

A CONSTRUÇÃO ROMANESCA EM *HERANÇA*, DE HILDA MAGALHÃES

LA CONSTRUCCIÓN ROMANESCA EN *HERANÇA*, DE HILDA MAGALHÃES

Gislei Martins de Souza Oliveira¹

Data de recebimento do texto: 28/08/2023

Data de aceite: 23/09/2023

Resumo: O artigo tem o objetivo de analisar a configuração romanesca de *Herança* (1992), de Hilda Magalhães, na tentativa de compreender a posição assumida pela narradora quanto aos elementos multifacetados da festividade carnavalesca. De modo bastante particular, observa-se como a narradora carrega em si a ambigüidade presente na figura do *clown*, revelando uma subjetividade fragmentada em virtude de seu modo de trabalhar a matéria narrada, a saber, a construção do próprio romance. Sendo assim, tem fundamento teórico nos estudos desenvolvidos no âmbito da crítica literária produzida em Mato Grosso (Mello, 2003; Reis, 2008; Castrillon-Mendes, 2020) com vistas ao aprofundamento da constituição do cânone no Estado.

Palavras-chave: Hilda Magalhães. Narradora. Estrutura. Canône. *clown*.

Resumen: El artículo tiene como objetivo analizar la configuración romanesca de *Herencia* (1992), de Hilda Magalhães, en un intento de comprender la posición asumida por el narrador con respecto a los elementos multifacéticos de la fiesta del carnaval. De manera muy particular, observamos cómo la narradora lleva en sí misma la ambigüedad presente en la figura del payaso, revelando una subjetividad fragmentada por su forma de trabajar la materia narrada, a saber, la construcción del propio romance. Por lo tanto, se basa teóricamente en estudios desarrollados en el ámbito de la crítica literária producida en Mato Grosso (Mello, 2003; Reis, 2008; Castrillon-Mendes, 2021) con miras a profundizar la constitución del canon en el Estado.

Palabras clave: Hilda Magalhães. Narradora. Estrutura. Canon, Payaso.

¹ Doutora em Letras – UNESP/Assis: gisleimsouza@hotmail.com. Docente no Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT/Pontes e Lacerda). Líder do Grupo de pesquisa “Literatura, História e Cultura: interfaces epistemológicas”, cadastrado no Cnpq.

“Como se vozes humanas
enfim cantassem a capacidade de
prazer que era secreta em mim.
Carnaval era meu, meu.”
(Clarice Lispector, 1998)

Contemplamos o estudo do romance *Herança*, publicado em 1992 pela romancista, historiadora e crítica literária Hilda Magalhães, que, segundo nossa perspectiva, traz em seu bojo o questionamento sobre a linguagem e, acima de tudo, o lugar do escritor no cenário de seu tempo. Trata-se de uma obra bastante intrigante que apresenta como pano de fundo a técnica do desfile carnavalesco a fim de estruturar sua composição narrativa. Assim, acreditamos que a figura do criador/escritor literário ganha uma nova acepção no momento em que Magalhães a assemelha ao multifacetado protagonismo exercido pelos diversos elementos constituintes do espetáculo carnavalesco, a saber: Comissão de frente; Mestre-sala e Porta-bandeira; Baianas; Bateria; Puxador; Passistas; Velha Guarda; Ala; carnavalescos; Samba-enredo; enredo; fantasias; e alegorias. Observamos ainda que o romance da autora mato-grossense se orquestra em treze blocos, tal qual os componentes do desfile de samba, que se diversificam pela temática.

Célia Maria Reis (2008) foi uma das primeiras estudiosas a aprofundar o olhar sobre o romance de Hilda Magalhães em um cenário no qual os critérios de definição do cânone precisavam ser revitalizados no intuito de abarcar a diversidade que constitui o ser da linguagem que atravessa a formação do nosso povo. No argumento de Reis, *Herança* (1992) propõe uma reflexão sobre o conceito de arte moderna:

Em face disso, cria personagens que provocam a dialética entre estruturas vigentes degradadas, incapazes de concretizar os ideais, os conceitos que prega, e um olhar para novas estruturas, ainda em estado de fervura, às quais eles se acham vinculados. Daí emerge uma ironia refinada, que propõe e ultrapassa o ponto de vista dos personagens, como a discussão, arrolada na narrativa, que trata das condições de criação e valorização de literatura, a inventividade e a opção vigilante, literatura e não-literatura, articulação entre ato estético e ato humano. (REIS, 2008, p. 1).

O ponto de vista construído por Reis tem ressonância no prefácio à primeira edição de *Herança*, escrito em 1991 por Maria Lucia Poggi de Aragão. Nele, encontramos diversas analogias do romance de Magalhães com a Antiguidade Clássica Ocidental dando ênfase ao questionamento segundo o qual a narradora de *Herança* se transmutaria nas figuras míticas de Sísifo ou de Pandora. Não sabemos exatamente se há uma resposta para essa pergunta, mas, *a priori*, podemos considerar quão profundo vai se tornando o amálgama entre identidades fragmentadas que, em coro carnavalesco, trazem à tona a dimensão multifacetada da obra desta autora mato-grossense.

Outro trabalho que relaciona *Herança* ao universo mitológico trata-se da dissertação de mestrado defendida em 2007 por Cláudia Lúcia Landgraf Pereira Valério da Silva. A pesquisadora analisa o mito da harmonia dos plurais na obra de Magalhães com o fito de evidenciar como o carnaval, em seu formato ritualístico, possibilita a metamorfose de elementos díspares na unicidade do samba. Sendo assim, uma das características mais marcantes do carnaval seria a confluência dos múltiplos traços culturais do povo brasileiro durante o perfilar das escolas no sambódromo. Nesse sentido, Silva (2007) se apoia no conceito bakhtiniano de carnavalização para estabelecer o modo pelo qual a obra de Magalhães almeja elucidar as vozes contrastantes que se harmonizam na trama romanesca.

De fato, o carnaval constitui uma arena de disputas pelo poder na qual vários sujeitos buscam seu “lugar ao sol”. Para Luiz Felipe Ferreira (2005), o carnaval possui uma estrutura composta pelas redes de relação entre os sujeitos e os objetos representativos da festividade. Assim sendo, o autor pondera sobre a organização carnavalesca que, no seu argumento, “[...] gera ininterruptamente (em graus diferentes, de acordo com o caso) incertezas, ambivalências, transgressões e resistências e, portanto, uma contínua renovação” (FERREIRA, 2005, p. 22). Propondo uma retomada histórica, Ferreira aponta a existência do diálogo entre as manifestações de cunho popular e a cultura da elite dominante, já que o carnaval constitui uma festa que amalgama as diversas classes sociais, mesmo que ainda haja um distanciamento entre elas.

Nesse tocante, propomos a seguinte indagação: o que seria, por sua vez, o carnaval se não a transmutação do eu em Alteridade completa? O imaginário do carnaval construído ao longo da história, principalmente no Brasil, traz a ideia de

subversão, já que possibilita ao sujeito se libertar das amarras da vida cotidiana e experimentar outra identidade a partir do ato de se fantasiar. Muitos veem a festividade como algo profanador, numa espécie de retomada do mito de Dionísio. O riso e a irreverência presentes no carnaval trazem a convivência dos opostos: eu e Alteridade, realidade e fantasia, coletivo e individual, entre outros. Nesse sentido, verticalizamos *Herança*, de Hilda Magalhães, a fim de compreender de que modo a incorporação do carnaval à estrutura romanesca é construída por meio da ambivalência presente no foco narrativo. Acreditamos que a narradora da referida obra assume o paradoxo constitutivo tanto do espetáculo carnavalesco, como também da principal figura protagonista do palco circense, a saber, o *clown*.

Já no primeiro bloco, intitulado “Área de concentração”, temos a imagem do escritor Machado de Assis que aparece em sonho querendo estrangular a personagem alcunhada de novo poeta. Bastante inusitada, a cena vai se desenhando na oposição entre o novo e o velho poeta. Enquanto ao primeiro “pesam-lhe os livros que não escreveu” (MAGALHÃES, 1992, p. 21), ao outro “os livros que escreveu, os prêmios que ganhou” (MAGALHÃES, 1992, p. 22). Para essa balança não há equilíbrio, pois vemos que a narradora constrói uma teia discursiva na qual a oposição entre as duas concepções de poeta vai se tornando cada vez mais discrepante.

Ao velho poeta, o tema do reconhecimento vem à tona, mas somente quando já não mais conseguir levantar-se da cama: “Mais tarde ainda, quando estiver inerte, os olhos fechados, não poderá haver mais nenhuma tentativa de poesia. Então os jornais anunciarão numa coluna de miúdos mais uma vaga de imortal na Academia” (MAGALHÃES, 1992, p. 27). Sendo assim, a condição atemporal da literatura também é trazida como representação da historicidade que acompanha o posicionamento do escritor acerca do exercício da profissão na sociedade de seu tempo. O poeta, ser à margem da sociedade, mesmo debatendo temas relevantes para o entendimento da condição humana, não tem vez ou voz e somente ganha reconhecimento quando o passado se torna ruínas.

Labor poético e dom também constituem um paradoxo a ser compreendido na figura do novo poeta: “O poeta aproveita para fechar as cortinas. Sente fome. Por isso pega o saco de versos e vai ao açougue e oferece dois quilos de poesia por um pedaço de língua” (MAGALHÃES, 1992, p. 28). O intercâmbio,

além de enfatizar a indignação do artista na sociedade, ainda aponta para a função mercadológica da arte que rebaixa o deleite poético ao mero entretenimento. Se outrora o dom era visto como fator de criação, agora a atividade poética traz o esmero e a argúcia do poeta na composição de seu *corpus* de trabalho. Essa discussão desemboca na imagem do indivíduo que diante do marasmo da televisão tem sua vida interrompida pelo perfilar das escolas de samba:

[...] E eu, por causa da mudez dos poetas e atendendo ao anúncio de precisa-se de narrador que saiba dançar a dança, que saiba cantar o canto [...], desde agora, em terra de tempos difíceis me faço Pandora e, na redondez da noite, faço-me rainha e, rainha, dona da festa: É preciso que todos venham. A grande Avenida encantada é o convite. Precisamos festejar! (MAGALHÃES, 1992, p. 30).

Dissipando o abismo existente entre o velho e o novo poeta surge uma terceira margem, Pandora, que, em oposição ao imaginário mitológico tradicional, traz felicidade e diversão ao povo em contraste a um real marcado pela opressão e silenciamentos dos indivíduos. Uma figura que, por sua vez, adquire um caráter ambivalente e é relacionada pela narradora do romance *Herança* com outra personagem da mitologia, a saber, Sísifo. Aqui também a sentença não se refere àquela apregoada pela cultura grega, mas sim pela condenação ao prazer e alegria, como observamos na epígrafe desse primeiro capítulo do romance: “Mas a festa [...]. Contagante, transforma todos os que dele se aproximam em verdadeiros foliões” (MAGALHÃES, 1992, p. 16). Outros seres mitológicos são mencionados em um misto de mascaramento e transmutação identitária que revela o foco narrativo dual assumido pela narradora no decorrer de *Herança*.

Tal dualidade encontra-se não somente na figura da narradora, como também na ação mesma do romance que glosa os caracteres díspares do carnaval, permitindo ao sujeito experimentar a Alteridade sem deixar de ser si mesmo. Assim, acontece com a personagem Bárbara, que busca vestir sua fantasia carnavalesca de “folha-de-bananeira com bananas” enquanto uma criança ressona em um barraco de favela. Até chegar ao ponto de ônibus, várias referências são feitas às situações inusitadas que acontecem na favela durante a festividade:

Passam rapidamente perto do barraco-sede da Associação do Morro, a sua vizinha morta a facadas, isso ela viu, ouviu, mês passado. [...] No ponto de ônibus há uma grande algazarra. Uma baiana segura a sua saia como uma noiva, alegre, feliz. Uma jaca gigantesca palita os dentes. O ônibus multicolor fauna-flora chega em alarido efusivo de cores multimil-fauniflórios. Bárbara-banana e Preto-cabeça-de-onça entram e sentam-se à frente de dois enormes palitos de fósforo, um virgem, o outro já incendiando. (MAGALHÃES, 1992, p. 32).

A miséria retratada na cena contrasta com a alegria de Bárbara e de seu parceiro que, por sua vez, vai se estender às personagens da favela, como também às que estão a caminho da Avenida. O cotidiano cruel e aterrorizante em que vivem os habitantes do Morro vai ser metamorfoseado com o efeito de banalização da felicidade oriunda do carnaval. A narradora, portanto, se acerca da materialidade narrativa e torna-se sujeito do processo de escrita quando transubstancia a realidade com a fantasia. O mágico emana dos estrondos e da algazarra da escola de samba durante sua apresentação no desfile carnavalesco: “E, como um milagre, a escola toda irrompe lá no início da avenida e o mito se refaz. Porque é tempo de emoção” (MAGALHÃES, 1992, p. 35).

O capítulo seguinte recebe o título de “Bloco I – Ô abre alas que eu quero passar” e apresenta uma epígrafe que trata sobre a definição do enredo de uma escola de samba. Há, ainda, a prévia do que acontece nas arquibancadas do sambódromo, o que mostra um olhar da narradora que se lança para fora da narrativa. O espectador, ou mesmo leitor, também participa dos festejos e todo o processo de metamorfose causado pela festividade carnavalesca. Aqui a trama ganha uma outra roupagem que trabalha com um viés memorialístico, pois faz o retorno ao passado da personagem Cinti brincando com seu papagaio Rabicó.

Observamos o diálogo com a tradição literária no momento em que vem à cena uma conversa de Cinti com o avô como se fosse a Chapeuzinho Vermelho com o lobo mau. Mais uma vez observamos o diapasão narrativo quando o avô implora para comer o papagaio, já que tinha fome e, inclusive, havia comido o gato Goteira. O colóquio entre a neta e o velhinho é bastante interessante e mostra a insistência deste: “Então mato o bichinho e cozinho com mandioca, minha netinha...” (MAGALHÃES, 1992, p. 41). Em meio a orações, o profano aparece com a definição do que seria a festa:

Entrevista popular. O que é a festa?

- 'É uma festa popular que reúne todo tipo de raça; é uma mistura de raças.'
 - 'É uma festa popular onde todos se divertem sem distinção.'
 - 'É uma festa pra todo mundo se divertir: branco, preto, pobre, rico, moço, todo mundo.'
- Sandra-Madalena, tonta em seu rodopio, tentando se situar, segura com força os dois bastões de aço que lhe servem de hastes. Cinti repetia o pedido:
- Quero fazer xixi... (MAGALHÃES, 1992, p. 43).

O processo de mascaramento típico da confraternização carnavalesca, empregado pela narradora de Magalhães para transmutar o cotidiano caótico em festa, pode ser relacionado ao método de caricatura próprio do teatro circense e que constitui a figura do *clown*. De acordo com Vilma Arêas (2005), a recorrência à tópica do *clown*, e consequentemente do circo, na literatura é histórica, salientando que desde Musset até Flaubert, Jarry, Joyce, Picasso, etc., foi utilizada a fim de demarcar o lugar do artista na sociedade. Para a autora, o circo tem sua origem no universo da pobreza e situa seus primórdios no teatro medieval italiano com a *commedia dell'arte*, como também à imagem do "Arriliquim". Arêas evoca ainda que o traço basilar da figura do *clown* consiste na sua ambiguidade que seria extensiva ao próprio espaço do circo. A ação de fracassar, que está sempre presente na imagem do *clown*, permite uma reflexão profunda sobre a natureza humana e a busca ininterrupta pela felicidade. Assim, a figura ambivalente do *clown*, ao misturar o trágico e o cômico do fracasso, permite apreender que a felicidade pode ser encontrada também em situações negativas.

No fragmento acima do romance em estudo, observamos que há uma tentativa de definir o que viria a ser o carnaval na medida em que realça a pluralidade sociocultural presente na confraternização. A partir desse momento, a trama ganha caracteres oníricos ao mesclar a história em que Cinti, Sandra e Luíza tentam fugir de casa e atravessam uma estradinha sem fim, como também passam agachadas por um curral. As personagens adquirem certa indistinção e a narradora enfatiza: "o mito se refaz" (MAGALHÃES, 1992, p. 44). Nessa empreitada, elas acabam retornando ao lugar de origem e outras figuras aparecem enredadas como em uma aparição: "O asfalto, o cãozinho, o lobo, Rabicó, o gadame, aquele homem-onça, aquelas pessoas bicho-árvores ulalando" (MAGALHÃES, 1992, p.

45). Além dessas, outra personagem que ressurge é o velho poeta e por ele Sandra samba e festeja.

O segundo bloco intitula-se “Onde está meu tamborim?” e compõe-se de duas epígrafes. A primeira, refere-se à descrição da bateria enquanto a outra cita os nomes de cada sujeito com seu instrumento. Esse capítulo trata da história de Nice, uma bailarina que se atrapalha com os preparativos para a sua apresentação. A todo o instante, essa personagem procura por suas sapatilhas sem encontrá-las, o que causa maior desconforto para ela. A demora para o início do balé coaduna com a reflexão que ela faz sobre o amor por Raul. Assim, fica evidente também a menção ao clássico do balé mundial “O lago dos Cisnes”, que foi estreado pelo teatro Bolshoi em 1877, na Rússia. Mais uma vez é possível evidenciar o diálogo que a narradora procura estabelecer com a tradição numa tentativa de alçar o romance a um patamar mais elevado.

Acreditamos que Magalhães recorra a uma vasta gama de procedimentos narrativos no intuito de evidenciar o novo lugar que a literatura produzida em Mato Grosso assumiu a partir do século XX com a expansão econômica e a integração efetiva do estado às demais regiões brasileiras. Em *Literatura e poder em Mato Grosso* (2002), Magalhães investiga as relações de poder registradas na literatura do nosso estado na tentativa de elucidar o itinerário que levou à consolidação dessa manifestação cultural. Sendo assim, a autora sinaliza de que modo o surgimento de grêmios literários e jornais no começo do século XX foi crucial para promover o debate em torno da literatura.

Além disso, a pesquisadora destaca como, a partir de 1950, Mato Grosso foi inserido nos programas de ocupação do centro-norte do país que, implementados pelo governo de Getúlio Vargas, recebeu grande contingente de migrantes. Com isso, não apenas os centros urbanos se expandiram, como também aumentou o número de escolas e universidades. Um ponto delineado por Magalhães (2002) nessa obra refere-se ao desconhecimento da comunidade acadêmica em relação à produção literária do estado. Por mais que essa realidade esteja ultrapassada nos dias atuais, já que as universidades (Unemat e UFMT) e o Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT) trabalharam para reverter esse quadro, observamos que o conhecimento da literatura produzida em Mato Grosso ainda está restrito a uma parcela da população que se compõe de estudantes e universitários.

Magalhães, portanto, além de ser referência na construção de um repertório de crítica literária no estado, ainda buscou fazer com que sua produção romanesca, mais especificamente com a obra *Herança*, pudesse contribuir para o enriquecimento das novas tendências de escrita na modernidade. Por esse motivo, podemos dizer que a autora não buscou tratar apenas de assuntos limitados à região mato-grossense, mas principalmente de uma tópica quase universal: a subjetividade fragmentária que emana do carnaval. Isso explica, ainda, o título da obra que mostra como a nossa literatura também se insere no patrimônio nacional e que, por sua vez, precisa ser perpetuada pelas gerações vindouras.

Nesse sentido, o terceiro bloco, denominado “Desenredo”, traz a personagem Luíza com os seus conflitos cotidianos, bem como outras figuras desconhecidas do leitor: tio Agenor, Paulo, Iracema e Gigi. Todas as cenas são intercaladas com as imagens alegóricas do carnaval com seus foliões. A vida monótona tem a possibilidade de ser transformada com a alegria trazida pela festa e, assim, Luíza tenta escapar dos próprios pensamentos: “Mas, apesar de tudo, essa sequência de coisas fatais tinha uma alegria clara, suave e sublime. Viver é assim. E pagamos com a vida, a aventura de viver” (MAGALHÃES, 1992, p. 60). Muitas são as reflexões feitas por ela até o porvir com a narração do nascimento de Iracema, o que enfatiza não somente uma perspectiva genealógica, como também realça a importância da fantasia para escapar aos percalços da vida.

O próximo capítulo traz a figura de Beatriz, que encontra ressonância na personagem de nome homônimo da obra *A Divina Comédia*, escrita por Dante Alighieri no século XIV. A Beatriz de *Herança* (1992) também encontra em seu caminho admiradores de toda sorte, que são denominados pela narradora como Virgílios. Aqui a narradora encena a epifania de Beatriz com os seus questionamentos sobre as ações dessa personagem. A passagem final é tão enigmática quanto a própria Beatriz, que se tornará protagonista de si mesma ao deixar o poeta em estado contemplativo: “Beatriz não o ouve. A coroa de doze estrelas, a serpente sob os pés, o talhe de esfígie, mulher-mármore, mártir-mãe. A avenida escorre por todos os lados” (MAGALHÃES, 1992, p. 68). Mais uma vez, um elemento da festividade carnavalesca aparece com o objetivo de dinamizar a narrativa.

Os recursos narrativos empregados em *Herança* (1992) muito contribuem

para o entendimento de que a narradora tematiza ainda a própria ideia de produção ficcional e, conseqüentemente, a crise do ato criativo instaurada na literatura moderna. Para tanto, retomamos o pensamento de Theodor Adorno (2003), que trata a respeito da posição do narrador no romance contemporâneo. O autor acredita que o foco narrativo do romance tradicional sofreu uma transformação profunda que teve como marco o surgimento da imprensa e os meios da indústria cultural, sobretudo o cinema. Adorno também compactua com a perspectiva benjaminiana de que a perda da experiência na modernidade resultou na desintegração da identidade e, portanto, da narração de um mundo administrado por uma voz diegética. Desse modo, as novas formas de narrar criadas por autores como Joyce, Kafka, Proust, dentre outros, apagaram a ilusão de realidade e renunciaram às convenções da representação.

Com isso, vemos que a própria narradora de *Herança* (1992) tem consciência disso ao sempre retomar a figura do poeta ou, até mesmo, do escritor: “O escritor bate palmas para as suas crianças, fora ou dentro de uma folha de papel” (MAGALHÃES, 1992, p. 74). A narradora delega a todo o instante o ato narrativo nas mãos do leitor que precisa construir por si só seu percurso interpretativo, a fim de unir os diversos estilos entrelaçados no romance da escritora matogrossense. Nesse processo de leitura também é preciso mobilizar diferentes fios memorialísticos não apenas da história de Mato Grosso, mas principalmente da nacional. Isso pode ser visto na referência aos processos migratórios no momento em que a narradora retoma a infância da personagem Jovelino na cidade de Santa Mônica, Paraná. Essa referência encontra-se no bloco quinto, que se intitula “Salve, lindo pendão da esperança”, no qual a epígrafe mais uma vez descreve duas figuras da festividade carnavalesca, a porta-bandeira e o mestre-sala.

Contudo, a porta-bandeira da história narrada nesse capítulo é um homem chamado Jovelino, que na escola primária sofre com os castigos e opressões da professora e colegas. Sandra também surge com tanto medo de ser repreendida pela diretora a ponto de nem “poder ao menos respirar” (MAGALHÃES, 1992, p. 75). Em contraste com essa espécie de ditadura disciplinar, o carnaval finaliza o capítulo, a fim de propiciar um escape a esse massacrante cotidiano. Aqui a liberdade torna-se signo e a porta-bandeira reluz na avenida:

A coroa de esmeraldas, o rico vestido em cíntila de ouro e diamantes, a porta-bandeira deslizando no meio da avenida, bailarina de caixa de música, a bandeira desfraldando livre e soberana, de vez em quando batendo de leve e muito rápido no rosto do contra-mestre: tap... tap... tap... (MAGALHÃES, 1992, p. 79).

Musicalidade, sons e estampidos ressonam da obra de Magalhães em um misto narrativo que também congrega: folguedos populares (como o Caruru de Cosme e Damião encontrado no capítulo sexto); referências literárias nacionais (Machado de Assis no bloco nono; Mário de Andrade, no décimo); e, ainda, acontecimentos históricos (a copa de 90 presente no nono capítulo). Esses são apenas exemplos de pluralidade ficcional construída em *Herança* que irão desembocar na mescla de narrativa e escrita poética configurada no bloco décimo, no qual a narradora projeta diversos poemas com conteúdos e estilos diversificados. A dicotomia entre o velho e o novo poeta vai ser retomada no capítulo onze, intitulado “Poeta em bronze”:

O novo poeta, enfasiado, vira-se para trás e cospe na cidade, no escuro, como se quisesse mudar de página. O velho poeta levanta-se trêmulo, os dedos apertando até não mais poderem a sua bengala, o rosto convulsionado, os olhos turvos. A estátua. O velho poeta, com um nó na garganta, observa aqueles pés enormes, tinha-os feito mesmo tão grandes assim? (MAGALHÃES, 1992, p. 237).

Esse fragmento é bastante significativo do processo de transição que ocorreu no bojo da formação da literatura em Mato Grosso que, nas palavras de Franceli Aparecida da Silva Mello (2003), foi marcado por forças progressistas e conservadoras. Isso porque, conforme aponta a pesquisadora, não houve uma política de fomento e incentivo às artes literárias no estado, que ainda se debatem com a deficiência dos meios de publicação. Em outra abordagem crítica, Hilda Magalhães (2001) aponta que houve um atraso, por assim dizer, para a introdução de novos estilos de escrita, como o Modernismo, por exemplo, que até meados dos anos 50 não havia sido incorporado por muitos intelectuais da região. Então, percebemos que a obra *Herança*, de algum modo, resgata uma problemática que

esteve no bojo do debate em torno da produção literária em Mato Grosso.

O décimo segundo capítulo do romance de Magalhães traz a marchinha de carnaval “Ô abre alas que eu quero passar” e, ainda, uma advertência ao leitor para que seja cantada: “O leitor deve imaginar um grande coro, a voz uníssona e uma grande praça celestial da paz, em paz” (MAGALHÃES, 1992, p. 243). O efeito dialógico com o leitor mostra-nos uma posição paternalista da narradora, que mais uma vez se mascara para encenar um foco narrativo múltiplo. Já o último bloco, “Gente em apoteose”, retoma a querela entre o velho e o novo poeta que, conjuntamente, irão restaurar o mito dos plurais:

O fim da alegoria é o começo da emoção. A festa vai começar nas horas redondas do tempo. Confraternização de aprendizes. E as pessoas se abraçam, Luíza, Ulisses, Beatriz, Iracema, Moacir, Capitu, Lóri, dianas, apolos, júpiteres, primeira vez se vendo, chineses renascidos em vitória. Na noite estranha, surreal quanto a própria terra, a harmonia dos plurais. Festejar é o destino de todos. O canto, a felicidade, é o nosso fim. (MAGALHÃES, 1992, p. 252).

O discurso final da narradora pretende, portanto, celebrar a literatura de modo a resgatar a identidade brasileira, a fim de inserir a própria obra no cenário nacional, conjugando personagens exponenciais da literatura do país. O desejo de integração perpassa a história da literatura brasileira desde a proclamação da Independência, quando urgiu a necessidade de apagamento dos conflitos oriundos da colonização. Nessa reconstrução do passado, a tradição e cultura foram reinventadas como bem o faz Magalhães na obra *Herança*. Devemos ressaltar, desse modo, a constante intervenção do “outro” tanto para a construção do ser mato-grossense, quanto para realizar essa inserção do estado ao conjunto do país.

Nesse tocante, Olga Maria Castrillon-Mendes (2020) afirma que a literatura produzida por Visconde de Taunay (1843-1899) teve papel crucial para o processo de constituição da nação, inclusive na forma particular como Mato Grosso influenciou a ficção brasileira:

Em meio aos mecanismos históricos de circulação externa, Mato Grosso contribuía para legitimar um discurso *sobre*

o Brasil, desta feita, o Brasil mais interior, de certa forma desconhecido e vilipendiado, ora determinando a história desses processos, ora mostrando os apagamentos da memória existente. Um complexo de formação, vinculado à tradição herdada que remonta há séculos de entradas, bandeiras, aprisionamento e submissão de índios e negros, ocupação e devastação de terras, olhares estrangeiros de viajantes de todas as partes do mundo, criando estereótipos e (pre) conceitos. (CASTRILLON-MENDES, 2020, p. 166).

Sendo assim, relacionamos o argumento acima com o modo pelo qual Magalhães estrutura a matéria de composição do romance *Herança* (1992), trazendo luz à universalidade de conceitos mobilizados pela imagética carnavalesca e que atuam na construção dos sentidos envoltos na identidade do ser mato-grossense. Ao assumir diversas posições no discurso literário, a narradora desterritorializa o imaginário localista do estado ao introduzir a tópica da identidade voltada a elementos (mascaramento, mistura, felicidade, tristeza, etc.) que tocam o ser humano de um modo geral. De modo bastante particular, observamos como a narradora carrega em si a ambiguidade presente na figura do *clown*, revelando uma subjetividade fragmentada em virtude de seu modo de trabalhar a matéria narrada, a saber, a construção do próprio romance. Com esse recurso, a narradora transita entre diversos temas que, de uma forma ou de outra, estão atrelados à temática maior que seria a diversidade cultural que circunda a identidade brasileira, como também o lugar do escritor na sociedade.

Referências

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

ARÊAS, Vilma. O sexo dos clowns. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 104, 1991. Disponível em: <https://lfilipe.tripod.com/Vilma3.html>. Acesso em: 23 fev. 2022.

CASTRILLON-MENDES, Olga Maria. **Matogrossismo**: questionamentos em percursos identitários. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2020.

FERREIRA, Luiz Felipe. **Inventando Carnavais**: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

LISPECTOR, Clarice. Restos de Carnaval. *In*: LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAGALHÃES, Hilda G. D. **Herança**. Goiânia: Gráfica de Goiás, Cerne, 1992.

MAGALHÃES, Hilda G. D. **História da literatura de Mato Grosso**: século XX. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

MAGALHÃES, Hilda G. D. **Literatura e poder em Mato Grosso**. Brasília: Ministério da Integração Nacional / Universidade de Brasília, 2002.

MELLO, Franceli Aparecida da Silva. Elementos para uma história da literatura em Mato Grosso. **Polifonia**, Cuiabá: EdUFMT, n. 6, p. 19-31, 2003.