-se que a autora, apesar de ter uma bagagem riquíssima nos estudos literários e uma grande contribuição na formação da literatura brasileira, ainda assim, poucos escreveram sobre essa produção literária. No estudo e interpretação das lendas indígenas, percebe-se que há um diálogo intertextual e aproximação com autores do Modernismo, como: Raul Bopp, Mário de Andrade e Cassiano Ricardo. Além disso, foi possível verificar como Stella Leonardos dialoga com a tradição literária portuguesa europeia e espanhola, além da frequente preocupação em resgatar aspectos do folclore brasileiro e da cultura popular, com ênfase na produção literária infantil, o que foi desenvolvido nos dois primeiros capítulos desta pesquisa. O terceiro e último capítulo dedicou-se às análises semióticas das lendas indígenas, a partir das ilustrações e das narrativas por meio da linguagem, do ritmo e da harmonia. A pesquisa revelou, ao final, que a obra literária de Stella Leonardos tem contribuído para a compreensão histórica e cultural do Brasil e nos possibilita novos caminhos para os estudos literários, especialmente no que diz respeito à representação de lendas indígenas na literatura infantil.

Palavras-chave: Stella Leonardos. Literatura Infantil. Lendas Indígena. Tradição.

ABSTRACT

This research aimed to analyze the way the narrative and representations of indigenous legendary tales for children are constructed in the work of Stella Leonardos. The objectives of this research were to contextualize Stella Leonardos' literary production within the scope of Children's and Young Adult Literature and its limited visibility in the academic literary criticism; to analyze the indigenous children's legends of this author based on theories of this literary genre. Thus, the myth was taken as a speech, an account, a narrative, whose theme is the origin of the world, of human beings, of techniques, of Gods, and of the relationships between humans and gods (Mircea Eliade; Maria Auxiliadora Fontana Baseio; José Nicolau Gregorin Filho; Pierre Brunel). The methodology used was bibliographic research based on critical reception studies of Stella Leonardos' books and on theoretical publications about Modernism, Legends, and Traditions in Brazilian Literature (Alfredo Bosi, Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Ana Maria Ribeiro F. M. Costa; Sônia Salomão Khéde). In addition to studies on children's and young adult literature focused on the ethical and aesthetic aspects of this literary production (Rosa Maria Ribeiro Fernandes Mendes Costa and Rosemar Eurico Coenga; Marisa Lajolo; João Luís C. T. Ceccantini; Maria Zaira Turchi). In the discussions developed so far it was noted that the author, despite having a rich background in literary studies and a significant contribution to the Brazilian literature, has still received little attention in academic literary criticism. In the study and interpretation of indigenous legends there is an intertextual dialogue and proximity to Modernist authors such as Raul Bopp, Mário de Andrade, and Cassiano Ricardo. Furthermore, it was observed how Stella Leonardos engages with the European Portuguese and Spanish literary tradition, as well as her frequent concern to rescue aspects of Brazilian folklore and popular culture, with an emphasis on children's literary production developed in the first two chapters of this research. The third and final chapter focused on semiotic analyses of indigenous legends, based on illustrations and narratives through language, rhythm, and harmony. In conclusion, the research revealed that Stella Leonardos' literary work has contributed to the historical and cultural understanding of Brazil and shows new ways for literary studies, especially concerning the representation of indigenous legends in children's literature.

Keywords: Stella Leonardos. Children's Literature. Legends Mythology. Tradition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p. 13
CAPÍTULO I ABRINDO AS CORTINAS DO PASSADO.....	p.16
1.1 O indígena e suas lendas.....	p.18
1.2 O Modernismo e as suas ausências.....	p.24
1.3 Diálogos com a tradição literária.....	p.37
1.4 Diálogos com o folclore e as tradições orais.....	p.41
CAPÍTULO II A PALAVRA POÉTICA E OS CÂNTICOS DA TERRA E DA CRIAÇÃO DO MUNDO.....	p.49
2.1 Pesquisas folclóricas na literatura modernista.....	p.49
2.2 Mário de Andrade, Cassiano Ricardo, Raul Bopp e os recontos de lendas indígenas.....	p.52
CAPÍTULO III CANTAR PARA CRIANÇAS – AS LENDAS INDÍGENAS DE STELLA LEONARDOS	p.64
3.1 O surgimento da ilustração e o livro ilustrado	p.64
3.2 Literatura infantil e Ilustração: as narrativas indígenas de Stella Leonardos.....	p.67
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.95
REFERÊNCIAS.....	p.97

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é resultado de um sonho considerado quase impossível, pois vim de uma família do interior e, desde a infância, trabalhava para ajudar meus pais no orçamento familiar, além de estudar à noite. Desse modo, concluí o ensino médio de Magistério Normal, na modalidade especial chamada Projeto Logos II, que era destinado ao aluno que apresentava dificuldade de estudar no ensino regular presencial, em Brasília – Minas Gerais. Após concluí-lo, tornei-me professora alfabetizadora na rede municipal de ensino, em Mirabela, no estado de Minas Gerais.

Casada e com 3 filhos, em 2013, ingressei no curso de Letras Português, da Universidade Estadual de Montes Claros, e iniciei a pesquisa com o trabalho de conclusão de curso sobre a obra *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco. Foi nesse período que pude compreender a importância da pesquisa. Imediatamente, despertou em mim a possibilidade de cursar uma pós-graduação *stricto sensu*: o mestrado.

Em 2022, após participar de uma disciplina isolada sobre “Literatura e formação do leitor”, pude elaborar um projeto de pesquisa sobre as lendas infantis de autoria de Stella Leonardos. Aos 57 anos, o que me parecia impossível se tornou realidade: fui aprovada no processo seletivo para o mestrado e iniciei este tão importante projeto para minha vida pessoal e acadêmica.

O contato inicial deu-se com o romance *Estátua de sal* (1961), de Stella Leonardos, e pensei em fazer o projeto que abordaria literatura e religião. Entretanto, ao me aprofundar na pesquisa sobre a autora, descobri a existência da coletânea de lendas amazônicas infantis. Consequentemente, resolvi focar nesse tema. A autora publicou livros de poemas, romances, contos, lendas e teatro, além de dezenas de outros livros dos mais variados gêneros. Ao conhecer, aos poucos, essa vasta produção literária, percebe-se que o indianismo e a cultura popular fazem parte de um projeto especial na escrita dessa autora.

Stella Leonardos Cabassa da Silva nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1º de agosto de 1923, e faleceu em 11 de junho de 2019. Foi professora, poetiza, romancista e ensaísta literária. Além disso, sua presença dinâmica no meio cultural carioca estava ligada a inúmeras entidades, como União Brasileira de Escritores (UBER/RJ), Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), Associação Brasileira de Tradutores e Intérpretes (ABRATES), Pen Club do Brasil, Instituto Brasileiro da Cultura Hispânica, Associação Brasileira de Crítica Literária, Jornal de Letras, dentre outros. Nesse seu trabalho de divulgação de cultura, destacam-se seus

estudos e cursos ministrados sobre língua catalã e líricas românicas (moçárabes, catalãs e romenas), na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ).

A autora recebeu dezenas de prêmios e distinções de importância nacional pelos gêneros cultivados. Sua obra, em geral, abrangeu centenas de títulos – alguns traduzidos em outros países –, cujo apuro formal, profundidade de reflexão, rigor de pesquisa e imaginação criadora a tornaram uma escritora importante para o acervo da Literatura Brasileira contemporânea.

Esta dissertação tem como tema *A literatura infantil e as lendas indígenas na obra de Stella Leonardos*, e o problema que norteou a pesquisa foi analisar de que maneira foram construídas as narrativas e as representações das lendas indígenas infantis de Stella Leonardos. A hipótese foi que as lendas infantis indígenas recriadas pela autora apresentavam aspectos fantasiosos e imaginários que apontavam a existência de diversas facetas dos relacionamentos humanos. Sendo assim, os objetivos que nortearam esta pesquisa foram: contextualizar a produção literária de Stella Leonardos no âmbito da Literatura Infantojuvenil e sua pouca visibilidade na crítica literária acadêmica; analisar as lendas indígenas infantis dessa autora, a partir das teorias sobre esse gênero literário; e, por fim, interpretar as lendas amazônicas com base nas ilustrações e na linguagem voltada ao leitor infantil.

A metodologia utilizada foi bibliográfica, dedutiva e analítica, embasada nos conceitos de Literatura Infantil, a partir dos autores: Nelly Novaes Coelho, em *A literatura infantil* (1984); Marisa Lajolo e Regina Zilberman, em *Literatura infantil brasileira – Histórias e histórias* (2006); João Luiz C. T. Ceccantini (org.) em *Leitura e literatura infanto juvenil – Memória de Gramado* (2004); Maria Zaira Turchi, com capítulo do livro “O estético e o ético na literatura infantil” (*apud* Ceccantini, 2004); Afrânio Coutinho, em *Introdução à literatura no Brasil* (1976); João Luiz Lafetá, em *1930: a crítica e o modernismo* (2000); Ivana Ferrante Rebello e Fabiano Lopes, em *Uma tristeza mineira numa capa de garoa: Agenor Barbosa, um poeta mineiro na Semana de Arte Moderna* (2020). Além disso, para compreender melhor a concepção de mitologia, foram utilizados o *Dicionário de mitos literários* (1998), de Pierre Brunel em colaboração com diversos autores, e *Mitos e lendas da literatura Infantil em gêneros* (2012), de José Nicolau Gregório Filho. Para se compreender a produção literária de Stella Leonardos em relação à representação de lendas, folclore e tradições populares, considerou-se importante discutir o percurso do Modernismo no Brasil, devido ao diálogo claro entre a obra dessa autora com outros autores daquela época, como Cassiano Ricardo, Mário de Andrade e Raul Bopp.

A dissertação foi dividida em três capítulos. No primeiro, discutiu-se a representação do indígena na Literatura Brasileira em busca da identidade, após a independência. Apontou-se, desde a *Carta de Caminha* (2002) até o Modernismo brasileiro, abordando o processo de construção e valorização da língua e cultura nacional. Além disso, evidenciou-se a contribuição de escritores brasileiros ao recuperar a linguagem mais popular, as tradições e as lendas, por meio de versos, à medida que enfatizavam temas fantásticos – como mitos, lendas e oralidades populares regionais – em autores como Oswald de Andrade, Raul Bopp e Cassiano Ricardo. Discutiu-se, também, a quase ausência da escrita das mulheres e a pouca produção de literatura infantil, ao trazer como destaque Stella Leonardos, foco principal desta dissertação.

No segundo capítulo, ampliou-se a análise não só das representações mitológicas no Pré-modernismo, como também da ficção de Stella Leonardos nas relações dessa tradição, ao avaliar, comparativamente, a poética, os mitos e as lendas indígenas – representadas por Mário de Andrade, em *Macunaíma* (2001), Cassiano Ricardo, em *Martin Cererê* (2003), e Raul Bopp, em *Cobra Norato* (1976) –, em constante diálogo com o *corpus* desta pesquisa, as lendas infantis de Stella Leonardos.

O terceiro e último capítulo analisou semioticamente as lendas indígenas infantis, à medida que buscou discutir como as ilustrações dessas narrativas estabelecem um diálogo com o imaginário popular e infantil. A historiografia literária brasileira demonstra que o público infantil recebeu pouca atenção da crítica acadêmica; e a literatura voltada para questões indígenas, por meio das representações mitológicas e culturais, recebeu menos atenção ainda. Por isso, discutiu-se, também, a poética do texto, a linguagem e a estrutura dos poemas quanto ao ritmo e à musicalidade que atraem o leitor infantil.

O estudo se iniciou a partir da leitura do romance *Estátua de sal* (1961), mas foi preciso conhecer a maior parte da produção ficcional de Stella Leonardos, a fim de se verificar a quais gêneros literários a autora mais se dedicou e quais temas foram mais abordados em seus livros. Ao final da pesquisa, comprovou-se que sua obra revela uma preocupação constante com a cultura indígena, o folclore e a poesia popular. Por isso, foi necessário apresentar, de forma panorâmica, essa vasta produção literária e centrar as análises em lendas indígenas da Amazônia, ficando as demais obras para estudos futuros.

CAPÍTULO 1 ABRINDO AS CORTINAS DO PASSADO

CANTIGAS
de alados tempos:
minha infância ficou lá.
Num verde verde
de tempos
onde canta o sabiá.
Alados tempos,
ais verdes
dos tempos que voaram já...
Hoje vejo
em tom destempo
que eu cantava
e nem sabia
como canta o sabiá.
(Leonardos, 1974, p. 131)

Este capítulo abre uma cortina para o passado, no sentido de que a poética de Stella Leonardos faz um diálogo frequente com a tradição literária ibérica (Portugal e Espanha) sem perder de vista as origens da Literatura Brasileira, como se verá ao longo desta dissertação. O título do poema em epígrafe, do livro *Amanhecência* (Leonardos, 1974), serviu de porta para essa viagem comparativa. Esses versos representam o aspecto memorialístico da própria autora Stella Leonardos, porque sua obra não só possui muitas recordações pessoais, mas também faz referência ao poema exemplar do Romantismo Brasileiro, a “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias (2003). O poema de Leonardos trata-se de um texto-canção, que lembra a oralidade do povo brasileiro e, como se discutirá neste capítulo, as vozes de crianças por meio das brincadeiras de roda.

Ao mesmo tempo, a poetisa estabeleceu um diálogo com um dos autores que representam o Romantismo brasileiro e que, simultaneamente, tornou-se um criador de representações indígenas através dos poemas escritos. De certa forma, Stella Leonardos se inscreve na historiografia literária por meio desses diálogos.

Segundo Antônio Candido (1976), em *Formação da literatura brasileira*, é com o Romantismo que se inicia a literatura nacional, ao considerar a independência do Brasil, ocorrida em 1822. Naquele contexto histórico, os escritores resgataram tanto as raízes culturais do país quanto a valorização da natureza, dos costumes, das tradições e das lendas desse povo. Por isso, o indígena voltou como personagem de poemas, peças de teatro e narrativas, com ênfase nos poemas de Gonçalves Dias (2003) e Gonçalves de Magalhães e nos romances de José de Alencar. Os autores do Romantismo deram, portanto, contribuição significativa à

cultura brasileira quanto à representação desse elemento étnico, embora tenham feito isso de forma idealizada.

Outro momento de resgate das raízes culturais do país ocorreu no início do século XX, quando autores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo e Raul Bopp também realizaram pesquisas sobre as lendas, tradições, credices, mitologias e linguagem popular. Sendo assim, os modernistas possibilitaram algumas representações com temática indígena, que se tornaram mais críticas e mais irônicas, de modo a levar o leitor a problematizar o passado nacional. Depois desses autores, Stella Leonardos também realizou um trabalho de pesquisa semelhante, a fim de representar esses temas, ao enfatizar uma coleção de lendas voltadas à formação de leitores infantis. No entanto, sua vasta produção literária ainda é pouco conhecida no meio acadêmico, como procura-se demonstrar ao longo desta dissertação.

O primeiro capítulo se inicia com a representação indígena na Literatura Brasileira em busca da identidade, como já dito, após a independência. Passando pela trajetória do Modernismo brasileiro, destaca-se o processo de construção e valorização da língua e das raízes culturais nacionais.

Por essa razão, recupera-se a contribuição dos escritores brasileiros por meio da linguagem mais popular, das tradições e das lendas, ao enfatizar os temas fantásticos, como: mitos, lendas e oralidades populares regionais, de Oswald de Andrade, Raul Bopp e Cassiano Ricardo. Por meio da narrativa, entende-se que Mário de Andrade realizou sua escrita com representações indígenas e com uso da linguagem coloquial.

Ainda neste primeiro capítulo, será discutida a quase ausência da escrita das mulheres e pouca produção de literatura infantil, com destaque à escritora Stella Leonardos, foco principal desta dissertação, fascinada não só pelas raízes da cultura brasileira e pela formação das raças (indígena, europeia e negra), mas também fascinada pela literatura de Portugal e de Espanha, ao trazer ao leitor uma imensa marca desse seu trabalho literário, como leitora dos grandes clássicos europeus.

Desde a sua adolescência, Stella Leonardos tinha interesse pela cultura indígena, pelos negros e pelos ciganos que são pessoas relativamente esquecidas na história cultural e social de um povo branco. Na escrita dos seus textos, a autora demonstra que fez uma profunda pesquisa folclórica, histórica e literária, de forma intertextual, com o objetivo de aproximar as lendas indígenas representadas por outros autores da tradição literária brasileira.

1.1 O indígena e suas lendas

O indígena e suas lendas sempre despertaram o interesse do europeu, devido aos mistérios e exotismo, donos de uma terra fértil e de uma grande riqueza em ouro. Em busca de novos territórios e de metais preciosos, os portugueses chegaram ao Brasil e, por causa dessa invasão, muitos indígenas foram mortos por vários motivos, que vão desde a chacina pela ocupação, escravização pelas mãos dos portugueses, dizimação em conflitos com fazendeiros e com garimpeiros, até doenças, como a varíola e outras enfermidades trazidas pelos europeus. Não só o indígena, mas também o africano sofreu nas mãos do homem branco pela violência da colonização, pelo preconceito e pela exclusão que chegaram aos dias atuais. Até hoje, os povos indígenas são perseguidos e mortos por demarcações de terras.

O indígena, desde o início da colonização, esteve presente como representação na Literatura Brasileira, a começar pela *Carta de Caminha* (2002), na qual há o olhar espantado e maravilhado do estrangeiro em relação à terra virgem. Nessa narrativa, o indígena é visto como sem cultura, dócil e fácil de catequizar. Além disso, a carta trouxe um olhar erótico no que concerne às mulheres indígenas. Por isso, tornou-se tema dos poemas de Oswald de Andrade, no livro *Poesia pau-brasil* (2000), quando o poeta modernista tratou com ironia esse olhar do colonizador, ao usar versos curtos e linguagem mais próxima da oralidade.

No livro *Caramuru* (2003), de Frei de Santa Rita Durão, há o poema épico do descobrimento da Bahia. Destaca-se, no século XVI, que o autor narrou como Diogo Álvares Correia Nobre Vianês tomou como esposa Paraguaçu, que foi nomeada por Catarina de Médicis, em Paris, rainha cristianíssima e que, ao retornar à Bahia, foi reconhecida pelos tupinambás e considerada uma das primeiras indígenas a se casar com um europeu, dando origem à raça brasileira mestiça (Durão, 2003).

Por essa razão, a idealização do Romantismo valorizou a pátria brasileira recentemente independente. Logo, destacou-se a obra *Iracema* (1999), de José de Alencar. A personagem Iracema se apresenta como uma heroína romântica que vivia um conflito ao receber na selva Martin, o conquistador, o qual se torna o seu amor proibido, já que era a sacerdotisa de Tupã e guardiã dos segredos dos tupinambás. Essa personagem se parece com Paraguaçu, pois teve um filho com um português e pôde simbolizar a formação da raça brasileira mestiça.

Em *Macunaíma* (2001), de Mário de Andrade, já no Modernismo, tem-se a história de Macunaíma, personagem mestiço, pois é filho de indígena e tem a cor negra, representando outra vez a mistura de raças. O autor, para escrever a narrativa, fez uma pesquisa sobre a cultura popular brasileira, em especial, dos ditados, e aproveitou várias lendas indígenas. O personagem, nascido na floresta Amazônica, vai à cidade de São Paulo e viaja por vários lugares para mostrar a diversidade dessa cultura. Até um capítulo de *Macunaíma* (2001) se chama “Carta pras Icamiabas”, fazendo um intertexto com a *Carta de Caminha* (2002), com muita brincadeira e ironia, pois Mário de Andrade, nessa parte da obra, usa a linguagem muito culta e rebuscada, para dizer que o brasileiro fala de um jeito e escreve de outro. Diante disso, vale ressaltar que Stella Leonardos se preocupou em resgatar a cultura brasileira e quase todos os seus livros demonstram a aproximação da autora com os autores modernistas por esse assunto.

Uma das suas primeiras obras, intitulada *E assim se formou a nossa raça* (1941), é constituída de poemas longos, narrativos, e fala da mistura de raças. Essa obra apresenta um exórdio em versos da lenda do Muiraquitã, que já foi assunto em *Macunaíma* (2001), e narra a busca pela simbólica pedra preciosa cobiçada pela população, sendo compreendida pela busca da identidade mestiça desse povo brasileiro. O livro se divide em 4 partes. A primeira parte, denominada “Os donos da terra”, é escrita em versos e aborda a “Lenda do Guirapuru”, a “Lenda dos Uiuáris”, a “Lenda da Jaçanã-Iapuna”. A segunda parte, “Os Conquistadores”, é uma peça de teatro subdividida em 3 lendas: “Lenda da fonte azul”, “Lenda dos lírios do brejo”, “Lenda de Vila-Negra”. A terceira, “Gente de Fora”, é escrita em versos, com poemas narrativos, e é subdividida em: “Lenda do Mulungú”, “Lenda das Garças”, “Lenda do velho Ipê”. A quarta parte se intitula “E assim se formou a nossa raça”, escrita em forma de teatro, subdividida em três títulos: “Só por milagre”, “O muiraquitã”, e “O milagre se deu!” (Leonardos, 1941).

O livro tem uma apresentação da lenda da muiraquitã, depois a primeira parte protagonizada pelo povo nativo, os donos da terra, que são os indígenas e suas lendas; em seguida, vem os conquistadores e seus anseios de poder; logo após, há a participação da gente de fora, que são os negros trazidos da África e sua tradição oral; por último, a mistura das três partes, ou seja, a autora usa personagens, cenários e falas de personagens que representam o nativo brasileiro, o invasor português e o negro escravizado, ao formar, assim, o Brasil (Leonardos, 1941).

Segundo Afrânio Coutinho (1976), em *Introdução à literatura no Brasil*, o Pré-modernismo caracterizou-se por vários processos de transformações, por adotar a valorização

da linguagem coloquial e uma estética, nova trazendo na poesia e na ficção uma linha de regionalismo, como se comprova em *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1902), ao representar a vida do sertanejo; e em Monteiro Lobato (1918), quando publicou *Urupês*, uma coletânea de contos e crônicas regionalistas. Lobato também ficou conhecido por suas obras infantis por meio da série do sítio do Picapau Amarelo. Destaca-se, ainda, a obra *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1987), de Lima Barreto. Essas obras mencionadas foram escritas em uma linguagem mais simples. Vários autores fizeram parte do Pré-modernismo, como: Manuel Bandeira, Olavo Bilac e Augusto dos Anjos. No entanto, ficou predominante a estética regionalista, ao aproveitar as credences populares, os mitos e temas fantásticos, porque essa temática estava em consonância com os leitores das camadas populares (Coutinho, 1976, p. 272-273).

Havia mulheres escritoras no Pré-modernismo como Alexina de Magalhães e outras, mas se percebe que essas mulheres ganharam pouca visibilidade na época e outras ficaram ausentes dessa história da literatura brasileira. Nesse sentido, Coutinho reiterou que:

O Modernismo brasileiro nasceu do encontro e da consciência de algumas inquietações. As artes e as letras chegaram a situações difíceis de serem resolvidas. A própria necessidade de movimento e de vida que obrigava uma demolição de barreiras, o que não se consegue pelas realizações individuais mas por um esforço coletivo, quando um grupo de escritores e artistas não muito numerosos tomou consciência disso (Coutinho, 1976, p. 265).

O Modernismo não surgiu de vez, em 1922, mas ao longo dos anos, sendo uma fase de transição que Tasso de Silveira chamou de “Sincretismo”, com vários experimentalismos de pesquisas, ensaios, anseios de renovação e novas dimensões estéticas.

O Modernismo procurava uma maneira de afirmar e viver sua primeira exposição pública, ao realizar a Semana de Arte Moderna. No entanto, as propostas de renovação na literatura e nas demais artes foram propagadas desde a virada do século XIX, com forte influência das vanguardas europeias, que procuravam liberdade de expressão na linguagem e buscavam resgatar o falar regional, a cultura popular, as credences e mitologias do povo. Assim, a Semana de Arte Moderna não foi restrita ao ano de 1922, pois se estendeu por muitos anos.

Preocupados com o conformismo e com a falta de progresso de certos setores da época de 1910 a 1920, os vanguardistas buscavam renovação nas diversas artes. A resistência modernista – embora assumindo um aspecto radical e vindo a se desligar dos precursores – já estava a ser anunciada, desde 1910, com novas obras de outros escritores que haviam se revoltado contra a rotina, que dizia respeito à realidade brasileira, tudo aquilo que o movimento já se preparava para combater.

Uma das propostas do Modernismo foi a utilização da linguagem coloquial e a recuperação dos costumes do povo brasileiro, que seria o legítimo instrumento da literatura produzida no país. Até então, predominava a norma culta da língua portuguesa, por terem escritores como Rui Barbosa e Coelho Neto, que valorizavam a linguagem inteiramente em desarmonia com o objeto que tinham em descrever ou tratar o vício de linguagem que tantas vezes foram criticados em Coelho Neto por Veríssimo e outros autores. Como fazer uma literatura com linguagem gramaticalmente correta se os temas eram populares e esperava-se um leitor mais simples que não tinha um conhecimento gramatical de linguagem?

Peregrino Júnior, citado por Afrânio Coutinho (1976), afirma que o Modernismo produziu um impacto revolucionário no campo da linguagem e teve uma consequência útil:

libertou os escritores brasileiros de uma imemorial e voluntária subordinação aos cânones clássicos de Portugal, permitindo-lhes adotar uma linguagem mais livre, mais solta, mais natural, de inspiração regional e popular, o que representou sem dúvida em enriquecimento e uma libertação para a nossa língua literária, tornando realidade aquilo que os românticos, Alencar à frente, tentaram fazer em pura perda (Peregrino Júnior *apud* Coutinho, 1976, p. 289).

Ao expor a dificuldade da língua e do trabalho de purificação concluído do Modernismo, Rubem Braga mostrou, por meio desse trabalho, um resultado de libertação dos fantasmas que encheram a mente dos escritores anteriores, à medida que criava a submissão aos cânones lusos, de modo a impossibilitar a sua liberdade de expressão. “Dessa operação de limpeza, aproveitaram os escritores modernos, para desenvolver uma língua que, se não se quiser chamar “brasileira”, ao menos é cada vez mais diferente e distanciada dos padrões lusos tradicionais” (Coutinho, 1976, p. 289).

O Modernismo foi divulgado em três fases, além de ser marcado por três gerações diferentes e sucessivas – as de 22, 30 e 45. Um dos manifestos importantes da época foi o “Manifesto da poesia pau-brasil” (Andrade, 1924 *apud* Telles, 2012), de Oswald de Andrade, com prefácio de Paulo Prado, a qual foi o esforço organizado para haver, de fato, a libertação do verso brasileiro por meio de jovens inteligentes do Brasil, ao trazer a liberdade de expressão poética. Logo, essa poesia motivou outros escritores, como Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e outros que tinham pensamentos semelhantes contra ideias impostas pelos europeus.

No texto intitulado “Uma poética da radicalidade”, presente no prefácio do livro *Pau-Brasil* (2000), de Oswald de Andrade, Haroldo de Campos discute a expressão “Ser radical”, a

partir do texto de Karl Marx que escreveu: “Ser radical é tomar as coisas pela raiz. E a raiz para o homem, é o próprio homem”. Para Campos:

A linguagem é tão velha como a consciência – a linguagem é a consciência real prática, que existe também para outros homens que existe então igualmente para mim mesmo pela primeira vez, e assim como a consciência, a linguagem não aparece senão como o imperativo, a necessidade do comércio com outros homens. Onde quer que exista uma relação, ela existe para mim. O animal não está em relação com nada, não conhece, afinal de contas, nenhuma relação. Para o animal, suas relações com os outros não existem com relações. A consciência é, portanto, desde logo um produto social e assim permanece enquanto existiam homens em geral (Campos *apud* Andrade, 2000, p. 7).

Para o autor, a radicalidade da poesia Oswaldiana se refere, portanto, ao campo específico da linguagem, à medida que essa poesia atingia, na raiz aquela consciência, expressa nas relações sociais. Ainda, nas palavras do autor, a poesia *Pau-brasil* (2000) representou uma guinada de 180 graus nesse *status quo*, em que – a expressão é do próprio Oswald – “os valores estáveis da mais atrasada literatura do mundo impediam qualquer renovação” (Campos *apud* Andrade, 2000, p. 8).

Oswald de Andrade procurou representar a inquietação do homem brasileiro novo, que se inventava ao falar da língua sacudida pela “contribuição milionária de todos os erros” num país que iniciava – precisamente, em São Paulo – um processo de industrialização que lhe acarretaria impactos estruturais. A radicalidade na linguagem tratava de derrubar uma retórica tradicional (Campos, 2000, p. 8).

João Luiz Lafetá, em *1930: a crítica e o modernismo* (2000), aborda dois problemas fundamentais no estudo da literatura brasileira: o projeto estético e o projeto político. Um projeto estético diretamente ligado às modificações operadas na linguagem, no mesmo sentido proposto por Mário de Andrade, Oswald de Andrade e outros modernistas; e um projeto ideológico, diretamente unido ao pensamento dessa época, no sentido de a literatura representar questões sociais, como o êxodo rural, as diferenças de classes sociais e os movimentos proletários.

Na concepção do autor montes-clarense, João Luiz Lafetá, o poder fortalece uma ideologia de se modificar em formas múltiplas de linguagem. A experimentação estética era revolucionária e caracterizada por fortes movimentos nos primeiros anos, porque propunha haver uma radical mudança na concepção da obra de arte por meio da *mimese*, não vista mais como imitação, mas como objeto de qualidade diverso e de relativa capacidade, à medida que

se inseria dentro desse processo de conhecimento de interpretação de realidade nacional (Lafetá, 2000).

Tanto o projeto estético quanto o projeto ideológico declararam a modernidade dos procedimentos expressionais e, assim, o Modernismo abriu uma linguagem bacharelesca, artificial e idealizada que se espalhava na literatura do passado, de 1890-1920. Segundo Lafetá, nos

anos 20 o projeto ideológico do modernismo sentiu a necessidade de atualizar as estruturas e propostas de representar as classes dominantes, nos anos 30, esse projeto aumentou o quadro da burguesia, principalmente, em direção às concepções esquerdistas com (denúncia dos males sociais, descrição do operário e do camponês). Por outro lado, mantinha-se, no rumo das posições conservadoras e de direita, uma literatura espiritualista, essencialista e metafísica das definições políticas tradicionais, como exemplo, de Gilberto Freyre ou francamente conservador, como o integralismo (Lafetá, 2000, p. 29).

Os dois projetos pareceram se corresponder, ao retomar uma proposição de Mário Vieira de Mello. Nos anos vinte, a tomada de consciência é otimista ao analisar as dificuldades e as deficiências do país, à medida que resumia o estatuto do “País novo”. Assim, destaca-se que, desde os antecedentes da Semana de Arte Moderna, já começava uma produção literária radical, porque autores como Raul Bopp, Mário de Andrade, Cassiano Ricardo, Monteiro Lobato, dentre outros, faziam pesquisas da tradição oral, especificamente, do folclore, das lendas e da linguagem do povo para compor a literatura brasileira.

Nos anos trinta, deu-se início à passagem da consciência pessimista de deficiência ao implicar atitude diferente diante da realidade. Nessa perspectiva de verdade, a ideologia do “país em formação” serviu para a classe social que prevalecia dessa forma; embora servisse para ser destrutiva desse otimismo, implicava a consciência do sujeito como ser social, ora denominada por Antonio Candido de *preconsciência (sic)*. Essas contradições sem solução não se enquadram no modelo burguês. Lafetá afirmou que a diferença dos projetos ideológicos das duas fases se mostra por causa desse problema da consciência política (Lafetá, 2000, p.29).

Além disso, Lafetá declara que, na opinião dos pesquisadores do movimento modernista, na “década de 30, já havia uma maturidade de equilíbrio do Modernismo superando os cacoetes dos anos vinte, abandonando o que era pura contingência do período de combate estético” (Lafetá, 2000, p. 31). Após a vitoriosa luta contra o passadismo, os escritores modernistas e a nova geração tinham um espaço de abertura para criar suas obras mais livres, mais seguras. Essa perspectiva de visão da realidade social brasileira representa um rico crescimento nos horizontes da literatura, na transformação da linguagem. Sendo assim, é possível citar, na

década de 30, alguns escritores importantes da literatura brasileira, como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, Jorge de Lima, e o romance social de José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, autores que utilizaram a literatura para falar dos problemas sociais do Brasil, como seca, retirantes pobres, exploração dos mais fracos pelos mais fortes e o trabalho operário (Lafetá, 2000, p. 31).

1.2 O Modernismo e as suas ausências

Stella Leonardos tem uma importante bagagem literária, principalmente na cultura popular brasileira de várias regiões do país, a exemplo de Natal e São Luís, comprovada em seus vários livros publicados, como: *Cantabile* (1967); *Rapsódica* (1968); *Cantares na antemanhã* (1972); *Amanhecência* (1974); *Romançário* (1974); *Romanceiro de Anita* (1977); *Mural Pernambucano* (1986); *Cancioneiro de São Luís* (1981); *Romanceiro do Aleijadinho* (1984); *Romanceiro da abolição* (1986); *Dias pássaro*, romance (1990); *Estátua de sal*, romance (1961); *Geolítica*, poesia (1966); *Passos na areia*, poesia (1941); *Lendas da Amazônia*, coleção de 12 volumes, com narrativas curtas; *Lenda da origem da humanidade* (1993); *Lenda da origem do rio Amazonas* (1993); *lenda do buraco do céu* (1993); *Lenda da Iara* (1998); *Lenda da Cobra Norato* (1993); *Lenda da Vitória Régia* (1998); *Lenda da Cunhã e o Marupiara* (1998); *Lenda do Uirapuru* (1998); *Lenda da Sapucaia Oroca* (ano); *Lenda da Piripirioca* (1998); *Lenda dos botos* (1998); *Lenda do Fogo da Onça, e do Mutum e o Jacu* (1998).

Apesar dessa produção literária relevante, no entanto, a história da literatura quase nada escreveu sobre ela, o que leva ao pensamento de que essa autora foi excluída do cânone: primeiro, por ser mulher, o que já é um aspecto importante de desconsideração, já que os livros de historiografia foram escritos por homens; segundo, porque publicou literatura infantil, narrativa indígena, de folclore e de cultura popular brasileira – que foram temas de pouco interesse das editoras de renome no Brasil –, e, quase sempre, publicava para um público leitor específico.

Stella Leonardos começou a publicar sua literatura, na década de 40, com poemas de *Passos na areia* (1941)¹, livro considerado com uma escrita imatura pela crítica. Em 1941, escreveu *E assim se formou nossa raça*, obra de poemas decassílabos para contar lendas brasileiras, e foi notícia na *Revista de Semana* da cidade do Rio de Janeiro, em 10 de janeiro de

¹ Durante a realização desta pesquisa, não foi possível encontrar o livro *Passos na areia* para o comentar melhor, nem para indicar a fonte completa, a editora e a cidade.

1942. Desde a adolescência, a autora escrevia poemas e estudava inglês, francês e língua tupi. Além disso, seus primeiros escritos eram voltados à raiz do povo brasileiro, por meio da cultura e da linguagem.

Stella Leonardos se dedicou a um projeto de retratar as lendas, a cultura e a história do Brasil por meio de poemas longos, denominado de cancionero² ou de romanceiro devido à sua extensão. Esse projeto foi chamado de “Projeto Brasil”, sendo um resgate da cultura brasileira. Assim, a autora retomou a pesquisa realizada pelos escritores de antes, como Sílvio Romero, Alexina de Magalhães Pinto, Câmara Cascudo, Mário de Andrade e tantos outros que buscavam resgatar a cultura brasileira a partir dos mitos, lendas e linguagem popular.

Nesse sentido, percebe-se que muitos artistas ficaram fora da história por muito tempo. Por isso, é necessário fazer sempre uma revisão desse passado, como fez recentemente a pesquisadora Ivana Ferrante Rebello, no seu livro *Uma tristeza mineira numa capa de garoa* (2020), no qual realizou uma importante discussão acerca do Modernismo brasileiro e trouxe duas revelações: a pintora Zina Aita e o poeta Agenor Barbosa, dois mineiros que tiveram participação na Semana de Arte Moderna e ficaram excluídos dessa história.

Aita fez parte da arte moderna com pinturas extravagantes nas cores, nos olhares tradicionais da cidade. Essa artista não estava sozinha, estava ao lado de duas artistas, Tarsila do Amaral e de Anita Malfatti. Assim, elas fizeram parte do grupo modernista por meio da posição de mulheres intelectuais da época, mas aos poucos foram apagadas da história (Rebello, 2020). Conforme Rebello, no meio das três pintoras modernistas, Tarsila Amaral sempre foi uma mulher disposta, talvez pelo fato de ter estabelecido laço de amizade com Oswaldo de Andrade, após a Semana de Arte Moderna, sendo um casal que chamava atenção pelos admiradores festivos. Ressalta-se que Aita esteve presente nos três dias de recital, em 1922, mas, mesmo assim, foi esquecida em alguns estudos da época (Rebello, 2020, p. 87).

Outro escritor mineiro que fez parte do movimento modernista foi Agenor Barbosa, poeta mineiro de Montes Claros, o qual participou de várias revistas literárias, como: *A Cigarra*, *Vita* e a *Vida de Minas*, afirma Rebello (2020). Essas revistas surgiram na capital mineira, em Belo Horizonte, tinham a colaboração de vários escritores mineiros e circulavam por diversas cidades

² Segundo Hênio Tavares, em seu *Manual de Teoria Literária*, “Cancioneiro” são composições reunidas na época, coletâneas de inestimável valor linguístico, literário, histórico e social. Os “Cancioneiros” são três: “Cancioneiro da Ajuda” (com 310 canções), “Cancioneiro da Vaticana” (com 1.205) e o “Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa” (com 1.647 composições). É um gênero literário medieval, que procurava representar a cultura popular, as cantigas, os poemas e as tradições em geral (Tavares, 1989, p. 50).

do estado. Nelas eram abordados os acontecimentos de cidades mineiras, como: esporte, economia, política, eventos culturais e outros assuntos das cidades da região. Agenor foi um poeta que não publicou livros, mas foi admirado pelos intelectuais paulistanos na abertura da Semana de Arte Moderna; sua contribuição foi significativa para haver um novo caminho, que renovaria a literatura brasileira (Rebello, 2020).

Ressalta-se que a historiografia não é algo pronto e acabado; tem sempre caminhos abertos para haver um novo discurso literário e novos escritores. Logo, a escrita literária depende do trabalho incansável de pesquisadores para efetivar o resgate desse gênero, o qual é realizado por mulheres e por homens. No século XIX, poucas mulheres apareceram nas histórias da literatura brasileira; ainda que passando por sombras de seus maridos, ao escreverem, não foram reconhecidas. Por essa razão, permaneceram apagadas, fora do cânone.

De acordo Zahidé Lupinacci Muzart, em seu texto “A questão do cânone” (*apud* Schmidt, 1997), o estudo do cânone estava ligado a várias questões, principalmente, à classe dominante da época, que controlava ideologias, estilo de época, gênero dominante, geografia, sexo, raça, classe social e outros. Nessa concepção, entende-se que tudo aquilo que era canonizado em certas épocas ficou esquecido em outras, o que foi esquecido numa é resgatado em outra, porque a canonização é um processo complexo e ligado a diversos fatores.

No texto intitulado “Uma leitura do processo de formação do cânone literário: o relativismo e a pretensão à universalidade”, de Mirele Carolina Werneque Jacomel (2008), foram questionadas as relações de poder na sociedade em detrimento da hegemonia das forças, das relações de alteridade. Assim, essa pesquisadora afirmou que era percebido que existia uma “guerra” civil política e cultural entre seres humanos. Suas indagações incluíram a mulher, o negro, o ex-colonizado e o escravizado, que, nos dias atuais, sofrem por constituir as minorias sociais e culturais. Seu questionamento implica o reconhecimento das culturas, que merecem respeito e integridade.

Nesse sentido, entende-se que os últimos anos se caracterizaram por um surgimento nas instâncias sociais, econômicas e culturais que se especializaram em decretar o fim dos pressupostos da sociedade tradicional, ao eliminar ideias hierárquicas de classe. Logo, o questionamento dos idealismos positivistas da construção da história, por meio da “morte da arte”, tornou-se um conjunto arrebatado por uma nova postura política dos indivíduos, no final do século XX (Jacomel, 2008, p. 2). Essa transformação social e cultural foi denominada por

alguns estudiosos de pós-modernidade, nos anos de 1960, período que abriu caminho para possibilitar a criação de novas ideias para e pela sociedade moderna.

Ao priorizar as ideias, houve a quebra de ideologia das diferentes culturas experimentadas pelas críticas tradicionais baseadas nos modelos de sociedade burguesa. Diante disso, entende-se que esse trabalho de credibilidade é atribuído às mulheres nas sociedades ocidentais, e é ainda um fato recente e preocupante para grupos feministas que tentam desconstruir o discurso falocêntrico e as relações de poder na sociedade. Desse modo, percebe-se o descaso e a desqualificação desse gênero, enquanto sujeito de ações (Jacomel, 2008).

As mulheres, de uma maneira geral, viviam fechadas e comandadas tanto pelo poder patriarcal quanto pelo machismo de uma sociedade preconceituosa. Essa sociedade machista coloca a mulher em um nível menos elevado, sem talento, reafirmando que esse gênero só é capaz de cuidar dos serviços domésticos. No século XIX, elas poderiam ler somente livros considerados de boa conduta, ou romances sem nenhuma crítica.

Nos séculos XX e XXI, as mulheres tomaram um posicionamento, sobressaindo no campo da política e no campo da ciência. Logo, elas se identificaram cada vez mais com o espaço público, além de se transformarem e se tornaram perigosas no sentido da leitura e da escrita, por mudarem seu ponto de vista, à medida que encontraram seu espaço na sociedade.

De acordo com Nelly Novaes Coelho, na orelha do seu livro intitulado *A literatura feminina no Brasil contemporâneo* (1993), a mulher está conquistando seu espaço na literatura brasileira, ao criar vozes femininas com textos das diferentes tendências, temas e estilos, que, atualmente, cruzam-se na criação literária. Para a autora, a literatura sintoniza com a transformação em processo na sociedade e nos vários níveis: do político ao metafísico, do místico ao erótico, do ético ao estético, do regional ao universal, do histórico ao mítico. Por isso, a literatura mostra que, depois de muito tempo, a mulher que foi desprezada começou a assumir a palavra, consciente do poder que possuía para criar ou destruir, consagrar ou transgredir a ordem imposta ao mundo pelos homens.

Diante disso, entende-se que o resgate de vozes femininas e sua condição de mulher, que tenta redescobrir-se e reencontrar-se, está em sintonia com as novas forças imperantes discutidas por Marina Colasanti em “Mulher daqui para frente” (texto original de 1981 *apud* Coelho, 1993), ao afirmar que

somos mutantes, mulheres em transição, como nós, não houve outras antes. E as que vierem depois serão diferentes. Tivemos a coragem de começar um processo de

mudança. E porque ainda está no curso, estamos tendo que ter a coragem de pagar por ele. [...] Saímos de um estado que embora insatisfatório, embora esmagador, estava estruturado sobre certezas. Isso foi ontem. Até então ninguém duvidava do seu papel. Nem homens, nem muito menos mulheres. [...] Mas essa certeza nós a quebramos para poder sair do cercado (Colasanti, 1981, p. 14).

A transição vem sendo feita em diversas direções. A mulher saiu do cercado para ocupar o espaço aberto, que lhe é previsto por direito. Por essa razão, ingressou na política e ocupou cargos públicos, no Brasil, como Dilma Rousseff, ex-presidenta do país. Saiu também do lugar familiar e ocupou cargos de gestão e administração na área da saúde e da economia. Conforme Marina Colasanti (1981 *apud* Coelho, 1993), as mulheres ainda estão construindo suas trajetórias na Literatura Brasileira, processo que está em andamento, a cada dia se transformando. Isso quer dizer que as primeiras escritoras, que fizeram poemas e narrativas considerados sem aprofundamento, estavam escrevendo de forma diferente, com outra mentalidade, utilizando outros gêneros literários, não apenas o poema. As mulheres não só criam crônicas, peças de teatro, contos e romances, mas também usam técnicas narrativas bem elaboradas tanto quanto os homens escritores.

Nas palavras de Coelho (1993), a perspectiva de um mundo de alteração acelerada das antigas bases permanece e pode ser compreendida por meio das transformações que vêm processando-se na voz feminina, a qual, nestes últimos cinquenta anos, tem ganhado cada vez mais força e essencialidade, fazendo-se ouvir na Literatura Brasileira (Coelho, 1993, p. 13,14).

Nesse sentido, graças a essas mutações, a voz feminina representada na Literatura Brasileira vem quebrando barreiras para haver, de fato, um reconhecimento sobre a importância da mulher na sociedade. Nelly Novaes Coelho destaca que há uma:

questão da maturidade e uma consciência crítica e posicionamento não só em relação à falência do modelo de um comportamento feminino herdado na sociedade tradicional, burguesa, liberal, patriarcal capitalista que é questionado há muito tempo como também a interdependência existente entre as formas de criar o discurso literário e os estímulos ou imposições do contexto sócio cultural surgidos nessa criação (Coelho, 1993, p.16).

Desse modo, essa maturidade crítica é percebida na literatura cada vez mais forte, pois a mulher vem expressando essa nova consciência, rompendo as barreiras do seu próprio eu, quando vivia restrita ao ambiente doméstico, cujos desejos, sentimentos e aspirações eram ditos pela vontade dos outros, principalmente das vozes masculinas. A mulher, que antes escrevia poesia e diários voltados para si mesma, passou a representar o outro, o excluído da história, o indígena, o exilado, o emigrante, o louco, dentre outros. A literatura feminina se transforma de uma escrita subjetiva e pessoal para uma escrita da alteridade, do coletivo, do social.

Para Coelho, os comportamentos foram valorizados pelos padrões que a sociedade cristã/patriarcal defendia como únicos e absolutos (castidade, submissão à autoridade do homem, discrição, ingenuidade, paciência, resignação), e a mulher chegou a uma literatura ética-existencial gerada pela ação ética-passional que expressa claramente o rompimento da polaridade maniqueísta da imagem padrão da mulher (anjo/demônio; esposa/cortesã; ânfora do prazer/porta do inferno). Essa nova mulher assume seu papel social e revela a ambiguidade inerente ao ser humano (Coelho, 1993, p. 16). Nesse sentido, ela não só passou a olhar para o outro como também passou a falar mais sobre seus desejos, sobre seu próprio corpo, numa atitude libertadora.

Essa duplicidade da mulher na literatura demonstra a capacidade e o poder existente dentro do ser humano, como se pode exemplificar por meio da figura da mulher anjo/monstro, como é percebido no romance *Duas irmãs* (2011), de Maria Benedita Bormann. A personagem Ester, segunda esposa de Carlos de Araújo, tinha uma dupla face. Por ser madrasta das enteadas, usava as suas máscaras de anjo/monstro, para seduzir a família e colocar o seu veneno maléfico, à medida que tentava destruir a família tradicional. No romance, a narradora mostrava a capacidade da mulher, enquanto leitora, e o seu papel na sociedade, representada por Délia.

A partir de meados do século XX, a mulher vem conquistando mais espaço na sociedade e na escrita, devido ao feminismo e suas lutas constantes. Além dos direitos sociais, do voto, do trabalho e da educação, a mulher passou a publicar mais e vem ganhando a cada dia mais espaço, apesar de ainda não ocupar páginas importantes na historiografia literária, o que requer dos pesquisadores uma reavaliação do cânone e a inserção no debate acadêmico de autores e autoras esquecidos, como o caso de Stella Leonardos.

Nota-se que a mulher tem enfrentado muitos obstáculos em relação à escrita na publicação dos seus textos. Desse modo, entende-se que, segundo a “fragilidade feminina” considerada pelos machistas, ela não se poderia expor numa sociedade de dominantes. Muitas dessas mulheres angustiadas com anseios de participação social e exposição pública perdiam a esperança de que um dia chegaria a liberdade de escrever e de publicar seus textos. Esse sentimento de libertação fez a mulher escritora acreditar que é capaz de participar tanto quanto o homem das transformações culturais e sociais da sociedade atual. É conhecida a surpresa de Graciliano Ramos diante da revelação de uma autora mulher, Raquel de Queiroz, na época de sua estreia com o livro *O quinze* (cuja primeira edição é de 1930), considerado escrito de homem. Nesse sentido, entende-se que as lutas feministas e suas reivindicações começaram a

mudar a partir de 1930, mas é inegável que o preconceito e o machismo ainda resistem nos dias de hoje.

No século XXI, as mulheres se encorajam e se empoderam cada vez mais, à medida que ocupam cargos públicos e chefias administrativas, participam mais ativamente da vida literária e cultural, e desafiam o mundo dominante dos homens com ideias e posicionamentos, ao afirmar que elas também são capazes de assumirem tais cargos e funções.

Stella Leonardos, em uma entrevista para o *Jornal poesia viva*, número 30, relatou sua participação em um concurso com o nome de Alejandro. Desse modo, ela ganhou o “*Prêmio porta de livraria Instituto Nacional do Mate*”, momento em que alguns escritores como Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo e Carlos Drummond de Andrade fizeram parte do júri. A autora ouviu dos colegas algo parecido ao que Rachel de Queiroz ouvira, em 1930: “Bravo, Stella! Pensei que você fosse o Suassuna, ou o João Cabral de Melo Neto. Como você está escrevendo bem, como um homem”. Ela respondeu: “Só homem que escreve bem?”

O preconceito em relação às mulheres continua impregnado na mente de alguns escritores. Stella Leonardos foi aplaudida por um momento e esquecida – ou excluída – em outro, porque ela escrevia literatura de folclore e, assim, utilizava a oralidade popular para enriquecer a sua escrita. Para muitos escritores esse nível é baixo. Por isso, foi pouco reconhecida. Entretanto a autora continuou a ser defensora dos indígenas, negros e ciganos, muitos deles mortos e exilados, de forma que sua literatura levou o leitor a refletir sobre fatos históricos.

Conforme Muzart (1977), a questão do cânone permaneceu em vários ângulos, em várias épocas, e foi muito complexa. Nesse sentido, não se pode deixar de lado essa mulher escritora que rompeu com paradigmas e contribuiu com seus escritos para a história cultural do país. Por isso, é preciso resgatá-las para não serem esquecidas.

Os títulos dos livros de Stella Leonardos também teriam ajudado a afastar os leitores. *Romanceiro*, por exemplo, não é um título de fácil compreensão ao leitor comum. Para Massaud Moisés, o conceito de romanceiro implica em: “(...) atividade poética luso – espanhola de caráter épico e lírico, anônimo, transmitido por via oral, durante a Idade Média, configurado nos romances; ou a sua complicação, em volume, integral ou antológico” (Moisés, 1974, p. 460-461).

Stella Leonardos leu as canções de gesta, além de muitos cancioneiros medievais, e procurou realizar algumas produções relacionadas tanto com as cantigas populares do povo brasileiro, quanto com suas lendas, crenças e superstições, como nos livros *Romançário* e *Amanhecência*, dois títulos de obras dessa autora que foram significativos e publicados em 1974. Segundo Coelho (1993), os poemas trazem anterioridade e posterioridade, à medida que revelam o passado, fazem parte do presente, e indicam o futuro.

Até pouco tempo, a literatura infantil não era valorizada e, se comparada com a europeia, enquanto disciplina, surgiu muito tarde. No Brasil, ocorreu o surgimento de livros para as crianças entre os séculos XIX e XX, e aos poucos surgiram alguns defensores da escola e da alfabetização, que começaram a produção de material literário para crianças. José Veríssimo, em *A educação nacional* (1906), defendia que uma das reformas urgentes seria o livro de leitura, pelos assuntos, pelo espírito, pelos autores trasladados, pelos poetas reproduzidos e pelo sentimento nacional que os anime” (Veríssimo, 1906 *apud* Sandroni, 1986, p. 35).

Figueiredo Pimentel, Júlia Lopes de Almeida, Adelina Lopes Vieira, Olavo Bilac, Coelho Neto, Francisca Julia e Alexina de Magalhães Pinto foram pioneiros nesse segmento de escrita. Depois surgiram outros, como Monteiro Lobato, Graciliano Ramos e José Lins do Rego. Além deles, havia importantes autores que, apesar de não serem mencionados, escreveram literatura infantil. Nessa época, havia algumas mulheres nessa escrita literária, como Alexina de Magalhães Pinto, mineira nascida em São João del-Rei, que não só recolheu literatura oral e publicou outras formas de cultura popular (Sandroni, 1986), como também contribuiu para a prática letiva e didática por meio de livros publicados para ensino em escolas primárias. Esses escritores são de vários estados do Brasil, como São Paulo, Rio de Janeiro, Alagoas, Maranhão, Ceará e Minas Gerais. Entre os mencionados, a única mulher que não é brasileira é Adelina Lopes Vieira, nascida em Lisboa, Portugal.

João Luís C. T. Ceccantini, em seu texto “Perspectivas de pesquisa em infantojuvenil” (2004), afirma que a primeira questão que se levanta quando se pretende estudar literatura infantil é a falta de definição do que é esse objeto de estudo. Muitos ainda se questionam se não é mais adequado estudar esse tipo de literatura nas letras ou na área da educação. Nesse sentido, entende-se que:

a literatura infantil é um objeto de estudo, que envolve aspectos embaraçosos. Muito mais do que ocorre em outras literaturas, há uma cisão entre obras contemporâneas e históricas; alguns livros parecem permanecer eternamente num cânon vivo; outras obras não – contemporâneas, em certo sentido, deixam de pertencer ao gênero (Ceccantini, 2004, p. 20).

O autor João Luís Ceccantini apresenta algumas tipologias ou possibilidades de interpretação, das quais destacam-se: os estudos de conteúdo, os estudos sociológicos e os estudos religiosos e mitológicos. Esses poderão ajudar quando se pretende discutir tais tópicos.

A literatura infantil recebeu pouca atenção, ao passar dos anos; a literatura que trata das questões indígenas e suas representações lendárias e culturais recebeu menos atenção ainda. Nesse contexto, é importante considerar o Romantismo, porque havia autores que valorizaram o nacionalismo na figura indígena e seus costumes, como José de Alencar e Bernardo Guimarães, por exemplo. Também vale lembrar Mário de Andrade, importante pesquisador do Modernismo e dos elementos culturais do Brasil, quando escreveu *Macunaíma* (2001).

Uma das representantes da literatura indígena contemporânea é Maria das Graças Ferreira, mais conhecida como Graça Graúna, nascida na comunidade Potiguara do Rio Grande Norte, em 1948. Além de poetisa e crítica literária, é professora de literatura e de direitos humanos na Universidade Federal de Pernambuco. Dentre suas publicações, destacam-se: *Canto mestizo* (1999), *Tessituras de terra* (2001), *Tear da palavra* (2007), *Criaturas de Ñanderu* (2010), *Oratório poético* (2011), *Flor da mata* (2014), *Impressões de leitura do texto literário* (2016), *O Sapo e o deus da chuva* (2014).

Graúna não só foi autora de textos de ficção mas também foi pesquisadora. Defendeu sua dissertação de mestrado, em 1991, intitulada *Mitos indígenas na literatura infantojuvenil*, no Programa de Pós-Graduação em Letras, pela Universidade Federal de Pernambuco. Graúna demonstrou preocupação com as frentes de expansão que têm de acabar com a história e a memória do seu povo. Em 1999, a escritora ingressou no doutorado com suas inquietações acerca de literatura e direitos humanos, especificamente em relação ao direito à literatura indígena. Em 2011, realizou estágio de Pós-Doutorado em Educação, na Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), quando teve oportunidade de aprofundar os estudos literários quanto aos usos da Lei nº 11.645/08 do ponto de vista indígena. Em seu livro *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil* (2013), resultante de sua tese de doutorado, discutiu os deslocamentos e as perdas dos indígenas, além das questões de alteridade dos indígenas, dos negros e das mulheres.

Sua tese de doutorado foi publicada em forma de livro, com o mesmo título, composta por quatro capítulos, conclusão e posfácio. O primeiro capítulo, “Nos rodapés da história”, compõe-se de um breve panorama da resistência indígena, ao trazer os acontecimentos da mídia, em geral. O segundo capítulo, “Identidades e utopia”, enfatiza uma leitura das diferenças

com questionamentos, a qual aprofundou o conceito de literatura e suas especificidades, a partir do próprio texto literário indígena. Ademais, esse capítulo trouxe uma reflexão em que as vozes ancestrais e a sua exclusão na literatura brasileira tornaram-se visíveis tanto as vozes ancestrais e a exclusão delas na Literatura Brasileira quanto os textos literários de autores não indígenas. O terceiro capítulo, “Diáspora indígena”, propõe uma análise comparada da enunciação na poesia indígena de autoria de mulheres; textos poéticos da Eliane Potyguara, em *Metade cara, metade máscara* (2018), tratam dos direitos humanos, da busca da identidade e da família. O quarto capítulo, “Contaçon de histórias”: cumplicidades”, apresenta a cumplicidade na leitura do mundo e da palavra dos Filhos da Terra, nas contribuições de Georges Sioui (1989), Stuart Hall (1999), entre outros.

A autora Graça Graúna faz uma reflexão acerca dos direitos dos povos na literatura indígena contemporânea, por razão de manifestar suas crenças, apesar dessa compreensão ser negada sempre e de expressar amor à terra, aos seus costumes e às suas línguas. Nesse sentido, segundo Graúna (2013), essas vozes harmônicas soam pela oralidade enraizada nas origens da literatura indígena, preservada na auto-história desses autores, e têm uma recepção diferenciada pelo público leitor menor. O livro aborda vários textos de escritores indígenas de língua portuguesa, manifestando suas revoltas de que milhões de seus povos foram excluídos e mortos na história brasileira há mais de 500 anos. Essa busca da palavra e de reconhecimento que eles desejam implicam o direito de expressar sua liberdade como o de qualquer outra etnia.

A organização indígena surgiu na década de 1970. Esse movimento se deu em defesa dos direitos e interesses desses povos, liderado por Marcos Terena; simultaneamente, surgiu a União das Nações Indígenas:

Nessa época, já havia a manifestação da mulher na política e na literatura, que também foi relevante. No final dos anos 90 a literatura indígena surgiu impressa no Brasil, sendo Eliane Potyguara uma das mulheres que tem uma relativa contribuição à literatura brasileira com seus poemas e crônicas. Em 1988, foi escolhida pelo Conselho das Mulheres do Brasil como uma das “Dez mulheres do Ano”, pela criação do GRUMIN: ATUAL Rede de Comunicação Indígena sobre Gênero e Direitos (Graúna, 2013, p. 26).

Na opinião de Graúna (2013), é considerado autor indígena aquele escritor que tem relação familiar consanguínea com alguma tribo brasileira e, concomitantemente, contribui com a disseminação da literatura voltada à população brasileira por meio das temáticas dos modos e ideologias de vida das pessoas nativas pela contaçon de história, poemas, contos, crônicas, depoimentos, entrevistas, artigos e outros textos de autoria indígena. São exemplos desse gênero literário: *Meu vô Apolinário: um mergulho no rio de (minha) memória*, de Daniel

Munduruku (2001); *Puratig: o remo sagrado*, de Yaguarê Yamã (2001), *O saci verdadeiro*, de Olívio Jecupé (2000); *Iraksu: o menino criador*, de Renê Kithãulu (2000) e outros autores (Graúna, 2013, p. 18).

O objetivo do escritor indígena é manifestar seu inconformismo em relação ao preconceito literário e o descaso com que a literatura indígena é tratada no Brasil. Quanto ao conceito de literatura indígena, Graúna afirma que essa “literatura está sempre esbarrando na questão do reconhecimento e nas polêmicas doutrinárias; mas mesmo com a falta de reconhecimento da sociedade letrada, ainda assim as manifestações indígenas não se calam” (Graúna, 2013, p. 55).

Sendo assim, nessa concepção, entende-se que os textos literários de autoria indígena e textos não indígenas enfrentam sérios problemas quanto à questão de identidade, que devem ser esclarecidos. Nesse sentido, a autora afirma:

É possível dizer dentro da percepção indígena que o índio não deixa de ser ele mesmo em contato com o outro (o não índio), ainda que o(a) indígena more numa cidade grande, use relógio e jeans, ou se comunique por um celular [...] um objeto estranho ou incompatível com a comunidade indígena [...] ainda que deparamos com o indígena nos caminhos da internet [...] o índio onde quer que vá, leva dentro de si a aldeia (Graúna, 2013, p. 59).

Desse modo, os deslocamentos territoriais e as migrações do indígena pelas grandes cidades, o progresso tecnológico dos meios de comunicação e a reorganização do Estado não fizeram a população nativa evoluir e ressignificar a sua cultura. Segundo Graúna, não houve perda identitária, a qual se encontra arraigada nas tradições nativas essenciais para perpetuar sua tradição oral. Logo, o indígena carrega dentro de si as suas raízes ancestrais.

Graúna (2013) critica os autores brancos quando escreveram sobre indígenas, em relação à imagem do nativo na literatura e na cultura brasileira; um exemplo é o referido nome de Pindorama, ou terra das palmeiras, a qual deram vários nomes e, por fim, ficou chamado Brasil. A autora afirma que, na língua Saterê Mawé, “porantim” significa remo, arma e memória; “uma expressão escrita de vida e espírito que existe muito antes da chegada dos portugueses em Pindorama; como queiram: ao Brasil, Brazil, Brasis” (Graúna, 2013, p. 46).

Graúna afirma que a abordagem do indígena na literatura brasileira é indianista, e não indígena, como exemplifica a poesia do Padre José de Anchieta com intenção pedagógica e moralista, ao marginalizar o nativo. *O auto da festa de São Lourenço* (texto original de 1583) é exemplificado como o discurso acerca da conversão do indígena com relação ao branco. Por isso, observa-se que o nativo é sempre o pecador, e não o homem branco (Graúna, 2013, p. 47).

Portanto, a literatura indígena é considerada aquela produzida por indígenas, não por autores brancos. Nessa representatividade do passado e experiências de vida do indígena, há em si uma cultura diferente, de modo que suas lutas constantes pelo direito de voz e reconhecimento de pensar no outro caracterizam a literatura indígena.

Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães e Carlos Augusto de Melo (2018), em seu artigo intitulado “Graça Graúna e o ‘entre-lugar’: sobre o tear da resistência e da resiliência”, estudaram poemas de *Tear de palavras* (Graúna, 2007, p. 7) a partir dos elementos criativos e estéticos. Por meio dos resultados e discussões, alertaram aos leitores sobre evitarem preconceitos diante dos textos, os quais apresentam lugares e memórias ancestrais. Desse modo, entende-se que há um reencontro das matrizes dos povos primitivos, que Ana Rosa e Carlos Augusto chamam de poética da alteridade, porque o outro constitui-se em ser o desconhecido. Por isso, existe a necessidade de reconhecer o espaço do outro, de modo que respeita a sua cultura e se coloca no lugar dele. Nesse sentido, citaram Damatta ([s.d.]):

O ponto essencial é que o homem não inventa uma canoa só porque deseja cruzar o rio ou vencer o mar, mas inventando a canoa ele toma consciência do mar, do rio, da canoa e de si mesmo. Se o homem faz-se a si próprio, é preciso também não esquecer que ele assim procede porque pode ver-se a si mesmo em todos os desafios que enfrenta e em todos os instrumentos que fabrica (Damatta, ([s.d.]) *apud* Guimarães; Mello, 2010, p. 36).

Diante disso, compreende-se que o homem se expressa e se reinventa quando cria seus objetos culturais, assim como a canoa e os demais instrumentos de uso do dia a dia representam a consciência do sujeito em relação ao espaço que ocupa em um tempo. Logo, a casa, a natureza e a arte ocupam concepções diversas – da mais simples a mais complexa – e belas, por exemplo, fazer uma canoa ou fazer uma ponte.

O poema “Tear da palavra” tem por título uma metáfora, no sentido de trabalhar na percepção das memórias da alteridade dos grupos indígenas, por meio da linguagem. Por isso, Graúna (2007) traz a representação de um elemento ancestral da cultura indígena: o tear, instrumento rudimentar de tecer a rede, utensílio artístico para amarrar nos braços, nas pernas ou nas cabeças dos indígenas. Esse instrumento serve para tecer tudo aquilo que é útil à cultura, desde vestimentas a ornamentos e acessórios para si e para casa. Porém, o tear criado por Graúna é o da linguagem, para dizer que o indígena também possui a sua arte literária, a sua poesia. Essa representação poética dá significado às coisas por meio da cultura de tradição oral. Sendo assim, essas experiências implicam efeitos de sentidos à poética de um texto, como se vê no próprio poema:

Tear da palavra
 Na urdidura do tempo
 O ser
 A poesia
 Água que bebo
 Chão que me deito
 Ar que respiro
 Poesia de pedra
 E sal
 De peixe
 De vinho
 Entrecho
 Trama.
 De fio a pavio
 A urdidura da vida (Graúna, 2007, p. 7).

É na poesia que a autora busca resistência, na construção das palavras líricas, é na poesia que ela busca respiração. A sede da palavra que Graúna e seus parentes tanto anseiam como a “água que bebo” é vista como vida, “chão que deito” é o lugar de esperança de ser reconhecido (Graúna, 2007, p. 7). O sal é um ingrediente que dá sabor às coisas, o sal das palavras, é esse gosto das palavras que faz o saber profundo fecundo, como diz Roland (Barthes, 1977, p. 7). Como se vê, a poesia de Graça Graúna é feita a partir de elementos da natureza, como: água, chão, ar, pedra, sal, peixe, trama e fios. Mas uma palavra que pode parecer estranha é vinho, porque é cultivado por brancos. Então, a poetisa propõe que o indígena pode ter a sua identidade cultural atravessada pela cultura branca, sem perder a sua origem.

Para isso, a literatura brasileira necessita de produzir mais ficção voltada à cultura indígena, principalmente, se for produzida pelos próprios sujeitos dessas etnias. No entanto, não se pode desprezar a contribuição de autores não pertencentes aos povos primitivos, mas que escreveram sobre indígenas. Então, justifica-se a referência aos primeiros escritores, como: Basílio da Gama, José de Alencar, Gonçalves Dias (2003); e no Modernismo, Mário de Andrade, Raul Bopp e Stella Leonardos, de todos a menos conhecida por representar a cultura indígena, suas lendas e sua cultura.

Para Muzart, no texto “A questão do cânone” (1995), esse tipo de escrita literária é menosprezada porque tem como temas o humor, o satírico e o popular. Ao mesmo tempo, trata-se de uma cultura de classe hierarquizada da sociedade tradicional, porque faz intertextos com a literatura clássica portuguesa e a lírica medieval. No entanto, esta dissertação pretende trazer à discussão os temas folclóricos e populares, mais próximos da cultura indígena.

Nathaly Felipe F. Alves escreveu uma dissertação intitulada *Vozes de Stella: leitura. Escrita. Poesia* (2017), na Universidade Católica de São Paulo. Mayara dos A. Lima

Nascimento escreveu também dissertação intitulada *Projeto Brasil* de Stella Leonardos. *Épico na forma de cancionero. Romançário e Rapsódia* (2020), pela Universidade Federal de Sergipe. Pode-se destacar outras dissertações já produzidas, como: *Tradição e recriação trovadorescas em Amanhecência de Stella Leonardos* (2015), de Verônica Barbosa de Oliveira, defendida na Universidade Federal da Paraíba; *Rapsódia sergipana: estações de leitura e produção textual numa perspectiva do ensino híbrido na educação de Jovens e adultos* (2017), de Janes Santos Silva, na Universidade Federal de Sergipe; e *A linguagem oral e escrita na pré-escola: contribuição das narrativas com lendas Amazônicas* (2010), de Jocicleia Souza Pinto. Esses estudos serão aproveitados nos próximos capítulos desta dissertação.

Nathaly Felipe Ferreira Alves (2017), em *Vozes de Stella: leitura. Escrita. Poesia*, analisando os poemas de Stella Leonardos, afirma que a escritora cria um movimento de leitura que retoma, temática e formalmente, em níveis diferentes de apropriação, a história literária luso-brasileira desde as origens da literatura portuguesa, representada por textos que recuperam o lirismo trovadoresco, até chegar às vozes modernistas da literatura brasileira.

Nelly Novaes Coelho (1993), em seu livro *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, cita Gilberto Mendonça Telles em um dos ensaios críticos que precede a poesia de *Amanhecência*, de Stella Leonardos. Gilberto Mendonça Telles (1974), analisando os poemas de *Amanhecência*, afirma que há uma grande aproximação de interpretação com Júlia Kristeva, pela qual todo texto se constrói como mosaico de citações, absorção e transformação de outro texto. Assim, essa construção poética que está presente em outros livros, como *Romanceiro do Bequimão* e *Rapsódia sergipana*, é uma maneira de compreender os poemas da autora em apreciação. Por isso, esses diálogos intertextuais serão demonstrados no subcapítulo a seguir.

1.3 Diálogos com a tradição literária

Amanhecência e *Romançário* são lançados simultaneamente em 1974, firmando as linhas diretrizes que desde o início singularizam a poética de Stella Leonardos pelo processo de intertextualidade, o qual possibilitou aparece nos livros *Rio cancionero* (1960), *Romanceiro de Estácio* (1962), *Rapsódia* (1965) e *Cantabile* (1967).

O livro *Amanhecência* (1974) começa com uma nota editorial acerca da trajetória artística de Stella Leonardos, seguida de um prefácio de Gilberto Mendonça Telles, chamado “O códice do códice: a estela de Stella”. Além disso, ainda há um prefácio da própria autora para poder explicar que “*Amanhecência* é obra de amor às líricas raízes de nossa língua e ao semprelirismo brasileiro” (Leonardos, 1974, p. 35). O livro é dividido em duas partes: “Códice ancestral”, segmento dedicado à memória do seu trisavô Antônio Vieira dos Santos e do seu bisavô Antônio Caetano da Silva, ambos portugueses; e “Reamanhecer”, cujos poemas foram dedicados ao seu pai Antônio Caetano da Silva Lima e ao seu avô Henry Leonardos.

Nessa primeira parte, todos os poemas iniciam com epígrafes de escritores portugueses e galegos antigos – como Paio Soares de Taverós, Azurara, Oliveira Martins, Fidelino de Figueiredo, Gil Perez Conde, dentre outros; já na segunda parte, conjugando-se as origens lusitanas e brasílicas, ou seja, o alvorecer da literatura no Brasil, como disse Nelly Novaes Coelho (1993, p. 149),

Na passagem da primeira para a segunda parte de *Amanhecência* há um deslizar harmonioso da poesia, tal como se deu, sem ruptura ou quebras a continuidade da literatura portuguesa na brasileira, cujo progressivo amanhecer foi acentuando suas características nativas, sem poder extirpar o sêmen primeiro que o fecundou (Coelho, 1993, p. 149).

Nesse sentido, as traduções da poesia catalã, romena e castelhana seguem uma relativa diretriz, porque se constituem em serem verdadeiras recriações de textos pela autora. A primeira parte é mais arcaica, com o título “Códice ancestral” registrando as raízes líricas da língua e do falar brasileiro: a poesia inaugural que surgiu na nação-origem pelas vozes do dialeto galaico-português. Já a segunda se abre com um poema de conotação épica, sem epígrafe, demonstrando que o eu-lírico se apresenta como iniciador de uma nova era para a poesia de língua portuguesa: “Meu verso desfralda velas./ Meu verbo descobre mares” (Leonardos, 1974, p.111) E, em seguida, trazidos fragmentos de poemas de Anchieta, Bento Teixeira, Manoel Botelho de Oliveira até chegar aos modernistas Mário Quintana, Adalgisa Nery, Carlos Drummond e Andrade e Jorge de Lima.

Selecionando alguns fragmentos poéticos que vão desde a cantiga de amor de Paio Soares de Tavares até “Jarchas” maçárabes e registros de cronistas árabes ou portugueses; Stella Leonardos toma consciência dessa tradição literária ibérica para, a partir dela, semear um novo código poético e evidente da literatura brasileira. É o que se tem revelado no poema pórtico, “Ancestre canção”:

Minha face, claro códice

Traz tinta negra e vermelha
 _ face a mais, símplice cópia_
 de que avós de Portugal?
 Sei tão-só que existe o códex
 de uma facies portuguesa,
 Sei tão-só que existo-coda
 de ancestre canções, às vezes.
 E nas veias vivo veios
 De cantar azul castiço
 _ora de ar trovadoresco
 Ora riso de jogral.
 Sabe Deus porque subsistem
 E me veiam, que não sei.
 Aonde irão? Lego, ao vento
 o lírico manuscrito
 que me inscreve e me transcende
 _dom de códice ancestral (Leonardos, 1974).

Em notas da autora, ela explica que:

“Ancestre Canção”. – Servem de epígrafe a nosso poema dois versos da célebre “Cantiga da Garvaia”, que D. Carolina Michaelis considera a mais antiga cantiga da literatura galaico-portuguesa, atribuindo-lhe as datas de 1206 (Grundisder romanischen Philologie, de Groeber, II, 2) 1198 (CA, II, págs. 320-321) e afinal, 1189 (Randglosse, XIV).

... “mia senhor branca e vermelha!
 Queredes que vos retraya?”...
 Paay Soares de Taveiros.

Assim, percebe-se que essas epígrafes não são exatamente um texto completo, mas versos de outros autores. É a partir desses fragmentos que ela vai recriando seus textos, comprovando o que Gilberto Mendonça Telles (1973) chamou de intertextualidade por meio da teoria kristeviana.

Para Coelho (1993),

partindo desses textos de outros autores, que Stella Leonardos cria um discurso literário que se estrutura a partir de outros discursos, ao utilizar, assim o processo da intertextualidade em uma proporção rara nas camadas mais profundas da linguagem e da matéria poética, ao tentar apreender não só as formas ancestrais como as mais atuais da língua portuguesa (Coelho, 1993, p.148).

De acordo Coelho, os poemas de “Códice ancestral” permitem ao leitor e aos estudiosos não só seguir o passo a passo do despertar poético do povo-origem como também vê-lo interrompendo no limiar dessa nova realidade que despertaria na literatura brasileira ao ser enfocada na segunda parte, em “Reamanhecer”. Significativamente, o poema que fecha a primeira parte tem como epígrafe uma citação de *Os lusíadas* (onde Camões menciona a terra de Santa Cruz) e tem como título o lema dos antigos navegantes portugueses “Navegar é

preciso”, também poetizado por Fernando Pessoa. Por meio desse poema, dá-se a transição da literatura-mãe àquela que nasce, pois:

Me alço no alvor da viagem de alta vela
 Timbrada pelo rubro de árdua cruz.
 Adeus, avós! Entregue a caravela
 A Deus, de novo a Santa Cruz (Leonardos, 1974, p. 108).

“Reamanhecer” aborda desde o amanhecer da poesia em terras brasileiras fecundadas pelas sementes ancestrais até a manhã alta dos poetas que abriram portas por meio das perspectivas do hoje verso, nas palavras da própria poetisa. Ainda nas palavras de Coelho, na segunda parte da obra, o arcaico é recriado e vai surgindo a nova e vibrátil linguagem, em que se sente a presença poderosa de Guimarães Rosa, o maior criador da linguagem literária brasileira do século XX.

Para Gilberto Mendonça Telles, o poema “Reamanhecer” assume um novo sentido alegórico de “um novo amanhecer”, ao enfatizar a “ideia de que o prefixo “re” sugere e intensifica: é o amanhecer na literatura no Brasil e, portanto, um reamanhecer na literatura lusitana” (Coelho, 1993, p. 149). Assim, Stella Leonardos parece apresentar aos leitores uma espécie de manifesto de sua poesia, ao mesmo tempo, lembrando a tradição lírica portuguesa e procurando se afastar dessa tradição, o que tem muito a ver com a *Poesia Pau-Brasil* (2000) e o *Manifesto antropofágico* (apud Telles, 2012), ambos de Oswald de Andrade. A literatura europeia tornou-se fonte de inspiração, mas a literatura brasileira cria seus próprios caminhos. Dessa forma, a literatura brasileira, devido à multiplicidade de cultura, criou sua própria arte, por meio dos diversos literatos. Consequentemente, cada escritor foi essencial para registrar seu estilo e externar seu pensamento, de acordo com a sua cultura.

Nessa segunda parte, é possível observar um processo de amadurecimento criativo, o lirismo brasileiro reamanhece tomando como base o lirismo português. As epígrafes e os poemas documentados no processo literário do Brasil ficaram impregnados no tempo e no espaço, na formação da consciência nacional, oriundos, também, da miscigenação étnica, em síntese, nos traços mais salientes da cultura brasileira por meio das escritas e temáticas ao longo do tempo.

O poeta goiano Gilberto Mendonça Teles, no prefácio do livro *Amanhecência* (1974), afirma que é uma obra de amor às líricas raízes da língua e do lirismo brasileiro, em que se inicia e termina a poesia dos cancioneiros de âmbito galaico-português e onde o Brasil começa; já na segunda parte, “Reamanhecer”, o Brasil é sempre novo, sempre lírico, sem vistas a um

término. Em síntese, o cancionero galaico-português é importante porque oferece a base para a nova literatura de um Brasil que acorda numa manhã aberta para a produção de outra poesia renovada. Para Gilberto Mendonça Teles,

é mesmo um código do “códice”, uma estela de Stella, mulher a quem a literatura brasileira deve inestimáveis benefícios como divulgadora dos novos poetas, como poetisa em permanente ascensão e que já produziu livros [...] que tem feito mais pela moderna filologia românica no Brasil do que muitos professores e membros de academias (Teles *apud* Leonardos, 1974, p. 31).

Livro invulgar na produção poética brasileira, *Amanhecência* (tal como seu companheiro *Romançário*, de 1974) constituiu-se de poesia que se originou do passado, faz o presente – nos dias atuais – e indica o tempo vindouro. Por isso, todo reamanhecer torna-se um novo código instaurado acerca do códice, em relação ao tronco, em que se baseia a escritura dos ancestrais português e brasileiro.

Outro estudo interessante é uma dissertação de mestrado de Mayara dos Anjos Nascimento: “*Projeto Brasil* de Stella Leonardos. Épico na forma de cancionero, *Romançário* e *Rapsódia*” (2016). Nessa dissertação, Nascimento analisa os aspectos do *Projeto Brasil* de Stella Leonardos e enfoca a apresentação histórica e cultural da sociedade brasileira, retratando toda sua diversidade. É um projeto baseado em discussões sobre a literatura épica, afirma Nascimento. Não somente essas obras mencionadas, mas outras obras de Leonardos compõem *Projeto Brasil* com seu repertório cultural, como: *Garibalde* (1971), *Mural pernambucano* (1986), *Romanceiro de Delfina* (1994), *Curitiba memoranda* (1923), *Saga do Planalto* (2002), *Nos tambores Guararapes* (2002), *Memorial da Casa da Torre* (2010), *Memoranda* (2006), *Memorial de Luzia* (2013) e *Memorial de D. Pedro Caleiro: do impetuoso príncipe e a independência do Brasil* (2015).

Stella Leonardos não só escreveu poemas, mas também literatura para criança. Seu trabalho de recriação ou invenção de textos infantis é um dos que mais se destacam nos anos 60/70 (produção que ultrapassa cinquenta títulos). Nessa produção literária tão ampla, há o resgate das histórias e das tradições populares de várias regiões do país.

1.4 Diálogos com o folclore e as tradições orais

O termo “folclore” origina-se do inglês *folk* (povo) + *lore* (saber). Etimologicamente, significa a ciência ou o saber do povo. Segundo Hênio Tavares (1989), o

folclore é a ciência das tradições populares no seio das sociedades, a literatura oral e anônima, integrando-se na Antropologia, a qual é “a ciência total do homem nos seus aspectos físicos e cultura” (Tavares, 1989, p. 420). Podem-se perceber a importância do folclore como um ramo bastante elevado da Antropologia e significativo no campo do conhecimento humano. No prefácio dos Contos tradicionais do Brasil, Luís Câmara Cascudo salienta:

O folclore ensina a conhecer o espírito, o trabalho, a tendência, o instinto, tudo quanto habitual existe no homem. Ao lado do pensamento intelectual letrado, correm as águas paralelas, solitárias e poderosas, da memória e da imaginação popular (Cascudo *apud* Tavares, 1989, p. 420).

O livro infantil intitulado *Chão e vento* (2002) é dividido em duas partes com “Chão da infância” e “Ciganos dos ventos”. A primeira parte representa o Cancioneiro de Folclore Infantil. A autora vem trazendo em sua poesia versos populares da cultura brasileira, mas de fonte portuguesa.

Stella começa invadindo o chão da infância com sua miniestória: “Era uma vez três, dois polacos e um francês, um dia brigaram. Foram parar no xadrez. Quer que eu conte outra vez?” (Leonardos, 2002, p. 18). São versos curtos que rimam e agradam à leitura infantil, assim como os versos do poema “Cantiga do sapo ou dos maninhos da beira do rio” – entendida como Canção de Ninar – e os demais que tratam de brincadeiras de roda, parlendas, estórias de reis e do mal de amor, como no poema “Dom Leão Clarão e Dona Helena Clarena”. A autora escreve poemas do cotidiano, por isso, usa versos populares, como cantigas para crianças.

Na segunda parte, com o título “Cigano dos ventos”, há os poemas que tratam da vida e da cultura desses imigrantes, como “Meus ciganos”, “Acampamento cigano”, “Ciganear”, “O toureiro cigano”; nas notas de esclarecimentos, foram acrescentadas informações importantes aos leitores, para comprovar a veracidade do trabalho de pesquisa folclorística realizada:

Todo o material de nosso livro advém do populário.
A maior parte dos acalantos, parlendas, adivinhas, jogos populares e cantigas de roda pode ser achada em *Folclore infantil*, de Veríssimo Melo (2ª Edição, Livraria Itatiaia, 1986).
Variantes de outras brincadeiras, canções xácaras e acalantos estão gravadas no primoroso disco da Eldorado, *Brincadeiras de roda, estórias e canções de ninar*, coligidas por dona Esther Pedreira. Narração de Elba Ramalho, canto por Solange Maria e Antônio Carlos Nóbrega. [...]
Quanto à maioria das estórias, variantes de quase todas aparecem em *O folclore no Brasil*, de Basílio de Magalhães [...] (Leonardos, 2002, p. 85).

Outros autores também utilizaram dessas mesmas estratégias para compor suas coletâneas, como Alexina de Magalhães Pinto e a escritora portuguesa Ana de Castro Osório.

Tais escritoras tinham objetivos de trazer essa literatura oral, narrativas populares que vieram das raízes para não se perderem no tempo e no espaço.

Apesar de *Chão e vento* (2002) não fazer parte desta análise, é interessante abordá-lo um pouco. Primeiro por ser um livro infantil, cujos temas são voltados para a literatura oral e para a cultura popular, que faz parte do imaginário da criança. Por exemplo, nas pequenas cidades, era comum os acampamentos de ciganos, que, quando montavam suas tendas coloridas, liam a sorte das pessoas para ganhar algum dinheiro e faziam seus bailes. Naquele tempo, os pais costumavam dizer aos filhos pequenos para tomarem cuidado com os ciganos, porque eles roubavam meninos para levar para longe.

Em uma apresentação do livro *Chão e vento*, Diógenes da Cunha Lima (2002) afirma que o que mais impressiona em analisar essa obra é constatar a sua vastidão de conhecimento, porque a autora não havia perdido o sentimento da perfeição e o rigor da qualidade literária com que procurou descrever a linguagem dos bichos. De acordo com Lima,

As belezas das canções infantis surgem, ressurgem, exsurgem como natural de quem entende a alma das crianças, como partícipe dessas almas. Não obedece à moda literária mas o que ficou da tradição. As flores essências do saber popular e não o seu supérfluo, momentâneo (Lima, 2002, p. 8).

Desse modo, entende-se que a autora é uma inata contadora de histórias, repetidas e revalorizadas: o que ouviu das avós. Muitas são úteis ao estudo, outras improvisadas. O livro é divertido, bem-humorado e atendeu à finalidade a que se propôs.

O título “Chão da infância” já lembra ao leitor o lugar, a terra, a cultura, as brincadeiras com os pés descalços, as cantigas de roda, a origem; a autora buscou essa identidade nas canções de ninar, nas brincadeiras e cantigas de roda, lembranças do passado a partir das memórias da infância. É na infância que se aprendem as brincadeiras, que se ouvem as histórias contadas pelos pais e avós. É nessa faixa etária que começam as amizades e se ouvem relatos do passado familiar e coletivo.

O subtítulo “Cancioneiro de folclore infantil” demonstra que Stella Leonardos realizou uma pesquisa para coletar essas cantigas infantis e reuniu-as para não serem esquecidas. Para Massaud Moisés (1974, p. 70), *Cancioneiro* constituiu-se de coletâneas de canções, pertencentes aos diversos autores duma determinada época literária.

Retomando Mayara Nascimento, ela afirma que, assim como ocorreu com boa parte da cultura de Portugal, também no Brasil, a poesia foi cultivada antes da prosa. Na época do Trovadorismo, a divulgação era feita em via oral, assim seria melhor para ser conhecida e memorizada. Em se tratando de literatura infantil, são diversas manifestações folclóricas cantadas, como: canções populares, provérbios, jogos, lendas, poemas, etc. Stella Leonardos visou resgatar do passado esses fragmentos de histórias e os sentimentos de alegria, das coisas e de lembranças na infância. As rimas e as onomatopeias foram usadas para despertar ainda mais a atenção do leitor infantil, como nos versos seguintes:

“Tirintimbum tirintimbão!
Lá se foi Dom João Ratão
Na panela de feijão”.

“Apareceu a Margarida,
Olê olê olá!
Apareceu a Margarida,
Olê seus cavaleiros!” (Leonardos, 2002, p. 19).

O que se observa nesses fragmentos é o quanto a autora usava uma linguagem diferenciada, no ritmo e nas cantigas de roda, por meio da sonoridade fascinante. Leonardos teve facilidade de escrever literatura infantil e textos populares que dialogariam com o imaginário infantil. Dom Ratão é um personagem de versos populares, assim como Margarida, os quais aparecem em cantigas de roda infantil que se encontram em quase todo o território brasileiro.

A primeira parte de “Chão da infância” registra os costumes, as lendas, as histórias e as canções com seus ritmos, sonoridades, significados e lembranças do passado. Essas canções foram gravadas no disco da *Eldorado*, com narração de Elba Ramalho. As histórias eram variantes de alguns contos e fábulas populares da Bahia, colhidos por João da Silva Campos. Os contos referentes aos mitos primários faziam parte do antropismo afro-americano. “É, realmente, sobrevivência da criação fetichica dos nossos silvícolas, modificada verbalmente pelos mestiços” (Leonardos, 2002, p. 85 – notas explicativas).

Outros contos foram classificados como “contos maravilhosos, em que há fenômenos naturais ou força sobrenaturais de definição imprecisa” (Leonardos, 2002, p. 86 – notas explicativas). O maravilhoso está associado ao acontecimento que não se explica racionalmente por aquele que olha, ou lê, mas que ocorre extraordinariamente fora do cotidiano. Por isso, destaca-se nesses textos de Stella Leonardos a presença do maravilhoso pela presença de animais que agiam como pessoas. Pelas notas explicativas ao final do livro *Chão e vento* (2002),

percebe-se que Stella Leonardos recria seus textos ao fazer aproximação doutros autores, como, por exemplo, Sílvio Romero e Teófilo Braga.

Na segunda parte, “Ciganos dos ventos”, a autora retrata como era a vida dos ciganos, além de seus acampamentos, costumes, dialeto, danças e trabalho cotidiano. Dessa forma, os poemas trazem representações de ciganos de vários lugares do Brasil e de outros países, como: ciganos, espanhóis e egípcios.

Na orelha do livro, Ático Vilas Boas Mota afirma que o tratamento dado por Stella ao tema valoriza a cultura cigana como fonte inspiradora. Por meio da sua poesia, a autora desvendou muitos mistérios existenciais desse povo ao mesmo tempo que o tirou do esquecimento, retratando-o de corpo inteiro e trazendo-o como parte da identidade cultural brasileira, assim como ela fez com o nativo indígena, o estrangeiro europeu e o povo africano.

Como afirma Ático Vilas Boas Mota, a presença dos ciganos na literatura brasileira ocorre desde o século XVI e, vez ou outra, ao longo da história cultural do país, de forma que Stella Leonardos contribuiu para o resgate dessa gente esquecida ou representada de forma preconceituosa na literatura.

Júlio César Silva, no capítulo “O folclore e a literatura infantil: sugestões de atividades”, parte do livro *Literatura infantojuvenil – um gênero polêmico* (1986), organizado por Sônia Salomão Khéde, discutiu acerca da fragilidade conceitual da distinção entre literatura infantil e literatura para adultos, quanto à diferença de idade e de interesses entre adultos e crianças. Cada um tem o seu próprio caminho, assim como cada leitor tem sua própria busca. Essa visão de conhecimento ocorreu na busca do conceito único em relação ao folclore para crianças. De tal modo, existem algumas atividades, alguns exemplos estruturados de forma que provocariam um trabalho mais intenso ou estimulariam mais rápido o público infantil. O incentivo maior ao público infantil foi apresentado numa atividade que criaria hábito e valorizaria a cultura popular (Silva, 1986, p. 60).

Nos estudos do folclore, os pesquisadores procuram não perder as tradições e os costumes que seriam esquecidos com o passar do tempo. Por isso, destaca-se a importância das fontes folclóricas recolhidas, como:

os mitos, as lendas, as canções e outros textos, o material sobre o qual estabelecerá o processo de criação. São aspectos considerados como literatura infantil. O que o autor quer esclarecer é que não se pode confundir folclórico e popular, pois nem tudo que é popular é folclórico. Ainda de acordo com o autor se compararmos duas

regiões, ou mesmo duas classes sociais distintas, poderá ocorrer variação no conceito. Conforme os pesquisadores, recomendam que o folclore na literatura infantil não seja vista como só mitos e lendas mas no dia-dia da criança, as brincadeiras, uma visão sem preconceitos (Silva, 1986, p. 60).

A literatura oral é bem aceita no cotidiano e primordial na vida do ser humano. Considerada o primeiro leite da cultura humana, segundo Eduardo de Faria Coutinho e Afrânio Coutinho, a literatura oral existe em todas as bibliografias, é um “elemento vivo e harmonioso que ambienta a criança e acompanha, obstinadamente, o homem, numa ressonância de memória e saudade” (Coutinho, 1986, p. 183). Essas construções de oralidades, que cada um carrega, iluminam a tradição popular e são materiais de grande relevância, guardados em memórias. Os dois críticos questionam: onde estariam as fontes da literatura oral? E respondem, em sua maior parte, na cultura portuguesa, daí a importância de se estudar os antecedentes lusitanos, como fez Stella Leonardos no seu livro *Amanhecência* (1974).

Para esses autores, a literatura oral representa histórias de fadas, heróis, gênios animais em contos e fábulas e cantos onde o bem quase sempre vence o mal, mas do ponto de vista dos europeus. Praticamente não existem participações de indígenas ou de negros nessa literatura oral, por isso a importância das pesquisas realizadas pelos que se interessaram por esses excluídos da história, como fizeram os pré-modernistas. Eduardo e Afrânio Coutinho (1986) ainda destacam a importância dos versos e da poesia na literatura oral, desde Gil Vicente. O aspecto sonoro da literatura oral será discutido no terceiro capítulo desta dissertação.

Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2006), em seu livro *Literatura infantil brasileira – História e histórias*, destacam as antologias folclóricas, constituídas nas escolas: *A festa das aves* (1910), de Arnaldo Barreto, Ramon Roca e Teodoro de Moraes; *Livro das aves* (1914), de Presciliana D. de Almeida; e *A árvore* (1916), de Júlia Lopes e Adrelinha Lopes Vieira. Um outro destaque são as antologias de Alexina de Magalhães: *Os nossos brinquedos* (1909), *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916), *Provérbios populares máximas e observações usuais* (1917), obra em que anexou um “Esboço provisório de uma biblioteca infantil” (Lajolo e Zilberman, 2006, p. 30). Logo após, foram surgindo novos autores como Monteiro Lobato, Maria José Dupré, Lúcia Machado de Almeida, entre outros.

Lajolo e Zilberman (2006) afirmam que outros romancistas e críticos de 1930 compartilharam a evolução da literatura infantil brasileira de modo diferenciado: alguns recorreram ao folclore e às histórias populares, outros criaram narrativas originais. A literatura infantil nesse período foi favorável para haver uma consolidação e renovação da arte. Sendo

assim, os estudos revelaram que ela recebeu várias contribuições de diversos autores, porque colaboraram nessa literatura infantil desde o passado até 1980, mas não mencionaram nenhuma mulher que colaborou para a existência desse tipo de literatura com uma bagagem tão rica de textos relevantes ao folclore brasileiro.

Para Nelly Novaes Coelho, “a literatura infantil é, antes de tudo, literatura; 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, 1984, p. 10). Nesse contexto, ela tem uma linguagem específica e expressa uma determinada experiência humana no tempo. Na concepção de Coelho, a literatura infantil, até pouco tempo, era vulgarizada por meio dos belos livros coloridos destinados à distração e ao prazer da criança, com suas histórias contadas por alguém, motivo pelo qual foi minimizada como criação literária e tratada pela cultura oficial como gênero menor. Essa diversão e aprendizagem das crianças tiveram seus textos ressignificados e passaram por adaptação. O objetivo dessa literatura era atrair a criança leitora e levá-la a participar das diferentes experiências que a vida lhe proporcionaria, ao nível do real ou do maravilhoso. Para Coelho (1984), a recente valorização da literatura infantil teve colaboração dos estudos pedagógicos, representados pela Psicologia Experimental, de Piaget.

Na fase lúdica da infância, os livros deveriam ter muitas imagens e figuras, com histórias que falem do maravilhoso, do imaginário. Assim, a literatura infantil nasceu da oralidade, no domínio dos mitos, das lendas e do maravilhoso, pois o conhecimento da realidade, para a criança, faz-se por meio do sensível, do emotivo, e não pela racionalidade. O uso desse universo mágico na literatura infantil possibilita a transmissão de valores facilmente aprendidos pelo leitor iniciante. Mesmo que a literatura não tenha que ser pedagógica, serve para as crianças encontrarem “significado na vida” (Coelho, 1984, p. 35). Coelho discute ainda as transformações da literatura infantil contemporânea, por meio do aspecto visual, do ritmo e da melodia, o que será discutido também no capítulo três desta dissertação.

Até aqui, procurou-se descrever a representação de indígenas na Literatura Brasileira através dos momentos da historiografia e mostrar a ausência das mulheres nessa trajetória cultural. Buscou-se demonstrar a grande produção literária de Stella Leonardos e sua preocupação em recuperar a tradição folclórica e popular, assim como a participação dos nativos, dos negros e dos europeus na formação da raça e da cultura brasileiras.

O próximo capítulo dedica-se a discutir o projeto literário de Stella Leonardos para recuperar essas tradições e lendas. Pode-se destacar o aproveitamento do folclore e da mitologia indígena e africana em *Macunaíma* (2001), de Mário de Andrade, *Cobra Norato e outros poemas* (1976), de Raul Bopp, e *Martim Cererê* (2003), nos contos de Cassiano Ricardo. Stella Leonardos também faz essa recuperação imaginária em sua literatura por meio de uma aproximação das lendas indígenas, como a lenda de Cobra Norato e da Iara. Para maior compreensão sobre as pesquisas realizadas por escritores para escreverem suas produções literárias relacionadas com o folclore e esses seres insólitos de matriz indígena e africana, será desenvolvida uma breve discussão no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 2 A PALAVRA POÉTICA E OS CÂNTICOS DA TERRA E DA CRIAÇÃO DO MUNDO

O cântico da terra
 Eu sou a terra, eu sou a vida.
 Do meu barro primeiro veio o homem.
 De mim veio a mulher e veio o amor.
 Veio a árvore, veio a fonte.
 Vem o fruto e vem a flor.
 Eu sou a fonte original de toda vida.
 Sou o chão que se prende a tua casa.
 Sou a telha da cobertura de teu lar.
 A mina constante de teu poço [...]
 (Cora Coralina, 2001, p. 2010)

Aceito, pela mística da Terra,
 Da raça que lutou na dura guerra,
 Representando as raças todas – una!
 Brasileiro que vens da Ibituruna!
 Brasileiro que vens dos grandes mares!
 Brasileiro que vens dos afros lares!
 Assim – mercê de Cristo e Sua Graça –
 Se formou, Ó Brasil, a nossa raça!
 (Leonardos, 1941, p. 199)

2.1 Pesquisas folclóricas na literatura do Modernismo

Discutiu-se até aqui a formação da literatura brasileira e a pouca presença de mulheres nessa historiografia, apesar de se saber que havia alguma escrita feminina. Os fragmentos de poemas em epígrafe reforçam essa presença feminina e procuram demonstrar como a autora das lendas amazônicas conhecia essa tradição literária e dialogava com os precursores da literatura oral em Portugal e na Espanha. Tanto Cora Coralina quanto Stella Leonardos retomam o mito da criação do mundo por meio da palavra, assim como está presente no livro de *Gênesis* (2009). Mas, aqui, é a palavra feminina que nomeia as coisas, os animais e a natureza e que faz poesia para povoar o mundo.

Ernest Renan, numa conferência intitulada “Que é uma nação?” – ministrada em 1888, na Universidade de Sorbonne, França, traduzida e publicada na *Revista Aulas* da Unicamp –, discutiu princípios básicos que constituíam uma nação. Para isso, buscou referências nas sociedades antigas – como chinesa e grega, além de outras – para exemplificar que lhes faltava a unidade, a qual se acreditava obter por meio dos seguintes aspectos: raça, língua, religião, interesses comuns e fronteiras.

O historiador desconstrói cada um desses elementos, primeiro, porque a etnografia não seria tomada em aspecto político, dada a sua natureza fluida, híbrida, já que o sangue puro não existe em nenhuma parte do mundo. A língua, apesar de convocar uma reunião, não é suficiente para fazê-lo, a exemplo da Inglaterra e dos Estados Unidos da América, que falam a mesma língua, mas não constituem uma mesma nação. Assim, uma etnia pode bem falar a língua de outro povo e ser uma nação diversa dele, como a Prússia, que fala o alemão. Nesse sentido, entende-se que a religião era a expressão de um grupo social, de um grupo familiar. Entretanto, nenhum cidadão deixava de praticar uma religião diferente do grupo social.

Assim, surgiram os interesses comuns, os quais eram importantes à nação, mas resultaram de tratados de comércio exterior, que se realizam de tempos em tempos, de acordo com governantes que falam e agem como representantes dos grupos nacionais. A geografia, com seus rios e montanhas, é uma delimitação cada vez mais frágil; então, tem-se a concepção de nação como alma, como espírito de um povo: amar o passado e projetar o futuro é o que resume esse princípio. No passado, permanecem as memórias de um povo, suas lutas, suas conquistas, o desejo de continuar a vida. Por isso, se excluírem os aspectos políticos do conceito de nação, o que fica? O homem, o qual não possui limite e está em constante mudança. Desse modo,

Eu me resumo, Senhores. O homem não é escravo nem de sua raça, nem de sua língua, nem de sua religião nem do curso dos rios nem da direção das cadeias de montanhas. Uma grande agregação de homens, são de espírito e quente de coração, cria uma consciência moral que se chama nação (Renan, 1888, p. 20).

Nesse sentido, o filósofo considera o homem de forma mais abrangente do que os aspectos físicos, e a união de homens com propósitos solidários, em busca de ideais éticos, morais e comunitários é que forma a nação. Enquanto a racionalidade do século XVIII procurava estabelecer limites geográficos e políticos à nação, Renan discutia a necessidade da liberdade do homem fora desses limites, mas sem perder de vista o bem comum e o direito igualitário.

As nações, como são conhecidas hoje, são frutos das guerras de independência, consolidadas no século XIX, principalmente, perante a autonomia política e econômica. Diante disso, é indiscutível que o homem é o resumo da nação, da cultura e da humanidade. Por esse motivo, a literatura de um povo representa sua língua, sua religião, sua geografia e toda diversidade existente nesse território. Estudar uma literatura possibilita um conhecimento panorâmico dessa nação, ao considerar os aspectos mencionados nesta pesquisa.

No Brasil, após a independência política de Portugal, os escritores buscaram reforçar elementos caracterizadores da nacionalidade, refletidos pela literatura. Segundo Afrânio

Coutinho, em *Introdução à literatura no Brasil* (1976), a busca da nacionalidade contribuiu para haver, de fato, uma literatura, nesse caso a brasileira, que se constituiu em tema desta pesquisa. Esta dissertação preocupou-se em evidenciar a mentalidade de homens brasileiros no século XIX, especialmente, na segunda metade, tornando-se uma constante crítica. Um movimento de nacionalidade literária procurava buscar símbolos que traduziriam a vida social da população brasileira. José de Alencar foi o seu intérprete genial, num esforço consciente por dar corpo às tendências nacionais, ao criar mitos indígenas representativos da nação.

Para os escritores românticos, um dos elementos que diferenciava o país em relação ao colonizador era o problema de ser brasileiro, o qual seria novo na literatura e na cultura tradicional, pois se tratava de um país recentemente independente, também novo (Coutinho, 1976, p. 231). Os artistas e pensadores conscientes e responsáveis – como Joaquim Norberto, Sílvio Romero, José de Alencar e Araripe Júnior – sentiam a necessidade de imprimir um cunho nacional à literatura que se produzia no Brasil, a qual deveria nascer do indianismo, do sertanismo e do regionalismo para estabelecer um símbolo representativo da pátria. No entanto, as representações do símbolo nacional foram muito idealizadas, no sentido de que o indígena foi descrito semelhante a um europeu, tanto no seu comportamento quanto na sua linguagem. É o Modernismo que promoverá uma visão mais realista do brasileiro mestiço.

Alfredo Bosi, na *História concisa da Literatura Brasileira* (1997), afirma que é através do estudo monográfico dos principais escritores modernistas que se pode resolver as brechas de uma visão esquemática que força o ritmo da exposição histórica. O esquema do Modernismo ficou muito restrito à Semana de Arte Moderna como seu marco inicial e desconsidera os precursores. Assim, é preciso analisar as obras centrais do movimento para se compreender a revolução estética que o movimento trouxe à cultura nacional (Bosi, 1997, p. 391). Para esse crítico, o Modernismo recebeu a contribuição significativa dos seus antecedentes: Lima Barreto, Euclides da Cunha e Monteiro Lobato. As inovações atingem vários estratos da linguagem literária, desde os caracteres materiais da pontuação e do traçado gráfico do texto até as estruturas fônicas, léxicas e sintáticas do discurso, levadas à radicalidade por Mário de Andrade e Oswald de Andrade, posteriormente.

Eduardo de Faria Coutinho e Afrânio Coutinho, em seu livro *A literatura no Brasil* (1986), afirmam que o estudo do folclore, no Brasil, “iniciou-se pela colheita da literatura oral. O interesse maior foi despertado pelo conto e pelo verso popular” (Coutinho e Coutinho, 1986, p. 183). Os pioneiros nessa recolha da literatura oral foram: Celso de Magalhães (1849-1879), o qual divulgou os romances de origem peninsular diferenciados nas versões do norte brasileiro;

José de Alencar (1829-1877), que registrou as poesias que narravam a gesta do gado do sertão; e Sílvio Romero (1851-1914), que “sistematizou o folclore, publicando versos e contos e mesmo um estudo sobre a poesia popular” (Coutinho e Coutinho, 1986, p. 183).

Para Afrânio Coutinho, era preciso nacionalizar a literatura sem desprezar a contribuição estrangeira clássica e moderna. Desses elementos surgirá a cultura nova, com características próprias, graças à incorporação das qualidades nativas do povo que vivifica a herança cultural importada (Coutinho, 1976, p. 234). Isso foi o que realizou Stella Leonardos, ao buscar na tradição literária medieval da Espanha e de Portugal o diálogo para construir a sua literatura.

2.2 Mário de Andrade, Cassiano Ricardo, Raul Bopp e os recontos de lendas indígenas

Vejam como alguns dos modernistas investiram na pesquisa da literatura oral, dos mitos e das lendas para dar um novo sentido de nacionalidade à literatura brasileira. Mário Raul de Moraes Andrade nasceu na rua Aurora, na cidade de São Paulo, em 09 de outubro de 1893. Estudava música e gostava muito de ler. Escreveu vários livros, com a sua primeira obra publicada em 1917, intitulada *Há uma gota de sangue em cada poema*. Além disso, escreveu vários artigos e participou como um dos principais organizadores da Semana da Arte Moderna de 1922, realizada no saguão do Teatro Municipal de São Paulo. Publicou no mesmo ano sua poesia *Paulicéia desvairada* (1922), que radicalizou as experiências das vanguardas modernistas. Em 1927, publicou o *Clã do jabuti*, em que trabalhou poeticamente as tradições populares que pesquisava. Em 1928, publicou a rapsódia *Macunaíma*.

O folclore é a única disciplina que dispensa inicialmente o auxílio alheio para sua comprovação. Para os escritores, todos somos portadores do material rico e complexo, recolhido inconscientemente na infância e guardado nos caminhos da herança. Há um consenso entre escritores de que existe um ponto de vista de divergência em relação à cultura, pois não existe somente um povo de cultura homogênea, mas que ficou entendida como marca da sobrevivência de conhecimentos gerais. Isso permaneceu relevante para haver a formação histórica e artística da nacionalidade (Coutinho, 1986, p. 184).

De acordo com Alfredo Bosi,

Mário de Andrade foi um folclorista adulto capaz de sondar ideias significativas da nossa arte primitiva nas áreas mais diversas (música, dança, medicina) [...] Ao historiador, é relevante essa base de estudos, não só pelo que teve de inovação numa cultura enraizada colonial, sempre esperando a mensagem da Europa, mas pelo que

Mário provou diretamente em *Macunaíma*, nos seus belos contos de Belas arte, nos contos novos e nas crônicas de os *Filhos de Candinha* (Bosi, 1995, p. 398).

Segundo Bosi, o narrador de *Macunaíma* (2001) faz uma mediação entre o material folclórico e o tratamento literário moderno, por meio do pensamento freudiano, seguindo uma corrente de abordagem psicológica dos mitos e dos costumes primitivos de acordo com os teóricos do inconsciente e da “mentalidade pré-lógica”:

O protagonista, “herói sem nenhum caráter”, é uma ‘espécie de barro vital, ainda amorfo, a que o prazer e o medo vão mostrando os caminhos a seguir, desde o nascimento em plena selva amazônica e as primeiras diabruras gluttonas e sensuais, até a chegada a São Paulo moderna em busca do talismã que o gigante Venceslau Pietro Pietta havia furtado (Bosi, 1995, p. 398-399).

Por não poder vencer o gigante, Macunaíma pratica ritos do candomblé e passa por metamorfoses diversas, sendo a última delas uma estrela da constelação Ursa Maior. Esse herói nacional foi constituído como representante legítimo da mestiçagem da etnia brasileira. Por isso, nasceu preto retinto, filho da noite escura, de pais indígenas e de traços europeus ao banhar-se parcialmente numa poça de água. Além disso, foi perseguido pelo Oibê, teve que fugir às pressas por todo Brasil, para revelar ao leitor a diversidade geográfica, de língua, de religião, de interesses plurais de uma comunidade de pluralidade mestiça.

Eneida Maria de Souza, no seu livro *A pedra mágica do discurso* (1999), afirma que *Macunaíma* é um dos livros de Mário de Andrade que representa a história da literatura brasileira do século XX, fundamental no movimento modernista de 1922. A composição da rapsódia se conjuga aos princípios do passado literário brasileiro, suas formas de expressão e a descoberta e releitura do Brasil. A estrutura do livro se aproxima dos contos populares, pelo aspecto do maravilhoso, pela oralidade e pelas múltiplas aventuras vividas pelo personagem, que é também um bom contador de mentiras, segundo Souza.

O grande mérito do livro está na reconstituição do material linguístico e na recuperação da fala nova brasileira, sem a retórica e a gramaticalidade portuguesas. Mário de Andrade trouxe a cultura popular e os mitos indígenas para compor *Macunaíma* (2001), a exemplo do canto do boi malabar chamado *Espácio*, que veio do Piauí. Esse boi faz referência ao Bumba-meu-boi, cantiga popular brasileira. A Uiara, outro mito indígena, também se aproxima do herói com muitas danças, como quem não quer nada, para seduzi-lo. O herói passava o dia todo com Uiara sem perceber que essa personagem não era uma moça (Andrade, 2001, p. 155).

Conforme Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1995), Mário de Andrade usou lendas indígenas na sua rapsódia, para compor uma narrativa híbrida quanto ao

gênero literário, pois lançou mão de múltiplos estilos, como: lenda, épico-lírico, crônica e paródia, simultaneamente. Além disso, Mário de Andrade se dedicou à pesquisa da cultura brasileira, para realizar investigações sobre mitos amazônicos, acerca da cultura e da música popular, tratou nos estudos a língua nacional e suas variantes e trouxe à literatura os resultados dessa escavação (Bosi, 1995, p. 399).

Mário de Andrade e Stella Leonardos foram dois escritores do Modernismo em diferentes tempos, mas é possível identificar uma aproximação de *Macunaíma* (2001) e das lendas indígenas com essa escritora. Veja um trecho de Mário de Andrade:

na beira do Uraricoera depois da boca da noite, engoliu todas as louças e o mundo adormeceu. Tinha só capei, a lua, enorme de gorda, rechonchuda que nem caras das polacas depois duma noite daquelas, puxante! No fundo da lagoa estava coberta de ouro e prata, o herói enxergou lá no fundo uma cunhã linda, alva. Era a cunhã Uiara. A cunhã do herói, era uma mulher morena e corada que nem cara do dia e feito do dia que vive cercado de noite, ela enrolava a cara nos cabelos curtos negros como as asas da graúna (Andrade, 2001, p, 155).

Essa cunhã personagem, que Macunaíma via na lagoa, seria comparada com uma representação mítica presente numa das narrativas de Stella Leonardos chamada *Lenda da Iara*. Iara é uma cunhã linda também, de cabelos loiros, que morava nas águas da Amazônia, em um palácio de ouro e cristal. Essa personagem seduzia os homens, para torná-los seus escravos.

Certa vez, Jaguarari
da ponta do Turumã,
deixou-se ficar ouvindo
a voz da Iara no rio.
Naquela estranha manhã
a Iara vinha surgindo
clara clara, muito clara,
cabeleira bem dourada,
olhos verdes lindos lindos.
E o índio moço adoeceu
de uma paixão invencível (Leonardos, 1998, p. 6).

Outra lenda indígena criada pela escritora que faz referência a *Macunaíma* (2001) é a *Lenda do Uirapuru* (1998). “A cunhãquira se ajoelha e pede aos céus que a transformasse num pássaro” (Leonardos, 1998, p. 2). Em *Macunaíma* (2001), enquanto a personagem esperava os manos pescando, o negrinho do pastoreio para quem o herói rezava diariamente resolveu pedir ajuda ao passarinho Uirapuru (Andrade, 2001, p. 36). Tanto no texto de Mário de Andrade quanto no de Stella Leonardos, vê-se o aproveitamento de elementos da literatura oral pela presença do maravilhoso e das metamorfoses, além da linguagem coloquial e de animais que

falam, semelhante às fábulas, e que são facilmente aceitos pela criança, como apontou Nelly Novaes Coelho (1984).

Pode-se perceber, entre esses dois escritores, o uso da linguagem oral coloquial, como: “boa noite, minha amiga. /Ah, comadre, há quanto tempo/ Não nos vemos. Foi a viagem/. Uma viagem, tão comprida/. Quantos anos de saudade” (Leonardos, 2000, p. 69); “Vá tomar banho”, “Ah! Que preguiça” (Andrade, 2001, p. 13). Então, tanto Mário de Andrade quanto Stella Leonardos demonstraram ter uma preocupação com lendas amazônicas e com a linguagem popular, mais próxima da fala. Isso prova que os mitos indígenas são partes da cultura brasileira e seriam resgatados, já que os livros de literatura normalmente só apresentam personagens brancas, e até idealizadas, muitas vezes desprezando a cultura dessas outras etnias.

Já Raul Bopp nasceu no Rio Grande do Sul, em 04 de agosto de 1898. Foi diplomata, cronista e poeta brasileiro do século XX. Suas principais obras foram: *Cobra Norato* (1931), *Urucungo* (1932), *Poesias* (1947) e *Mironga e outros poemas* (1978). O autor participou da Semana de Arte Moderna ao lado dos amigos ilustres, a pintora, Tarsila do Amaral, e o escritor, Oswald de Andrade. As obras de Raul Bopp foram inspiradas em viagens realizadas pela Amazônia. Em 1931, publicou seu livro *Cobra Norato*, no qual cria um drama épico e mitológico nas selvas amazônicas, por incorporar à estrutura do verso livre elementos do folclore e da fala regional para ressaltar uma das peculiaridades da literatura, que se caracteriza pelo tom satírico, pela recorrência de cenários naturais brasileiros, oralidades, presença de diálogos e o uso de aliterações.

No livro de poemas de Raul Bopp, há uma apresentação em forma de Nota Introdutória, por Antônio Houaiss. Segundo Houaiss, “Cobra Norato é um mito de origem Amazônica que é símbolo de fecundidade, de poder criador ou gerador, e também símbolo de maternidade” (Houaiss, 1976, [s.p.]). Assim, Bopp soube aproveitar um dos artifícios que a língua lhe proporcionou, evidenciando um virtuoso metafórico que são as riquezas:

o simbolismo do tema, a paisagem, uma alegria da terra, a geografia sem fim e uma linguagem efetiva e universal que funcionam como espelho que reproduz a imagem em miniatura – onde se refletem as particularidades regionais de toda a língua (Houaiss, 1976, s/p.).

O mito é uma narração em relação ao tempo, acerca da fundação do mundo, por exemplo, assim como nos textos bíblicos. Nota-se essa representação em um poema de Raul Bopp, para começar a discussão:

Princípio

No princípio era sol, sol, sol
 O Amazonas ainda não estava pronto
 As águas atrasadas
 Derramavam-se em desordem pelo mato
 O rio bebia a floresta.
 [...]
 Depois veio a Cobra Grande Amassou a terra elástica
 E pediu para chamar sono. (Bopp, 1976, p. 93)

Nesse fragmento do poema, o que se pode observar é que o autor faz intertextualidade com o livro de *Gênesis* (2009):

No princípio, criou Deus os céus e a terra. A terra, porém, estava sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava sobre as águas. Disse Deus: Haja luz; e houve luz [...] Criou Deus, pois, o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou (Almeida, 2009, p. 5-6).

A diferença primeira é que o sol, repetido no primeiro verso, simboliza o calor tropical, o nascimento da luz na floresta; e, em vez de se criar o homem e a mulher, o que foi criado foi a cobra grande. Com isso, foi permitido à Cobra Grande ter uma filha, o que muda o sentido original do texto bíblico, pois quem foi criado primeiro foi Adão. Esse poema narra que não havia homem para se casar com a filha de Cobra Grande. Outra informação folclórica interessante é que nesse poema não havia noite, apenas dia, e, segundo a crença indígena, a noite estaria escondida dentro de um caroço de tucumã. Uma referência lembrada do texto bíblico é a presença da cobra grande no texto de Raul Bopp equivalente à serpente do livro de *Gênesis*, representada como o grande mal.

Cassiano Ricardo nasceu em São José dos Campos, estado de São Paulo, em 1895, e passou sua infância na fazenda dos pais, que eram modestos lavradores. Aos dez anos, aluno do antigo curso primário, já queria ser poeta e jornalista. Publicou seus primeiros versos e criou, em 1905, um pequeno jornal manuscrito, *O ideal*, “órgão dos alunos do Grupo Escolar Olímpio Catão”. Durante esse período, publicou seu primeiro livro de poemas, *Dentro da noite* (1915); em seguida, *A flauta de Pã* (1917), ambos muito bem recebidos pela crítica. Escreveu outros livros, como: *Vamos caçar papagaios* (1926) *Borrões de verde e amarelo* (1927). Graduiu-se em Direito, foi cronista parlamentar no Rio de Janeiro, como redator de *O Dia*. Morou um tempo fora do Brasil e percorreu vários países, como: França, Portugal, Espanha, Bélgica, Suíça, Itália, Inglaterra e Holanda.

O tema da criação do mundo apareceu no poema intitulado “Coema Piranga”:

de primeiro no mundo, só havia sol mais nada.

noite não havia. [...] tudo era brasil
 tudo era madrugada
 e os homens cantavam
 que nem pássaros nus
 pelos galhos das árvores [...] (Ricardo, 2003, p. 25)

Esse poema estabelece diálogo com o poema de Raul Bopp, quanto à representação do Brasil como o país ensolarado, e com a crença de que a noite e o dia estavam escondidos dentro de dois frutos: “mas dois frutos havia/ e num deles morava/ a Noite no outro o Dia/ mas ninguém sabia” (Ricardo, 2003, p. 26). Esse poema foi escrito com versos livres e mais longos, de modo a lembrar o corpo da grande cobra; os versos são curtos e rimados para assegurar a sonoridade. A liberdade está na falta de sinais de pontuação e na ausência de letras maiúsculas no início dos versos e no próprio nome Brasil.

A narrativa *Cobra Norato* (1976), de Stella Leonardos, aproxima-se dos poemas de Raul Bopp pelo tema da fecundidade. A transformação do

moço encantado cobra grande, horrorosamente feia: e chamava de Honorato. Diz que era moço encantado. Quando cismava, de noite- só acontecia de noite – se tornava rapaz alto, e sacudido, e bonito ao clarão da lua cheia. O povo diz mais, ainda: diz que a mãe desse Honorato/ quando moça – uma cabocla/que lavava beirario- em vez de simples caboclo/tinha tido por marido/ algum cobrão embruxado. Ao dar à luz os dois filhos/ em vez de ter dois meninos/ teve um par de cobras feias, /as mais horríveis que havia (Leonardos, 1993, p. 3).

Assim, observa-se a presença da mitologia indígena do dia e da noite nos poemas de Cassiano Ricardo, que estavam escondidos em dois frutos. Outra diferença é a simbologia sensual. Em *Martim Cererê* (2003), há uma conotação mais erótica do que em *Cobra Norato* (1976), como a caracterização da manhã com a “coroa de plumas vermelhas”, lembrando a sexualidade aflorada dos nativos, de forma que homens e pássaros cantavam nus. O erotismo está presente na figura do tié-piranga, pássaro vermelho associado ao órgão genital masculino; enquanto “todas as mulheres eram filhas do sol” (Ricardo, 2003, p. 25), porque eram iluminadas, quentes, sexualizadas. Até o sol, nos últimos versos do poema de Cassiano Ricardo, é assim descrito: “como um **ruivo animal** dentro do matagal” (Ricardo, 2003, p. 27, grifos nossos).

Mário de Andrade retomou o mito da criação do mundo em *Macunaíma* (2001), na abertura do seu livro: “No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia (Andrade, 2001, p. 13).

Diante disso, constata-se que nesses autores a noite representa a escuridão do princípio do mundo. No livro de *Gênesis* (2009), a terra era sem forma e vazia, uma imensa escuridão. Macunaíma pode ser considerado o Adão indígena, o primeiro homem. Nesse sentido, Mário de Andrade fez uma paródia da criação do mundo, porque esse herói é feio, preto e seria muito preguiçoso e malandro.

O tema da criação do mundo está presente nas lendas infantis de Stella Leonardos, no livro intitulado *Lenda da humanidade* (1993).

O primeiro homem do mundo,
Foi o velho Sacaibu
E fez a primeira choça
Plantou a primeira roça
E até semeou algodão
Tinha vários filhos, vários
Mas queria muito mais,
Que era velho de ambição.
Esse velho Sacaibu
Além de muito ciumento
Tinha péssimo defeito
Não tinha bom coração

Tinha raiva de Prairu
Seu próprio filho gigante
Prairu que era filho humilde
Obedecia as ordens do velho pai
[...] Sacaibu tentou matar o filho
Numa armadilha à beira de um precipício
[...] jogue sua corda no fundo do abismo:
Para laçar uma cobra dessas maiores que existem
O malvado pretendia empurrá-lo no precipício.
La no fundo do abismo há multidões de mulheres
E varões capazes de povoar o mundo. [...]
Prairu jogou a corda e saiu gente de toda espécie
E veio gente subindo, gente feia, e gente bonita (Leonardos, 1993, [n.p.])³.

Nessa narrativa, o primeiro homem foi Sacaibu, assim como o primeiro homem da criação divina cristã, que é Adão, em *Gênesis* (2009). No entanto, na criação do Éden e de Adão, tudo era bom, o homem tinha sua família, sua casa, suas plantações. No livro de Leonardos, é a ambição que caracteriza a humanidade, a maldade e o ciúme que sempre existiu nos pensamentos de Sacaibu, o qual não gostava do próprio filho, Prairu. Seu descendente agia com bondade, jogou a corda no abismo e conseguiu tirar muita gente, homens e mulheres que povoaram a terra. Mas esses homens eram muito feios. A narrativa informa aos leitores infantis que, ao ser feia, cada pessoa tinha uma beleza interior.

³ Quando os poemas narrativos em forma de lendas forem citados, serão agrupados os versos de uma só vez. Entretanto, nos livros, os versos são espalhados ao longo das páginas, junto com as ilustrações, por isso não há indicação de páginas.

Outro assunto muito presente na obra dos escritores modernistas que se dedicaram ao folclore e às mitologias indígenas é o da mulher sedutora, da mãe d'água, sereia ou uiara. Veja como esse mito é tratado nesses autores.

No livro de Bopp (1976), na segunda parte intitulada “Outros poemas”, há o poema XXVII que fala sobre pajelança, os feitiços na tribo indígena, representando a tradição dos nativos por meio das crendices. Nesse poema, há uma breve referência à Uiara:

Mestre Paricá chama os doentes
De sezão de inchaço no ventre espinhela caída.
- Só quem sabe curar isso é a Mãe do Lago
- Quem entende de inchaço é o Urubu-tinga.
Pajé faz uma benzedura de destorcer quebranto (Bopp, 1976, p. 69).

Já Cassiano Ricardo, em *Martim Cererê* (2003), cria um poema intitulado “Uiara”, todo dedicado a esse mito indígena. No poema, há o reforço do país como um lugar de Sol extremo, quente, sensual e cheio de riquezas:

No país do sol, onde só havia sol
(noite não havia)
havia uma mulher
verdes olhos de ouro, vestida de sol
imagem da manhã
sem noção do amanhã
[...]
Mulher gravada a ouro
Num friso marajoara
Cabelo muito verde
Olhos-muito-ouro
chamava-se Uiara.
(Ricardo, 2003, p. 28.)

Como se vê, o autor relaciona a mulher à terra brasileira, vestida de sol, em referência à abundância de ouro, e reforça a cor verde representando as esmeraldas. Assim, a riqueza do Brasil nasce da fauna, da flora e dos minerais valiosos. Interessante ainda é a mulher gravada a ouro, como se o poeta fosse um joalheiro da natureza.

Em *Macunaíma* (2001), no capítulo XVII, intitulado “Ursa Maior”, o narrador apresenta o herói numa manhã de intenso calor, sendo tocado por Vei, a deusa Sol, que lhe despertava a libido. Como já fazia tempo que não “brincava” com as indígenas, resolveu tomar um banho de água fria, para matar o desejo. Também é interessante que, nesse capítulo, o narrador afirma que “a lagoa estava toda coberta de ouro e de prata” (Andrade, 2001, p. 155), em referência às riquezas do Brasil. Macunaíma enxergou lá no fundo uma índia lindíssima, “Morena e coradinha que-nem a cara do dia e feito o dia que vive cercado de noite, ela enrolava a cara nos

cabelos curtos negros como as asas da graúna” (Andrade, 2001, p. 155). Diante disso, constata-se que esse autor faz uma intertextualidade com diversos autores, a Uiara descrita faz referência à índia tabajara, Iracema, de José de Alencar.

O capítulo descreve a vingança de Vei sobre Macunaíma, pois foi essa personagem que o empurrou para dentro da lagoa, ao saber que não era uma nativa que lá estava, e, sim, o monstro devorador. O herói não resiste aos desejos, joga-se na água e tem partes do seu corpo arrancados e devorados pelas piranhas. Depois, usa o cipó e envenena o lago, para extrair dos peixes os pedaços que lhe faltavam. Essa personagem feminina é sempre representada como aquela que encanta, seduz e leva os homens à destruição. Stella Leonardos escreveu uma lenda infantil com esse tema, intitulada *Lenda da Iara*. Diz a narrativa infantil:

LENDA DA IARA

A Iara tem muito escravo,
 O seu noivo é Caboqueno,
 Caboclo forte e sereno,
 Da devoção sem rival.
 [...]
 A Iara é mulher mistério.
 Clara, clara, muito clara,
 Cabeleira bem dourada
 E olhos verdes lindos lindos.
 [...] A Iara é mulher mistério,
 Quando a Iara vem à tona
 De rios e igarapés,
 Vem cantando, sonhadora,
 E ouvindo-a, todos caboclos
 Apaixonam-se por ela,
 E vendo-a todos os homens
 Morrem de encanto a seus pés (Leonardos, 1998, [n.p.]).

Nessa narrativa, Iara seduz os homens da floresta, os quais se tornam seus escravos. Assim como em *Martim Cererê* (2003), Iara tem os olhos verdes e seus cabelos são dourados, de modo a fazer referência às riquezas da Floresta Amazônica, às suas águas cristalinas e à beleza do Brasil.

Além do mito da Uiara, outro ser fantástico que aparece nessas lendas é a cobra grande, popularmente conhecida como anaconda. Tanto a floresta muito fechada quanto os rios e lagoas de águas profundas causam espanto nas pessoas, pois são misteriosos, porque se desconhece, de fato, o que há nesses espaços. Logo, isso favorece o surgimento de lendas e de mitos, que são exatamente criações imaginárias sobre seres desconhecidos, fantásticos.

Consequentemente, o mito é a representação simbólica dos mistérios, daquilo que a ciência não consegue explicar.

Para Mircea Eliade, o mito é “uma história de verdade que aconteceu no começo dos tempos e que serve de modelo para o comportamento humano” (Eliade, 1953, p. 441). Em especial, o comportamento ritualístico envolve o mito primitivo. Ao mesmo tempo, há tanto um relato das origens e da religião, quanto a prática como justificação dos costumes. Entretanto, distingue-se de outros relatos simbólicos, como do conto profano, por fórmulas e condições de recitação particular, bem como pelas diferentes crenças, pois se torna uma história relativamente sagrada.

Na literatura, considera-se mito um relato simbólico que passa a ter valor fascinante e mais ou menos extenso, o qual apresenta a explicação da situação ou da forma de agir. Segundo Pierre Brunel (1998), o mito é assunto de uma coletividade. Na criação literária, ele interfere na relação do escritor, na sua época e no seu público: um escritor exprime sua experiência por meio das convicções através das imagens simbólicas que ressoam um mito já ambientado.

Logo, são reconhecidas pelo público ao exprimir uma imagem fascinante. Por isso, a fantasia não se identifica com texto específico. O texto literário não é em si um mito, porque retoma e reedita imagens míticas, desse modo, adquire valor e fascínio mítico em certas circunstâncias para determinado público durante certo tempo. Igualmente, pode perder seu valor mítico quando o público e as circunstâncias mudam. Conforme Brunel,

o mito representa uma forma acabada e complexa daquilo que pode ser chamado de linguagem simbólica ou significativa, já que o sujeito humano exprime de fato ele mesmo, em oposição à linguagem dos objetos que é designativa, informacional e utilitária. Tudo aquilo que dá sentido e valor ao homem existente, tudo aquilo que expressa, passa por linguagem simbólica (Brunel, 1998, p. 734).

O eu poético construído por Cassiano Ricardo no poema “A cobra grande” do livro *Martim Cererê* (2003) descreve que:

[...]
 O rei do mato encontra
 A Cobra Grande que,
 Olhos de safira,
 Se disse sua irmã
 Então a Cobra Grande
 Lhe fala: “Eu tenho a Noite”
 E dá-lhe um espinhento
 Fruto de tucumã.
 “A Noite mora ao centro
 desta fruta do mato,

que é espinhenta por fora
mas gostosa por dentro...”
(Ricardo, 2003, p. 39).

O poema retoma o assunto da mitologia da noite que fica escondida no caroço de uma fruta – a tucumã. A noite escura simboliza o tempo dos segredos, do mistério, que favorece a imaginação e a fantasia. É importante lembrar que Cobra Norato também se inicia no espaço dos sonhos, quando o eu-poético pede para fazer de conta que é noite de luar, “A noite chega mansinho/ Estrelas conversam em voz baixa” (Bopp, 1976, p. 5).

Raul Bopp escreveu um poema com nome de *Cobra Grande*, em que o eu-poético dialoga com o compadre:

- Vem vindo um trem:
Maria-fumaça passa passa passa
- Escuta, compadre
O que se vê não é navio É a Cobra Grande
- Mas o casco de prata? As velas embojadas de vento?
Aquilo é a Cobra Grande.
Quando começa a lua cheia ela aparece
Vem buscar moça que ainda não conheceu homem.
A visagem vai se sumindo
Pras bandas de Macapá [...] (Bopp, 1976, p. 75).

Diferente dos demais textos, o que se destaca nesse poema é a estética do futurismo, da modernidade. O próprio ritmo do poema é apressado e marcado por repetições de consoantes, como “v” e “p”, mas há presença de superstições populares, pois a cobra grande é o mito do bicho do mato que vem buscar moça virgem em dia de Lua cheia. O último verso do poema trata da presença do lobisomem, que fazia festa no cemitério. Há, portanto, as marcas da literatura oral pela presença da sonoridade, da linguagem popular e do maravilhoso, ou seja, pela metamorfose do personagem, o que não é estranho para o leitor infantil, que não lê seguindo uma lógica racional, e sim a partir do efeito mágico que o texto produz, como já assinalou Nelly Novaes Coelho (1984).

Mário de Andrade, em *Macunaíma* (2001), põe sua personagem sempre a viajar para diversas partes do Brasil, principalmente para São Paulo. No capítulo “Carta pras Icamíabas”, descreve a cidade de forma bastante irônica: “E não contentes com essa poeira ser erguida pelo andar dos pedestrianistas e por urrantes máquinas a que chamam ‘automóveis’ e ‘elétricos’, (empregam alguns a palavra Bond, voz espúria, vinda certamente do inglês)” (Andrade, 2001, p. 77). Usando uma linguagem muito culta, o narrador faz uma grande crítica aos problemas sociais do país e aos falsos eruditos.

A literatura universal tematiza o mito da criação do mundo, em diversas nacionalidades. No Brasil, há muitas recorrências dessa imaginação criadora, como se vê em Stella Leonardos, Mário de Andrade, Raul Bopp e Cassiano Ricardo. O mito da terra selvagem, do homem em sua pureza original, nu e livre, está presente no livro de *Gênesis* com Adão e Eva no paraíso; é assim na visão de Pero Vaz de Caminha e é retomada ao longo dos tempos. Assim como em *Macunaíma* (2001), de Mário de Andrade, o poema “Ladainha” – do livro *Martin Cererê* (2003) – faz intertextualidade com a Carta de Caminha (2002) e o descobrimento do Brasil:

Ilha cheia de graça
 Ilha cheia de pássaros
 Ilha cheia de luz
 Ilha verde onde havia
 Mulheres morenas e nuas
 Anhangás a sonhar com história de luas
 [...]
 Depois mudaram-lhe o nome
 Pra terra de Santa Cruz.
 Terra cheia de graça
 Terra cheia de pássaros
 [...]
 A grande terra girassol onde havia guerreiros de [tanga.
 E onças ruivas deitadas à sombra das árvores
 [mosqueadas de sol].
 Brasil cheio de graça
 Brasil cheio de pássaro
 Brasil cheio de luz (Ricardo, 2003, p. 57).

Nesse poema, observa-se a repetição das palavras, como nas ladainhas, por promover som e ritmo em cada verso. O autor usou as expressões da *Carta de Caminha* (2002) para se referir à terra recém-descoberta: Ilha de Vera Cruz, nome dado pelos portugueses, que depois passou a se chamar Terra de Santa Cruz e ficou finalmente denominada Brasil. Vê-se ainda a referência sensual ao se falar das mulheres morenas e nuas, de forma que as índias sempre foram descritas de maneira erotizada pelo colonizador.

Neste capítulo, procurou-se demonstrar como a literatura infantil possui elementos da literatura oral no que se refere à linguagem não gramatical, ao uso de sonoridade e ritmo, ao aproveitamento de lendas, de mitos e do maravilhoso, que são normalmente aceitos pelas crianças, pois lidam com a realidade de maneira sensível, emotiva e fantasiosa. Discutiu-se, também, como autores do Modernismo utilizaram esses aspectos em sua produção literária, resgatando elementos da cultura popular brasileira, em diálogo com os textos de Stella Leonardos. No próximo capítulo, ainda será ampliada a discussão acerca dos temas e da estrutura formal dos textos infantis, a partir das lendas amazônicas recriada por Leonardos.

CAPÍTULO III CANTAR PARA CRIANÇAS – AS LENDAS INDÍGENAS DE STELLA LEONARDOS

No tempo em que o Brasil inda sonhava
e Coêma-Piranga os céus pintava,
surgiu de um grande lago de águas mansas,
uma linda mulher de verdes tranças,
e grandes olhos, feiticeiros...
[...] E toda a mata virgem que dormia,
Acorda sob a estranha melodia
Da voz dessa mulher ignota e rara,
Que nos tempos remotos fora a Iara!⁴

Stella Leonardos se dedicou a pesquisar a formação do povo brasileiro a partir da contribuição dos europeus, africanos e indígenas. O livro *E assim se formou a nossa raça* (1941) divide-se em três partes com poemas em forma de lendas que representam o imaginário desses três povos, como ilustra o fragmento anterior, sobre a lenda da Iara, descrita como um ser primitivo, nascido antes de o Brasil existir, de cabelos verdes e olhos encantadores, assim como o seu canto, cuja melodia a todos envolvia. O livro traz para o leitor lendas indígenas, portuguesas e africanas, as quais não serão abordadas nesta dissertação como deveria, ficando para trabalhos futuros, já que haverá a dedicação apenas às lendas indígenas ilustradas, voltadas para o leitor infantil.

3.1 O surgimento da ilustração e o livro ilustrado

Segundo Nilce M. Pereira (2009), em seu artigo intitulado “Literatura, ilustração e o livro ilustrado”, atualmente a produção do livro ilustrado está em grande extensão relacionada ao surgimento do romance:

Sem dúvida outros gêneros seguem as tendências estéticas e literárias e até as obras específicas representam um papel relevante na combinação da literatura com a arte ilustrada [...] a chegada do estilo rococó, no século XVIII, serviu de modelo, uma diminuição do tamanho da página e na concepção mais simples em relação ao texto com os desenhos; bem como substituindo os temas favoráveis à publicação e ilustração, que colocou os livros de poesia e drama em muito mais evidência do que os de cunho religioso ou científico [...] a simples menção de edições ilustradas de autores como Ovídio, Boccaccio, Molière e Racine, além de nomes tradicionais, como La Fontaine, é suficiente para comprovar essa tendência. Na Inglaterra mesmo anteriormente a esse período, o lançamento de versões ilustradas de obras inglesas e outras da literatura clássica traduzida, entre as quais as primeiras edições ilustradas de *O Peregrino* (1680), *Dom Quixote* (1687) e *Paraíso Perdido* (1688), é também

⁴ Fragmento de “A lenda do Uiuáris” *apud ... E assim se formou a nossa raça*. Leonardos, 1941, p. 35.

significativo, considerando-se o curso que a ilustração seguiria até a sua consagração nesse país no século XIX (Pereira, 2009, p. 382).

A tradução é muito significativa na trajetória das grandes obras tradicionais, desde os contos e as fábulas voltados para o público infantil até poemas e peças de teatro destinadas aos leitores adultos, além do gênero romance, de forma que está presente nos mais diversos gêneros literários e nos textos para qualquer idade. Na atualidade, é grande a produção de literatura ilustrada, como as adaptações de livros clássicos para histórias em quadrinhos, por exemplo.

É relevante que as obras de ficção tenham contribuído para o desenvolvimento das teorias tradutórias (em especial as adaptações literárias) em todo o mundo. Nilce M. Pereira, referindo-se a Ian Watt, afirma que, em virtude do predomínio da função referencial, o romance é “o mais traduzível de todos os gêneros (Watt, 1996, p. 30)”. Além disso, as obras pertencentes ao gênero romance estão entre as mais propensas à adaptação também no âmbito imagético. Basta considerar que a ênfase na ação, que ocorre nessas obras, torna propícias as descrições diferenciadas dos acontecimentos da narrativa, à medida que a história recebe novas ilustrações ou, mais ainda, quando é traduzida para outras línguas e esses acontecimentos são visualizados pela ótica da cultura que a recebe.

Segundo Nilce M. Pereira (2009), a literatura ilustrada tornou-se popular com os denominados “Clássicos de aventura”, embora envolvendo outras temáticas, traduzidos para o português, a partir das primeiras décadas do século XX. Em seu estudo sobre as traduções brasileiras de escritores norte-americanos do século XIX, que se dedicaram à ficção em prosa, Irene Hirsch (2006) inclui: *Mulherzinhas*, de Louisa May Alcott; *Moby-Dick*, de Herman Melville; *O último dos moicanos*, de James Fenimore Cooper; *As aventuras de Huckleberry Finn* e *O príncipe e o mendigo*, entre outras mais traduzidas no Brasil; são edições dirigidas ao público infantil e juvenil, embora edições para os adultos não sejam incomuns: o volume de *Alice*, edição comentada (2002), da Jorge Zahar, é apenas um exemplo. A autora afirma que os desenhos nas coleções são geralmente adaptados ao público a que o texto é destinado. Principalmente nas obras traduzidas, as ilustrações acompanham os mesmos direcionamentos (de público, faixa etária, etc.) estabelecidos para a publicação em que figuram (Pereira, 2009).

As edições para as crianças, por exemplo, além de mais apelativas a essa audiência pelas próprias características dos desenhos, são mais didáticas e explicativas. Para Pereira,

é bastante comum a reprodução das ilustrações originais, ou que tenham sido elaboradas por artistas estrangeiros, nas edições traduzidas. Essa é uma estratégia de mercado, na qual a condição primordial dos desenhos é utilizada para conferir maior credibilidade ao texto traduzido e ao volume como um todo [...] Com essa estratégia de mercado, é que a ilustração influencia de forma mais eficaz na recepção da obra uma vez que o conteúdo textual será visualizado na cultura alvo, de acordo com a ótica da ilustrada original. Podem ser observadas as representações verbal e visual. São tipos de linguagem que diferem entre si enquanto realizações estéticas (Pereira, 2009, p. 384).

Dessa maneira, o encontro da palavra com a imagem no mesmo espaço físico do livro é complexo, porque envolve um conjunto de considerações e o entendimento de suas relações necessariamente como dialogais.

Já Maria Zaira Turchi, em seu texto “O estético e o ético na literatura infantil” (Turchi *apud* Ceccantini, 2004), discute a importância do diálogo que se espera entre o autor de um livro para crianças e o seu leitor infantil. Segundo essa autora, é preciso estabelecer uma ponte, de forma que o autor procure se aproximar do universo da infância e adentrar no seu imaginário, o que pode ser alcançado por meio das imagens e da narrativa imaginativa. É nesse diálogo entre a imagem e a palavra que o estético se faz presente na literatura infantil. Como afirma Maria Zaira Turchi:

Na literatura infantil, o estreitamento do diálogo entre texto verbal, ilustração e projeto gráfico atingiu um padrão estético muito elevado. A qualidade artística da literatura para criança é hoje buscada nesse conjunto que engloba elementos textuais e pictóricos – formato, ilustração, texto, diagramação – facetas que mantêm cada qual a sua função, mas juntas formam a unidade da obra (Turchi *apud* Ceccantini, 2004, p. 38).

Portanto, o projeto gráfico é tão importante quanto a própria linguagem verbal, e os editores, juntamente com os autores, descobriram que as imagens são estratégias para chamar a atenção do leitor.

Em uma obra literária ilustrada, a correspondência entre os meios verbal e visual é sempre circunstancial, não podendo ser prevista ou pré-estabelecida,

no entanto os fatores que determinam a sua associação pode, se não oferecer o próprio entendimento das relações que estabelecem, as imagens podem exercer um papel fundamental na representação do texto e sua importância na recepção da obra poderão ser discutidas com maior clareza (Pereira, 1985, p.385).

Na concepção de Pereira, as imagens representam um papel significativo em relação ao texto. É também importante a distinção entre as ilustrações autônomas, criadas para obras canônicas – como os livros bíblicos ou os dramas de Shakespeare –, geralmente publicadas em catálogos e volumes especiais ou expostas em galerias de arte, e as ilustrações

denominadas “literárias”, que compõem os livros ilustrados (Hodnett, 1986, p. 11). Ao passo que as primeiras podem ser abordadas de forma independente, como fazendo referência às obras que representam, as segundas devem ser consideradas na sua relação com o texto nos volumes ilustrados. É interessante pensar nas ilustrações autônomas, elas são independentes e criadas para obras canônicas expostas em galerias de arte. Já as literárias estão relacionadas com os livros ilustrados. Pereira, citando Nodelman (1988), no seu livro *Words About Pictures*, afirma que as ilustrações vão construindo outro tipo de narrativa, feita de imagens, mas que, do mesmo modo, apresentam a progressão dos acontecimentos textuais:

se uma figura pode, fazendo uso de várias convenções, transmitir a noção de movimento e de passagem do tempo (ou nos surpreender pela aparente ausência dessas qualidades), então, ela pode, obviamente, também sugerir os acontecimentos organizados de uma história – a interconexão lógica de causa e efeito que forma o enredo (Nodelman, 1988 *apud* Pereira 1985, p. 171).

A imagem tem capacidade de contar uma história tanto quanto na linguagem verbal. Sua função principal é narrar o texto visualmente.

3.2 Literatura infantil e Ilustração: as narrativas indígenas de Stella Leonardos

A coleção “Lendas da Amazônia” é constituída de 12 livros, sendo 4 publicados em 1993 – *Lenda da origem da humanidade*, *Lenda da origem do Rio Amazonas*, *Lenda do buraco do céu* e *Lenda da Cobra Norato* – e 8 publicados em 1998 – *Lenda da Vitória-régia*, *Lenda da Iara*, *Lenda da Cunhã e o Marupiara*, *Lenda do Uirapuru*, *Lenda da sapucaia-Oroca*, *Lenda da Piripirioca*, *Lenda dos botos* e *Lenda do Fogo da Onça e do Mutum e o Jacu*. Entre eles, foram selecionadas onze narrativas da autora a partir do critério de publicação.

A *Lenda da origem da humanidade*, publicado em 1993, tem em sua capa um indígena com uma corda nas mãos, sugerindo que ele está em cima de um buraco puxando algo lá de baixo. Nesse sentido, o leitor é atraído pelo olhar do jovem indígena, procurando saber o que se encontra no precipício, o que ele estaria tentando resgatar.

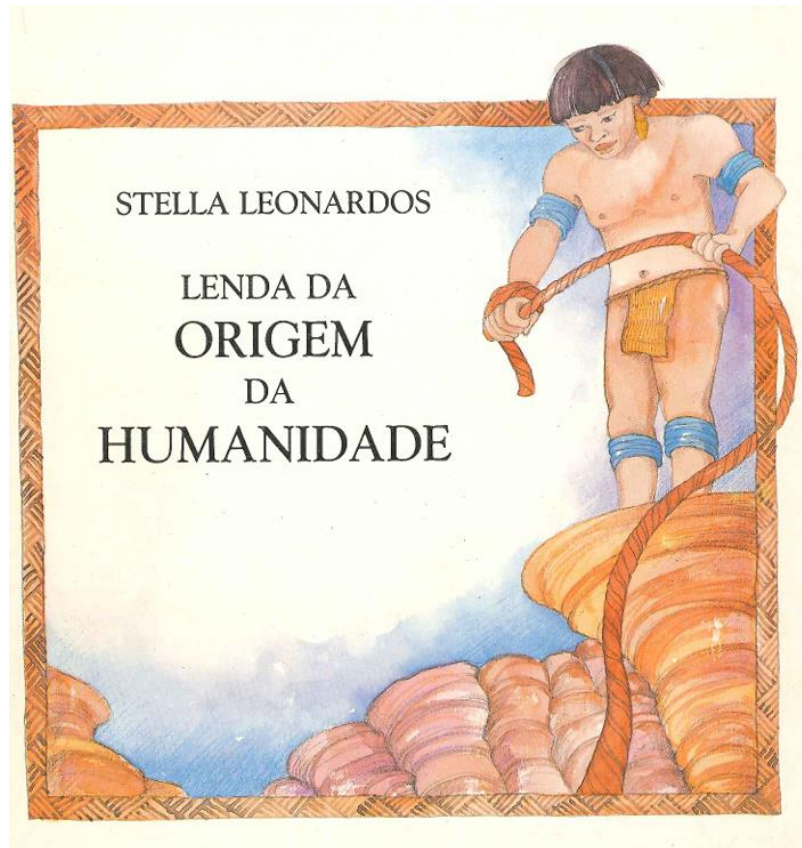


Figura 1 – Capa do livro *Lenda da origem da humanidade*.

Na página seguinte, há um indígena com um machado na mão – objeto feito de pedras –, que os indígenas usavam para caçar. A narração, em forma de versos, é sobre a criação do primeiro homem, o Adão, assim como na tradição judaico-cristã. Stella Leonardos conta a história usando a sonoridade, ao repetir a letra “P” – “**p**rimero homem, **p**rimera roça, **p**rimera choça” –, e as rimas nos versos que termina em “choça” e “roça”.



Figura 2 – início da *Lenda da origem da humanidade*.

A narradora conta que primeiro homem que apareceu no mundo foi o velho Sacaibu, o qual plantou a primeira roça de algodão e outras sementes. Além disso, Sacaibu tinha vários filhos. Entre eles, havia um do qual o personagem não gostava, que era Prairu, o maior e o mais obediente dos seus descendentes. O velho Sacaibu tinha defeitos: era ambicioso, ciumento e ruim, até para os seus filhos. Um dia, ele chamou Prairu e ordenou que jogasse uma corda no fundo do abismo não só para laçar uma cobra grande, como também para puxar pessoas que esperavam para povoar a terra. Essa foi uma das armadilhas que o velho fez para livrar-se de seu filho, uma vez que Sacaibu pretendia empurrar e derrubar Prairu no fundo do precipício. Ao jogar a corda, pessoas de todas as espécies saíram do buraco: indivíduos feios, gente corcunda, anões, seres horripilantes, pessoas bonitas, grupos de outras raças e de todas as regiões. Entretanto, Prairu era bom e sua corda teve o dom de fazer o bem aos que trouxe ao mundo.

Há gente feia por fora
 Mas são bonita por dentro
 Da maior das bonitezas
 E do bem maior que existe (Leonardos, 1993, s/p).

Essas pessoas que saíram do buraco são pessoas de olhos verdes, azuis, castanhos, pretos, gente de todas as etnias, de forma que o texto traz uma diversidade cultural do Brasil.

No texto, Sacaibu aparece plantando a primeira roça de algodão. Por um lado, esse lugar é de terra fértil, tudo que planta dá, estabelecendo uma referência ao jardim do Éden; por outro lado, traz a rivalidade que surge na própria família primitiva, como ocorreu na história do homicídio de Caim e Abel, dois irmãos, filhos de Adão.

Pode-se observar nessa narrativa a linguagem simples, aproximando-se da prosa. A narrativa mostra não só lados negativos mas também lados positivos da origem da humanidade, com toda a sua contingência e natureza acentuadamente contraditória; existem tanto pessoas egoístas e ruins, quanto pessoas boas. Assim as lendas recriadas por Stella Leonardos se caracterizam pela presença de personagens que são animais, os quais falam e agem como se fossem humanos, um exemplo é a *Lenda do Fogo da Onça, e do Mutum e o Jacu*.

Walter Benjamin, em “O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, afirma que o “senso prático é uma das características de muitos narradores natos” (Benjamin, 1987, p. 200). Nesse sentido, o bom narrador deve narrar e dar conselhos.

Na obra a *Lenda da origem do rio Amazonas*, publicada em 1993, a capa é ilustrada por um rio com águas transparentes, em que há muitas árvores de várias espécies, árvores bem altas e uma planta nativa da Floresta Amazônica.

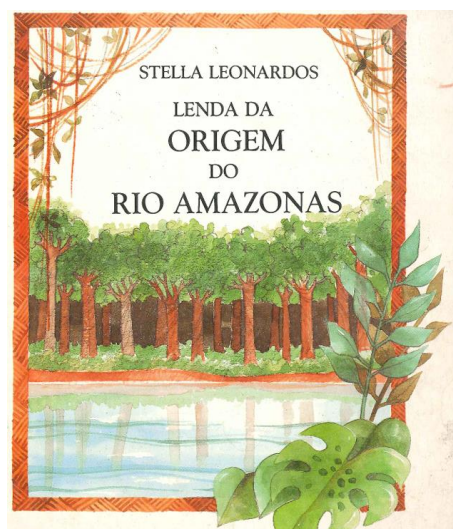


Figura 3, capa da *Lenda da origem do rio Amazonas*.

A narradora inicia contando que há muitos e muitos anos existia um casal de apaixonados, a Lua e o Sol. A Lua se vestia de prata e o Sol se vestia de ouro. A Lua era uma moça bela, a dona da noite, e o Sol era um moço forte, o dono do dia.

A Lua nunca se casaria com o Sol, pois o ele queimaria a terra e ela afogaria a terra com suas lágrimas. Então, os dois resolveram se separar, cada um para o seu lado, um de prata e outro de ouro. A Lua chorou dia e noite, e suas lágrimas foram escorregando pelos morros até chegar ao mar. O mar ficou bravo, e a Lua nunca misturou suas lágrimas derramadas nas águas bravas do mar.

Nas páginas seguintes, uma imagem de uma mulher com a cor da pele branca e nua, no espaço, com estrelas ao seu redor, representa a Lua. Na outra página, aparece a imagem de um homem nu, representando o Sol, em um espaço, com a cor de pele amarela e borboletas voando.



Figura 4 – ilustração das personagens Lua e Sol

São duas belas imagens, representando seres da natureza que simbolizam o ser humano, não idênticos, mas complementares. Cada um com sua identidade e cultura diferente, com característica forte ou frágil, triste ou alegre, na constituição de gênero: moço e moça, Sol e Lua, masculino e feminino. Cada qual com o seu poder – um dono do dia, a outra dona da noite.

Assim como nas demais lendas, a autora explora pouco as rimas, o que parece compensado pela repetição das letras “D” de “T”, criando, assim, uma sonoridade: “**Sendo** ela **dona da** noite/ **sendo** ele **dono do dia**”; “**T**odo o ardente do Sol/queimaria a **t**erra **t**oda”.

A lenda é triste porque narra a história da separação dos dois amantes, mas essa tristeza também é compensada porque as lágrimas da Lua são transformadas no rio Amazonas, conhecido quase que universalmente pela sua riqueza e pela sua beleza.

A *Lenda dos buracos do céu*, publicada em 1993, apresenta, na capa, um indígena de pele morena com uma flecha nas mãos, observando uma planta nativa da Floresta Amazônica, tendo como adereços típicos a tanga, um alargador nas orelhas, um bracelete, um colar no pescoço e o tradicional cocar de penas, além de ter o corpo pintado com desenhos geométricos, o que está bastante adequado à representação dos nativos brasileiros.

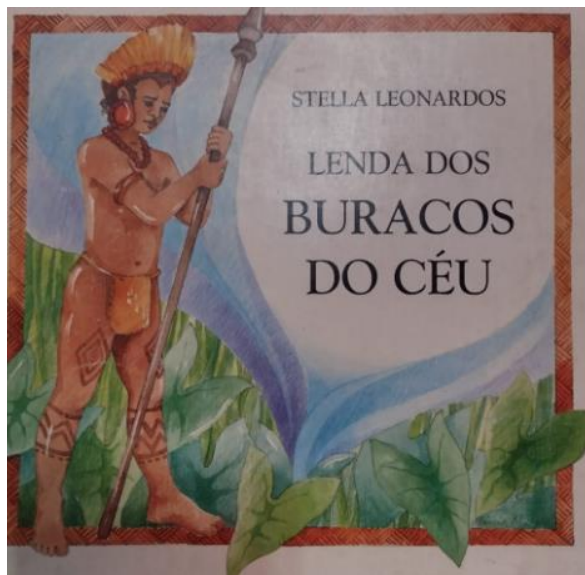


Figura 5: capa da Lenda dos buracos do céu.

Os povos originários brasileiros não tinham uma educação como a ensinada nas escolas, então, o seu conhecimento vinha da observação da natureza e das experiências de vida. Os mais velhos ensinavam às crianças seus conhecimentos, utilizando de lendas, principalmente, para explicar os fenômenos da natureza: a chuva, os raios, os trovões, o vento, o frio, o calor, a origem dos animais e das coisas. Vivendo distante da civilização, em meio à selva fechada e escura, presenciando perigos todos os dias, os indígenas encontram nos mistérios da floresta uma forma mitológica de contar suas histórias.

A *Lenda dos buracos do céu* é exatamente sobre isso: os fenômenos da natureza. A narrativa mostra que, no princípio, só havia índios fortes da tribo – atualmente “comunidade” –

Caxinauá e só existia o sol, que era dia, e não existia noite. Segundo a narradora, um pajé encontrou um buraco escuro, e a noite estava lá dentro. O pajé abriu o buraco e a noite saiu. Os índios caxinauás, ao ver a noite, dormiram, até que o pajé abriu o buraco do Sol e os índios acordaram, contando seus sonhos. O pajé teve uma ideia de colocar dois guardas, um para o buraco do dia e outro para o buraco da noite, um fechando e outro abrindo os buracos.

Depois veio o buraco do frio, e o pajé colocou outro guarda, abrindo e fechando, no ir e vir da noite e do dia. A chuva vem lá de cima, de uma enorme lagoa, e, no fundo dessa lagoa, tem um buraco tapado por um grande pé de garça. Quando a garça sai para pegar peixe, levanta o pé, cai a água e chove no mundo. A narradora conta que no céu tem caxinauás, índios fortes trabalhando com machado. Se algum machado escorregar das mãos deles, o céu abre uma brecha e cai tanto relâmpago quanto trovão na terra. Todos acreditam nisso, o povo do Acre a Manaus, de Marajó a Belém (Leonardos, 1993, s/p).



Figura 6: ilustração da lagoa no céu e o buraco da chuva.

A lenda termina com a ilustração de um machado no céu, cercado de raios, feito de pedra e cabo de madeira, como artefato indígena. Os indígenas consideram esse objeto como um mito, acreditando que, quando chove e um trovão cai na terra na forma de machado, um buraco é aberto no solo e uma grande destruição é gerada.

Esses mitos possuem significados e são compreendidos na dinâmica cultural do grupo caxinauás, o qual uma parte habita a fronteira brasileira com o Peru, na Amazônia, e a maior parte vive no Acre. A narrativa, como as demais, tanto é escrita em forma de poema em prosa com poucas rimas, quanto apresenta aproximação com os textos bíblicos sobre a criação

do mundo, quando Deus fez o dia, a noite e os fenômenos da natureza. Ademais, relaciona-se com a lenda nórdica de Thor, deus que carrega um martelo responsável pelos raios e trovões.



Figura 7: capa do livro *Lenda da Cobra Norato*

As Lendas indígenas possibilitam leituras de identidade de gênero, na dualidade masculino versus feminino, como visto na lenda do Sol e da Lua. Assim como se vê, na capa do livro *A Lenda da Cobra Norato* (1993), uma ilustração de duas cobras em posições invertidas (uma de cabeça para baixo e outra de cabeça para cima) em cores distintas que, de certa forma, têm a ver com a cultura popular, já que a cor rosa é tradicionalmente atribuída ao feminino e a cor cinza está mais associada ao masculino.

Esse duplo representa o ser humano usando suas máscaras; essa ambiguidade pode ser benéfica ou maléfica e faz parte de todos nós. Segundo Pierre Brunel, no *Dicionário de mitos literários*, a “ideia da dualidade da pessoa humana masculino/feminino, homem/animal, espírito/carne, vida/morte revela uma crença na metamorfose (até mesmo na metempsicose⁵ ou transmigração) que implica uma certa ideia do homem como responsável pelo seu destino”. (Brunel, 1998, p. 262). Essa doutrina filosófica sugere que uma alma poderia habitar tanto em homens quanto em animais e plantas, como ocorre com a Cobra Norato.

⁵ De acordo com o *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, metempsicose é a “Doutrina segundo a qual uma mesma alma pode animar sucessivamente corpos diversos, homens, animais ou vegetais; transmigração” (Ferreira, 1986, p. 1127).

Então, desde a capa, o leitor já pode pensar nessa oposição. Além disso, as duas cobras estão enroscadas na moldura do quadro, eretas e com bocas abertas, como se estivessem em luta. As ilustrações são feitas pela artista Márcia Meyer, formada em Desenho pela Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais. Meyer é ilustradora de livros infantis e desenvolve pesquisa em papel marmorizado desde 1992. Atualmente, participa do Artesania do Papel, grupo de artistas e artesãos. A contracapa de todos os livros dessa coletânea de lendas traz um pote de cerâmica na cor avermelhada, com desenhos tipicamente indígenas, rodeado de arbustos e folhagem verde, que lembram a Amazônia.

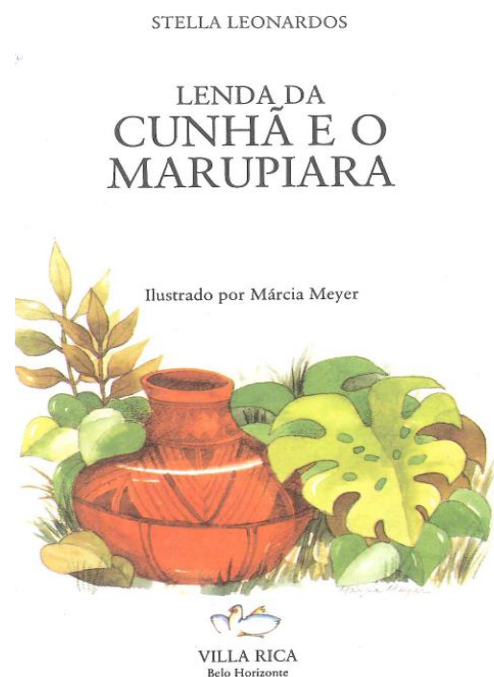


Figura 8 – contracapa de todas as lendas.

A literatura, de uma maneira geral, tem a sua raiz na oralidade, como discute Walter Benjamin, no texto “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Para o autor (1987), a narrativa estaria em crise pela ausência desses narradores populares, tradicionais, os quais tinham algum tipo de ensinamento e sabiam dar conselhos. O livro *Lenda do Cobra Norato* começa com um narrador parecido com os contadores de histórias populares, “Diz que era um moço encantado aquela cobra grandíssima, horrorosamente feia: e chamada de Honorato” (Leonardos, 1993, s/p.). Nota-se que esse narrador se parece com o narrador tradicional viajante discutido por Walter Benjamin, pois recolhe as histórias por onde andou e as recria, a seu modo. Em outras palavras, lembrar/recontar é impedir a morte da narrativa, das histórias orais. Lançando mão de versos curtos, ilustrações e efeito insólito maravilhoso, Stella

Leonardos procura chamar a atenção do leitor infantil para uma narrativa mais próxima dele, que tem alguma relação com o seu imaginário de criança.

Nas primeiras linhas da narrativa da Cunhã e do Maripuará, tem-se a informação que à noite a cobra se transformava em um rapaz muito bonito. Isso já desperta a atenção do pequeno leitor, porque, no dia a dia, a criança gosta de fantasiar e criar tanto personagens quanto um mundo imaginário, de forma que não será estranho para ela essa transformação de cobra em rapaz.

Nas páginas seguintes, a ilustração ocupa a maior parte do espaço das páginas, ficando pouco espaço para a linguagem verbal. São representados: o rio; a vegetação fechada com árvores, arbustos e bambuzal; e, no centro da página, uma moça com traços morenos ao lado de uma grande cobra.

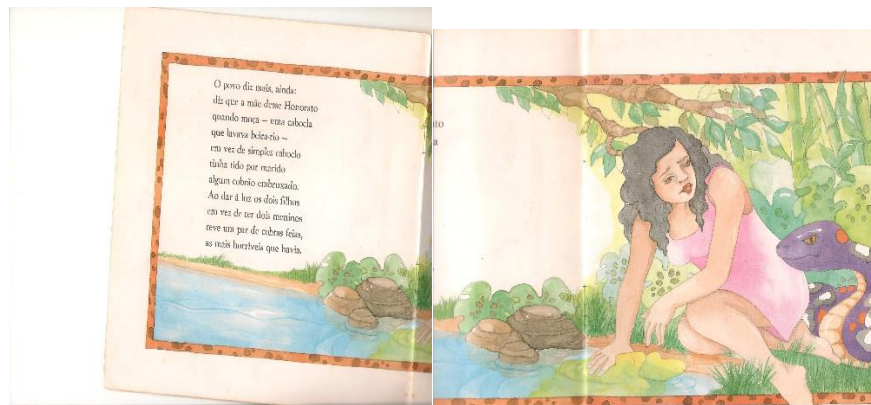


Figura 9 – a cabocla e o marido, a grande cobra

O texto verbal narra que a moça tinha como marido essa cobra de quem teve dois filhos gêmeos, levando o leitor a voltar para a capa do livro e lembrar das duas cobras em posição invertida: Honorato e Maria Caninana. É interessante que o narrador vai dizer que o menino era bom e a menina que era ruim. Isso está de acordo com a cultura machista de que o mal vem sempre da mulher, como a culpa de Eva no pecado original. É interessante pensar na Bíblia e nos nomes das personagens: o masculino tem um nome relacionado com honra, honor; o feminino tem sobrenome Caninana, lembrando Caim, filho de Adão que matou seu irmão Abel.

No livro de Stella Leonardos, é a cobra fêmea que representa o mal, mesmo que seu nome seja Maria, que poderia ser uma lembrança da mãe de Jesus Cristo, mas não. Ela é malvada e morta na mata amazônica. Outro fato interessante nessa história é que as cores também foram invertidas. A cobra cinzenta é a fêmea e a cobra rosada é o macho, que sobrevive

e chora para que sua mãe o desencante e ele se torne humano. O desencanto acabaria se alguém lhe desse leite e o cortasse para que o sangue escorresse. Outra vez é vista uma lembrança da Bíblia, pois o sangue derramado simboliza a lavagem dos erros, dos pecados.

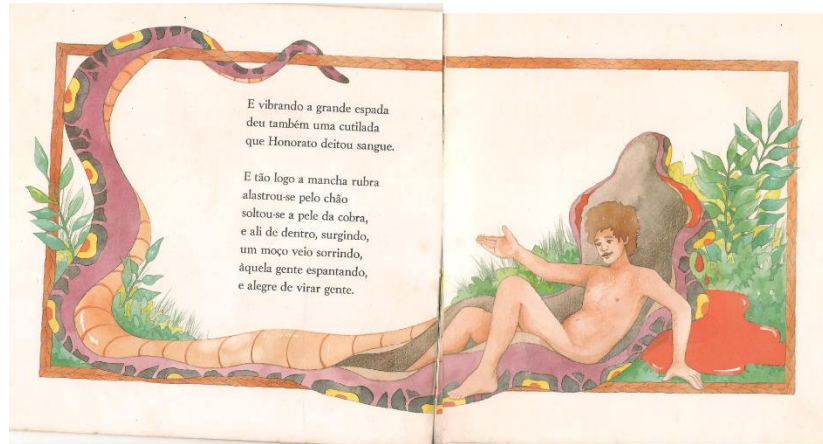


Figura 10 - o desencantamento do Cobra Norato

Nas últimas páginas da lenda, aparece um soldado corajoso que dá leite para Cobra Norato e, com uma faca afiada, dá-lhe um corte. Isso quebra o encanto: a cobra se transforma em gente e a comunidade volta ao “normal”. Como se vê, a lenda apresenta um conflito no início da narrativa pelo nascimento de dois irmãos gêmeos: um bom e outro mau, como o duplo que está presente em várias culturas e na Bíblia, na imagem dos irmãos Caim e Abel, Esaú e Jacó, etc., e que foi trazido para vários livros de literatura ao longo dos séculos.

A autora explora a repetição das letras “M” e “S”, “Maria”, “mãe”, “marido”, compondo os gêneros masculino e feminino – como em “menino, menina”, “moço, moça” –, e criando uma sonoridade nas palavras “surgindo”, “sorrindo”.

O etnólogo Mircea Eliade conceitua mito como “uma história verdadeira que aconteceu no começo dos tempos que serve de modelo para o comportamento humano [...] Mito primitivo ele é ao mesmo tempo um relato das origens e da religião, prática, justificação dos costumes” (Eliade, 1988, p. 431).

De acordo com Maria Auxiliadora Fontana Baseio, no capítulo “Mitos e lendas”, do livro *Literatura infantil em gêneros*, organizado por José Nicolau Gregorin Filho, a palavra “mito” vem do grego *mythos* – “uma fala, um relato, uma narrativa cujo tema é a origem do mundo, dos homens, das técnicas, dos deuses, das relações dos homens com os deuses” (Baseio, 2012, p. 11). Nas palavras de Maria Auxiliadora Baseio, todos os povos criam suas lendas; desde a Idade Média, houve o surgimento de várias delas: a sobrenatural (em que os homens

excepcionais realizam atos de bravuras para o bem comum e tornam-se heróis nacionais) e a histórica (que apresenta a origem lendária de países e civilizações, por exemplo, Rômulo e Remo). Além disso, autora define as diferenças entre mitos e lendas, afirmando que as “personagens da lenda não são deuses, são seres humanos. Já nos mitos, as personagens são deuses ou seres naturais que realizam ações semelhantes às humanas” (Baseio, 2012, p. 12). Portanto, é muito difícil a distinção entre mitos e lendas. Tanto o mito quanto a lenda possuem raízes na cultura popular, na oralidade. Esse aspecto oralizante favorece a formação do leitor infantil, interessado no gesto vocal, no olhar e na interpretação que os narradores usam para o relato (arte de contar em voz alta as narrativas).

Segundo Graça Graúna (2013), em seu livro *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*, os mitos são as crenças e os rituais, são as histórias contadas do seu povo ancestral que vão passando de geração em geração. Para essa autora,

os escritores indígenas contemporâneos recorrem aos mitos, aos cânticos e às lendas do seu povo e buscam transmitir essas manifestações de conhecimento à outra cultura, pressupondo que mostram a consciência a respeito da escrita como manifestação transformadora [...] Reconhecer a propriedade intelectual indígena implica respeitar as várias faces de sua manifestação. Os mitos de origem vão sendo transmitido de geração em geração por vários caminhos, no traçado das esteiras, e dos cestos, na feitura do barro, na pintura corporal, nas contas de um colar, na poesia, na contação de história e outros fazeres identitários que os filhos e as filhas da terra utilizam como expressões artística, ligando as também ao sagrado” (Graúna, 2013, p. 172).

Os autores Afrânio Coutinho e Eduardo de Faria Coutinho (1986), em seu livro *A literatura no Brasil*, no capítulo quatro, ao estudarem “O folclore: literatura oral e literatura popular”, afirmam que, no estudo do folclore brasileiro, a colheita da literatura oral vem sendo despertada pelo conto e pelo verso popular:

Na literatura oral, a parte mais prestigiosa, universalmente, afirmam os críticos, é o conto, a estória de fadas, heróis, gênios, aventuras onde sempre o Bem é vitorioso e os mais fracos, a órfã, o terceiro filho, o amarelo, o animal humilde, o jabuti, coelho, sapo, pinto acabam vencendo. O conto e, musicalmente o acalanto, a canção de ninar, foram as fórmulas expressivas da literatura oral (Coutinho e Coutinho, 1986, p. 184).

Na perspectiva da literatura oral, a lenda e o mito circulam pelo processo verbal na maioria dos casos. A lenda é considerada sempre de origem letrada. A lenda, no sentido religioso, também pode ter sua origem em uma pregação religiosa, de forma que, em geral, nos lugares de peregrinação, há sempre lendas e histórias de santos.

Afrânio e Eduardo Coutinho afirmam que a parte essencial da literatura oral é o verso, a poesia. A história literária do Brasil começa no século XVI, e essa é a época sonora em Portugal, tempo de gaitas e pandeiros, romarias lindas, Portugal vivo nos autos de Gil Vicente.

Como discutido, Stella Leonardos dialoga com os cancioneiros ibéricos e escreve lendas e poemas narrativos. Assim, as lendas indígenas são escritas em versos, assumindo esse aspecto sonoro musical, mesmo que se aproximando da prosa, como é o caso da *Lenda do fogo da onça, e do mutum e o jacu* (1998).

Na *Lenda da Vitória Régia*, publicada em 1998, a capa do livro é ilustrada pela imagem da Lua que toma um espaço maior, tendo uma grande flor branca dentro de um rio, como se fossem parte uma da outra, e, ao seu redor, muitas árvores, adiantando para o leitor que a história será narrada em torno da Lua. É de conhecimento amplo que os indígenas têm a Lua como uma deusa, chamada por eles de Iaci. Desde a alfabetização, as escolas ensinam essas lendas para as crianças: Tupã, o deus dos trovões, criador dos céus, da terra e de tudo o que existe; Iaci, a deusa Lua, filha de Tupã e irmã-esposa de Guaraci. Ela era a guardiã da noite e protetora dos amantes; Guaraci, o deus sol, ajudou seu pai Tupã na criação do mundo; Guaraci é o guardião das criaturas durante o dia.



Figura 11: capa da Lenda da vitória-régia

A narrativa se inicia com a famosa Lua; os índios, ao vê-la, guiavam-se por sua luz. Existia nesses idos uma jovem cunhã linda que queria ser mais do que estrela, desejava a Lua, debruçada nas águas adormecidas e transparentes. A jovem subia em todas as montanhas mais altas à procura da Lua, chamada pelos indígenas de Iaci.

Certa noite de luar, a bela cunhã sonhava que estava à beira d'água tranquila e que a Lua que se espelhava ali naquele lugar a estava chamando do fundo d'água – parecia mágica. A moça ficou tão deslumbrada que se precipitou nas águas e não veio mais à tona. A Lua, com

pena do sacrifício da jovem indígena, transformou-a numa estrela que morrera num sonho, mas que merecia ter outra vida. Assim, nasceu a vitória régia, no reinado da floresta, uma estrela da mata, “estrela d’água”, uma flor das águas.

Na primeira página, a ilustração da Lua também ocupa um espaço maior. Outro elemento indígena é a representação de uma flecha, arma típica que os nativos usam para caçar e se defender. Na segunda página, aparece a imagem de uma cunhã observando a Lua na beira do rio. O espaço da Lua nas páginas sempre aparece maior, acompanhada de uma moça indígena à procura da Lua nas montanhas. O verde da natureza e a água transparente do rio se destacam bastante nessa narrativa.

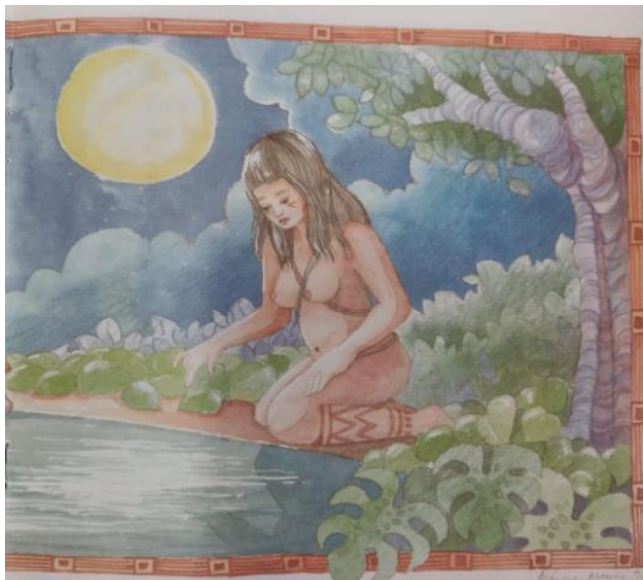


Figura 12: ilustração da jovem indígena vendo a Lua espelhada na água.

Nessa ilustração, tem-se os elementos principais da lenda: a Lua ocupando grande espaço da página, a floresta densa, o rio e a indígena olhando para o reflexo da Lua nas águas. É a representação do nativo que mais se aproxima da realidade, pois seu corpo é moreno, seus cabelos são lisos e longos e os traços do rosto e dos olhos também se assemelham aos dos nativos. A vitória-régia é uma planta aquática, suas folhas podem chegar a dois metros de diâmetro, a flor branca e sua semente são comestíveis. No final da narrativa, é destacado um tapete verde com uma flor branca nas águas, representando a vitória-régia.

Pode-se observar que as três narrativas – a *Lenda da Iara* (1998), a *Lenda do Uirapuru* (1998) e a *Lenda da Vitória Régia* (1998) – trazem momentos de perseguições dos personagens à procura de algo misterioso. O cantar da irresistível Iara que arrasta os seduzidos para o fundo das águas; o canto do Uirapuru, que também arrasta o jovem apaixonado pelas

matas; e o chamamento da Lua Iaci que, não podendo ser alcançada, arrasta a jovem indígena para o fundo do lago, sendo transformada na estrela d'água, a vitória-régia. Esses três personagens enlouquecem pela magia misteriosa que existe na floresta. Nas três lendas, tem-se a presença do insólito para que essas mudanças ocorram sem provocar estranhamento, já acostumado com o faz-de-conta, como suas invenções imaginárias, fantasiosas.

Os mitos podem encontrar correspondências em diversas culturas e apresentar semelhanças. Já falou-se que a Iara amazônica é semelhante à sereia dos mares gelados da Noruega ou da Dinamarca; a vitória-régia, sendo uma flor que nasceu da morte de uma jovem indígena nas águas, é semelhante ao mito de narciso, que também se jogou nas águas, apaixonado pela sua própria imagem refletida no espelho d'água. Será visto que, na próxima lenda, há também semelhanças com o mito grego de Prometeu, conhecido como uma divindade amiga dos homens, sendo o responsável por roubar dos deuses o fogo e trazê-lo para a humanidade.

Em *Lenda da Iara*, publicada em 1998, a capa do livro apresenta a ilustração de uma mulher loira, de olhos verdes e com a cor da pele branca.

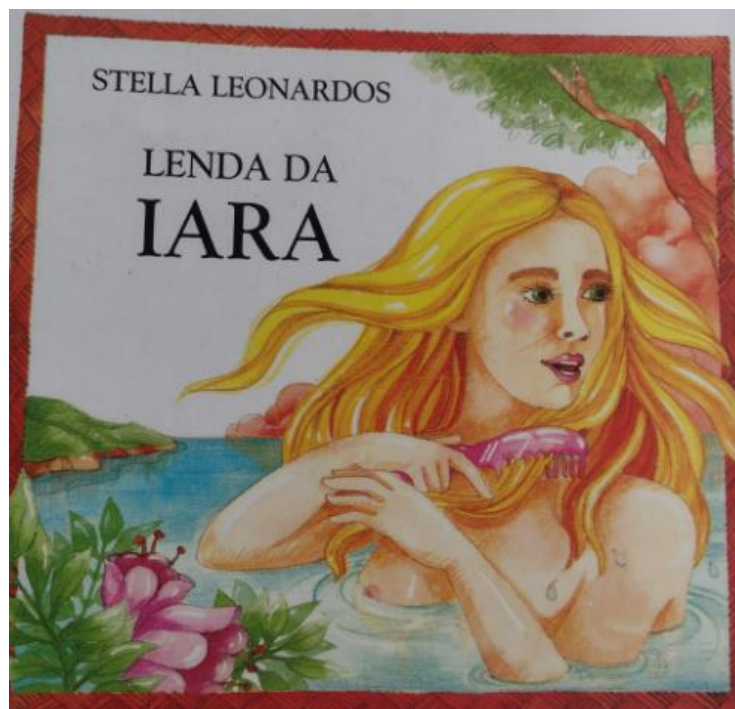


Figura 13 – capa da *Lenda da Iara*

Percebe-se que a narrativa fala de lenda indígena, mas não representa os indígenas. Iara usa um pente de cor rosa e aparece dentro de um rio. Na beira dele, podem-se ver também árvores e plantas com flores rosa. A ilustração da personagem loira de olhos azuis contraria a

lenda indígena; segundo a história da Iara, ela é uma indígena, com cabelos pretos e olhos castanhos.

Por meio de versos curtos, semelhantes à prosa, a narrativa se inicia afirmando que a Iara tem muitos escravos e seu amado é Caboqueno, um caboclo forte e sereno. Nessa lenda, Stella Leonardos utiliza mais as repetições de palavras para o texto ganhar ritmo e sonoridade: “Naquela estranha manhã/ a Iara vinha surgindo/ **clara clara** muito **clara**, cabeleira bem dourada/ olhos verdes **lindos lindos**.” (Leonardos, 1998, s/p’.). Essa estratégia da repetição aparece em toda a narrativa, de forma que foi mais intencional do que as repetições de letras, como apontado nas outras lendas.

A Iara é uma mulher misteriosa, muito bonita, com a cor de pele branca, seus cabelos loiros e olhos azuis. No entanto, o que chama atenção nela também é a voz, quando ela vem cantando, todos os caboclos se apaixonam por ela. Os indígenas ficam perdidos nas matas, tapando os olhos e os ouvidos para não verem nem ouvirem a beleza da feiticeira com seu canto irresistível da mãe-d’água. De uma certa forma, essa lenda reforça o imaginário masculino da mulher como um mal que deve ser castigada ou evitada por ser perigosa.



Figura 14 – ilustração do casal Iara e Caboqueno.

Pelas ilustrações da Iara, é possível afirmar que foram influenciadas pelo mito da sereia nórdica de pele clara, cabelos loiros e olhos azuis, contrariando a lenda indígena. Por

outro lado, a ilustração dos indígenas masculinos de cabelos negros e lisos e corpos marrons está mais próxima dos nativos amazônicos.

A narrativa da lenda conta que, certa vez, Jaguarari do Turumã deixou de ouvir a voz de Iara no rio, mas, de repente, a mulher apareceu, levando o índio moço a ficar doente de paixão. Por ter pena, a sereia tentou fugir dele, uma vez que todos que ela perseguia eram levados para o fundo do mar para serem seus escravos. Entretanto, Jaguarari era teimoso: perseguiu Iara, gritou pedidos para que ela o levasse e morreu nas águas do rio. É importante ressaltar que, apesar de seduzir muitos homens, o preferido de Iara era o Caboqueno.

Na primeira página da narrativa, vê-se uma imagem de um rio com árvores ao redor, plantas nativas da Floresta Amazônica. Nas outras páginas do livro, há um espaço maior de imagem da personagem Iara, apresentando a característica de como ela é. A linguagem verbal é menor. A ilustração dos indígenas também ocupa um espaço maior na narrativa. Há um indígena correndo pelas matas à procura da misteriosa Iara e, no final da página, uma imagem do Caboqueno e a Iara se abraçando, levando à observação da mistura das raças: o índio, o branco e o negro formando o Brasil.

De acordo com o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, o significado de Iara é “Do tupi, senhora; mãe d’água” (Hollanda, 1986, p. 910). Na lenda contada por Stella Leonardos, é assim descrita:

Quanta vez índios Perdidos
Pelas matas ou ipueiras
Vão tapando olhos e ouvidos pra não verem nem ouvirem
A beleza feiticeira
E o cantar incomparável
Da irresistível mãe-d’água (Leonardos, 1998, sem p.).

Nesse primeiro verso, observa-se que a autora usa a palavra “índios”, algo comum em todas as lendas⁶. Além disso, nota-se que os indígenas ficam enlouquecidos ao ouvir o canto da feiticeira, o que pode ser comparado com o canto do Orfeu. No dicionário de mitos de Pierre Brunel (1988), no texto intitulado “As sereias na Antiguidade”, tem-se a presença das sereias na *Odisseia*, naquele episódio em que elas veem seu poder anulado pela astúcia de Ulisses, que, escutando seu canto fatal aos navegadores, amarra-se no mastro do navio, conseguindo livrar-se das irresistíveis vozes face ao fracasso dos Argonautas (Brunel, 1988, p. 829).

⁶ Atualmente, essa expressão vem caindo em desuso, substituída por indígena, para se evitar a conotação pejorativa ou racista.

A *Lenda da Cunhã e o Marupiara* foi publicada em 1998. Na capa do livro, vê-se um lago, uma palmeira com cipó amarrado da raiz até o final da sua copa e várias plantas típicas da Floresta Amazônica, além da claridade do sol. Predominam as cores azul, verde, marrom e vermelho.

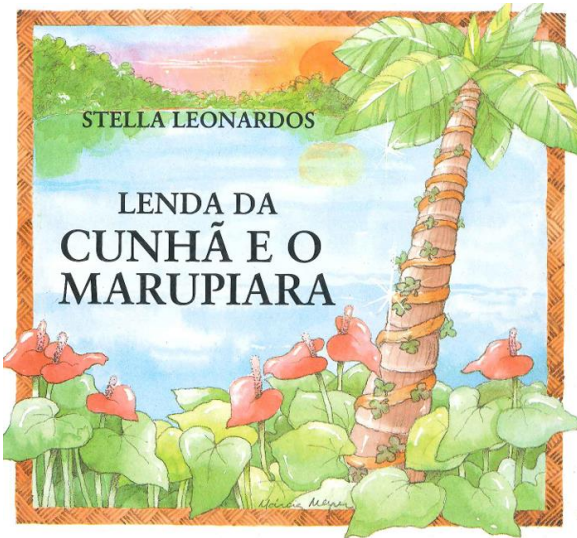


Figura 15: capa da *Lenda da Cunhã e o Marupiara*.

A narradora inicia a história contando que “morava ali no meio da floresta um casal/ que morava junto a um lago/ no meio de uma floresta/a cunhã e o marupiara/ Ele cuidava da pesca/ Ela cuidava da casa” (Leonardos, 1998, s/p.). Associada ao texto narrativo, há uma bela ilustração representando um lago e uma casinha branca à sua margem, onde se encontra também uma canoa que servia para o casal ir de um lugar para outro fazer sua pesca. A cunhã cuidava da casa e o Marupiara cuidava da pesca, mas um dia os dois saíram para pescar a convite do marido.



Figura 16: ilustração do jovem casal indígena saindo para a pesca.

É relevante destacar a inadequação nessa ilustração, pois o casal parece duas crianças de cabelos encaracolados, semelhantes a afrodescendentes. Outra inadequação é os personagens usarem roupas que os jovens usariam nas cidades: calça tipo jeans e vestido rosa florido. Seus traços físicos não se parecem com os dos indígenas brasileiros.



Figura 17: ilustração do jovem casal indígena atingido pelo raio.

Quando os dois estavam no meio do lago, começou a se formar uma grande tempestade. Por causa do vento muito forte e dos muitos raios, os remos caíram na água. O casal, com tanto medo, abraçou-se e conseguiu chegar à praia, mas veio um raio enorme e os

atingiu, transformando-os em vegetais, o que foi considerado o maior mistério. Nesse ponto ocorre a explicação da lenda, de acordo com a ilustração da capa: ela fez-se Uricuri, a palmeira cheia de graça; ele se fez Apuí, cipó bonito que abraça (Leonardos, 1998, s/p).

O uricuri é uma palmeira que produz um fruto em forma de coquinho amarelo, comestível, e que se pode extrair dela o óleo vegetal. Suas folhas são usadas para a fabricação de paredes e de telhados das habitações indígenas. Em algumas aldeias de Pernambuco, também há um ritual religioso de tradição misteriosa, chamado de festa do uricuri, no qual rezam pelo bem de todos.

A *Lenda do Uirapuru* foi publicada em 1998, trazendo na capa a ilustração de um pássaro vermelho em cima de uma árvore, uma mata fechada, lugar sombrio, povoado por aves exóticas típicas também da Floresta Amazônica.

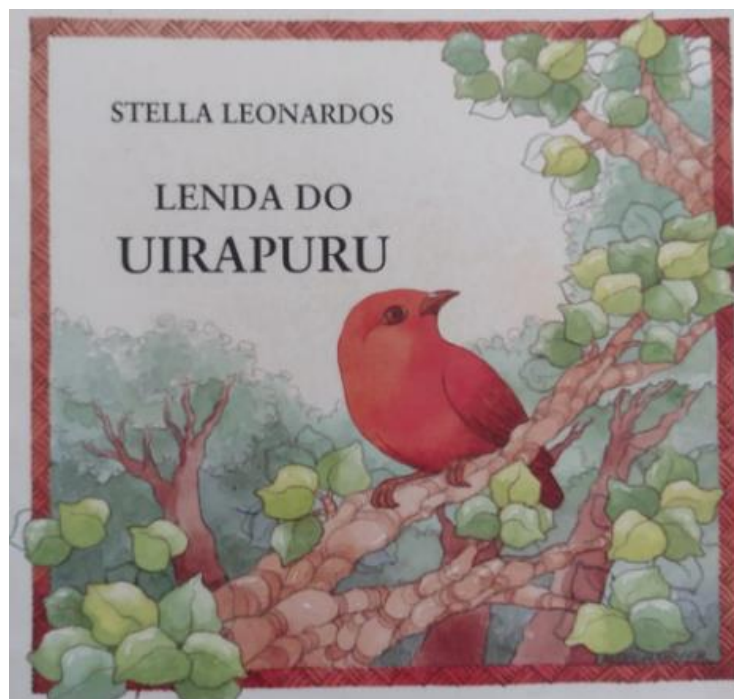


Figura 18 – capa da *Lenda do Uirapuru*

A narradora conta que havia uma moça Cunhãquira, que chorava dia e noite na mata, porque o jovem que ela tanto amava gostava de outra moça. Um dia, Cunhãquira se ajoelhou e pediu aos céus que a transformassem num pássaro para poder seguir seu amado de perto.

Naquele momento, caiu sobre a terra um raio nas lágrimas de Cunhãquira, e nasceu do chão um olho d'água escorrendo pelo chão. A moça foi transformada em um passarinho de penas avermelhadas, o Uirapuru, com tão doce o canto que todos os outros pássaros ficavam

encantados e paravam para ouvi-lo, calando-se. O moço que a Cunhãquira tanto amava começou a persegui-lo, enlouquecendo pela mata. Todo lugar que o jovem chegava à procura do pássaro, a ave se escondia.



Figura 19 – Cunhãquira pede aos deuses para transformá-la em pássaro.

Nessa narrativa, pode-se observar, desde a primeira página, que a ilustração ocupa um espaço maior no livro, como nessa imagem de uma jovem ajoelhada erguendo as mãos para cima e pedindo aos deuses solução de algo que ela tanto queria que acontecesse. Alguns pássaros estão por ali em cima das árvores e a sua volta. Há, também, muitas árvores, plantas nativas da Floresta Amazônica, com um colorido mais intenso; e pouco texto, atraindo a atenção do pequeno leitor. Como nas demais lendas, Stella Leonardos usa pouca rima, preferindo o poema narrativo, mais próximo da prosa, e os versos curtos.

Nas outras páginas, há ilustrações dos raios caindo do céu até o chão, onde há um passarinho pequeno e outros pássaros de várias cores. No lugar da moça triste, aparece um pássaro que foi transformado e que se esconde do seu amado. A narrativa mostra essa transformação do ser humano em pássaro. Outra vez, a autora traz para o universo infantil o tema do amor não correspondido e impossível, de forma que precisa acontecer uma magia, um encantamento maravilhoso para o conflito ser resolvido. Antes, quem corria atrás do jovem era a moça; depois da transformação, é o rapaz quem vai atrás do pássaro, também enlouquecido pelo canto do Uirapuru, semelhante ao que acontece na *Lenda da Iara* (1998).

Em a *Lenda da Piripirioca*, publicada em 1998, vê-se na capa ilustrações da Lua, das montanhas e do verde da natureza, com a utilização das cores marrom – para a árvore – e

verde, lilás e amarelo – para sugerir que a Lua voltará a ser destaque narrativo –; considera-se também que é uma das lendas mais presentes na cultura indígena. Normalmente as manifestações insólitas ocorrem em noite de Lua cheia no imaginário folclórico.



Figura 20: capa da *Lenda da Piripirioca*.

Na primeira página do livro, há a imagem de um índio pescando à beira de um rio. Apareceram cinco cunhãs de Manaus ali admirando o nativo chamado Piripiri. Elas queriam conhecer melhor o índio. Uma das moças chegou bem perto, tocou no ombro dele e suas mãos ficaram perfumadas. O indígena mais do que depressa pulou na água e levou três das cunhãs na linha do seu anzol.

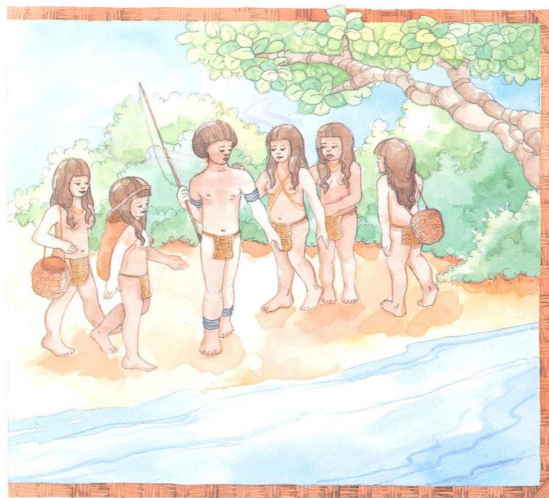


Figura 21: Piripiri e as cunhãs seduzidas por ele.

As ilustrações dessa lenda são bem adequadas, porque representam os jovens indígenas com a pele acobreada, os cabelos lisos e escuros, os olhos amendoados, usando as tangas, colares e outros utensílios típicos dos nativos amazônicos.

Logo após, o indígena libertou as cunhãs em um lugar bem longe, dizendo para elas que não era o tempo de amar e que não deveriam esperar por ele. Depois de muitas aventuras, apareceu um feiticeiro chamado Supi, o qual disse para as cunhãs que o mistério estava nos cabelos delas e que se os fios tocassem no jovem, ele ficaria preso. Supi falou para as moças que, quando a Lua viesse, elas deveriam seguir para a praia e cada uma deveria levar um fio de seu próprio cabelo para amarrar o jovem encantado. Assim, as cunhãs fizeram tudo o que Supi mandou. O feiticeiro, ao pescar, tirou um peixe, fez um buraco e o enterrou na areia. Quando a Lua estava bem alta, as moças viram o peixe se transformando em Piripiri.

As moças, admiradas com o que viram, amarraram Piripiri com os fios de seus cabelos. De repente, o índio começou a cantar como se estivesse sonhando. Uma das cunhãs tocou no ombro dele e disse “– Acorda, Piripiri!” Então, a Lua tornou-se escura, um vento forte veio e as cunhãs caíram num sono pesado. Quando acordaram, viram que, naquele mesmo lugar, Piripiri havia se transformado em uma planta com seu perfume de encanto.

Essa lenda é uma das mais longas da coleção recriada por Stella Leonardos e conta mais aventuras do que nas demais. Primeiro, Piripiri é um jovem indígena que seduz as cunhãs com o seu canto e o seu cheiro; segundo, as moças tocam no corpo dele, que era proibido, e são arrastadas para bem distante; terceiro, tem a participação do pajé, o feiticeiro da aldeia, que explica o segredo para prenderem o jovem sedutor, e responsável por transformar um peixe em homem; quarto, as cunhãs aprisionam Piripiri com seus fios de cabelo; e quinto, o jovem encantado é transformado em planta cheirosa – a Piripirioca, que passará a ser usada para os banhos das moças a fim de conquistarem seus amados.

O indígena – Piripiri –, mesmo sendo um rapaz bonito que agradava a todas as cunhãs, chamou a atenção delas para não tocarem nele até que chegasse o tempo certo, porque os indígenas possuem seus rituais e o tempo de serem cumpridos. As aventuras das indígenas levadas para longe e abandonadas na praia, o jovem aprisionado que cantava como se estivesse em outro mundo – correndo o risco de morrer – e, por último, a transformação dele em planta cheirosa podem ser lidos como os riscos para as crianças quando alguém tocar em seus corpos sem que estejam preparadas para isso. A lenda diz o tempo todo para não tocarem em Piripiri.

A *Lenda dos botos*, publicada em 1998, tem em sua capa a ilustração de dois botos cor de rosa, dentro de um lago. Muito frequente nos rios amazônicos, esses animais despertam a curiosidade e o interesse de todos os que o veem, principalmente os que possuem a cor rosada, que remete ao mistério, ao insólito. Já apontou-se que as densas florestas, os lagos e os rios profundos são adequados para a criação de lendas, devido aos seus encantos e por não permitirem uma exploração mais racional de seus domínios. A lenda do boto que sai das águas em noite de Lua cheia e se transforma em um belo rapaz é de conhecimento amplo no Brasil.

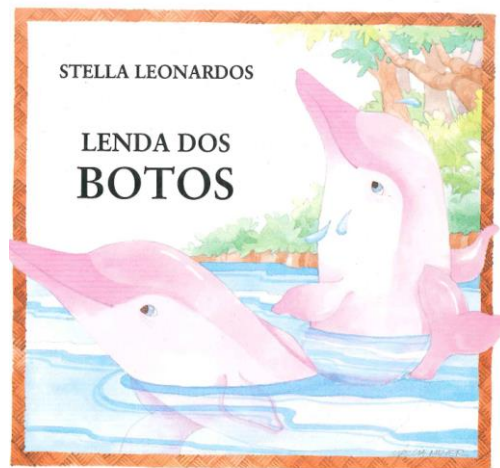


Figura 22: capa da *Lenda dos botos*.

Antes de passar à lenda recriada por Stella Leonardos, é importante mencionar o poema musicado “Foi boto, sinhá”, de Waldemar Henrique⁷.

Tajá-panema chorou no terreiro
Tajá-panema chorou no terreiro
E a virgem morena fugiu pro costeiro

Foi boto, sinhá
Foi boto, sinhô
Que veio tentá
E a moça levou
E o tal dançaré
Aquele doutô
Foi boto, sinhá
Foi boto, sinhô

⁷ Waldemar Henrique da Costa Pereira nasceu no Pará, em 1905, filho de descendente indígena e português. Foi pianista, maestro, compositor e escritor, tendo-se dedicado a recriar, em suas canções, os mitos amazônicos e outros elementos do folclore brasileiro, como em “Boi-Bumbá”, “Foi Bôto, Sinhá!”, “Cobra-Grande”, “Tamba-Tajá”, “Matintaperêra”, “Uirapuru”, “Curupira”, “Manha-Nungára”, “Fiz da Vida uma Canção”, “Trem de Alagoas”, “Cabocla Bonita”, “Essa Nega Fulô”, “No Jardim de Oeira”. É interessante que, mesmo sendo educado em Portugal, Waldemar Henrique retornou ao Brasil e fez esse resgate da sua cultura ancestral. Mais informações em “música: Waldemar Henrique - I - Lendas Amazônicas” disponível em www.sonsdasesferas.blogspot.com, acessado em 20 de março de 2024.

Tajá-panema se pôs a chorar
 Tajá-panema se pôs a chorar
 Quem tem filha moça é bom vigiá!

Tajá-panema se pôs a chorar
 Tajá-panema se pôs a chorar
 Quem tem filha moça é bom vigiá!

O boto não dorme
 No fundo do rio
 Seu dom é enorme
 Quem quer que o viu
 Que diga, que informe
 Se lhe resistiu
 O boto não dorme
 No fundo do rio... (Leonardos, 1998, s.p.)

O poema-canção de Waldemar Henrique foi citado para exemplificar como a lenda do boto está presente na cultura. Outro exemplo é o filme “Ele, o boto”, de 1987, dirigido por Walter Lima Jr., e protagonizado pelo ator Carlos Alberto Ricelli. Por outro lado, serve para o leitor desta dissertação despertar o interesse pelo artista Waldemar Henrique, pouco conhecido até então, apesar de sua excelente produção folclorística.

A narradora criada por Stella Leonardos inicia o texto com uma melodia. “– Foi boto sinhô? – Foi boto sinhá/ Os botos seduzem moças / e há botos do Acre ao Pará” (Leonardos, 1998, s/p.) em claro diálogo com Waldemar Henrique. Segundo a crença popular, os botos do Acre e do Pará costumam seduzir as moças durante os festejos. Além disso, eles seriam pais de filhos das moças solteiras e se transformariam em moços, altos, claros, bonitos, fortes e musculosos. Os ribeirinhos amazônicos contam que os botos se transformam, vão aos bailes, bebem, dançam e namoram. Antes de chegar o amanhecer, saem da festa, pulam na água e viram botos de novo.



Figura 23: Ilustração do boto se transformando em belo rapaz.

Nessa ilustração, há o rio margeado de floresta e o boto cor de rosa de frente para um jovem de pele clara e de olhos verdes. É interessante observar que, sendo uma lenda indígena, o jovem deveria apresentar traços nativos, e não traços europeizados. Nota-se que a narradora segue um padrão de características referindo seus personagens na narrativa.

A lenda recriada por Stella Leonardos narra que, no Igarapé dos currais, apareceram dois moços, ambos bem vestidos, que dançaram e beberam na festa. No entanto, de manhã, eles desapareceram; no meio do caminho, havia um poço, e as pessoas que passavam por ali viram dois botos nele. Os convidados ficaram surpresos ao ver esses dois animais, tiraram-nos do poço, colocaram na terra e mataram. Duas das jovens que estavam na festa contaram que apareceram esses dois jovens desconhecidos na festa. Elas passaram a noite ali com eles. Essas jovens ficaram grávidas e deram à luz duas crianças de pais desconhecidos. Dois meninos sem nome, que são os considerados filhos dos botos.



Figura 24: ilustração do nascimento dos filhos dos botos.

No artigo “Imagens da Amazônia: olhares interculturais”, Benedita A. Martins (2005) descreve a versão do boto, como algumas formas do homem amazônico metamorfoseado, sempre como homem de cor branca, alto e bonito, com as suas artimanhas de seduzir as mulheres. Segundo Benedita Martins, “o mito do boto é odiado por um lado, temido e respeitado por outro. Ele não é um homem qualquer, a quem se possa condenar e penalizar pela justiça terrestre. Ele só aparece para divertir as mulheres de determinados ribeirinhos” (Martins, 2005, p. 47).

As ilustrações da *Lenda do boto* (1998) também apresentam bandeirolas, ornamentação típica das festas juninas, que fazem parte do folclore brasileiro, em que as pessoas dançam e bebem, além de ser o local onde acontecem os encontros dos moços desconhecidos com as moças da região.

A *Lenda do Fogo da Onça, e do Mutum e o Jacu*, publicada em 1998, traz na capa do livro a ilustração da onça, também ocupando um espaço maior, significando que a onça-pintada, um animal selvagem que esteve durante bom tempo em risco de extinção, ocupará no texto um papel de personagem principal. A ilustração da capa não traz os demais personagens-aves: o Mutum e o Jacu.



Figura 25 – capa da *Lenda do fogo da Onça, e do Mutum e o Jacu*

A narradora inicia o texto afirmando que, antigamente, a onça guardava o fogo numa caverna da noite. Por essa informação, é possível compreender a lenda da onça como se ela também fosse uma divindade, pois é a guardiã de um elemento essencial para a sobrevivência da humanidade. Os índios apinagés precisavam do fogo e o foram buscar. Como trazer o fogo? Aceso era muito perigoso, porque as brasas poderiam cair no meio do caminho e incendiar a mata. Na primeira página da narrativa, vê-se a ilustração de uma caverna onde a onça-pintada se escondia, e três indígenas com suas flechas à procura do fogo. Essas ilustrações também estão adequadas à representação dos nativos e de seus usos e costumes.

Então, os índios sábios chamaram todas as aves que existiam pedindo ajuda; vieram todas as aves das matas, dos campos, das árvores e dos mares. Todas juntas carregavam as brasas no bico. O Mutum ficou de bico vermelho e queimou seus pés. Segundo a autora, contam

que, nas tabas apinagés, o Jacu queimou-se mais, foi ajudar os índios e engoliu uma brasa viva que ficou presa na garganta, por isso ele traz uma mancha vermelha no pescoço.



Figura 26 – ilustração do Jacu.

Essa é uma lenda contada nos tempos antigos. Considerando que o mito é uma narração, uma explicação da origem de alguma coisa para a qual não se tem esclarecimento racional, Stella Leonardos recolhe essa lenda indígena que tenta explicar de onde veio o fogo e por que alguns pássaros possuem cores diferentes, como o Mutum, que tem o papo e os pés vermelhos, pois, segundo as crenças nativas da Amazônia, uma brasa queimou seu bico e outra queimou seus pés, assim como o Jacu, que se queimou ainda mais e teve a marca vermelha no papo (garganta).

Os comentários sobre as lendas e suas ilustrações tiveram como objetivo verificar em que aspectos os textos e as imagens representam adequadamente a cultura indígena brasileira. Também buscou-se compreender como as lendas trazem a tradição oral dos nativos, como forma de explicar fenômenos e elementos da natureza (chuva, vento, Sol, fogo, calor, frio, Lua, aves, árvores, vegetais, pássaros e animais), sendo o mito uma forma de narrativa cultural que ocupa o lugar do que não tem explicação racional.

Este trabalho procurou demonstrar as relações entre literatura e imagem, como foi feito na introdução teórica e na primeira parte da discussão. Na segunda parte, buscou-se mostrar a importância da imagem/ilustração para narrar histórias para crianças, de forma que a palavra e a imagem foram usadas com predominância da ilustração, para mais rápida compreensão das crianças em fase de letramento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como tema a literatura infantil e as lendas indígenas na obra da Stella Leonardos, com objetivo contextualizar sua produção literária na literatura infantil. Durante esses dois anos analisando suas obras, percebeu-se que a autora tem relevante bagagem de produção literária, grande contribuição na formação da Literatura Brasileira e pouca visibilidade ainda na crítica acadêmica. Os estudos iniciais basearam-se nas Lendas Indígenas voltadas para o público infantil, mas foi preciso pesquisar toda a obra da autora para compreender melhor a sua produção literária, o que revelou grandes surpresas, porque muitos livros tratam de cultura popular, oralidade, folclore e diálogos com a poesia de Portugal e Espanha.

Nesses estudos, buscou-se, também, analisar de que maneira se constroem a narrativa e as representações das lendas indígenas na obra da Stella Leonardos. Essas representações se manifestam através de um relato, uma narrativa de origem do mundo dos homens, das técnicas dos deuses, das relações dos homens com os deuses. Stella Leonardos era fascinada não só pelas raízes da cultura brasileira, pela formação das etnias (indígena, europeia e negra), mas também pela literatura ibérica, ao trazer para o leitor uma imensa marca desse seu trabalho literário como leitora dos grandes clássicos europeus, dos cancioneiros, além de estar em constante diálogo com autores da literatura brasileira, principalmente do Modernismo.

No desenvolver da escrita, constatou-se que, na interpretação das lendas indígenas, Stella Leonardos estabelece uma aproximação dialógica com autores do Modernismo – como Raul Bopp, Mário de Andrade e Cassiano Ricardo –, resgatando a oralidade e a cultura popular brasileira. As produções literárias da autora são, portanto, de grande importância, apesar de não terem sido alvo frequente dos estudos acadêmicos. Isso tem muito a ver com a sua condição de mulher, já que, desde o século XIX, só os homens escreviam livros de historiografia; e porque ela escrevia literatura infantil, narrativa e poemas indígenas, de folclore e de cultura popular, o que não agradava tanto antes como atualmente.

A literatura infantil recebeu sempre pouca atenção, mas, com o passar dos anos, vem ganhando cada vez mais visibilidade. Entretanto, a literatura indígena ganha menos atenção ainda. Uma das representantes da literatura indígena contemporânea, Maria das Graças Ferreira – conhecida como Graça Graúna, nascida na aldeia Potiguara do Rio Grande do Norte, poetisa e crítica literária, professora de literatura e de direitos humanos na Universidade Federal

de Pernambuco – tem-se tornado uma grande divulgadora da literatura indígena. Escreveu vários livros e artigos. Como discutiu-se ao longo desta dissertação, em seu livro *Contrapontos da literatura indígena contemporâneo no Brasil* (2013), a escritora indígena manifesta seu inconformismo em relação ao preconceito literário e ao descaso como a literatura é tratada no Brasil. Ela também faz uma crítica aos autores que escreveram textos não só abordando o indígena na literatura brasileira mas também marginalizando o nativo.

No terceiro capítulo, analisaram-se semioticamente as lendas indígenas infantis, buscando discutir como as ilustrações dessas narrativas estabelecem um diálogo com o imaginário popular infantil, por meio das representações lendárias e culturais, discutindo a poética do texto, a linguagem e a estrutura dos poemas quanto ao ritmo, à musicalidade, que atraem o leitor. Percebeu-se que a questão da ilustração tem um papel significativo para a leitura da criança, mais do que a parte verbal. As narrativas da Stella Leonardos foram analisadas por ordem de publicação, tendo como objetivo verificar em que aspectos os textos e as imagens representavam adequadamente a cultura indígena brasileira.

Ao final desta dissertação, foi possível afirmar que a proposta do projeto inicial de pesquisa foi contemplada, ampliando mais o conhecimento e a divulgação das obras da autora Stella Leonardos, estendendo as análises aos demais livros, os quais não poderiam estar de fora da pesquisa. Destacou-se, dentre todos, o livro *E assim se formou a nossa raça* (1941), pela estrutura dividida em três partes que representavam cada uma as etnias que compuseram a identidade mestiça, além da estrutura em lendas dos três povos e em forma de peças teatrais. Por tudo isso, considera-se uma das obras mais interessantes da autora e, apesar de tê-la abordado tão pouco, fica como uma provocação para a próxima pesquisa.

REFERÊNCIAS

Da autora

LEONARDOS, Stella. *Estátua de sal*. Rio de Janeiro: Agir, 1961.

LEONARDOS, Stella. *Chão e vento*. Goiânia: Kelps, 2002.

LEONARDOS, Stella. *E assim se formou a nossa raça*. Rio de Janeiro: Editora do Senado, 1941.

LEONARDOS, Stella. *Lenda da Iara*. Belo Horizonte: Vila Rica, editora reunidas Ltda, 1998.

LEONARDOS, Stella. *Amanhecência*. Rio de Janeiro: Editora companhia José Aguilar, 1974.

LEONARDOS, Stella. *Lenda da Cobra Norato*. Belo Horizonte: Vila Rica, editora reunidas, 1993.

LEONARDOS, Stella. *Lenda da origem da humanidade* Belo Horizonte: Vila Rica, editora reunidas Ltda, 1993.

LEONARDOS, Stella. *Lenda da origem do rio Amazonas*. Belo Horizonte: Vila Rica, editora reunidas Ltda, 1993.

LEONARDOS, Stella. *Lenda do buraco do céu*. Belo Horizonte: Vila Rica, editora reunidas Ltda., 1993.

LEONARDOS, Stella. *Lenda da Vitória Régia*. Belo Horizonte: Vila Rica, editora reunidas Ltda, 1998.

LEONARDOS, Stella. *Lenda da Cunhã e o Marupiara*. Belo Horizonte: Vila Rica, editora reunidas Ltda., 1998.

LEONARDOS, Stella. *Lenda do Uirapuru*. Belo Horizonte: Vila Rica, editora reunidas Ltda., 1998.

LEONARDOS, Stella. *Lenda da Sapucaia Oroca*. Belo Horizonte: Vila Rica, editora reunidas Ltda., 1998.

LEONARDOS, Stella. *Lenda da Piripirioca*. Belo Horizonte: Vila Rica, editora reunidas Ltda., 1998.

LEONARDOS, Stella. *Lenda dos botos*. Belo Horizonte: Vila Rica, editora reunidas Ltda., 1998.

LEONARDOS, Stella. *Lenda do fogo da Onça, e do Mutum e o Jacu*. Belo Horizonte: Vila Rica, editora reunidas Ltda., 1998.

Sobre a autora

ALVES, Nathaly Felipe F. *Vozes de Stella: leitura. Escrita. Poesia*. Universidade Católica de São Paulo (dissertação de mestrado), 2017.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

NASCIMENTO, Mayara dos A. Lima. *Projeto Brasil de Stella Leonardos. Épico na forma de canção. Romanário e Rapsódia*. Universidade Federal de Sergipe. S. Cristóvão. Dissertação de mestrado (2020).

OLIVEIRA, Verônica Barbosa de Oliveira. *Tradição e recriação trovadorescas em Amanhecência de Stella Leonardos*. Universidade Federal da Paraíba (Dissertação de mestrado), 2015.

PINTO, Jocicleia Souza Pinto. *A linguagem oral e escrita na pré-escola: contribuições das narrativas com lendas Amazônicas*. Universidade Federal do Amazonas (dissertação de mestrado), 2010.

SANTOS SILVA, Janes. *Rapsódia sergipana: estações de leitura e produção textual numa perspectiva do ensino híbrido na educação de Jovens e adultos*. Universidade Federal de Sergipe, Itabaiana. SE. (Dissertação de mestrado), 2017.

Geral

ALENCAR, José de. *Iracema*. 3.ed. Rio de Janeiro, 1999.

ALMEIDA, João Ferreira de. Revista e atualizada. *A Bíblia da mulher: leitura, devocional, estudo*. 2.ed. Barueri, S.P: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 32 ed. R/J e Belo Horizonte, 2001.

ANDRADE, Oswaldo de. *Pau-Brasil*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2000.

ANDRADE, Oswaldo de. “Manifesto da poesia Pau-Brasil”. In. TELLES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro José Olympio, 2012.

ANDRADE, Mário de. *Paulicéia Desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922.

BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. “Mitos e lendas” *apud* FILHO, José Nicolau Gregorin. *Literatura infantil em gêneros* (org). São Paulo: Editora Mundo Mirim, 2012.

BEHRENDT, S. C. *Sibling rivalries: author and artist in the earlier illustrated book* *apud* Word and Image, v. 13, no. 1, 1997. P. 23-42.

BENJAMIN, Walter. “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” *apud* *Magia e técnica, arte e política*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 17.ed. São Paulo: Ática, 1987.

BLAND, D. *A history of book illustration: the illuminated manuscript and the printed book*. London: Faber & Faber Ltda., 1958.

BONICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana. (orgs.) *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*. Nota introdutória de Antônio Houaiss, ilustrações de Poty. 11ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

BORMANN, Maria Benedita Câmara (Délia). *Duas irmãs*. 1883, Introdução, Atualização do Texto e Notas, Norma Telles 2011. Versão digital disponível em https://facadax.com/wp-content/uploads/2016/07/duas_irmas.pdf. Acesso em março de 2023.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRUNEL, Pierre (org.) *Dicionário de mitos literários*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. 2v. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

CAMPOS, Haroldo. “Uma poética da radicalidade” *apud* ANDRADE, Oswaldo de. *Pau-Brasil*. 5. ed. São Paulo: Globo.

CASCUDO, Luís da Câmara. “Contos tradicionais do Brasil” *apud* TAVARES, Hênio. *Manual de teoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1955.

CECCANTINI, João Luís C. T. “Perspectivas de pesquisa em literatura infanto-juvenil” *apud* CECCANTINI, João Luís C. T. (org.) *Leitura e literatura infanto-juvenil – Memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.

CEREJA, Willian Roberto; MAGALHÃES, Thereza Anália. *Panorama da Literatura Portuguesa*. 1. Ed. São Paulo: Atual, 1991.

CHEVREL, Yves/ BRUNEL, Pierre. *Compêndio de Literatura Comparada*. Tradução de MONTEIRO, Maria do Rosário. Ed. da Fundação Calouste Gulbenkian/ Lisboa, 2004.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1981.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil*. 3.ed. São Paulo: Edições Quiron, 1984.

COLASSANTI, Marina. “Mulher daqui pra frente” *apud* COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. 20. ed. São Paulo: Global Editora, 2001.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. vol.4. São Paulo: Global, 1997.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora civilização Brasileira S.A., 1976

COUTINHO, Afrânio; DE FARIA COUTINHO, Eduardo de. *A Literatura no Brasil*. 3. ed., revista e atualizada. Rio de Janeiro/ Niterói: editora José Olympio. Universidade federal fluminense, 1986.

DIAS, Gonçalves. *Poesia lírica e indianista*. São Paulo: Ática 2003.

DURÃO, Santa Rita. *Caramuru*. Poema épico do descobrimento da Bahia. Editora Martim Claret, São Paulo/ 2003.

ELIADE, Mircea. “Le mythe de l’eternel retour” *apud* BRUNEL, Pierre (org.) *Dicionário de mitos literários*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FILHO, José Nicolau Gregorin. *Literatura infantil em gêneros* (org). São Paulo: Editora Mundo Mirim, 2012.

GENETTE, G. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge University Press, 1997.

GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2013.

GRAÚNA, Graça. *Mitos indígenas na literatura infanto-juvenil*. Universidade Federal do Pernambuco (dissertação de mestrado) 1991.

GREGORIN FILHO, José Nicolau (org.). *Literatura infantil em gêneros*. São Paulo: Editora Mundo Mirim, 2012.

GUIMARÃES, Ana Rosa Gonçalves de Paula; MELO, Carlos Augusto de. “Graça graúna e o ‘entre-lugar’: sobre o tear da resistência e da resiliência”. *Revista Kiri-kerê: Pesquisa em Ensino, Dossiê* n.1, dez. 2018. Disponível em <https://periodicos.ufes.br/kirikere/article/view/21383/15629>, acesso em 10 de junho de 2023.

HENRIQUE, Waldemar. “música: Waldemar Henrique - I - Lendas Amazônicas” disponível em www.sonsdasesferas.blogspot.com, acessado em 20 de março de 2024.

HODNETT, E. *Five centuries of english book illustration*. London: Scholar Press, 1990.

HODNETT, E. *Image and text: Studies in the illustration of english literature*. Aldershot: Scholar Press, 1986.

HOUAISS, Antônio. “Outros poemas com nota introdutória” *apud* BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*. Nota introdutória de Antônio Houaiss, ilustrações de Poty. 11ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

HUNTER, J. P. *Before Novels: The cultural contexts of eighteenth-century english fiction*. New York/ London: W. Norton & Co. Inc., 1990.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque. “Uma leitura do processo de formação do cânone literário: relativismo e a pretensão à universalidade”. *Pesquisas em educação, cultura, linguagem*. Disponível em <https://docplayer.com.br/24221336-Uma-leitura-do-processo-de-formacao-do-canone-literario-o-relativismo-e-a-pretensao-a-universalidade.html>, acesso em 20 de março de 2023.

JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KHÊDE, Sônia Salomão. *Literatura infanto juvenil – um gênero polêmico*. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

KOVALA, U. *Translations, paratextual mediaton, and ideological closure apud Target*, v. 8, no 1.: John Benjamins, 1994.p. 119-47.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. 2. ed. 1974. São Paulo: Editora, 34 Ltda., 2000.

LAJOLO, MARISA. ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira – história e histórias*. 6. Ed. São Paulo: Ática, 2006.

MARTINS, Benedita Afonso. “Imagens da Amazônia: olhares interculturais”. *Revista em Tese*. v.5, Belo Horizonte: 2005. disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3112>. Acesso em 20 de março de 2024.

MOTA, Ático Vilas Boas. Orelha de livro *apud* LEONARDOS, Stella. *Chão e vento*. Goiânia: Kelps, 2002.

MELO, Carlos Augusto e COSTA, Heliene Rosa da. “Identidades femininas indígenas em movimento na poética de Eliane Potiguara. Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. Porto Alegre, 2018. Disponível em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/31235/17415>, acesso em 25 de fevereiro de 2024.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MUZART, Zahidé Lupinacci. “A questão do cânone *apud* SCHMIDT, Rita T. *Mulher, literatura (trans)formando identidades*. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

NASCIMENTO, Mayara dos Anjos Lima. *Projeto Brasil de Stella Leonardos*. Épico na forma de Cancioneiro, Romançário e Rapsódia. S. Cristóvão/SE 2020.

NODELMAN, P. *Words about pictures: the narrative art of children's picture books*. Athens/London: The University of Georgia Press, 1988.

OLIVIERI, Antônio Carlos; VILLA, Marco Antônio. (orgs). “Carta de Pero Vaz de Caminha” in: *Cronistas do descobrimento*. São Paulo: Ática, 2002.

PEREIRA, Nilce. M. “Literatura, ilustração e o livro ilustrado” *apud* BONICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana. (orgs.) *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

PIDAL, Menéndez. *Estudios sobre el romanceiro*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A, Tomo XI, 1973.

POTYGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Grumin, 2018.

REBELLO, Ivana Ferrante. LOPES, Fabiano. *Uma tristeza mineira numa capa de garoa: Agenor Barbosa: um poeta mineiro na Semana de Arte Moderna*. Belo Horizonte: Ramallete, 2020.

RENAN, Ernest. “Que é uma nação”. Tradução de Samuel Titan Jr. *apud Revista Plural*. V. 4, I semestre de 1997. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/75901/79400>, acesso em 20 de maio de 2023.

RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê: o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*. 22.ed, Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

SANDRONI, Laura Constância. “O Nacionalismo da literatura infantil em início do século XX” *apud* KHÊDE, Sônia Salomão. *Literatura infanto juvenil – um gênero polêmico*. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

SCHWARCZ, J.H. *Ways of the illustrator: visual communication in children's literature*. Chicago: American Library Association, 1982.

SILVA, Júlio César. “O folclore e a literatura infantil: sugestões de atividades” *apud* KHÊDE, Sônia Salomão. *Literatura infanto juvenil – um gênero polêmico*. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

SOUSA, Inglês de. *Contos amazônicos*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

SOUZA, Eneida Maria. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

TAVARES, Hênio. *Manual de Teoria Literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1955.

TELLES, Gilberto Mendonça. Prefácio “A estrela de Stella” *apud* LEONARDOS, Stella. *Amanhecência*. Rio de Janeiro: Editora companhia José Aguilar, 1974.

TELLES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro José Olympio, 2012.

THAHIR-GURÇAGLAR, S. What texts don't tell: the uses of paratexts in translation research *apud* HERMANS, Theo (ed.) *Crosscultural transgressions: research models in translation studies II – Historical and ideological issues*. Manchester: St. Jerome, 2002. p.44-60.

TURCHI, Maria Zaira. “O estético e o ético na literatura infantil” *apud* CECCANTINI, João Luís C. T. (org). *Leitura e literatura infanto juvenil – memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.

WATT, I. *A ascensão do romance*. trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.