



NAS TEIAS DA AMAZÔNIA

*Natureza, Saberes e Culturas no Olhar de
Escritores e Escritoras Amazônidas*

Coleção Nas Teias da Amazônia
Volume II

Valdeci Batista de Melo Oliveira
Helionora da Silva Alves
Organizadoras



Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

Valdeci Batista de Melo Oliveira
Helionora da Silva Alves
(organizadoras)

NAS TEIAS DA AMAZÔNIA:
natureza, saberes e culturas no olhar de
escritores e escritoras amazônidas

Coleção Nas Teias da Amazônia
Volume II

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

Editora CRV
Curitiba – Brasil
2021

Copyright © da UFPA, UNIOESTE e UFOPA

Editor-chefe: Railson Moura

Diagramação e Capa: Designers da Editora CRV

Imagem de Capa: kjpgargeter/Freepik; estevesbae/Pixabay; 1A-Photoshop/Pixabay

Revisão: os autores

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
CATALOGAÇÃO NA FONTE

Bibliotecária Responsável: Luzenira Alves dos Santos CRB9/1506

N271

Nas teias da Amazônia: natureza, saberes e culturas no olhar de escritores e escritoras amazônidas / Valdeci Batista de Melo Oliveira, Helionora da Silva Alves (organizadoras) – Curitiba : CRV, 2021.

174 p. (Coleção Nas Teias da Amazônia, v. 2)

Bibliografia

ISBN Coleção Digital 978-65-5578-339-1

ISBN Coleção Físico 978-65-5578-338-4

ISBN Volume Digital 978-65-251-1211-4

ISBN Volume Físico 978-65-251-1216-9

DOI 10.24824/978652511216.9

1. Meio ambiente 2. Conservação e proteção I. Oliveira, Valdeci Batista de Melo. org. II. Alves, Helionora da Silva. org. III. Título IV. Coleção Nas Teias da Amazônia

CDU 504.06

CDD 577.5

Índice para catálogo sistemático

1. Meio ambiente – 577.5

ESTA OBRA TAMBÉM SE ENCONTRA DISPONÍVEL

EM FORMATO DIGITAL.

CONHEÇA E BAIXE NOSSO APLICATIVO!



2021

Foi feito o depósito legal conf. Lei 10.994 de 14/12/2004

Proibida a reprodução parcial ou total desta obra sem
autorização da UFPA, UNIOESTE e UFOPA

Todos os direitos desta edição reservados pela UFPA, UNIOESTE e UFOPA

Tel.: (41) 3039-6418 - E-mail: sac@editoracrv.com.br

Conheça os nossos lançamentos: www.editoracrv.com.br

Conselho Editorial:

Aldira Guimarães Duarte Domínguez (UNB)
 Andréia da Silva Quintanilha Sousa (UNIR/UFRN)
 Anselmo Alencar Colares (UFOPA)
 Antônio Pereira Gaio Júnior (UFRRJ)
 Carlos Alberto Vilar Estêvão (UMINHO – PT)
 Carlos Federico Domínguez Avila (Unieuro)
 Carmen Tereza Velanga (UNIR)
 Celso Conti (UFSCar)
 Cesar Gerónimo Tello (Univer .Nacional
 Três de Febrero – Argentina)
 Eduardo Fernandes Barbosa (UFMG)
 Elione Maria Nogueira Diogenes (UFAL)
 Elizeu Clementino de Souza (UNEB)
 Êlsio José Corá (UFS)
 Fernando Antônio Gonçalves Alcoforado (IPB)
 Francisco Carlos Duarte (PUC-PR)
 Gloria Fariñas León (Universidade
 de La Havana – Cuba)
 Guillermo Arias Beatón (Universidade
 de La Havana – Cuba)
 Helmuth Krüger (UCP)
 Jailson Alves dos Santos (UFRJ)
 João Adalberto Campato Junior (UNESP)
 Josania Portela (UFPI)
 Leonel Severo Rocha (UNISINOS)
 Lúdia de Oliveira Xavier (UNIEURO)
 Lourdes Helena da Silva (UFV)
 Marcelo Paixão (UFRJ e UTexas – US)
 Maria Cristina dos Santos Bezerra (UFSCar)
 Maria de Lourdes Pinto de Almeida (UNOESC)
 Maria Lília Imbiriba Sousa Colares (UFOPA)
 Paulo Romualdo Hernandes (UNIFAL-MG)
 Renato Francisco dos Santos Paula (UFG)
 Rodrigo Pratte-Santos (UFES)
 Sérgio Nunes de Jesus (IFRO)
 Simone Rodrigues Pinto (UNB)
 Solange Helena Ximenes-Rocha (UFOPA)
 Sydione Santos (UEPG)
 Tadeu Oliver Gonçalves (UFPA)
 Tania Suely Azevedo Brasileiro (UFOPA)

Comitê Científico:

Afonso Cláudio Figueiredo (UFRJ)
 Andre Acastro Egg (UNESPAR)
 Andrea Aparecida Cavinato (USP)
 Atilio Butturi (UFSC)
 Carlos Antônio Magalhães Guedelha (UFAM)
 Daniel de Mello Ferraz (UFES)
 Deneval Siqueira de Azevedo Filho (Fairfield
 University, FU, Estados Unidos)
 Jane Borges (UFSCAR)
 Janina Moquillaza Sanchez (UNICHRISTUS)
 João Carlos de Souza Ribeiro (UFAC)
 Joezer de Souza Mendonça (PUC-PR)
 José Davison (IFPE)
 José Nunes Fernandes (UNIRIO)
 Luís Rodolfo Cabral (IFMA)
 Patrícia Araújo Vieira (UFC)
 Rafael Mario Iorio Filho (ESTÁCIO/RJ)
 Renata Fonseca Lima da Fonte (UNICAP)
 Sebastião Marques Cardoso (UERN)
 Simone Tiemi Hashiguti (UFU)
 Valdecy de Oliveira Pontes (UFC)
 Vanise Gomes de Medeiros (UFF)
 Zenaide Dias Teixeira (UEG)

Este livro passou por avaliação e aprovação às cegas de dois ou mais pareceristas *ad hoc*.

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

Agradecimentos

A todos e todas discentes que aceitaram o desafio e contribuíram para que este livro fosse produzido, sem eles e elas, o presente trabalho não existiria. Agradecimento especial ao escritor Alfredo Garcia, à escritora Monique Malcher, aos Professores Itamar Paulino e Francisco Smith pelas maravilhosas participações nas aulas, à Professora Joana d’Arc Neves, aos Professores Thiago Vieira e Fábio Cavalcante pela participação em um dos processos avaliativos dos discentes. Agradecemos ainda a CAPES e seu apoio por meio do projeto PROCAD — *Nas teias da Amazônia: sujeitos, identidades, territorialidades, linguagens e diversidades*, dentro do qual apresentamos este trabalho.

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	13
-------------------	----

Helionora da Silva Alves

Valdeci Batista de Melo Oliveira

PREFÁCIO.....	17
---------------	----

Itamar Rodrigues Paulino

Joana d'Arc Vasconcellos Neves

Thiago Almeida Vieira

Francisco Pereira Smith Júnior

CANTO À HARMONIA DAS RELAÇÕES ENTRE O HOMEM AMAZÔNIDA E O MEIO AMBIENTE QUE O CIRCUNDA.....	23
---	----

Rosely Sobral Gimenez Polvani

Valdeci Batista de Melo Oliveira

Helionora da Silva Alves

Dalila Silverio

Itamar Rodrigues Paulino

DA LÍNGUA IDEOLÓGICA À 'POESIS' DA NATUREZA: o 'Fingere' metafórico de Thiago de Mello em 'palavra e silêncio'	35
--	----

Amanda Kristensen de Camargo

Márcia Sipavicius Seide

Valdeci Batista de Melo Oliveira

Helionora da Silva Alves

DISTRAÇÃO OU ARTIMANHA DO CURUPIRA? Descobrimo a mata fechada e as águas do rio pelos olhos do menino teimoso no conto passarinhar	53
---	----

Karla da Conceição Ferreira

Francisco Pereira Smith Júnior

Valdeci Batista de Melo Oliveira

Helionora da Silva Alves

MENINA E MURALHA: uma abordagem ecofeminista de Juçara de Monique Malcher	67
---	----

Lucideyse de Sousa Abreu

Francisco Pereira Smith Júnior

Valdeci Batista de Melo Oliveira

Helionora da Silva Alves

NATUREZA DO SONHO E O SONHO DA NATUREZA:

Ecocriticismo e Pajelança Cabocla a partir
do texto Olho do Xamã, de Mayara La-Rocque 77
Edilson Borges Vulcão Junior
Raquel Amorim dos Santos
Valdeci Batista de Melo Oliveira
Helionora da Silva Alves

NESSA ESTRADA FEITA DE ÁGUA:

caminhos de resistência e de
conexão com a natureza na lírica
indígena de Kambeba 87
Dalila Silverio
Valdeci Batista de Melo Oliveira
Helionora da Silva Alves

POESIA E HISTÓRIA EM PAES LOUREIRO:

o sentido histórico do folclórico em Porantim 103
Lucas André Berno Kölln
Valdeci Batista de Melo Oliveira
Helionora da Silva Alves

POEMA O MENINO PUPUNHEIRO:

interfaces entre infância e ambiente
na Amazônia Bragantina 125
Antonio Matheus do Rosário Corrêa
Raquel Amorim dos Santos
Valdeci Batista de Melo Oliveira
Helionora da Silva Alves

AS POESIAS DE PEDRO CASALDÁLIGA:

marcas da identidade da literatura
de expressão Amazônica 141
Cíntia Débora de Moraes Cinti
Edson Flavio Santos
Valdeci Batista de Melo Oliveira
Helionora da Silva Alves

DO SILENCIAMENTO À SUPERAÇÃO:

resiliência feminina em
A feiticeira, de Inglês de Souza 155
Neuza Brazil de Castro Frizzo
Itamar Rodrigues Paulino
Valdeci Batista de Melo Oliveira
Helionora da Silva Alves

ÍNDICE REMISSIVO	169
SOBRE OS AUTORES.....	171

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

APRESENTAÇÃO

Helionora da Silva Alves¹
Valdeci Batista de Melo Oliveira²

Este livro resulta da atividade avaliativa proposta pela disciplina *Literatura Ficcional e Sociedade*, ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) Campus Cascavel, ministrada pelas professoras Valdeci Batista de Melo Oliveira, docente permanente do PPGL/UNIOESTE e Helionora da Silva Alves, docente permanente do Programa de Pós-graduação em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida (PPGSAQ) da Universidade Federal do Oeste do Pará, e em pós-doutoramento no PPGL/UNIOESTE.

A parceria entre essas duas professoras e outras/os surgiu da articulação do Projeto intitulado: *Nas teias da Amazônia: sujeitos, identidades, territorialidades, linguagens e diversidades*, aprovado no Edital 021/2018 — CAPES/Amazônia do Programa Nacional de Cooperação Acadêmica (PROCAD) e vinculado à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Esse projeto tornou-se uma parceria acadêmica que aproximou, numa perspectiva interdisciplinar, dois Programas de Pós-Graduação da Região Norte, representados pelo Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia PPGLSA/UFGA da Universidade Federal do Pará, o Programa de Pós-graduação em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida PPGSAQ/UFGA da Universidade Federal do Oeste do Pará e da Região Sul, o Programa de Pós-Graduação em Letras Mestrado/Doutorado e Pós-Doutorado PPGL/UNIOESTE, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

O *télos* que imanta essa cooperação acadêmica busca não só o fortalecimento da formação profissional propiciada pelos Programas, como também o fortalecimento das linhas de pesquisas desenvolvidas pelos professores; visa a interação inter pares, assim como a implementação e consolidação da área interdisciplinar na Região Norte e o fortalecimento da Região Sul. Dentre os diversos desdobramentos dessa parceria, destacamos a participação de professores e alunos em eventos, tais como simpósios, seminários, cursos, disciplinas, bancas, reuniões de trabalho e publicações de artigos de livros.

Evidencia-se que a troca de experiências entre os grupos tem ocorrido por meio da oferta de disciplinas; realização de eventos; missões de estudo; reuniões de trabalho; orientações compartilhadas; participações em bancas de qualificação e de defesa de pesquisas de mestrado e de doutorado; pesquisas e publicações conjuntas e

- 1 Pós-doutoranda em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Doutora em Agricultura Tropical pela Universidade Federal do Mato Grosso. Professora Associado I da Universidade Federal do Oeste do Pará. E-mail: helionora.alves@ufopa.edu.br
- 2 Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Professora Associada — nível B da Universidade Estadual do Oeste do Pará. E-mail: valzinha.mello@hotmail.com

realização de estágios pós-doutoral. Acrescente-se a troca de conhecimentos; saberes; cabedal teórico; experiências pedagógicas; livros, enfim, práticas e atividades que resultam no crescimento intelectual e profissional de todos os envolvidos.

Nesse sentido, os pesquisadores dos programas que compõem a equipe do presente projeto visam, por um lado, responder à necessidade de alargar visões e de avançar a produção teórica e as políticas sociais na e sobre a Amazônia e, por outro, a consolidação PPGLSA/UFPA e PPGSAQ/UFOPA, e o fortalecimento do PPGL/UNIOESTE.

Diante desse contexto, com o desafio inicial de se estabelecer o diálogo entre pós-doutoranda e supervisora, que atuam em áreas distintas, sendo a professora Valdeci Batista de Melo Oliveira na área da Letras e a professora Helionora da Silva Alves na área da Ciências Agrárias e Interdisciplinar na região amazônica; com vistas ao atendimento dos objetivos propostos pelo projeto do PROCAD AMAZÔNIA e por meio de atividades na disciplina *Literatura Ficcional e Sociedade*, optamos por propor leituras, reflexões, diálogos e atividades relacionadas com a literatura produzida por escritores e escritoras amazônidas, de modo a estimular os discentes a se apropriarem e a divulgarem conhecimentos do universo da Amazônia.

Importante destacar, que a disciplina ocorreu de modo remoto, devido a incidência da pandemia de COVID-19, o que gerou um aspecto positivo, pois permitiu que discentes de programas de pós-graduação vinculados a outras instituições de ensino superior do País pudessem se matricular e cursar a disciplina em tela. Portanto, houve a participação de discentes de mestrado e doutorado da UNIOESTE, tanto do Campus Cascavel quanto de outros municípios, discentes do PPGLSA/UFPA e uma discente, que reside no estado do Mato Grosso, participando como aluna especial. Disso decorre o fato de que a disciplina rompeu as fronteiras do País, com participação de discentes do Sul ao Norte, uma vez que puderam participar das aulas escritores e escritoras amazônidas, professores e professoras do PPGLSA/UFPA e PPGSAQ/UFOPA, construindo assim um diálogo interdisciplinar acerca do conteúdo trabalhado, o que tornou o processo de construção de conhecimento muito rico e aprazível, mesmo ao se considerar o momento de limitação devido à pandemia do covid-19.

Destaca-se que a ementa da disciplina se baseia no estudo e na análise dos pressupostos sociológicos que organizam a linguagem ficcional da literatura brasileira contemporânea, na correlação linguagem, sociedade e texto.

E seus objetivos consistem em:

- Estudar textos teóricos que embasam análises e interpretações sociológicas da linguagem ficcional;
- Compreender o exercício da análise literária em uma perspectiva que entrelace contingências de ordem social e as formas de que se vale o autor na configuração da obra;
- Identificar as diferentes abordagens sociológicas das obras literárias;
- Compreender o texto literário como uma forma de linguagem ficcional em cuja composição realidade e imaginário se interpenetram;

- Perceber a produção literária inserida numa cadeia enunciativa ampla cuja literariedade possibilita as mais diversas relações de sentido criadas pelo leitor;
- Problematicar a relação entre a linguagem ficcional e a vida em sociedade;
- Refletir sobre a literatura como o signo sociocultural;
- Conhecer obras literárias a partir de contextos sociais específicos;
- Ler, analisar e interpretar textos líricos e contos da literatura brasileira;
- Orientar os alunos no sentido de torná-los capazes de analisar textos literários, identificando seus elementos específicos.

Com esses propósitos os discentes foram desafiados a analisar textos ficcionais produzidos por escritores e escritoras amazônidas, e, em suas análises, buscar compreender e problematizar de que maneira era apresentada a relação da sociedade com a natureza em diversos contextos, mediada pelo fazer poético ou por contos. Para propiciar o protagonismo dos discentes, foram estimulados a escolherem as obras de análise, com apoio técnico e teórico de seus orientadores e professoras da disciplina. Apresentadas, lidas discutidas, analisadas e interpretadas as obras, os discentes as usaram para produzir os textos que compõem este livro, organizado em nove capítulos. Esperamos com eles motivar os leitores a conhecerem diversas obras produzidas por escritores e escritoras amazônidas, a partir de uma leitura crítica, reflexiva e plurissignificativa, de modo a lhes promover, pela mediação da linguagem literária, a constituição de novos olhares para a relação estabelecida entre a linguagem, a cultura, a vida social e a natureza, no contexto amazônico.

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

PREFÁCIO

*Itamar Rodrigues Paulino
Joana d'Arc Vasconcellos Neves
Thiago Almeida Vieira
Francisco Pereira Smith Júnior*

A presente obra, que recebe o áureo título: *Natureza, Saberes e Culturas no Olhar de Escritores e Escritoras Amazônidas*, é uma daquelas coletâneas que ‘nasce’ no ambiente acadêmico, durante docência de uma disciplina *Literatura Ficcional e Sociedade*, ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) Campus Cascavel. É fruto de um elogioso trabalho de parceria das professoras Valdeci Batista de Melo Oliveira, docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UNIOESTE) e Helionora da Silva Alves, docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida (PPGSAQ/UFOPA).

O encontro das duas organizadoras do livro, as professoras Prof. Helionora e Prof. Valdeci é fruto da parceria Interinstitucional entre o PPGL/UNIOESTE, o PPGLSA/UFPA e o PPGSAQ/UFOPA, fruto do Projeto intitulado *Nas teias da Amazônia: sujeitos, identidades, territorialidades, linguagens e diversidades* [aprovado no Edital 021/2018 – CAPES/Amazônia do Programa Nacional de Cooperação Acadêmica (PROCAD) e vinculado à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)], durante o estágio Pós-Doutoral. Uma parceria que desafiou o encontro de pontos comuns em seus estudos e que as permitiram propor aos discentes, atendentes da disciplina *Leituras, Reflexões e Diálogos no Ambiente da Literatura Produzida por Escritores e Escritoras Amazônidas*.

O resultado foi a produção de dez textos investigativos, construídos coletivamente a partir de seminários e diálogos propositivos sobre a literatura de expressão amazônica, com propostas transdisciplinares que ajudam o leitor desvendar as profundas nuances das sociedades que vivem na floresta, sua relação com a natureza e os saberes e culturas da região a partir do legítimo olhar de escritores e escritoras Amazônidas.

Nesse sentido, o livro é iniciado com o Canto à Harmonia das relações entre o homem amazônico e o meio ambiente que o circunda, escrito por Rosely Sobral Gimenez Polvani, Valdeci Batista de Melo Oliveira, Helionora da Silva Alves, Dalila Silverio e Itamar Rodrigues Paulino. Os autores propõem resgatar os contextos históricos e literários que permitem uma compreensão da condição em que os indígenas encontravam-se, antes do processo colonizador do Brasil e os problemas atuais, resultantes desse período, que afetaram a harmoniosa relação entre as pessoas amazonidas e meio ambiente. Para isso, analisam os poemas *A Magia e Lição de Escuridão*, do poeta Thiago de Mello; e *Amazônico Chão e União dos Povos*, da poetisa Márcia Wayna Kambeba. Ambos poemas, nas suas fruições e expressões, promovem uma espécie de luta em defesa da floresta e dos direitos humanos, expondo os conflitos vividos pelas populações amazônicas por meio da perspectiva e do lugar social de origem desses poetas comprometidos com suas raízes.

Com o título *Da língua ideológica à ‘poesis’ da natureza: o ‘Fingere’ metafórico de Thiago de Mello em ‘palavra e silêncio’*, o segundo texto, de autoria de Amanda Kristensen de Camargo, Márcia Sipavicius Seide, Valdeci Batista de Melo Oliveira e Helionora da Silva Alves, apresenta a internalização do social no *Fingere*, de Thiago de Mello, centrando seu olhar na negação à ideologia da língua e na rememoração da natureza pela expressão poética amazônica, os autores propõem um estudo da linguagem poética performativa da rememoração da humanidade no poema *Silêncio e Palavra*, que tece comparações entre o elemento concreto das sociedades modernas – a palavra saturada, que necessariamente predispõe significante – e abstrato: o silêncio – que, enquanto ausência de ruído, transforma-se, na lírica, em excedente dessa saturação do significante, (re)semantizado. Seguindo essa *aiesthesia* – enquanto capacidade de “sentir o mundo [de] compreendê-lo pelos sentidos” – pela comparação entre o “audível” e “inaudível”, o então, inexprimível, enquanto encontro de disparidades, faz-se dissoluto em uma expressão de um conceito outro, complexo: o silêncio poético que pelo embrião metafórico faz-se audível, apresentando a singularidade de se fazer uma expressão “lírica humanizada” do homem com a natureza universal e amazônica e defensora da palavra poética de transformação social.

Em *Distração ou artimanha do Curupira?* Descobrimo a mata fechada e as águas do rio pelos olhos do menino teimoso no conto *Passarinhar*, escrito por Karla da Conceição Ferreira, Francisco Pereira Smith Júnior, Valdeci Batista de Melo Oliveira e Helionora da Silva Alves, é apresentado e analisado o conto *Passarinhar*, que compõe o livro *O Homem pelo Averso*, de Joaquim Alfredo Guimarães Garcia, um paraense da cidade de Bragança. O texto viaja pelo universo da sensibilidade para apresentar pela lente cultural amazônica, explicações sobre questões universais, ressaltando imaginários irrigados pelos estímulos do próprio território, que ecoam nas relações interpessoais e nas relações que os povos desses territórios mantêm com a natureza.

Assim, o conto do menino que se embrenha mata adentro para caçar passarinhos no feriado de Sexta-feira da Paixão e suspeita das artimanhas do Curupira – entidade protetora das matas para justificar sua distração e adormecimento, é visto pelos autores, como uma forma encontrada pelo poeta para explanar os dramas humanos e os sentimentos primitivos experimentados por todos os homens, independente do lugar onde se encontrem. Uma produção literária que tem na Amazônia, o lugar transitório entre o local e o universal, ponto de partida e filtro para compreensão do universal.

No texto, intitulado *Menina e Muralha: uma abordagem ecofeminista de Juçara de Monique Malcher*, escrito por Lucideyse de Sousa Abreu, Francisco Pereira Smith Junior, Valdeci Batista de Melo Oliveira e Helionora da Silva Alves, é apresentado um estudo de Juçara, uma prosa poética que encontra-se na obra *Flor de Gume*, da escritora Monique Malcher.

Ao selecionar Juçara como objeto de estudo, os autores intentam apresentar um estudo que permita evocar no leitor imagens literárias, como: a ancestralidade, o amor próprio, as memórias e as feridas expostas, enquanto se vai mergulhando nas histórias das meninas presas em infâncias machucadas, mães que crescem como plantas de verde profundo e avós que nutrem raízes e aplicam as ervas que restauram o corpo ferido. As narrativas, segundo os autores, possibilitam uma leitura analítica ecofeminista da dualidade mulher e natureza estarem num mesmo plano de dominação, por meio da narrativa de duas personagens, que mesclam-se e diferenciam-se, a muralha Amazônica – extensões

de florestas verdes – que protegem as culturas, os povos amazônidas, erguida por mulheres com dor e lágrimas e Juçara, personagem feminina que aprende a ser muralha para proteção. Nessa tessitura, a natureza intensifica ativamente as emoções das personagens, ao mesmo tempo em que situa o diálogo com questões ecológicas potencializadora de ações criativas em relação a sociedade e ao ambiente.

O texto, *Natureza do sonho e o sonho da natureza: Ecocriticismo e Pajelança Cabocla* a partir do texto “Olho do Xamã” de Mayara La-Rocque, escrito por Edilson Borges Vulcão Junior, Raquel Amorim dos Santos, Valdeci Batista de Melo Oliveira e Helionora da Silva Alves, apresenta o desafio de se provocar um estudo comparado, nas fronteiras interdisciplinares, sobre a religiosidade amazônica e a literatura.

Para esse estudo, os autores escolheram o poema *Olho do Xamã*, de Mayara La Rocque, publicado na plaquete *A luminária presa no céu*. Isso feito sob as condições metodológicas da ecocrítica, escola de teoria crítica literária a partir da ecologia que expõe a natureza rica diversa para aqueles que a experimentam, integrados a própria constituição desses sujeitos. Nessa direção, o texto sistematiza o culto da Pajelança cabocla, feita a partir dos estudos antropológicos realizados por Maués e Villacorta, destacando questões sobre a natureza do pajé e seus ecodiscursos. Assim, a pajelança, descrita por meio do *Olho do Xamã*, valoriza as experiências iniciáticas, vivências com forças e energias que lhe sustentam encantados, reinos e possibilidade de experimentar consciências ancestrais.

Nessa estrada feita de água: caminhos de resistência e de conexão com a natureza na lírica indígena de Kambeba, é o título do texto escrito por Dalila Silverio, Valdeci Batista de Melo Oliveira, Helionora da Silva Alves, que mostra uma análise dos poemas de Márcia Wayna Kambeba, para responder como ocorre sua relação com a natureza; e como esse fazer poético contribui para a resistência indígena à cultura branca impositiva. O estudo explana a literatura como voz dos povos originários, como instrumento de resistência e como força motriz e espiritual das comunidades indígenas e ribeirinhas. Para alcançar seus objetivos, os autores se utilizam de dois poemas da amazônida Kambeba: *Os filhos das Águas do Solimões* e *A sina do Pescador*, inclusos na coletânea *Ay Kakyri Tama* (Eu moro na cidade), e que expressa na voz da poetisa a resistência à opressão e a denúncia dos abusos e sofrimentos durante séculos por seu povo. Retrata o fazer poético de Kambeba enquanto forma de resistência, que articula o eu-lírico que denuncia abusos sofrimentos durante séculos por seu povo e tornando-se eco que invade os meios acadêmicos.

No texto, intitulado *Poesia e história em Paes Loureiro: o sentido histórico do folclórico em Porantim*, escrito por Lucas André Berno Kölln, Valdeci Batista de Melo Oliveira, Helionora da Silva Alves, os autores propõem entender a relação entre o homem e a natureza, mediante o fazer poético, encontrado na coletânea *Porantim – Poemas amazônicos*, escrita pelo poeta paraense João de Jesus Paes Loureiro e publicada em 1978. Os autores fazem um processo de dessecamento de *Porantim*, de Loureiro, sob as condições exegéticas do rés-do-texto, para entender como diferentes recursos linguísticos, tais como: gráficos, léxicos, sintáticos e semânticos são utilizados pelo poeta na sua atividade de escrita poética; e sob as condições da historicidade para entender a relação entre o homem e o mundo natural na modernidade. O argumento dado é que a construção folclórica da Amazônia, empreendida por Paes Loureiro em *Porantim*, constitui parte de uma agência histórica de resistência, oferecendo uma leitura crítica e alternativa do processo de modernização amazônica das décadas de 1960-1970. Segundo os autores, Paes Loureiro

seleciona, reelabora, constrói e reconstrói o mundo da cultura amazônica que viveu como experiência, travestindo-o, esculpindo, amalgamando-o e, enfim, investindo-o de intenção na maneira como o traduz em poesia com o intuito de intervir no preciso momento em que a natureza Amazônica está sendo acossada pela modernização capitalista.

Com o título Poema ‘O Menino Pupunheiro’: interfaces entre infância e ambiente na Amazônia Bragantina, o texto escrito por Antonio Matheus do Rosário Corrêa, Raquel Amorim dos Santos, Valdeci Batista de Melo Oliveira, Helionora da Silva Alves exhibe as interfaces entre a infância e o ambiente amazônico, a partir do poema O Menino Pupunheiro, da poetisa Indira Eyzaguirre, analisando acontecimentos que descrevam o espaço particular da Amazônia-Amazonia bragantina, desvelando as interfaces entre infância, ambiente, ficção e linguagem que encaminham para a compreensão de determinado contexto e grupo social. Os autores intentam com a investigação, compreender como a autora propõe relação entre a infância e a ambiente amazônico no poema selecionado, desvelando impressões sobre o menino pupunheiro e o sofrimento, presente nas suas vivências e experiências, além da materialidade da exploração do trabalho infantil. Para os autores, um poema que projeta o imaginário na tessitura do cotidiano de inspiração à materialidade do vir a ser.

Para a coletânea Cíntia Débora de Moraes Cinti, Edson Flavio Santos, Valdeci Batista de Melo Oliveira e Helionora da Silva Alves, escrevem sobre As poesias de Pedro Casaldáliga: marcas da identidade da literatura de expressão Amazônica, onde os autores regatam as produções literárias de gênero poético de Pedro Casaldáliga, principalmente os escritos que evocam a associação do homem à terra e que corroboram em revelar a tênue relação fronteiriça entre o desejo de explorar, ocupar a terra e a necessidade de preservá-la e habitá-la, constituindo-se como palco das relações de força e de poder: a Amazônia Legal. Os autores também apresentam Pedro Casaldáliga como voz de resistência, que faz uso do narrativo poético para fazer graves denúncias sobre a destruição da mata e a exploração do ser humano, simbolicamente descritas pelas correntes com as quais as árvores estavam sendo derrubadas e também ao curso da vida da fauna e flora, em seu grito por socorro, em urgência. O poeta, embora de origem espanhola, tem sua voz amazônica legitimada e reconhecida por meio da defesa irrevogável dos sujeitos da floresta.

No texto, Do silenciamento à superação: resiliência feminina em “A Feiticeira” de Inglez de Souza, desenvolvido por Neuza Brazil de Castro Frizzo, Itamar Rodrigues Paulino, Valdeci Batista de Melo Oliveira e Helionora da Silva Alves, há uma investigação bastante rica sobre a linguagem literária como um lugar de construção de novos olhares para a relação homem x mulher. Os autores propõem um estudo acurado do conto A Feiticeira, da obra Contos Amazônicos, do escritor paraense de Óbidos, Inglez de Souza. No Conto, Maria Mocoim, a feiticeira, representa uma versão sobre a vida da mulher na região amazônica. Ela conhecia os segredos da floresta, tinha cuidado e respeito para com os animais e as plantas que lhe faziam companhia em sua casa no interior da floresta amazônica, até que um dia foi incomodada por um branco que debochava da sua vida. Os autores analisam como no texto, ambientado na região amazônica, as personagens enfrentam a luta pela sobrevivência em meio à polarização dos papéis masculinos para concluir, por intermédio da análise do conto A Feiticeira, como as mulheres – por muito tempo, consideradas sujeitos subalternos, coadjuvantes e dependentes do homem nas relações sociais – podem revelar-se, na verdade, sinônimo de força, determinação e

resiliência, demonstrando que são capazes de transformar o silenciamento e a opressão em ações de resistência e transformação das circunstâncias adversas.

Finalmente, é importante ressaltar que além da elogiosa qualidade investigativa contida nos textos, os autores trataram de elaborá-los de maneira bastante didática e com referências diversas de escritores e escritoras, legitimadas por suas vivências enraizadas no coração da Floresta Amazônica e das cidades nela encravadas. Uma via por meio da qual, os leitores são convidados a olhar, a conhecer e a refletir a Amazônia pelas lentes dos olhares e das vozes de poetisas e poetas amazônidas.

Um livro que serve de instrumento didático para que o leitor adentre o espaço sociocultural e ambiental da Amazônia brasileira e desvele elementos singulares das sociedades que vivem sobre os torrões da região, além de ser um excelente material de estudo escolar e acadêmico sobre a região amazônica.

Como diria o escritor obidense Célio Simões, por ocasião do I Festival de Cultura, Identidade e Memória na Amazônia, ocorrido em Óbidos-PA, em 2012, “[...] as produções literárias da e na Amazônia servem como uma espécie de instrucional que resgata o passado, conta e reconta as vivências sociais, sempre ligadas aos eventos da natureza, albergando na prática questões atuais de como viver de maneira sustentável e servindo de transmissoras de conhecimento de uma geração à outra. As produções são instrucionais e educativas porque apresentam formas de viver num espaço singular, e são estéticas porque a preocupação com o problema da existência é apresentada e narrada de maneira poética, superando jeitos fragmentados de ver-viver a Amazônia”.

Portanto, o convite é sedutor, ler: *Natureza, Saberes e Culturas no Olhar de Escritores e Escritoras Amazônidas*, é enveredar no fascínio das obras literárias amazônidas, para contemplar e compreender a forma desprendida como seus escritores embrenham-se em sua feitura, revelando um universo sem fronteiras entre o real e as representações num espaço tão sensível: as Amazônias.

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

CANTO À HARMONIA DAS RELAÇÕES ENTRE O HOMEM AMAZÔNIDA E O MEIO AMBIENTE QUE O CIRCUNDA

Rosely Sobral Gimenez Polvani³
Valdeci Batista de Melo Oliveira⁴
Helionora da Silva Alves⁵
Dalila Silverio⁶
Itamar Rodrigues Paulino⁷

Introdução

*“No poema, o ser e o desejo de ser pactuam por um instante,
como o fruto e os lábios.”*
(Octávio Paz)

A condição em que os indígenas se encontram na atualidade é um reflexo de um processo de dominação iniciada pelos colonizadores há cinco séculos. Segundo Grupioni, “o contato representou o fim da autonomia sociocultural de muitos povos indígenas do continente e não foram poucos” (GRUPIONI, 1994, p. 15), pois, com a chegada das primeiras caravelas em território brasileiro, as populações nativas foram forçosamente submetidas aos critérios políticos, econômicos e culturais do colonizador.

Séculos se passaram e a questão do apagamento de identidade persistiu. Em 1973, foi promulgada a Lei 6.001/73, que em seu **art. 1º**, regula “a situação jurídica dos índios ou silvícolas e das comunidades indígenas, com o propósito de preservar a sua cultura e integrá-los, progressiva e harmoniosamente, à comunhão nacional” (BRASIL, 1973). Esse artigo não versa sobre o respeito à etnia, e, diferente disso, propõe que a população indígena se adeque às normas ditadas pelo homem branco, em detrimento aos valores desses povos.

-
- 3 Graduada em Letras (Inglês) pela Universidade Paranaense. Mestranda em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: gimpol2@gmail.com
 - 4 Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Professora Associada — nível B da Universidade Estadual do Oeste do Pará. E-mail: valzinha.mello@hotmail.com
 - 5 Pós-doutoranda em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Doutora em Agricultura Tropical pela Universidade Federal do Mato Grosso. Professora Associado I da Universidade Federal do Oeste do Pará. E-mail: helionora.alves@ufopa.edu.br
 - 6 Graduada em Letras (Inglês) e Mestranda em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: theliroud@gmail.com
 - 7 Doutor em Epistemologia do Romance (Teoria Literária e outras literaturas) pela Universidade de Brasília. Professor Adjunto III da Universidade Federal do Oeste do Pará. E-mail: itasophos@gmail.com

Diante dessas constatações, percebe-se que ainda existem diversos aspectos a serem trabalhados nos campos social, educacional, político e histórico. Para tanto, a escola, como espaço de conhecimento, exerce um papel fundamental, uma vez que é a partir do contato com o letramento e a apropriação desses espaços discursivos e multifacetados que as vozes das comunidades indígenas podem versar sobre a própria história com vias a descentralização do discurso historicamente aceito e propagado. Nesse sentido, a arte representa um elo entre o mundo subjetivo do indígena e o mundo social em que se inserem, de modo que a desconstruir estereótipos.

Para tal objetivo, a poesia, dentre outras artes, é uma importante aliada, pois pode contribuir para a formação do sujeito crítico, reflexivo, ativo e capaz de questionar os valores vigentes na sociedade atual. Isto porque dela emanam sentimentos que humanizam. Benedetto Croce compara a poesia “ao raio de sol que brilha sobre esta escuridão e a cobre com sua luz, tornando claras as formas escondidas das coisas” (CROCE, 2001, p. 162). Nesse sentido, pode-se afirmar que a poesia cumpre o importante papel de evidenciar mazelas ocultas, como um veículo de desabafo e de denúncia das adversidades sociais.

Partindo desses pressupostos, propõe-se, neste artigo, analisar os poemas “A Magia” e “Lição de Escuridão” do poeta Thiago de Mello, “Amazônico Chão” e “União dos Povos” da poeta Márcia Wayna Kambeba. A escolha dos poemas se pauta, por um lado, pela própria fruição literária e, por outro lado, pelo caráter escritural e expressivista dos textos poéticos. Por meio dessas composições e da metodologia da Literatura Comparada, em seu viés interdisciplinar que abarque História e Literatura, o objetivo é analisar o cruzamento de temáticas como resistência, identidade, relação com a natureza e reivindicação da própria voz nos poemas de forma a observar como esses elementos são construídos em seus aspectos gráficos, visuais, sonoros, semânticos e sintáticos.

É importante destacar que Mello e Kambeba tornam a literatura e, especificamente os poemas, instrumentos de luta em defesa da floresta e dos direitos humanos, expondo os conflitos vividos pelas populações amazônicas por meio da perspectiva e do lugar social de origem desses poetas comprometidos com suas raízes. Em seus poemas, expõem a riqueza da cultura dos povos ribeirinhos e a relação dessas populações com a natureza e com o meio social que os circundam.

Chão Amazônico

Em princípio, parte-se da premissa de que “quando se começa a considerar qualquer poesia para determinar o que leva a julgá-la tal, discernem-se, de imediato, constantes e necessários, dois elementos: um complexo de imagens e um sentimento que o anima” (CROCE, 2001, p.155). Nessa perspectiva, os elementos da natureza, a valorização do território, o profundo conhecimento sobre “segredos” da floresta e a união são imagens animadas por sentimentos diversos nos poemas, tais que insatisfação, orgulho da própria identidade, melancolia frente ao sofrimento secular de seu povo, dentre outros. Essas imagens transpõem os sentimentos humano de amor

à natureza, de luta e de resistência, sendo esse o fio condutor das análises. Como ponto de partida, portanto, veja-se o seguinte poema:

A magia

1 Eu venho desse reino generoso,
onde os homens que nascem dos seus verdes
continuam cativos esquecidos
e, contudo, profundamente irmãos
das coisas poderosas, permanentes
como as águas, os ventos e a esperança.
Vem ver comigo o rio e as suas leis.
Vem aprender a ciência dos rebojos,
vem escutar os cânticos noturnos
no mágico silêncio do igapó
11 coberto por estrelas de esmeralda (MELLO, 1981, p. 73-74).

O poema é um convite a um ambiente místico e regido por elementos que estão acima do universo racional: o outro, a quem se dirige o eu lírico, é convidado a participar dos segredos desse reino generoso. Os versos do poema, com rimas toantes, são capazes de expressar, de forma singular, o encontro do leitor com a natureza. O olhar do poeta para tais momentos é especial, visto que consegue converter a sua realidade em poesia, em magia, em encantamento, instantes *sui generis* vividos por ele neste cenário adâmico, sejam eles simulacros ou reais.

A composição poética, para além de sonoridades e de outros recursos, se contorna por diferentes elementos em relação ao espaço amazônico. O poema é também uma celebração da vida, daquilo em que o sujeito se transformou depois de ter conhecido tudo o que conhecera e aprendera com a natureza.

A assonância em (e, o, a), “Eu venho desse reino generoso, / onde os homens que nascem dos seus verdes / continuam cativos esquecidos/ e, contudo, profundamente irmãos”, prenuncia seu lugar, trazendo-o com a sua natureza distinta e fundamental para toda a humanidade. Isso também é apoiado pela repetição em aliteração do (s, n, r, d, r, t v) “Eu venho desse reino generoso/ onde os homens que nascem dos seus verdes[...]”. Essa repetição intencional das assonâncias e aliterações contribuem para criar um tom cantante ao poema. Dos versos decantam multiplicidade de vozes, de cores, de aspectos da beleza e da magia natural, de sensações várias. Por toda a estrofe, há o exercício de tecer paisagens exuberantes da floresta e de seus habitantes: o rio, a solidariedade, o amor, mas também a consciência, as dicotomias num chão amazônico prenhe de sublimações.

Desse modo, o eu lírico redimensiona as palavras, operando combinações ao ponto de declarar: “Eu venho desse reino generoso” e enfatiza a própria origem. Aqui, o substantivo reino adquire uma qualidade que pertence ao arcabouço semântico humano: generosidade. Nesse sentido, destaca um ambiente de reciprocidade, marcado pela harmonia entre ser humano e natureza, de modo a revelar um universo intocado pelo acultramento e pela violência. A expressão “cativos esquecidos”

denuncia as injustiças sociais, o apagamento identitário, o isolamento causado aos povos indígenas por meio das imposições imperialistas e até mesmo pela escravização dessa mão de obra. Contudo, mesmo esquecidos, vivendo às margens da sociedade são “profundamente irmãos/ das coisas poderosas, permanentes/ como as águas, os ventos e a esperança”. A ideia de família advém, então, da natureza: acima do constructo social e das relações de poder e submissão, os elementos da natureza são apresentados como parte substancial do eu lírico.

Os versos “Vem ver comigo o rio e as suas leis/Vem aprender a ciência dos rebojos/vem escutar os cânticos noturnos”, ao retratar o presente, projeta o futuro de uma maneira singular. Assim, o poema incita à transformação para que o outro a quem se dirige o eu lírico seja incluído nessa empreitada. Pela expressividade do convite, o eu lírico deseja que o seu interlocutor se aprofunde nos mistérios e aprenda “ouvindo o silêncio”, imagem de forte teor paradoxal, que reforça o complexo de imagens direcionadas ao subconsciente, ao escondido e aos segredos.

A repetição anafórica nas linhas 7ª a 9ª, do verbo vir, ocorrido no início de cada verso (vem), serve de pista para reafirmar o convite a conhecer tudo o que a floresta amazônica abarca: povos, rios, leis, o canto dos pássaros, a ciência dos rebojos, o silêncio do Igapó; enfim, toda a natureza e magia que ali reinam.

O verso “Vem ver comigo o rio e suas leis” refere-se à soberania do rio, pois contra as leis da natureza, o homem é impotente. Por isso, precisa conhecer suas leis e respeitá-las. Além disso, o eu lírico coaduna com a ideia de valorização de outras formas de saberes, apontando não somente para o científico, mas para o saber poético, místico, que deveria ser resgatado. O poema, em toda sua extensão, enaltece a sabedoria, os costumes populares e a generosidade dos habitantes do coração da Floresta Amazônica, descritas pelo poeta como “profundamente irmãos”.

Por fim, a relação entre homem, natureza e cultura percorre todo o poema. O eu lírico constrói suas imagens de forma a sugerir um “apesar de”: apesar do apoderamento das riquezas, da destruição impiedosa da floresta, da fauna ameaçada, do desamparo do homem ribeirinho, do caboclo e do indígena — a união do povo amazônico continua pulsando no coração da floresta.

Nessa construção, expõe uma visão de ribeirinho nascido na floresta e da floresta e a visão do homem que pode ir além dos limites dela. De similar intuito é o poema “Lição de escuridão”, de Thiago de Mello:

Lição de escuridão

1 Caboclo companheiro meu de várzea,
contigo cada dia um pouco aprendo
as ciências desta selva que nos une.

4 Contigo, que me ensinas o caminho dos ventos,
me levas a ler, nas lonjuras do céu,
os recados escritos pelas nuvens,
me avisas do perigo dos remansos

e quando devo desviar de viés a proa da canoa
para varar as ondas de perfil.

10 Sabes o nome e o segredo de todas as árvores,
a paragem calada que os peixes preferem
quando as águas começam a crescer.
Pelo canto, a cor do bico, o jeito de voar.
identificas todos os pássaros da selva.
Sozinho (eu mais Deus, tu me explicas).
atravessas a noite no centro da mata.
corajoso e paciente na tocaia da caça.
a traição dos felinos não te vence.

20 Contigo aprendo as leis da escuridão,
quando me apontas na distância da margem,
viajando na noite sem estrelas,
a boca (ainda não consigo ver) do Lago Grande
de onde me fui pequenino e te deixei.

25 De novo no chão da infância,
contigo aprendo também
que ainda não tens olhos para ver
as raízes de tua vida escura,
não sabes quais são os dentes que te devoram
nem os cipós que te amarram à servidão.

31 Nos teus olhos opacos
aprendo o que nos distingue.
Já repartes comigo a ciência e a paciência.
Quero contigo repartir a esperança,
estrela vigilante em minha fronte
e em teu olhar apenas um tição
encharcado de engano e cativo (MELLO, 1981: 31-32).

Já no título, *Lição de escuridão*, percebe-se os propósitos do eu lírico em demonstrar um duplo sentido no que se refere à vivência do caboclo nesse meio; de um lado, remetendo-se ao povo esquecido, ao apagamento histórico que oculta os valores dos habitantes da floresta, capaz de proporcionar importantes lições a respeito do poder que emana da mata e, de outro, a “escuridão” faz alusão a esse mesmo povo que não se percebe como explorado, alienado à sua própria condição e, por isso, vive em situação de escuridão. O eu-lírico procura mostrar esse povo, que apesar de marginalizado, existe, e é um profundo conhecedor dos saberes que da floresta emergem.

Nos quatro versos, o eu-lírico rememora a sua infância, e, direcionando o seu discurso para o caboclo, esse ser conhecedor dos mistérios da vida ribeirinha, exalta o empenho em conhecer “o caminho dos ventos”, “ler [...] o recado escrito nas

nuvens”, isto é, conhecer os sinais que transparecem da natureza. Para o morador da floresta, a sobrevivência advém do conhecimento. A ideia desse caboclo sábio é enfatizada pela repetição, ou seja, pelo chamamento, do pronome pessoal oblíquo “contigo”, sendo o caboclo esse mestre que ensina.

O poema possui versos livres, que é uma característica do modernismo, com um ritmo lento que corresponde ao ritmo calmo de vida do caboclo; efeito gerado pelo predomínio de vírgulas e ponto final na finalização dos versos. Observa-se, além disso, a constante no emprego do verbo no presente do modo indicativo, denotando a proximidade do eu-lírico com o espaço, o que indica a certeza de que ele é parte daquele lugar.

Os sons fluem na repetição da letra (c) — “Caboclo companheiro meu de várzea, / contigo cada dia um pouco aprendo” —, de modo que o ritmo lembra um diálogo de um amigo grato, envaidecido, em um tom de simplicidade e humildade. Depois, os sons do (s) predominam, gerando o efeito de um sussurro na figuração do ritmo da floresta. Trata-se de uma calmaria que permite um olhar atento aos elementos que a compõem e extrai deles todo o conhecimento necessário para a sobrevivência; saberes compartilhados com seu povo, como revelam esses versos: “contigo, que me ensinas o caminho dos ventos, / me levas a ler, nas lonjuras do céu, / os recados escritos pelas nuvens, / me avisas do perigo dos remansos / e quando devo desviar de viés a proa da canoa / para varar as ondas de perfil”. Esse sussurro se quebra nos versos da partida e do retorno do eu-lírico, assumindo novamente o tom de diálogo e, na última estrofe, o som do (i) predomina, o que torna o ritmo mais melancólico.

Sobre as imagens poéticas construídas na pesquisa apresentada neste texto, ressaltamos, segundo Bosi, que:

[...] a imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo (BOSI, 2008, p. 19).

Assim, o poema trata da investigação do “ser” e do seu “meio”, ao procurar pensar o primado da linguagem poética em uma nova ordem de valores — o respeito pela autenticidade e valor indígenas, bem como a expressão dos valores coletivos, e não o inverso, a fim de retratar o seu modo de viver peculiares por meio da formação de imagens, da música na linguagem, enfim, em torno do discurso poético. As imagens tornam-se, assim, presenças: o caboclo e seu conhecimento.

Seguindo na análise, nas quinta e sexta estrofes, o eu-lírico retorna ao presente, ainda consciente sobre a necessidade de conhecer a floresta, com uma percepção crítica no que concerne à figura do caboclo: “que ainda não tens olhos pra ver / as raízes de tua vida escura / não sabes quais são os dentes que te devoram / nem os cipós que amarram a servidão”. Assim, reconstrói a imagem do caboclo que desconhece a organização socioeconômica e política de exploração em que vive, um ser passivo,

muitas vezes, levado ao conformismo e à submissão. A expressão “olhos opacos” retoma a escuridão, metáfora que remete à marginalização e ignorância.

Por fim, o eu-lírico se mostra grato, solidário: “já repartes comigo a ciência e a paciência / quero contigo repartir a esperança”. Mostra-se também engajado com as causas de seu povo, pois ele agora pode “repartir a esperança” porque tem “estrela vigilante na frente”. No poema, a estrela é a metáfora do conhecimento, que incita à visão, enxergar apesar da escuridão que ainda circunda.

Note-se, por fim, que o poema reflete os valores fundamentais da infância do eu lírico que se perpetuaram ao longo da vida: o amor pela mata, pelos rios, a amizade, a convivência humana, a solidariedade. Reflete também as experiências de um sujeito já maduro que visitou outras culturas, outros mundos, viu injustiças sociais e as mazelas de um reino tomado pela cobiça, que enxerga pelos olhos da ambição, compreendendo a razão da existência de tantas iniquidades.

O poema a seguir, intitulado “Amazônico Chão”, foi composto por Kambeba e tecido pelo mesmo fio temático em que o eu lírico apresenta a intimidade, a harmonia e a conexão do indígena e do caboclo com a floresta, bem como a exaltação da natureza e o espírito de união.

Amazônico chão

1 A Amazônia brasileira,
É lar para o caboclo e indígena,
Chegaram bem cedo,
Na simplicidade e sem intromissão,
A natureza sempre formosa,
Os acolhia no seu belo salão.

8 Nas barrancas do Solimões,
A natureza é menina donzela,
E como seres mortais,
Nós somos parte dela,
Nos dá sombra e água fresca,
Das criaturas é a mais singela.

14 Para construir seu cantinho,
O ribeirão pede auxílio a ela.
Para o esteio usa maçaranduba.
A madeira de cedro para fazer a janela.

18 A parede e assoalho são de paxiúba,
A cobertura é ofertada por ela,
Com a palha de urucari
Cobre a casa, seu pequeno tapiri.

22 Para o café da manhã,

Banana com chá de canela.
O açúcar é extraído da cana,
Com argila se faz a panela,
Quem prepara o alimento
É Assunta, Avelina e Micaela.

28 Na vivência com os daqui,
Reunidas faziam a farinha,
Para essa festa chegaram
Maria Helena e dona Chinha,
Dona Delma e Simona,
Irmã, afilhada, comadre e madrinha.

34 Nessa grande festa,
Nesse belo salão,
Convivem os povos da Amazônia,
Unidos em mutirão,
Cantando tecem sua história,
Entrelaçados nesse amazônico chão (KAMBEBA, 2020, p. 40-41).

No título do poema, por meio de um hipérbato, há uma inversão sintática para representar o seu lugar: amazônico desloca-se da posição de adjetivo para postular-se como substantivo. Nesse sentido, chão é apenas um adjetivo, ou seja, um complemento da imensidão a qual se refere o eu lírico. Essa imagem de grandeza é rememorada na estrofe final, em que, por meio de uma metonímia, o “belo salão”, ou seja, o território amazônico é transfigurado em uma imagem fechada, rica em si mesma, similar a um palácio.

É perceptível, no verso “A natureza é menina donzela”, a metáfora da natureza como uma menina donzela, pois mostra a conexão do corpóreo signo de Virgem, simbolizando a terra fértil, pronta para produzir e dar o sustento que o homem necessita, sem a violar. A feminilidade presente nessa construção imagética remete tanto à fragilidade quanto à inocência que acompanham as percepções sociais dessa natureza.

A repetição harmônica predominante de sons consonantais (r/s/n/m/d) e de vocálicos (a, e, o) nos versos, conferem ao texto musicalidade, remetendo ao barulho que há na mata, à sinuosidade do rio cantando, enfim, à beleza que se encerra neste chão. O eu lírico valoriza, ainda, os elementos naturais presentes no chão amazônico e que servem como aparato de sobrevivência e subsistência dos povos ribeirinhos: “a parede e assoalho são de paxiúba”, em que essa espécie específica de palmeira, elemento natural da região, é responsável por oferecer sustentação e um lar para seus viventes.

Outra imagem que se apresenta no poema é a presença do rio como algo em permanente mudança, pois a vida do ribeirinho se tece nessas barrancas do Solimões. O rio é considerado, portanto, uma metáfora da vida que está em constante mutação. No poema, o sentimento evocado, assim como nas análises precedentes, é de harmonia entre homem e natureza, em que essa última se comporta como uma força geradora

e mantedora da vida na região. Os povos ribeirinhos estão, dessa forma, subjugados pacificamente aos humores da natureza que se revela nutridora e acolhedora.

Neste poema, a natureza se mostra inspiradora, operando, tanto no poético como na linguagem em prol da denúncia social de que o homem se intromete na natureza e a danifica. Além disso, há a valorização da solidariedade, da união entre as mulheres da aldeia, como nos versos: “Reunidas faziam a farinha/Entrelaçados nesse amazônico chão”.

A imagética de mata e tudo que a envolve serve para destacar a importância dos povos que dependem em diversos aspectos desse chão para sobreviver. Além disso, são apresentadas soluções para vivenciar a potencialidade total de geração e nutrição dessa terra para viver harmoniosamente de forma a não prejudicar o andamento natural do “rio” da vida nessa região. Assim, o poema retrata uma perfeita descrição socioambiental da região amazônica, caracterizando-a em seus múltiplos aspectos: climatológicos, hidrológicos, geológicos, antropológicos, históricos, geomorfológicos e culturais.

Já no poema *União dos povos*, há um clamor de união a todos os povos indígenas da Amazônia para que, juntos, possam manter a cultura, conquistar o respeito, defender seu espaço territorial e social e, assim, conservar a identidade.

União dos povos

- 1 Nós, povos indígenas,
Habitantes do solo sagrado,
Mesmo sem nossa aldeia,
Somos herdeiros de um passado.
- 5 Buscamos manter a cultura,
Vivendo com dignidade,
Exigimos nosso respeito,
Mesmo vivendo na cidade.
- 9 Somos parte de uma história,
Temos uma missão a cumprir,
De garantir aos tanu muariry,
Sua memória, seu porvir.
- 13 Vivendo na rytama do branco,
Minha uka se modificou,
Mas, a nossa luta pelo respeito,
Essa ainda não terminou.
- 17 Pela defesa do que é nosso,
Todos os povos devem se unir,
Relembrando a bravura,
Dos Kambeba, dos Macuxi,

Dos Temb  e dos Kocama,
Dos valentes Tupi Guarani

23 Assim, os povos da Amazônia,
Em uma grande celebração,
Dançam o orgulho de serem,
Representantes de uma nação,
Com seu canto vem dizer:
Formamos uma aldeia de irmãos (KAMBEBA, 2018, p. 36).

No decorrer do poema, o eu lírico trata do sujeito emanado da aldeia, que não se desvinculou de suas origens, não deixou de ser um indígena. Na segunda estrofe, os versos “Buscamos manter a cultura, / Vivendo com dignidade, / Exigimos nosso respeito, / Mesmo vivendo na cidade,” retratam a necessidade de lutar pelo reconhecimento de sua cultura, uma vez que o intercâmbio cultural entre a aldeia e a cidade incendeia ainda mais o sentimento de revolta e de repulsa por causa da visão preconceituosa e discriminadora com que os povos indígenas são tratados desde o achamento do Brasil.

A terceira estrofe reafirma, nesse eixo, o espaço do indígena na nação. A necessidade de garantir a memória é posta como uma missão e reforça, já na quarta estrofe, a ideia de que, mesmo ao transitar no espaço do homem branco, ainda mant m suas raízes sólidas no chão da aldeia. Na quinta estrofe, o eu-lírico aponta para a necessidade da união de todos os povos indígenas, que direciona a ideia da necessidade de fortalecimento. Esse clamor por união também pode revelar, implicitamente, a existência da desunião entre as diversas comunidades étnicas. Na última estrofe, apesar dos verbos empregados no presente, falam de um desejo: tornar-se uma só aldeia. Independente da  tnia, são todos indígenas, filhos da Amazônia, e trazem consigo o orgulho de fazer parte da nação.

O poema é composto por versos livres, com exceção à terceira estrofe, sendo este o verso que exprime maior força, exaltando uma certeza — “Somos parte de uma história” —, afirmando um compromisso — “Temos uma missão a cumprir” — e uma promessa — “De garantir aos tanu muariry, / Sua memória, seu porvir”.

O poema cont m o ritmo de um discurso oratório, dado por rimas toantes emparelhadas, por pontuação e pela forma de organização dos versos. Essa estruturação intensifica o sentimento do eu-lírico em relação aos ideais políticos propostos no poema.

Assim, há um ideal de coletividade reforçado a cada estrofe, uma vez que o eu lírico toma e retoma uma identidade coletiva que pertence a todos os povos indígenas, sem distinção de  tnias, visto que   necessária a união de todos para que a cultura seja respeitada e apresentada ao mundo de forma a desconstruir estereótipos e revelar as violências seculares a que estiveram expostos por meio do imperialismo.

Considerações Finais

Buscou-se neste artigo evidenciar, mediante os poemas analisados, as vozes do Eu caboclo, do Eu ribeirinho e do Eu indígena, no sentido abarcar a relação do homem

com a natureza amazônica, bem como sua força e resistência diante das constantes lutas travadas em defesa de seu espaço territorial, social e cultural.

As obras de Amadeu Thiago de Mello e de Marcia Wayba Kambeba são intensas ao evocar constantemente o chão amazônico, sendo esse o fio condutor de imagens (CROCE, 2001) em todos os poemas. Neles, imagens do povo amazônida, das paisagens que lhes são comuns, transparecem. As temáticas dessa realidade como acolhimento, solidariedade, a luta e a alienação são captadas por seus olhos atentos e analíticos, explorando com leveza a vida ribeirinha.

Dessa maneira, compreende-se que, por meio da poesia indígena, a população da Amazônia, a natureza, a união, o espírito de luta e a resistência ressaltados nos versos se fazem dialogicamente de diversas formas: pela fruição, pelo sentimentalismo e pelo despertar de emoções que levam a imaginar e a contemplar a maior floresta tropical do mundo e a conhecer suas belezas e os conflitos que a envolvem.

O território amazônico, chão e fonte de vida para os povos ribeirinhos, é representado em suas diversas facetas, mas contém, em seu âmago, a faculdade de se mostrar indispensável ao cotidiano das populações ribeirinhas. O olhar direcionado pelos eu lírico nos quatro poemas analisados, denotam a importância do falar sobre si a partir de si, isto é, de tratar da Amazônia a partir de sujeitos amazônicos, com o intuito de desmitificar visões equivocadas sobre o indígena e sobre o estilo de vida dessa região.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRASIL. *Lei nº 6.001, DE 19 de dezembro de 1973*. Dispõe sobre o Estatuto do Índio. Brasília, DF: Presidência da República, [1973]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6001.htm. Acesso em: 3 out. 2020.

CROCE, Benedetto. *Breviário de estética: a esthetica in nuce*. São Paulo: Ática, 2001.

DICIONÁRIO. *Houais Eletrônico de Língua Portuguesa*. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#2. Acesso em: 7 set. 2020.

GRUPIONI, Luis Donisete Benzi. *Índios do Brasil*. Brasília: MEC, 1994.

KAMBEBA, Márcia Wayna. *Ay Kakyri Tama: eu moro na cidade*. 2. ed. São Paulo: Polén, 2018.

KAMBEBA, Márcia Wayna. *O lugar do Saber*. São Leopoldo: Casa Leiria, 2020.

MELLO, Thiago de. *Mormaço na floresta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

PAZ, Octávio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DA LÍNGUA IDEOLÓGICA À ‘POESIS’ DA NATUREZA: o ‘Fingere’ metafórico de Thiago de Mello em ‘palavra e silêncio’

Amanda Kristensen de Camargo⁸

Márcia Sipavicius Seide⁹

Valdeci Batista de Melo Oliveira¹⁰

Helionora da Silva Alves¹¹

Introdução

A palavra plena de significação lexicológica tem sua forma arbitrária (significado e significante) estabelecida em uma lógica de experimentação cosmovisional, sendo o léxico de uma língua, o reflexo de seu povo (BIDERMAN, 1998). A materialização sistêmico-estrutural da semantização das palavras, por sua vez, dá-se por valor relacional dos elementos (SAUSSURE, [1916] 2006) e a enunciação paradigmática destes, de natureza dialógica (BAKHTIN, 2003), tem seu fim na interação mediada pela língua: limitadora do homem em sua constituição subjetiva e interacional (BENVENISTE, 1995; LACAN, 1998). Assim como os símbolos, ícones e imagens (BENEVISTE, 1995), a palavra não deixa de estar pela referência, e sua forma — mesmo que em uma aproximação mais remota que a relação estabelecida pelos demais — remonta significação. A palavra poética, por sua vez, não tem forma significativa, esta se liquefaz e se molda no encadeamento laboral do poeta, a que chamamos *fingere* (STIERLE, 2006), sendo o rebento desta relação — a poesia — um significante pleonástico por natureza: criação da palavra criadora.

O desdobramento emotivo na flexibilização da palavra proposta pelo poeta, enquanto autor que tematiza o mundo (LIMA, 2003) por meio da articulação de um *ethos* (ARISTÓTELES, [1968], 2008) mediado pela criação de um simulacro (STIERLE, 2006) pode transcender não apenas os contornos da realidade, mas da própria língua. Tal *fingere* acunhado em um viés metalinguístico associa-se à poética de Thiago de Mello, poeta amazônida cujas obras principais, tais como “Coração

8 Graduada em Letras (Alemão) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Graduada em Pedagogia pelo Centro Universitário Assis Gurgacz. Doutoranda e Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: amandakristensen.prof@gmail.com.

9 Doutora em Letras (Filologia e Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Professora Associada da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: marciaseda4@hotmail.com.

10 Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Professora Associada — nível B da Universidade Estadual do Oeste do Pará. E-mail: valzinha.mello@hotmail.com.

11 Pós-doutoranda em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Doutora em Agricultura Tropical pela Universidade Federal do Mato Grosso. Professora Associada I da Universidade Federal do Oeste do Pará. E-mail: helionora.alves@ufopa.edu.br.

de Terra” (1947), “Palavra e silêncio” (1951), “Faz escuro, mas eu canto” (1965), “Os Estatutos do homem” (1980), “Recado de amor para salvar a floresta” (2010), entre outras, abordam a relação do homem e da natureza amazônica em uma perspectiva recorrente da negação da língua enquanto signo natural (FREGE, 1978, CHOMSKY, 2000), bem como de sua função referencial (KRIPKE, 1980; PUTNAM, 1975) capaz de comunicar o real, mas tida como signo originalmente artificial, ideológico que concretiza as mazelas do caráter do homem corrompido pelo poder. Logo, a poética de Mello contempla a ambas as reminiscências simbióticas: homem e língua, estas, por sua vez, na anterioridade do signo: na “coisa”, e a única possibilidade de remontá-la está na criação poética, na criação de uma “*poiesis* da natureza”.

Uma das poesias do autor que melhor expressam sua temática sociocrítica e metafórica é o poema *Palavra e Silêncio* (1951) que se centra na negação à ideologia da língua e na rememoração da natureza pela expressão poética amazônica: nascedouro mais latente de seu criar embrionário-metafórico tematizador da natureza pacificadora e do homem corrompido em sua gênese. A memória literária clássica auxilia na explicação do fazer poético de Mello, que se assemelha ao trabalho de Penélope na produção de sua colcha de retalhos à espera de Ulisses, em “Odisseia” (HOMERO, 2003): um constante tecer e destecer, no qual o poeta — como Penélope — aproveita-se do molde anterior da palavra tecida em significação, ou seja, do significante, destecendo-o; este, por seu turno, será (res)semantizado pela *poiesis*. Tal tecer criativo explicitado não dialoga com uma “*apoiesis*” da língua, tampouco do homem, mas seu oposto: transcende a limitação de conceber a natureza enquanto conceito estabelecido, vislumbrando-a como experiência poética não subjugada ao homem e à língua ideológica, *fingerere* precursor de uma espécie de desnudamento passível pela interferência do elemento da natureza amazônica.

O eco poético da temática de Mello se faz perceptível em sua tríade criadora estilística (BAKHTIN, 2003): vocábulos e conceitos em relação sintática e semântica comparativa para a elaboração da imagem embrionária semântico-metafórica; amálgama pelo qual o *fingerere* de Thiago de Mello e sua poética social se impõem conforme se descreve a seguir.

A “Internalização do Social” no “Fingere” de Thiago de Mello: da negação da língua à lírica metafórica

Nascido no ano de 1926, em Porantim do Bom Socorro, município de Barreirinha, Amazonas, e amparado por “[...] sólida formação familiar” e educacional (TELES, 2019), Amadeu Thiago de Mello tornar-se-ia apenas Thiago de Mello, nome literário (pseudônimo)¹² adotado pelo poeta, após 1951, mediante estreia do livro de poemas “Silêncio e Palavra” (ENCICLOPÉDIA..., 2020), marco da primeira fase de produção poética do autor, por nós focalizada. Ainda aos cinco anos, a mudança de Thiago com a família para Manaus, em 1931, não interrompeu o contato do autor com

12 Para Amaral (2011) pseudônimos são autoneomeações não oficiais relacionadas à proteção da pessoa física ou produção artística, instância última em que se encontra a autoneomeação em Mello.

o coração da natureza amazônica, se bem tenha sido interrompido no ano de 1950, quando Mello iniciaria seus estudos na Faculdade Nacional de Medicina do Rio de Janeiro. No mesmo ano, antes que abandonasse a medicina pela fidelidade à lírica, e que sua voz poética ecoasse aos quatro cantos do Brasil, Mello já elaborava textos de opinião para os periódicos “[...] *O Comício*, veículo de oposição ao governo de Getúlio Vargas (1882–1954), e *Folha da Manhã*” (ENCICLOPÉDIA..., 2020), nos quais a voz dissonante ao poder e sorriso de Vargas (FAUSTO, 2006) — presidente eleito pela revolução de 1930 e reeleito pela democracia em 1950 — fizeram-se base para desagrado do governo da época e posterior perseguição política durante o regime militar, devido à inclinação do poeta ao socialismo.

Em 1960, após ter assumido o Departamento Cultural da Prefeitura Municipal da cidade do Rio de Janeiro e devido ao ambiente incerto pelo suicídio de Vargas e pela participação militar autoritária crescente, Mello decide exilar-se no Chile, onde continua seu trabalho como adido cultural, função que o leva a conhecer Pablo Neruda. Após a decepção próxima à ascensão do regime militar (1964) e devido ao afastamento do cargo — por receber refugiados da ditadura brasileira — Mello retorna ao Brasil em 1965, ano em que é preso pelo governo ditatorial e novamente exilado no Chile, exílio último por imposição. É neste paradigma sócio-histórico que Mello produz “Faz escuro, mas eu canto porque amanhã vai chegar” (1965), obra considerada parte da segunda fase lírica do poeta (LIMA, 2012).

Mesmo quando Mello finalmente volta ao Brasil, em 1978 — beneficiado pela Lei da Anistia - o retorno, tem sabor amargo, pois se faz oriundo de nova decepção de cunho político pela desarticulação socialista e perseguição da ditadura de Pinochet, no Chile. No país natal, Mello decide voltar à Barreirinha, onde solidifica sua produção poética, relacionada à terceira fase de sua lírica (LIMA, 2012) chancelada por *Mormaço Floresta* e *Amazonas*, bem como *Pátria da Água*. Hoje, aos 94, Mello vive por entre sua terra natal (Barreirinha) e Manaus participando de saraus e eventos culturais, persistindo na denúncia contra a exploração da Amazônia e de seu povo ribeirinho; por onde passa, faz sua lírica conhecida, que perpassa por gerações.

A breve exposição da biografia do autor nos mostra que sua preocupação com o social sempre o acompanhara em sua produção, fosse literária, fosse jornalística, e seria de suma incoerência não encontrar elementos do social e sua respectiva crítica na obra de Mello, relacionada à primeira fase: ambas facetas da poesia social já atestadas por Lima (2012) e Peres e Nascimento (2017).

A criação literária de Mello — desde a primeira fase (LIMA, 2012) por nós focalizada — dialoga, portanto, com fatores estéticos, psicológicos e sociais, que, quando transfigurados ao todo ficcional, criam um conceito singular de homem e natureza, conforme se fará perceptível em nossas futuras considerações. Para tal criação estética, por seu turno, o fator social, em Mello, deixa de se fazer temática ilustrativa pela qual se descreve o social externo à obra para se tornar agente interno do processo criativo e da poética do autor, paradigma dialógico ao que Candido (2006) chamaria de “internalização do social”.

Na perspectiva de Peres e Nascimento (2017), Mello propõe uma *poesis* utópica que “[...] critica a desumanização e pleiteia uma reconciliação [do homem] com a

natureza” (PERES; NASCIMENTO, 20017, p. 11) expressão poética que, para os autores, (2017) apresentaria fricções com o conceito desenhado por Adorno (2008, p. 21) quanto à expressão artística de “antítese social da sociedade”, negacionista de “determinada cultura administrada¹³” (PERES; NASCIMENTO, 2017, p. 5).

A desumanização do homem, para Peres e Nascimento (2017), estaria, nas obras de Mello, associada à “[...] ganância que teima em golpear a Amazônia”, todavia, a busca pela reconciliação do homem com a natureza não se daria pela “[...] *mimesis* explicitada em Adorno (2008) “apenas como reminiscência” (PERES; NASCIMENTO, 2017, p. 5), mas por meio de uma lírica social, enquanto “voz da humanidade” (PERES; NASCIMENTO, p. 5 *apud* ADORNO, 2008, p. 67) do presente e esperançosa em um futuro utópico. A (re)condenação da mímesis por uma ótica associada à platônica em Adorno (2008), antitética à criação dialética correspondente à magia, ao mito, ao engano e à ilusão mostra-se adequada com relação à proposta mimético-estética em Mello, que se faz pela transgressão dialética; porém, é preciso compreender que a poética de Mello quanto à “relação entre a imagem e o objeto” associada à *mimesis* em Aristóteles assume destaque, chegando ao ápice anárquico-social da negação da lingual enquanto mediadora passível dessa relação, encontrando na linguagem do poeta “[...] os parentescos subterrâneos das coisas, suas similitudes dispersadas [...] uma nova experiência da linguagem e das coisas” (FOUCAULT, 2000, p. 67); logo, a possibilidade de acesso — pela lírica — a um conhecimento avesso à “coisificação” (ADORNO, 2008).

Destarte, propomos, por necessidade ilustrativa, um deslizamento significativo com relação à retenção teórica (ISER, 2002) presente em Peres e Nascimento (2017) quanto à negação da *mimesis* reminiscente¹⁴ em Mello, uma vez que o conceito de *mimesis* não se faz excluído em nossa análise, porém é acessado de forma dialética. Para isso, retomamos o mesmo percurso de Adorno (1982) em reabilitar e relativizar o conceito de *mimesis* como possível na arte, enquanto “rememoração da natureza no sujeito” (ADORNO, 1987, p. 64), na qual não há absolutamente a restauração passiva, dissoluta e pura do homem à natureza, ao mito, à magia, ao arcaico, mas uma rememoração libertária: contra a irracionalidade esclarecida e a favor da “simpatia para com o humano, autorreflexão da natureza dos sujeitos” (ADORNO, 1973, p. 389).

Essa retomada se faz necessária, pois, quando Peres e Nascimento (2017) contrapõem *mimesis* reminiscente em Mello, e, concomitante a tal argumentação inicial afirmam que o poeta propõe uma reconciliação utópica do homem para com a natureza, parece, ao leitor cuja utopia negativa de Adorno (2008) se faz incipiente, que o objetivo primeiro da lírica reminiscente dialogaria contraditoriamente com a

13 A ideia de “cultura administrada”, em Adorno (2009), associa-se à mercantilização da cultura, cujo fim é a administração e o domínio burguês que a torna como engrenagem de um sistema industrial dominante maior; por isso, para Adorno, cabe ao escritor contemporâneo uma arte antitética à sociedade, que rompa com tal dominação.

14 Em Adorno (2008) a presença da *mimesis* reminiscente está intrínseca ao fascismo, enquanto abandono do presente e do individual para a busca de uma assimilação retrógrada coletiva. Articulando *mimesis* ao nazismo, para o autor, portanto, a *mimesis* reminisciente torna o sujeito passivo, o que, por sua vez, mostra-se oposto ao que propõe Platão em *Fiebo* (1993) obra em que *anamnesis*, enquanto reminiscência, não comporta a passividade do sujeito. Logo, não nos afastamos do conceito platônico pela questão da “passividade” dissertada em Adorno (2008), mas pela sua associação ao engodo e à mentira, que não condizem com a natureza ficcional enquanto transfiguração criadora.

lírca de Mello. O discurso teórico-materialista de Adorno critica a *mimesis* associada à lírica enquanto possibilidade de racionalidade e propõe uma *mimesis* outra pela qual não há a “transferência do impulso mimético para a racionalidade coisificante” (ADORONO, 2008, p. 88), mas sim, a transfiguração do remanescente em uma espécie de rememoração necessária pela *mimesis* poética, propositiva de uma reconciliação esclarecida, esta expressa no *finger* de Mello.

A linguagem literária necessariamente contempla em seu embrião mimético a inquietação (LLOSA, 2002) e esse é seu efeito primário; em Mello, tal inquietação é expressa pela temática social de sua poesia dialógica com os caminhos repressivos visitados pelo autor durante a vivência inibidora ditatorial e experimentação do crescente esgotamento dos recursos naturais amazônicos em prol de poder político e financeiro; porém, para além disso, o elemento social em Mello se relaciona ao fundamento estrutural e linguístico do *finger* do poema (CANDIDO, 2006), quanto à elaboração de teses e anti-teses em proposições comparativas dos elementos da natureza, logo naturais; e do homem, estes sociais.

Por conseguinte, associando a negação à cultura administrada, face da estética de Mello assimilada por Peres e Nascimento (2017) à internalização do social em sua obra, identificamos como o primeiro procedimento estético mencionado: a negação cultural da lingual ideológica (ORLANDI, 2006) que se concebe em relação à internalização do social: pela (re)semantização embrionário-metafórica dos elementos naturais e sociais em comparação. O questionamento dialético quanto à natureza da língua, enquanto mediadora artificial e limitadora, atrelado à condição corrompida do homem é incapaz de reestabelecer a relação remanescente do homem — no sentido libertário de rememoração necessária — com o referente, este contemplado pela cultura amazônica.

Posto isso, dada a dialética negativa entre língua e referência natural assim como homem e natureza, bem como signo linguístico e sua arbitrariedade é que se permite a noção de valor ao signo poético de Mello, fazendo-se visível a estruturação do social no poema por nós destacado: “Palavra e Silêncio” (1951), desde os títulos até as escolhas lexicais ressemantizadas pelo poeta. Na obra de Mello, relacionada, principalmente, à primeira fase, o signo linguístico se opõe a si mesmo a fim de que se chegue a uma consciência por signo outro (BAKHTIN, 2014); pelo signo poético. A “consciência” compreendida pelo signo poético em Mello, por sua vez, relaciona-se, em última estância, à rememoração homem-natureza, enquanto homem-humanidade, geradora de um entre-lugar ficcional dado pela comparação dos elementos da natureza (A) aos elementos sociais (B), dissolvidos na relação analógica homem (C) e lírica (D), que fundamenta o *finger* embrionário-metafórico de Mello, enquanto reconceitualização complexa da relação “homem x natureza”, “homem x humanidade” conforme se procura ilustrar, a seguir, com a análise do poema “Silêncio e palavra” (1951).

A Linguagem Poética Performativa da Rememoração da Humanidade em “Silêncio e Palavra”

Sendo a poesia uma concentração de linguagem expressa pela potência de um eu “impressoal” (DELEUZE, 2003) que, em sua singularidade transgressora propõe

um arranjo de palavras instaurativo do “criar”, o poema, nascituro desse processo, propõe como cerne intrínseco à lírica uma mensagem potencializada. Em Mello, essa função lírica se concebe no poema “Silêncio e Palavra (1951) em um diálogo harmonioso entre estética e ética (MELLO, 2009), no qual por meio de um macro *finger* embrionário-metafórico [...] “um conceito proveniente de um domínio abstrato é apreendido em comparação com um conceito oriundo de um domínio concreto (SEIDE, 2011, p. 125). No caso do poema que nos ocupamos, a língua ideológica é o conceito do domínio abstrato a ser apreendido pela natureza, enquanto conceito proveniente do domínio concreto; mediante tal elaboração analógica, geralmente condensada em metáforas, Mello critica a língua ideológica em seu vazio enunciativo e propõe a lírica como rememoração da natureza (humanidade).

No título da poesia, “Silêncio e Palavra” a proposta, à primeira vista antitética, percebida pelo nível lexical e semântico, propõe a comparação inaugural entre um elemento concreto das sociedades modernas — a palavra saturada, que necessariamente predispõe significante — e abstrato: o silêncio — que, enquanto ausência de ruído, transforma-se, na lírica, em excedente dessa saturação do significante, (res) semantizado. Seguindo essa *aiesthesia* — enquanto capacidade de “sentir o mundo [de] compreendê-lo pelos sentidos” (ALMEIDA, 2015) — pela comparação entre o “audível” e “inaudível”, o então inexprimível, enquanto encontro de disparidades, faz-se dissoluto em uma expressão de um conceito outro, mais complexo: o silêncio poético que pelo embrião metafórico se faz audível.

O processo embrionário-metafórico de Mello percebido pela própria estrutura do título que dá nome à sua poesia inaugural é ramificado nas redondilhas maiores de sua criação, distendendo seu percepto (DELEUZE, 1988) comparativo: elemento da natureza e elemento social, na concretização da imagem “palavra e homem”, enquanto humanização da palavra e do homem pela poética, imagem explicitada no último verso do poema de Mello (35), sublinhado a seguir.

Silêncio e palavra

I

A couraça das palavras 1
 protege o nosso silêncio 2
 e esconde aquilo que somos 3
 Que importa falarmos tanto? 4
 Apenas repetiremos. 5
 Ademais, nem são palavras. 6
 Sons vazios de mensagem, 7
 são como a fria mortalha 8
 do cotidiano morto. 9
 Como pássaros cansados, 10
 que não encontraram pouso 11
 Certamente tombarão 12

II

Muitos verões se sucedem: 13
 o tempo madura os frutos, 14
 branqueia nossos cabelos. 15

Mas o homem noturno espera 16
a aurora da nossa boca. 17

III

Se mãos estranhas romperem 18
a veste que nos esconde, 19
acharão uma verdade 20
em forma não revelável. 21
(E os homens têm olhos sujos, 22
não podem ver através.) 23
Mas um dia chegará 24
em que a oferenda dos deuses, 25
dada em forma de silêncio, 26
em palavra transfaremos. 27
E se porventura a dermos 28
ao mundo, tal como a flor 29
que se oferta — humilde e pura —, 30
teremos então cumprido 31
a missão que é dada ao poeta. 33
E como são onda e mar, 34
seremos palavra e homem. 35
(MELLO, 1951, n. p.).

Antes, porém, que o eu lírico propusesse pela construção analógica: elemento da natureza — onda e mar — e elemento social — palavra e homem — uma imagem metafórica totalizante “palavra e homem” ressemantizadora da reinterpretação dessa relação de termos que propõe o remonte da humanidade do homem e da mensagem audível da palavra pela poesia, os domínios conceituais natureza e homem contrapostos pela comparação, pela personificação, pela metonímia e pela própria metáfora perpassam por todas as três estrofes organizadas por Mello, demonstrando antes de sua elaboração estrutural final: “palavra e homem” — circunscrita de fatos que se acrescentam (MARTINS, 2000) — a constância temática tensionadora da comparação subjetiva dos elementos “homem” e “natureza”, perceptível nos níveis imagético, sonoro, sintático, semântico e lexical de seu *fingere*, como se detalha a seguir.

O “Embrião Metafórico” em *Palavra e Silêncio*

O embrião metafórico de Mello vem a semear por entre seus versos a resignificação da relação homem e natureza, cujo processo de expressão poética avessa à coisificação (ADORNO, 2008) e dialógica com a crítica dialética (BAKHTIN, 2003; FOUCAULT, 2000) por um movimento de tese e anti-tese, tem como base o arranjo formal de imagens de base metafórica diversa, que expresse racionalmente pelo primário distanciamento analógico dos objetos pela relação estabelecida (MARCUSCHI, 2000; PERELMAN, 1997) resolve-se em ressemantização metafórica.

Essa reorganização “[...] funde [os elementos] e impossibilita a penetração das partes” (MARCUSCHI, 2000, p. 87); assim, a relação homem e natureza propõe um “conhecimento novo”, uma reorganização dialética em linguagem conceitual (MARCUSCHI, 2000). Deste fim “concentrado” são partícipes do processo figuras

de linguagem (tropos) e de pensamento, assim concebidas pelo olhar da Gramática Tradicional. Tais classificações, neste estudo, são contempladas em um mesmo bloco enquanto figuras conceituais semântico-estilísticas (PERELMAN, 1997; SIMÕES, et. al. 2009; MARTINS, 2000) expressas da *aísthesis* de Mello, que, enquanto constante (re)semantização do significante, propõem “um modo específico de conceber o mundo” (MARCUSCHI, 2000, p. 75).

As construções estilístico-semânticas em “Poesia e Silêncio” se fundamentam em um raciocínio metafórico de reconstrução relacionado ora ao recurso analógico (comparações e personificações) ora analítico (metonímias) ora elaborativo da reconciliação do irreconciliável (antítese), ora corporalizador do microestruturalmente metafórico, alternâncias comuns a *orbis* poética de Mello. Antes que exemplifiquemos como isso se dá no poema citado, propomos, com base em um diálogo entre semiótica (ALMEIDA JUNIOR, NOJIMA, 2010), estilística (MARCUSCHI, 2000; MARTINS, 2000) e nova retórica (PERELMAN, 1997), breve ilustração presente no “Quadro 1” quanto às figuras semânticas mais constantes em Mello para a instauração da “semiose” (ALMEIDA JUNIOR; NOJIMA, 2010, p. 42) citando, ainda, fenômenos sintáticos que serão retomados na análise a seguir.

Quadro 1 — Figuras semânticas e sintáticas¹⁵

FIGURAS SEMÂNTICAS	
Analogia	Construção de blocos A+B (tema) = C+D (foro) ¹⁵ (PERELMAN, 1987). Conforme se demonstrará, “[...] o interesse da analogia consiste na aproximação de dois domínios heterogêneos” (PERELMAN, 1987, p. 207, cujo resultado final propõe a homogeneidade e constitui “[...] uma estrutura do real que permita encontrar e provar uma verdade graças a uma semelhança de relações” (REBOUL, 1998, p.185).
Personificação	Metáfora ontológica que permite “[...] dar sentido a fenômenos do mundo em termos humanos [...]” (LAKOFF; JOHSON, 2002, p. 87-88).
Metonímia	“Deslizamento de referência entre dois termos” (MARTINS, 2000 p. 102) que propõe uma relação de vizinhança. Concordamos que a distinção entre a metonímia e a metáfora não é absoluta (MARTINS, 2000), principalmente pelo fato de que a estrutura da primeira converge para a segunda.
Antítese	“Contraposição de palavras ou frases opostas” (SIMÕES <i>et al.</i> , 2009), dada pelo oxímoro enquanto “aproximação, num sintagma, de duas palavras de sentido tão contrário que podem se excluir mutuamente” (CHERUBIM, 1989, p. 160).
Comparação	Distanciamento necessário dos elementos (MARCUSCHI, 2000) passível da racionalização metafórica.
Metáfora	Metáfora conceitual propriamente dita (FERREIRA, 2010), ou semântica (MARTINS, 2000) enquanto sinônimas que, em nível microestrutural, age “[...] como uma função primitiva da linguagem, onde a palavra é a coisa...” (MARCUSCHI, 2000, p. 78). A metáfora não se associa, em Mello, ao conceito aristotélico e gramatical de “transposição de sentido”, mas à reconstrução de uma percepção do mundo pela associação de um sema a outro em uma pré-lógica mais <i>aestésica</i> que linguística cujo efeito semântico-estilístico é o novo.
FIGURAS SINTÁTICAS	
Zeugma	Palavra já expressa é retomada por subentendido.
Paralelismo	Repetição de estrutura sintática; particularmente de adjuntos adnominais.

15 “O foro em geral é retirado do sistema sensível e concreto, apresentando uma relação que se conhece por verificação. O tema é abstrato e deve ser provado” (REBOUL, 1998, p. 185).

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

Os níveis lexical e semântico da poesia de Mello engendram a construção analógica a partir da combinação de campos semânticos dialógicos (PERELMAN, 1987, 1997); a posterior oposição marcada pela antítese ou adversidade sintática se dá pelo âmbito sintático e a dissolução metafórica dos elementos antes contrapostos em uma percepção sinestésico-estética propõe a “rememoração da natureza” pela coisa (referência) passível de compreensão pela voz da humanidade (ADORNO, 2007); em Mello: a humanização poética. Esse *fingere* embrionário-metafórico faz-se passível de constatação ainda na primeira estrofe do poema “Palavra e Silêncio”.

No primeiro verso do poema, a palavra “couraça”, enquanto “armadura para o peito” utilizada em demasia na idade média para proteger os soldados de morte (BUENO, 2016, p. 221), é associada sintaticamente em lógica de posse — enquanto base para o adjunto adnominal prepositivo do nome “palavras” pela construção “couraça das palavras”; este arranjo estrutural, no qual “[...] o termo metafórico precede o comparado” (MARTINS, 2000, p. 100) proporá, pela ótica metafórica, ao fim da estrofe, o entendimento da reconstrução do sema “palavra” enquanto “adereço não-transparente” em última instância associado ao que chamamos de prótese do deus-homem (FREUD, 1976): a “língua ideológica” (ORLANDI, 2006).

Para a construção desse efeito semântico, no segundo verso, tal metáfora adjetiva desmistificadora da “palavra”: “couraça das palavras” é associada, à primeira vista, a um campo semântico antitético: “palavra” e “silêncio”, pelo verbo proteger: “a couraça das palavras protege o nosso silêncio”; percebe-se, porém, na dissolução analógica da metáfora: ‘couraça’ (A) – ‘palavra’ (B) – protege – ‘silêncio’ (C) que “silêncio” não se opõe à “palavra” pelo fato de o primeiro vocábulo não se relacionar semanticamente à ausência de sonoridade, mas à possibilidade conotativa do emprego da palavra: “segredo”; logo: ‘couraça’ (A), ‘palavra’ (B) – protege – ‘segredo’ (C); assim, a couraça da palavra está pela língua ideológica (A) que nos protege do “silêncio”, enquanto “segredo” (C) (BUENO, 2016, p. 752), possibilidade conotativa para o vocábulo “silêncio” já convencionada (BUENO, 2016, p.752).

No terceiro verso, pela proposição de uma sintaxe coordenativa, a conjunção aditiva “e” em “[...] e esconde aquilo que somos” (res)semantiza o núcleo do sujeito “couraça” pela construção de uma zeugma, associando-o, por extensão semântica (GEERAERTS, 1997), à função primeira de proteção própria à couraça quanto ao movimento de ‘esconder’ dos órgãos vitais. “Proteger” e “esconder” são verbos pragmaticamente afins, reunidos por acréscimo (MARTINS, 2000), dada a conjunção “e”; no desfecho poético da oração proposta, porém, subverte-se tal lógica (anti-tese), uma vez que o objeto direto sublinhado na oração “A couraça das palavras [...] esconde aquilo que somos” retoma, pelo verbo “ser” na primeira pessoa do plural, um coletivo subjetivo de seres correspondentes ao “estar no mundo” do eu poético “generalizado” (BENVENISTE, 1995, p. 258); logo, seres humanos.

Lexicalmente, para além do que se subentende, pela forma dada pelo verso, somos alguma coisa indefinida expressa por “aquilo” — pronome demonstrativo retomado pelo pronome relativo “que” anteposto a “somos” — que vem a se definir — pela retomada dos entes contemplados pela pessoa primeira do plural — à

qualidade do que é humano, “humanidade”, implícito no vocábulo “ser humano” retomado enquanto informação subentendida pelo sujeito oculto “nós”. Logo, finda-se a organização analógica: A couraça é para a palavra, o que o segredo é para a humanidade; logo, a couraça (A), enquanto palavra (B) que protege segredo (C), esconde-o enquanto humanidade do ser (D); disto, tem-se por condensação metafórica que “a palavra é uma couraça” que esconde o segredo da humanidade; por conseguinte, constatado o *status* de nulidade de humanidade escondida pela proteção ideológica da língua atesta-se um homem corrompido.

No quarto e quinto versos, “Que importa falarmos tanto? Apenas repetiremos”, “falar” (A) — pela palavra “encouraçada”, “ideológica” reduz-se a “repetir” (B), gradação marcada pelo advérbio de intensidade “apenas”; assim, as formas verbais “falar” e “repetir” são aproximadas semanticamente. Ao sexto verso, o advérbio de negação “nem” em “ademais, nem são palavras” retoma pela negação e repetição, a não efetividade da palavra ‘encouraçada’ em sua articulação sonora, aproximando-a do silêncio, não mais enquanto segredo, mas incapacidade de função comunicativa, nesta lógica analógica: a fala (A) e a repetição (B) são (palavras) (C) sem som (D), fazendo com que a metáfora presente no sétimo verso: “[...] palavras [são] sons vazios de mensagem”, marcada pela antítese — enquanto oposição de ideias — mensagem “vazia” em significação, ainda que “cheia” em significante — ressemantize a palavra encouraçada (língua ideológica) enquanto recipiente esvaziado de significação.

No oitavo e nono versos, “[palavras] são como a fria mortalha / do cotidiano morto” retoma-se, no nono verso “são como a fria mortalha”, novamente pela zeugma empregada, o sujeito primeiro do verbo ser: palavras. Estas, já tidas como vazias em mensagens, são comparadas agora, pela conjunção “como” — enquanto instaurativa de uma comparação metafórica (MARTINS, 2000, p. 216) e não propriamente gramatical (MARTINS, 2000, p. 96) a uma “fria mortalha”. A mortalha, enquanto “roupa em que se envolve o cadáver que vai ser sepultado” (BUENO, 2016, p. 552) tem a mesma função da “couraça” anteriormente citada: proteger um corpo; porém, agora, faz-se contorno de um corpo morto, vazio, inútil; a representação abstrata desse corpo, por sua vez vem a ser dado ao leitor pelo nono verso: “do cotidiano morto”; em “mortalha do cotidiano morto”, paralelismo estrutural construtivo da metáfora dado pelo emprego de um adjunto adnominal: “do cotidiano morto”, estrutura que agrega a ideia de posse e faz emergir o pressuposto do corpo abstrato que envolve: o cotidiano morto, enquanto palavra nula em mensagem. Por fim, o adjetivo “morto” traz ao substantivo “cotidiano” a disfunção da palavra anteriormente exposta, logo, a mortalha está para o contorno do corpo morto, como a palavra está para o cotidiano morto: puro contorno, significante linguístico vazio em significação pela saturação. Assim, chega-se ao tema analógico: mortalha (A) – palavra (B), bem como à condensação metafórica de que: I Palavras são contornos frígidos; II) a palavra está saturada, morta.

No décimo e enésimo versos, propõe-se, novamente, uma comparação metafórica pela conjunção “como” que solidifica, devido ao adjunto adverbial de afirmação “certamente” a construção da metáfora “língua morta, língua-decrépita” que tem seu futuro comprometido. Na seguinte estrutura: “[palavras são] como pássaros cansados

que não encontraram pouso / certamente tombarão”, sobrepuja-se o primeiro elemento da natureza: “pássaros cansados” comparados, pela conjunção subordinativa, ao substantivo “palavras”. Inicialmente, verifica-se que o adjetivo “cansado” associado ao paradigma homem alia-se ao elemento da natureza para que contemple ambos os elementos semânticos do domínio do homem: “palavra e cansaço” e assim se proponha por condensação que “[...] palavras são pássaros cansados”.

Pássaros são “pequenas aves” (BUENO, 2016, p. 607); aves têm asas; logo, diferem da limitação do homem, pois têm natural liberdade para voo: “[...] têm duas pernas como os homens, mas voam como os deuses” (OLIVEIRA, 2005, p. 42). Ocupam, portanto, um entrelugar menos próximo da “prótese” (FREUD, 1976) e mais de “liberdade” e “independência divina”, ambas abstrações lexicais associadas, por extensão simbólica ao vocábulo pássaro (OLIVEIRA, 2005).

Ocorre que, quando cansados, as asas de nada valem aos pássaros, podendo sua liberdade, fazendo-se necessário o descanso; por conseguinte, se “palavras são pássaros”, “palavras são liberdade”; porém, se “palavras são pássaros cansados” as palavras estão subordinadas ao descanso, ao “pouso”: a ressemantização cotidiana. Desse modo, na construção “[palavras] são como pássaros cansados que não encontraram pouso”, a negação ao pouso, ao descanso, propõe de forma implícita que “palavras são limitadas”; logo, tem-se que pássaros cansados são para a palavra, o mesmo que a mortalha para o cotidiano morto: contornos limitados.

O substantivo “pouso” associado, semanticamente, ao sujeito da oração “pássaro” pelo verbo “encontrar” no tempo pretérito perfeito indica ação concluída; logo, a liberdade não encontrada — esta última futuramente recuperada enquanto a *poiesis* lírica — tem por consequência o “tombamento” do pássaro em: “certamente tombarão” e, por fim, o tombamento da palavra visto que o pronome relativo “que” e a zeugma, em: “[...] pássaros que não encontraram pouso”, retomam, dada à comparação inicial e a relação constituída entre “palavra” e “pássaro cansado” que: palavras saturadas (mortas) cairão. A forma verbal “tombar”, e o aspecto futuro “tombarão” acompanhado pelo adjunto adverbial de afirmação “certamente” formam, como já mencionado, uma estrutura que intensifica a “derrubada” da palavra saturada. Assim, inicialmente, ter-se-ia a percepção de completude, de um fechamento, de uma queda pétrea, de morte; logo, os contornos frágeis e ideológicos de uma palavra saturada pelo cotidiano em sua liberdade limitada far-se-iam mortos.

Por outro lado, se nos atentarmos à construção linear do campo semântico relacionado à “guerra” dado pelo eu lírico por meio dos vocábulos: “couraça” e “mortalha” e retomarmos o verbo “tombar” em sua etimologia, visto que esta, para o poeta, é como uma “arte de ressuscitar metáforas” (MARTINS, 2000, p. 93), compreenderemos que essa forma verbal, “tombar” também está associada ao estrato militar (DAUZAT, 1938), o que permite um deslizamento quanto ao valor semântico do verbo na estrofe em questão, visto que dada à queda de uma defesa inimiga, tem-se a invasão e a posterior conquista.

Logo, a primeira percepção quanto ao findar de um ciclo, dada por “tombamento” é substituída pela possibilidade de uma “tomada de posse”, processo que, no poema, se dará pela emancipação da palavra saturada pela *poiesis* da natureza,

concretizado na terceira e última estrofe do poema “Silêncio e Palavra”. Antes, porém, da desarticulação da palavra saturada e ideológica pelo submergir da palavra poética e sua consequente retomada do segredo do homem: a humanização, há o “desabrochar” da consciência pela espera, enquanto “esperançar” (FREIRE, 2002).

Por meio da recepção da segunda estrofe, percebe-se que, de fato, há um porvir emancipatório do “tombar” da palavra saturada e limitada comum ao homem corrompido desvinculado de sua humanidade. No décimo segundo, décimo terceiro e décimo quarto versos “Muitos versões se sucedem:/o tempo madura os frutos; /branqueia nossos cabelos”, há passagem explícita de tempo, pelo pronome indefinido “muitos” associado a verões e seu sobrevir, bem como a descrição desse atravessamento temporal pela metáfora ontológica (personificação): “o tempo madura os frutos”/“branqueia nossos cabelos”, propondo um diálogo entre os elementos da natureza e do Homem e seu “maturar”, mediante a relação “frutos” e “cabelos”. Devido à indefinição do tempo passado, haveria a possibilidade de certo arrefecimento quanto à “tomada de posse”; lógica quebrada pela conjunção coordenativa adversativa “mas” que propõe oposição a qualquer desgaste e a continuação dessa espera, marcada pelo verbo “esperar”: “Mas o homem noturno espera / a aurora da nossa boca”.

O adjetivo “noturno” relacionado ao substantivo “homem” em “homem noturno” propõe uma oposição por extensão semântica com “aurora”, “claridade que precede o nascer do sol” (BUENO, 2016, p. 105). Para Borges Filho (2007, p. 81), [...] a maioria dos ritos de passagem são caracterizados pela cor branca. É símbolo de transição de um nível inferior a um superior”; logo, o “homem noturno” ainda se associa às trevas primordiais da palavra ideológica, encouraçada, mortalha, falsa em liberdade, fazendo-lhe a natureza — pelo claro da aurora — a revelação emancipatória da palavra poética, palavra de clareza intermitente, clareza de consciência; esta, por sua vez, espera para ser enunciada pela “nossa boca”: do eu-lírico e do leitor, visto que pronome pessoal “nossa” novamente generaliza (BENEVISTE, 1995) o eu-lírico.

O comportamento gramatical de “aurora”, enquanto base substantiva para o adjunto adnominal prepositivo “da nossa boca” cria novamente uma metáfora adjetiva (VIEIRA, 1978), conceitual (PERELMAN, 1997) e metafórica (MARTINS, 2000) em Mello e propõe a relação de um fenômeno da natureza — a aurora — a um órgão humano — a boca. Trata-se de uma metonímia associativa dos elementos “natureza e homem”, pela qual a clareza da palavra poética — ainda não concretizada nem enunciada pelo homem — é formalmente antecipada por uma imagem de sonoridade: a explosão fonética da vibração da consoante bilabial sonora “b” em “boca”, enquanto epifania da libertação do homem noturno (alienado) pela consciência da palavra; esta dada por um elemento da natureza.

A concretização da “consciência” enunciada pelo homem, este enquanto poeta, dar-se-á na terceira e última estrofe do poema “Silêncio e Palavra”, na qual, a tese do desnudamento da palavra ideológica enquanto “rememoração da natureza” se expressa novamente. O 12º e 13º versos concretizam uma oração subordinativa condicional expressa pela conjunção “se”: “se mãos estranhas romperem / a veste que nos esconde”, que se resolve na oração principal, respectivamente 14º e 15 versos: “acharão uma verdade / em forma não revelável”.

A metonímia “mãos romperem” 13º verso: “[...] a veste que nos esconde” associa o movimento da palavra poética escrita ao rompimento da alienação anteriormente esperançado. Para a construção dessa sublimação estética relacionada ao tato, propõe-se mesma sensação em “veste que nos esconde”, que retoma a “couraça”, enquanto contorno da palavra, porém, neste momento, associa-se o homem à sua vestimenta, recuperável, porém, à palavra, esta enquanto “veste” do homem. Por fim, aproxima-se tal “contorno”, novamente, ao esconderijo de um segredo, visto que a verdade exibida se mantém “[...] em forma não revelável”. Dessa forma, o adjunto adverbial “não” sublinhado aliado ao adjetivo “revelável” nega novamente a possibilidade inicial de efetivação do desnudamento da palavra enquanto “memorização”.

Os 16º e 17º versos atuam como explicação dessa incapacidade, respectivamente: “os homens têm olhos sujos / e não podem ver através”; assim, mediante recuperação da metáfora cristã do “cisco do olho”, presente na parábola “O argueiro (cisco) e a trave do olho” (Mateus, VII: 3-5) tem-se que os olhos são sujos porque têm ciscos de hipocrisia, assim como o contorno da palavra, que aliado ao contorno do homem corrompido não é capaz de assimilar “a verdade” visto estar, saturado ideologicamente, preso a uma racionalidade “coisificante”.

Contrastando com a negação da tese inicial, chega-se à nova quebra de expectativa, mediante a oração coordenativa adversativa no 24º verso, “mas” que antecipa a efetivação da utopia inicial — o desnudamento da couraça da palavra e do homem — pela forma verbal “chegará”: “Mas um dia chegará”. O verbo no aspecto futuro traz possibilidades de realização, dada em “um dia”, momento utópico indefinido — pelo artigo indefinido “um” — descrito respectivamente nos versos 25º, 26º e 27º: “em que a oferenda dos deuses, / dada em forma de silêncio, / em palavra transfaremos”. A estrutura “[...] a oferenda dos deuses” retoma “verdade não revelável”, uma vez que fora dada em forma de silêncio, fazendo-se necessário o transferir de ambos os silêncios em palavra; não tão somente em significante, mas em “pássaro”, em palavra-liberdade.

Quando o eu lírico utiliza, novamente, a terceira pessoa do plural “transfaremos”, ele se ramifica em seu interlocutor, incluindo-o na possibilidade de transformar o silêncio em palavra. Os 28º, 29º, 30º e 31º versos funcionam como uma descrição de efetivação dessa transfacção silêncio — palavra, que só se faz possível se desnudado o segredo em palavra, palavra enquanto “coisa”, enquanto expressão referencial, enquanto natureza. Logo, a palavra deve ser ofertada como um elemento da natureza, “a flor”. A estrutura comparativa “tal como a flor” sublinhada em: “E se porventura a dermos ao mundo, / tal como a flor que se oferta — humilde e pura —/ associa pelo pronome oblíquo “a”, a palavra ao elemento da natureza: humilde e puro, características nulas na palavra ideológica, encouraçada, na palavra-veste do homem corrompido que dela faz uso. Logo, a transfacção do silêncio para a palavra requer mediação; a poética da natureza, fato sublinhado em: “[...] teremos então cumprido a missão que é dada ao poeta”.

Clarifica-se, neste ponto, qual é a missão do poeta: trazer mensagem à palavra, ressemantizando-a, desnudando-a, laborando-a pela poética. Assim, somente pela palavra poética, enquanto memorização da natureza e da humanidade do homem

“[...] como são onda e mar, seremos palavra e homem”. Tal desfecho em *Palavra e Silêncio* comporta-se como ápice da rememoração entre homem e natureza, acoplamento (MARTINS, 2000, p. 15) dado pela conjunção “e”, em uma sumariação de equivalência: palavra poética e homem, na qual a palavra seria a onda que sempre retorna ao oceano, e este último o homem, no desnudamento receptivo de sua humanidade, assim: a palavra estaria para a onda, como o homem está para o mar: dissolvidos.

Retornando ao título do poema, percebe-se que o tecer poético ressemantiza a própria associação inicialmente antitética “palavra e silêncio” pelo mesmo viés da anterior, visto que o desnudamento da palavra ideológica é silêncio, este último, por sua vez, transfeito em mensagem não-vazia pela palavra poética; assim, a construção “palavra e silêncio” — desenvolvida a *aesthesis* — está em ordem sinônima de “palavra poética”. A possibilidade de ressemantização do próprio título em “Palavra e Silêncio” retoma nossa Penélope e sua colcha anteriormente citadas, acrescentando, ao trabalho de Mello, o labor de um lapidador, que “transfaz” pedra bruta, palavra cotidiana saturada, em palavra-mensagem, palavra poética capaz de mudança.

Considerações finais

As constantes elaborações metafóricas em Mello — seja pela metonímia, pela comparação ou personificação — propõem teses e anti-teses reassimiladoras da dialética constante do homem e da natureza que sempre mediadas pelo elemento da natureza e pela negação constante à língua ideológica internalizam a crítica social e propõem a antítese da sociedade (ADORNO, 2008).

Palavra e Silêncio encontra lugar dialógico com diversos manifestos literários, apresentando a singularidade de se fazer, de fato, a expressão de uma “lírica humanizada”, defensora da palavra poética enquanto meio de humanização e transformação social (CANDIDO, 2006) do homem com a natureza universal e amazônica.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. *Temas básicos da sociologia*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1987.

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ALMEIDA, Rogério de. *O mundo, os homens e suas obras: filosofia trágica e pedagogia da escolha*. 2015. 204 f. Tese (Livre Docência) — Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2015.

ALMEIDA JUNIOR, Licínio de; NOJIMA, Vera Lucia. *Retórica do design gráfico: da prática à teoria*. São Paulo: Blucher, 2010.

AMARAL, Eduardo Tadeu Roque. Contribuições para uma tipologia de antropônimos do português brasileiro. *Alfa: revista de linguística*, São Paulo, v. 55, n. 2, p. 63-82, 2011.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. [1968] 2008.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. Os gêneros do discurso. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 1995.

BUENO, Silveira. *Minidicionário da língua portuguesa*. 3. ed. São Paulo: FTD, 2016.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CHERUBIM, Sebastião. Estilística Semântica. *Semina*, v. 10 n. 3, p 150-162, 1989.

CHOMSKY, Noam. *New horizons in the study of language and mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. Dimensões da palavra. *Filologia e Linguística Portuguesa*, n. 2, p. 81-118, 1998.

DAUZAT, Albert. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Française*. Paris: Librairie Larousse, 1938.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Thiago de Mello. *Enciclopédia Itaú Cultural*, [s. l.], 2020. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2877/thiago-de-mello>. Acesso em: 14 set. 2020.

FAUSTO, Boris. *Getúlio Vargas: o poder e o sorriso*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREGE, Gottlob. Sobre o sentido e a referência. In: ALCOFORADO, PAULO (org. e trad.). *Lógica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1978 [1892].

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. 9. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

FREUD, Sigmund. *Mal-estar na Civilização*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago. 1976 [1930]. v. 21.

GEERAERTS, Dirik. *Diachronic Prototype Semantics: a contribution to Historical Lexicology*. Oxford: Claredon Press, 1997.

HJEMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Frederico de Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2003.

ISER, Wolfgang. Atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. v. 2, p. 955-987.

KRIPKE, Saul Aaron. *Naming and necessity*. 2. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 [1972].

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da Vida Cotidiana*. Coordenação da tradução de Mara Sophia Zanotto. Campinas, SP; São Paulo: Mercados de Letras; EDUC, 2002.

LIMA, Luiz Costa. *Mímeses e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LIMA, Pollyanna Furtado. *Thiago de Mello: Fortuna Crítica (1951-1960)*. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2012.

LLOSA, Mario Vargas. *La verdad de las mentiras*. Madrid: Alfaguara, 2002.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. A propósito da metáfora. *Estudos Linguísticos*, v. 9, n. 1, p. 71-89, jan./jun. 2000.

MARTINS, Nilce Sant' Anna. *Introdução à Estilística*. A expressividade na língua portuguesa. 3. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MELLO, Thiago. *Melhores Poemas*. Seleção e prefácio de Marcos Frederico Krüger Aleixo. São Paulo: Global, 2009.

MELLO, Thiago de. *Silêncio e Palavra*. Rio de Janeiro: Hipocampo, 1951. Disponível em: <https://www.portalsaofrancisco.com.br/obras-literarias/silencio-e-palavra>. Acesso em: 1 nov. 2020.

OLIVEIRA, Maria Madalena da Silva. *O lexical e o simbólico no livro das aves*. 2005. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Brasília, Brasília, 2005.

ORLANDI, Eni. Análise do Discurso. In: ORLANDI, Eni; LAGAZZIRODRIGUES, Susy (org.) *Discurso e textualidade*. Campinas: Pontes, 2006.

PERES, Jaidesson Oliveira; NASCIMENTO, Maria Rosana Lopes do. O canto do uirapuru: A floresta poética de Thiago de Mello. *Tropos*. v. 6, n. 2, p. 1-13, dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/1407>. Acesso em: 15 set. 2020.

PERELMAN, Chäim. *Retóricas*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PERELMAN, Chäim. *Argumentação*. In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI. 11. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. p. 234-265.

PLATÃO. *Diálogos*. Tradução de José Cavalcanti de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1993. (Coleção Os Pensadores).

PUTNAM, Hilary. *The Meaning of "Meaning"*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1975.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antonio Che-
lini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006 [1916].

SEIDE, Márcia Sipavicius. Metáforas pedagógicas e metáforas éticas em textos de divulgação científica. *Linguística*, v. 26, p. 112-126, 2011. Disponível em: https://www.mundoalfal.org/sites/default/files/revista/26_linguistica_112_138.pdf. Acesso em: 14 set. 2020.

SIMÕES, Darcila; NIELS, Karla Menezes Lopes; ROCHA, Thiago Serpa Gomes da. As figuras de estilo em perspectivas estilístico-semiótico-funcional. In: SIMPÓSIO DE ESTUDOS FILOLÓGICOS, 2., 2009, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos, 2009. p. 1-14.

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Cae-
tês, 2006.

TELLES, Tenório. Thiago de Mello: Poesia, vida e liberdade, 2020. BNCC. Disponí-
vel em: <https://bncamazonas.com.br/textobr/thiago-mello-poesia-vida-e-liberdade/>. Acesso em 15 set. 2020.

DISTRAÇÃO OU ARTIMANHA DO CURUPIRA? Descobrimos a mata fechada e as águas do rio pelos olhos do menino teimoso no conto passarinhar

Karla da Conceição Ferreira¹⁶

Francisco Pereira Smith Júnior¹⁷

Valdeci Batista de Melo Oliveira¹⁸

Helionora da Silva Alves¹⁹

Introdução

Joaquim Alfredo Guimarães Garcia nasceu em 1961 na cidade de Bragança, um dos municípios que compõe o Estado do Pará. É formado em Comunicação Social-Jornalismo (1993), especialista em Teoria Literária (1995) e Mestre em Estudos Literários (2005) pela mesma Universidade. Sua trajetória como escritor teve início em 1985, quando participou de um Concurso Paraense de Trovas promovido pela Prefeitura Municipal de Belém em parceria com a Secretaria Municipal de Educação e Cultura. Atualmente o autor se aventura na literatura mediante publicações dos gêneros conto, crônica, poema, novela e mais recentemente, romance.

O conto escolhido como objeto de estudo apresentado neste texto encontra-se no livro *O homem pelo avesso*, cuja primeira edição foi para as livrarias em 1993, após seus originais terem sido premiados com o primeiro lugar no concurso literário Samuel Wallace, realizado pela Academia Paraense de Letras em 1992. Trata-se do primeiro livro de contos do autor para alcançar um público mais velho.

A obra foi acolhida de maneira positiva, sendo recomendada por outros escritores cujos comentários apontam para a sua fortuna crítica. Para Ignácio de Loyola Brandão o presente livro de Garcia “é bom de ler, prende, é bem escrito, não tem ranço de lugares-comuns que, em geral, dominam a produção literária brasileira” (p. 69), já Acyr Castro afirma que o autor “adequa o seu estilo ao seu pensamento, faz do seu *O homem pelo avesso* uma sequência fascinante de imagens, e nos dá uma

16 Graduada em Letras-Libras pela Universidade do Estado do Pará. Mestre em Linguagens e Saberes na Amazônia pela Universidade Federal do Pará. E-mail: karlacferreira3@gmail.com

17 Doutor em Planejamento do Desenvolvimento pela Universidade Federal do Pará. Professor Associado I da Universidade Federal do Pará. E-mail: fransmithj@gmail.com.br

18 Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Professora Associada — nível B da Universidade Estadual do Oeste do Pará. E-mail: valzinha.mello@hotmail.com.

19 Pós-doutoranda em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Doutora em Agricultura Tropical pela Universidade Federal do Mato Grosso. Professora Associada I da Universidade Federal do Oeste do Pará. E-mail: helionora.alves@ufopa.edu.br

coletânea de histórias curtas a não olvidar tão cedo”, segundo Idelfonso Guimarães “Alfredo Garcia [...] é um contista de intensa sensibilidade criativa, como há muito não aparecia nas letras paraenses” (p. 69).

O Professor Joel Cardoso também contribuiu com a crítica afirmando que “[...] As peculiares situações do cotidiano ganham, na pena do autor, uma dimensão que extrapola os convencionais limites do episódico ou regional” (p. 70). Comentário que antecipa a temática apresentada nas narrativas integrantes desta obra.

O homem pelo avesso teve a sua segunda edição publicada no ano de 2013. O livro apresenta uma reunião de contos dispostos em três seções: *Infância*, na qual constam aventuras de tempos de meninice vividas por garotos curiosos e observadores; a segunda seção é intitulada *Mulheres* e nela as personagens femininas dão lugar a realização dos seus mais variados desejos; por fim, *Cotidiano* é o título da última seção, em que há críticas ao capitalismo, ao trabalho desenfreado, à insegurança vivenciada por um homem antes de aproximar-se de uma mulher, ao suicídio e à observação da vida alheia.

O título da obra já sugere ao leitor o eixo condutor das narrativas, elas discorrem sobre o interior humano que se acha despido pela tessitura de Garcia em doze contos através de “narradores oniscientes” em praticamente toda a coletânea. Vale ressaltar que tal artifício possibilita o aprofundamento do espectador nos pensamentos e intenções precedentes das ações das personagens e protagonistas.

A presença de narradores oniscientes também aproxima o leitor da obra a medida em que permite que durante o ato da leitura haja identificação com os sentimentos e situações nela expostos, germinando o ambiente para reflexão sobre os diferentes temas apresentados; esta experiência é inerente ao gênero conto, visto que, conforme explicado por Cortázar (1993), este tipo de narrativa episódica nasce da observação do cotidiano feita por seu autor, que posteriormente escreve um episódio merecedor de ser narrado.

O conto analisado e apresentado no presente texto foi recolhido da primeira seção da obra acima descrita, ele tem como título *Passarinhar* (2013) e versa sobre um menino que se embrenha mata adentro para caçar passarinhos no feriado de Sexta-feira da Paixão, porém, envolvido pelo belo cenário que lhe cercava, distrai-se e dorme, acordando somente depois do pôr do sol; perdido e no escuro, o menino suspeita das artimanhas do Curupira — entidade protetora das matas —, horas mais tarde é encontrado por seus pais e apanha pela desobediência.

A fim de que se entenda a lente cultural utilizada pelo protagonista, seguiu-se a visão teórica de Loureiro (2002), para o qual a Amazônia possui demandas inerentes ao seu território. O autor ocupa-se em compreender questões universais tendo como ponto de partida a cultura amazônica, ele afirma ainda que a própria paisagem da região — repleta de rios e matas - colabora para que o homem oriundo deste espaço tenha o imaginário irrigado pelos estímulos que da paisagem retira, isto ecoa nas suas relações interpessoais e na relação que mantém com a natureza.

Quanto aos aspectos metodológicos, a análise aqui apresentada se trata de uma pesquisa qualitativa, com caráter descritivo em que foi realizada uma revisão bibliográfica. Inicialmente escolheu-se apresentar algumas considerações sobre o gênero

conto, esta explanação, no primeiro momento referiu-se à teoria acerca do gênero, no segundo momento se relacionou o conto com a questão de contar histórias, por fim, discutiu-se sobre a sobre o espaço da mata e dos rios apresentados atrelados a notória presença das lendas.

Considerações sobre o Gênero Conto

A respeito do gênero conto, Gotilb (2004) com base em Poe (1842) explica que o impacto causado pelo conto tem de ser premeditado pelo autor, portanto, durante o ato da escrita ele deverá esquivar-se da feitura de um texto extremamente longo, visto que as diversas páginas ocasionarão a divisão do que o Poe (1842) denomina “Unidade de efeito”. O contrário também considerado, já que em um texto demasiadamente curto a excitação do leitor será alcançada tão rapidamente a ponto de não ser suficientemente duradoura e marcante.

Poe (1842) mostrava-se preocupado que o efeito provocado pela leitura não fosse interrompido ou diluído nas pausas que o leitor terá de fazer cotidianamente, por isso o autor acreditava que o romance, por conta da extensão, apresentará quebras na “Unidade de efeito”, já que o leitor não conseguirá finalizar a leitura em menos de duas horas e irá distrair-se com outras atividades, que suspenderão, assim, as sensações por ele experimentadas.

Gotilb (2004, p. 20) explica que uma das características do conto é “a economia dos meios narrativos. [...] conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido”. Portanto, cada palavra e expressão é importante na tessitura do conto. A organização estrutural e a relação entre os elementos deverá estar tão bem elencada para culminar no desfecho proposto pelo autor.

Para Cortázar (1993) o conto nasce dos embates entre a vida real e a vida escrita. O conto é a expressão dessa vida escrita. Com o objetivo de escrever neste gênero, o autor, com o olhar atento, acolhe um fato de suas observações e o tece, transformando-o em conto. Ocorre que embora condensado em ideias e imagens, tais elementos são precisos, ao passo que ocultam do leitor o excesso e revelam o essencial que não finaliza mediante o desfecho da narrativa.

O grande desejo pela passarinhada é o fio condutor do conto selecionado como objeto de estudo apresentado neste texto. Segundo Cortázar (1993), o tema escolhido pelo autor para sustentar o conto deverá ser excepcional; não inédito. O teórico chega a comparar o tema ao sol, pois em seu entorno giram planetas; similarmente o texto lançará luz às reflexões dos leitores, podendo fazer-lhes atentar para algo que ainda não haviam despertado a atenção.

Quando dizemos que um tema é significativo [...] essa significação se vê determinada em certa medida por algo que está fora do tema em si, por algo que está antes e depois do tema. O que está antes é o escritor com a sua carga de valores humanos e literários, com a sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista,

em face do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto (CORTÁZAR, 1993, p. 155-156).

O conceito de motivo corresponde a assuntos que permeiam o cotidiano das sociedades. Pires (2007), por via de Trousson (1971), explicita que o motivo “é não literário, a princípio, pois interessa também a outras áreas do conhecimento, como a psicanálise” (PIRES, 2007, p. 2). O motivo é amplo e percebido no plano da realidade; já o tema consiste na passagem de um motivo para a obra literária, ação que exige a particularização/individualização do motivo extraliterário, que quando transformado em tema de um livro é o seu elemento estruturador.

Assemelhando ao conceito acima, o tema pode também ser compreendido como o “elemento constitutivo e explicativo do texto literário [...] que ordena, gera e permite produzir o texto [...] reservamos para o motivo tudo aquilo que precisamente não intervém no plano das estruturas, dos princípios organizadores do texto” (MACHADO; PAGEAUX, 1982, p. 89-90). Em suma, a observação da realidade pelo autor e as suas leituras possibilitam a transformação de diferentes motivos em temas de suas publicações.

O elemento significativo do conto pareceria residir principalmente no seu tema, no fato de se escolher um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa além dele mesmo. [...] se converta no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica (CORTÁZAR, 1996, p. 152-153).

Nesse sentido, o conto foi utilizado como instrumento para promoção da discussão sobre o espaço da Amazônia paraense cercado por lendas e crenças que habitam o imaginário do menino protagonista.

Uma Leitura do Conto Passarinhar

O menino herege que saíra para passarinhar naquela Sexta-feira da Paixão, credo em cruz, passarinhar num dia daqueles (GARCIA-BRAGANÇA, 2013, p. 27).

O conto *Passarinhar* (2013) inicia com o narrador do tipo onisciente percorrendo sobre o desejo do garoto protagonista em dirigir-se a mata a fim de caçar passarinhos, entretanto, o medo da punição toma conta do pensamento, pois o dia exato do seu desejo do personagem ocorre no feriado de Sexta-feira da Paixão. Influenciado por outro menino nomeado como “moleque do Zé Roxo”, que lhe dizia para não temer, já que passarinhar em uma data sagrada está longe de ser considerado pecado e gerar punição, cede ao convite.

Na ocasião, o garoto, acompanhado do colega, decide adentrar o espaço protegido por seres encantados. Ocorre que em certo momento optam por seguirem caminhos opostos, separando-se. A beleza da mata, a paisagem criada pelas árvores e o barulho dos bichos funcionam como uma espécie de entorpecente para o garoto,

que sem dar-se conta, adormece. Após despertar, nota que a mata, outrora repleta de verde, já estava totalmente escura, lhe impedindo de enxergar o caminho que lhe guiaria ao ponto de encontro com o colega.

Aterrorizado, recorda as histórias contadas por seu tio Caninana e lembra-se que o curupira protege as matas. Desconfiado, acredita que a entidade pode ter usado alguma artimanha para mantê-lo distraído, impedindo-o de causar dano aos passarinhos que habitam o espaço. Tempos depois o garoto percebe o que parece ser uma lamparina em meio ao breu vinda de um grupo de pessoas que estava a sua procura. Como desfecho, é castigado com uma surra dada por seu pai; ainda que pensasse que castigo pior seria ter de rezar o terço inteiro para obter o perdão divino.

Vale ressaltar que algumas infâncias vividas na região da Amazônia Paraense têm como aspecto comum a presença das narrativas orais, que auxiliam na construção do imaginário infantil. Logo, enquanto as crianças aumentam em estatura e conhecimento, ouvem histórias coroadas de misticismo sobre entidades protetoras das florestas, dos rios, cobras e boto que se transformam em homem, criatura com um olho só, entre outros.

No conto em questão o sujeito responsável em apresentar o universo dos encantados ao garoto é o personagem nomeado tio Caninana. Benjamin (1994) fez considerações ao explicar que a arte de narrar está a cada dia mais escassa, pois “são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 1994, p. 197). O afã pelo aprendizado sobre a vida tem se perdido nas gerações atuais, pois o acesso rápido as informações roubou-lhes o gosto de conversar calmamente “é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de cambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 197).

Nesse sentido, Bosi (1994) afirma que a perda de interesse afeta também o relacionamento dos jovens com as pessoas idosas, cuja conversa é repleta de recordações. Em contrapartida, é notório que o menino protagonista não apenas interessa-se pelas histórias contadas por seu tio, como também acredita nelas.

Segundo Benjamin (1994), há dois tipos de narradores: os nativos, que não saíram de seu território de nascença e os viajantes, que conhecem lugares distantes e diferentes do cenário ao qual estão acostumados, e quando retornam possuem um vasto repertório de experiências culturais agregadas em suas histórias.

O tio Caninana é, portanto, um narrador que não se afastou do seu território de nascença. Ele é um contador de histórias vivente do meio do grupo e apresenta saberes e lendas de onde retira sabedoria para ensinar lições sobre a vida para os mais novos. Nesta narrativa, a figura do tio enaltece a relevância do homem do povo e deixa margem para o leitor perceber que até mesmo nas obras de grandes autores os sujeitos que cercam suas vidas auxiliam na construção de suas tramas. O personagem tio Caninana é recorrente nas publicações de Garcia, pois se acha também no conto *O dia herói*, presente na coletânea *Memórias do Quintal* (1995, 2002), o conto mencionado por sua vez foi incluído anos mais tarde como um episódio vivido por Miguel de Santana na novela *Andar, andar: memórias do nunca mais* (2018):

Por isso é que acho que me afeiçoei muito ao meu tio. Era um homem simples, falava arrastado, voz rouca, dizia só o essencial. Eu ficava sempre maravilhado

com as histórias de meu tio, muito embora minha mãe sempre achasse uma chance para me afastar dele quando começava a narrar sagas de assombramento e feitiçarias. Ela dizia que aquilo era “coisa do demônio” (GARCIA, 2018, p. 19).

Duas outras aparições de tio Caninana dão-se nas crônicas intituladas respectivamente *Tio Júlio e o Kumon* e *Meus candidatos Nobel da Paz*, ambas na obra *Porandubas* (2011). Na primeira crônica, há referências que reforçam o perfil do personagem:

Tio Júlio era o nosso homem no Caeté. Ele era uma espécie de desbravador da Pará-Maranhão, vindo de Tentugal, outro lugarzinho ilhado no meio do mundo e do qual sempre recordo com saudade — aquelas águas escuras e frias, o peixe fresco, a farinha deliciosa... — e que chegou ao Caeté, segundo contava, quando ainda existiam índios por ali. [...] Era um sábio na sua simplicidade de aprendiz. Pescador como poucos, além de caçador, sempre trazia petiscos das caçadas. [...] ele também era comissário de polícia do lugarejo — me ensinava a fazer contas práticas, coisas como dividir um quilo em quatro, quanto custava cem gramas de manteiga, esses pequenos truques matemáticos vendeiros. Tio Júlio tinha uma admiração enorme por meu pai. Um gostava do outro como irmão, embora fossem cunhados. Meu pai, um poliglota, apreciava a rudeza da sapiência de tio Júlio (GARCIA-BRAGANÇA, 2011, p. 51-52).

Na segunda crônica, Garcia põem-se a dar indicações dos seus candidatos ao Nobel da Paz, nesta feita, disse que:

O terceiro, as não menos importante já que ainda não é o último, seria meu inesquecível tio Júlio Caninana. Além de um bonachão, incorrigível contador de histórias, com sestro linguajar, usando ao cabo de cada frase o seu “não acha?” tio Júlio acabou se tornando um personagem para mim. Não me recordo de tê-lo visto envolvido em brigas, disputas, e olha que ele chegou a ser comissão de polícia, hem? (GARCIA-BRAGANÇA, 2011, p. 59).

Um aspecto observado no conto é a presença da cultura transferida por intermédio das narrativas do tio que se encontram abrigadas em sua memória. A este respeito, percebe-se que a memória é tema de diferentes disciplinas, e na História pode ser definida como a “Propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 2003, p. 224).

A memória está relacionada a estudos na área biológica e psicológica, ela é tão importante para uma pessoa ou grupo a ponto de conservar antigos mitos e histórias de um povo. Essa faculdade tem grande relevância para sociedades que tinham a oralidade como forma de transmissão cultural e também para os grupos que tiveram acesso à escrita. Com o passar do tempo, o seu papel foi se modificando, mas sem perder a essência, de unir o passado ao presente, seja no relato de um indivíduo apenas, seja no testemunho de um grupo de pessoas em que vários pontos de um mesmo fato aproximam-se, constituindo uma lembrança coletiva.

Desse modo, a lembrança assume a forma narrativa para acessar o passado via oralidade ou escrita. Interessante é que com a descoberta da escrita, a memória deixou de ser centralizada em um ou poucos indivíduos, isto era comum em sociedades antigas, nas quais o velho tinha um lugar privilegiado, pois ele era escolhido para “armazenar” e depois transmitir aos mais jovens o conhecimento possuído. Para Dos Santos Fernandes e Dos Santos Fernandes (2015, p. 132) “o saber narrativo é talvez a principal forma de objetividade de saberes locais”.

Em seu artigo, Dos Santos Fernandes e Dos Santos Fernandes (2015) recordam a narrativa recolhida em uma entrevista concedida em meados do fim dos anos noventa, sobre Azevedo e Saboia, homens decididos irem pescar e tapar um igarapé. Após o rio ter secado, notaram que havia um boto preso dentro do cercado. Azevedo golpeou o mamífero na primeira vez com uma faca, na segunda vez não obteve sucesso, pois a faca acertou-lhe a coxa, paralisando-o no mesmo instante. Antes fora alertado por Saboia para não machucar seres mitológicos, mas desdenhou da crença do companheiro. Embora tenha levado Azevedo até o Pajé, o esforço não foi suficiente para curá-lo, já que o sujeito faleceu horas depois.

Dos Santos Fernandes e Dos Santos Fernandes (2015) não objetivaram dar uma resposta conclusiva à causa do óbito, mas explicam que muitas vezes, na intenção de dar um parecer sobre um fato acontecido na cultura do outro, as pessoas tomam como ponto de partida a própria cultura, o que caracteriza o etnocentrismo. Dessa forma, para que se compreenda o sentido e o significado dos saberes transmitidos em paraenses é necessário ter como lente a cultura local, que se encontra ligada ao imaginário repleto de lendas e mistérios. A respeito do imaginário, Loureiro (2004) assevera que ele:

É a imaginação maravilhada, ou seja, aquela imaginação capaz de vê maravilhas nas coisas, de despertar maravilhas nas coisas ou de atribuir maravilhas as coisas. Mas o imaginário é indiscutivelmente, uma forma poetizante da existência e da cultura. Ele tende a provocar uma atmosfera poética ou poetizante àquilo que impregna, nessa viscosidade própria que ele representa, presente em todos os momentos da nossa existência (LOUREIRO, 20014, p. 148).

Para o autor o imaginário vivifica as coisas ao redor do homem e lhe possibilita explicar os símbolos da sua cultura de maneira maravilhosa, ou seja, com um certo misticismo e também com poesia. O imaginário faz com que o homem atribua as lendas a explicação para os acontecimentos que ainda não consegue explicar. Cascudo (1995, p. 511) evidencia que as lendas dizem respeito a um “episódio heróico ou sentimental com o elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral popular, localizável no espaço e no tempo”.

No conto em análise o tio funciona como uma espécie de habilidoso transmissor dos saberes das gerações passadas, ele alertava o garoto sobre os castigos aplicados pelas entidades pertencentes às lendas enraizadas no imaginário dos paraenses: “Recordou que, certa vez, o Velho Caninana, entre uma cachimbada e outra, falara no Curupira que protegia os bichos da mata. Teria sido ele, então, encantado pelo demoninho do ser da mata?” (GARCIA-BRAGANÇA, 2013, p. 26). A dúvida que

permanecerá na mente do leitor será a mesma vivenciada pelo garoto: houve apenas uma distração acarretada em um breve sono ou se fora mesmo alvo de um encantamento do Curupira? Sobre este ser, Cascudo (1995, p. 332-334) afirma:

[...] É o enganador, *nuemn mentium*, como chamou Margrave, fazendo o homem perder-se na selva tropical. É um mito comum aos tupis-guaranis, vindo do sul para o norte divulgado pelo contato dos aruacos, pelo Orinoco, rio Negro e rio Branco. Sempre com as características da função e variantes físicas, invencível, dirigindo a caça, senhor dos animais, protetor das árvores, percute-lhe o tronco e as sapopemas, quando ameaça as tempestades, verificando a resistência. [...] tem quatro palmos de altura em Santarém; é calvo com o corpo cabeludo, no rio Negro; sem orifícios para secreções, no Pará; com dentes azuis ou verdes e orelhudo, no rio Solimões, sempre com os pés voltados para trás e de prodigiosa força física, engana caçadores e viajantes, fazendo-os perder o rumo certo, transviando-os dentro da floresta, com assobios e sinais falsos.

Percebeu-se que o ambiente psicológico é um dos elementos da narrativa que se articula ao espaço e torna propício acontecimentos misteriosos, uma vez que já no segundo parágrafo do conto o narrador faz conhecida ao leitor a dúvida que pairava na mente do garoto, a qual é repetida outras cinco vezes ao longo do conto: “passarinho, num dia daqueles?” (GARCIA-BRAGANÇA, 2013, p. 23).

A data em questão é o feriado sagrado conhecido como Sexta-feira Santa ou Sexta-feira da Paixão, ela funciona enquanto memorial do dia da crucificação e morte de Jesus pelos pecados da humanidade. Certos costumes são reproduzidos nesta data por alguns paraenses, como evitar brigar e falar alto, pedir perdão aos pais e aos mais velhos por todas as ofensas e comportamento inadequado, refletir sobre a vida e arrepende-se de erros cometidos. Consciente da importância da data e seu significado, o protagonista teme a repreensão dos pais e as rezas incontáveis que teria de fazer:

Se o pai ou a mãe descobrem até mesmo seus pensamentos, o castigo seria severo, castigo de rezar noites e noites naquele rosário imenso que a velha Candoca desfiava nas novenas, coisa que o fazia até simpatizar com o purgatório e o fogo do demo, cruz-credo! [...] Ficou matutando com ele mesmo, deitado na cama enorme, enquanto ouvia as irmãs ensaiando hinos e louvores para logo mais na capela do lugar, onde, enfatizadas, estariam gorjeando como anjos daquelas gravuras bíblicas, amém. E ele, ali, com temores: passarinho, num dia daqueles? (GARCIA-BRAGANÇA, 2013, p. 24).

Ocorre que totalmente influenciado pelo

Endemoniado moleque do Zé Roxo, um de cabelo alourado e pele queimada de sol, gíto — mas que parecia tomado de mil-formigas-de-fogo é que colocou a semente da tentação nas ideias do menino. [...] Às duas horas da tarde o moleque do Zé Roxo, com o cabelo pixaim e sarará desarrumado, baladeira na cintura do calção esfarrapado, aquele riso debochado que não tirava do rosto e um arzinho de superioridade (GARCIA-BRAGANÇA, 2013, p. 23-24).

A descrição física do colega do protagonista em certos momentos aproxima-se com aquela enfatizada por Cascudo (1995, p. 332): “De *curu*, contrato de *corumi*, e *pira*, corpo, corpo de menino, segundo Stradelli. O Curupira é representado por um anão, cabeleira rubra, pés ao inverso, calcanhares para frente”.

O adjetivo “gitito” refere-se ao sentido de pequeno, pequenino; logo, o colega do garoto possui baixa estatura e tem “sarárá desarrumado”. De acordo com o dicionário o termo sarará “veio da língua Tupi ‘sara-ra’ que significava ‘que tem pelos ruivos’”. No Brasil, a palavra sarará passou a identificar mulatos ou mestiços com cabelos crespos e alourados ou arruivados”. Em regiões do interior da Amazônia paraense as crianças nascidas com este fenótipo são chamadas de sarará.

Outro aspecto que aproxima o “moleque do Zé roxo” do Curupira é a forma que ambos são chamados. Cascudo (1995, p. 332), baseado em suas pesquisas, diz que o ser habitante das matas é um “Demônio da floresta”, enquanto que o companheiro de passarinhada do protagonista recebe a alcunha de “endemoniado” (GARCIA-BRAGANÇA, 2013, p. 23) por ser grandemente arteiro. Ainda se tratando da descrição do moleque do Zé Roxo, outra característica mencionada é o seu “riso de saci esperto e debochado até as orelhas de abano” (GARCIA-BRAGANÇA, 2013, p. 25). Segundo Cascudo (1995, p. 794), o Saci-Pererê é uma “entidade maléfica, em muitas, graciosa e zombeteira noutras oportunidades, comuns nos estados do Sul.”, novamente um aspecto que evidencia o jeito levado e desafiador que possui o menino, prontíssimo para pregar peça no colega antes indeciso de ir passarinhar em pleno feriado cristão.

Conforme mencionado por Loureiro (2004, p. 149), a paisagem encontrada na região Amazônica é altamente povoada pelo imaginário, ele afirma que:

Se lembrarmos do velho Bachelard, que fala sobre que a verdadeira água do devaneio é a água doce e fluente (que são exatamente as águas dos nossos rios, doces e corrente), você vai vê que essa paisagem é mediadora para a explosão do imaginário na relação do homem com a natureza e dos homens entre si.

A simbiose entre a paisagem amazônica e o imaginário pode ser encontrada em alguns trechos de *Passarinhar* (2013) quando os garotos adentram os rios que dão acesso à mata.

Foram se entranhando pelo caminho que ia desaguar no igarapé, tortuoso caminho cercado por árvores, mato rasteiro e silêncio só quebrado pelo pio de algum pássaro. [...] com pouco findava o caminho que levava ao igarapé. Via-se dali, o rio correndo manso, potro de águas belas e transparente, de um tom beirando o castanho. [...] Subiu na canoa, molhando os pés nus na água fria e olhando pros lados, alerta para que ninguém conhecido o visse por aquelas bandas e acabasse por denunciá-los aos pais, afinal, passarinhar num dia daqueles... [...] riu enquanto a canoa avançava sobre as águas do rio, formando sulcos na passagem, que logo-logo desapareciam sem deixar nenhum vestígio do caminho que os dois tomavam (GARCIA-BRAGANÇA, 2013, p. 24-25).

O rio separa o local onde os garotos moravam com as suas famílias, da mata fechada, território demarcado, em que o limite estabelecido pelos encantados

determina até onde o ser humano pode acessar o espaço protegido por seres não-humanos. No trecho acima é notado que a tonalidade da água do rio também reforça o ambiente de mistério, uma vez que criaturas podem habitar suas profundezas das águas e observá-los sem que o contrário seja possível.

Outra consideração ainda sobre as águas do rio refere-se ao fato que à medida em que os garotos viajam por ela, segundos depois os seus rastros são apagados. Neste conto a água funciona como um portal entre o território dos humanos e o território dos encantados. Para Loureiro (2004, p. 149):

As águas dos rios são também um espelho de água. Elas têm também um olho na sua origem, um olho por toda a sua existência, uma vez que a água que nós olhamos, nos olha também. [...] a água fluente tem toda uma integridade propiciadora dessa evanescência do espírito. Dessa questão do devaneio. É muito comum na Amazônia essa viscosidade entre o real e o imaginário, motivado pelo devaneio.

Além do ambiente psicológico, o segundo elemento que permite ao menino protagonista adentrar a mata e pôr-se a devanear é o espaço, sobre ele, Borges Filho (2009) explica que há diferentes maneiras de analisá-lo, mas alerta que o pesquisador tenha a cautela e o respeito de não isolá-lo, haja vista que a história é um tecido constituído dos elementos presentes na narrativa e que a descontextualização pode dar um aspecto de empobrecimento à tessitura completa do autor. Portanto, embora a ênfase recaia sobre essa categoria, não há como abordá-la sem mencionar outros elementos. Segundo Borges Filho (2009, p. 185), “perceber o mundo significa agir sobre ele”, ou seja, é perceptível que a narrativa sobre o percurso do garoto pelas águas e pela mata não deve ser encarado como passivo, visto que o protagonista age e modifica o cenário, dando prosseguimento aos conflitos na narrativa e construindo o seu significado.

A própria ação da caminhada/travessia evidencia que os sentidos atuam no desenvolvimento do conto. Logo, o protagonista não vivencia apenas uma experiência visual, embora um dos focos da construção espacial desta narrativa tenha a utilização demasiada da visão. Para Borges Filho (2009), a participação dos gradientes sensoriais na narrativa expõe o cerne do espaço ilustrado.

Mas o menino ficou ali, olhando o verde ao seu redor, viajando os olhos pelas árvores, juntando aquelas pedras roliças e brancaronas e atirando numa nesga de rio que passava bem atrás do local onde ficara acoitado. E, ainda assim, os olhos embebidos na paisagem, martelavam, vez em quando, o seu pesar, as vozes de Emerciano, da sua mão, da velha Candoca banguela com seu rosário desconforme, tudo, tudo, tudo... (GARCIA-BRAGANÇA, 2013, p. 26).

A visão é um importante sentido, pois é o primeiro “através do qual entramos em contato com o mundo. É o sentido que capta o espaço em seu distanciamento máximo” (BORGES FILHO, 2009, p. 171). Ela consiste na fonte inicial utilizada pelo personagem para compreender e descrever a sua localização. Neste conto o olhar atento do menino protagonista encontrava-se entorpecido diante de tamanha beleza da paisagem a ponto que sequer percebeu quando adormecera durante a contemplação.

Quando deu conta de si, anoitecera. Ao redor dele somente as sombras, os pios dos bichos na mata fechada, um friozão de meter medo em muito valente, que o menino logo sentiu vontade de chorar, mas acabou por engolir as lágrimas. Como diacho fora dormir? Recordou que, certa vez, o velho Caninana, entre uma cachimbada e outra, falara no Curupira que protegia os bichos da mata. Teria sido ele então, encantado pelo demoninho do ser da mata?

Noite de breu em que não se via um palmo a frente do nariz (GARCIA-BRAGANÇA, 2013, p. 26).

Para Barbieri (2009, p. 105), o espaço na narrativa atua como agente ativo, afastando-se somente do campo descritivo e de pano de fundo para o enredo, ele ocupa o lugar de “articulador da história”, podendo ter relação com o estado emocional das personagens. Ao relacionar o espaço com o as emoções das personagens, Borges Filho (2009, p. 171) afirma que “um espaço que se mostra pouco acessível à visão é um espaço que aparece geralmente sob o signo do medo, da desconfiança”. Consequentemente, os sentimentos de pavor e desamparo vêm à tona no menino exatamente no momento em que se percebe sozinho na mata escura, acompanhado de bichos.

E, como achar o caminho que levava ao ponto de encontro acertado com o moleque do Zé Roxo? Gritou pelo sarará, mas cadê a carinha risonha do danisco? Que sarará que nada! Um pio de coruja foi a resposta que ouviu como eco ao seu chamado, assustando-o. O nó na garganta começou a tomar-lhe as faces, que julgava perdido, irremediavelmente perdido. Perdido, perdido sim. Gritou de novo pelo moleque do Zé Roxo, mas o sarará parece fora tragado pela terra (GARCIA-BRAGANÇA, 2013, p. 26).

Outro sentido utilizado pelo personagem para a perceber o espaço é a audição, Borges Filho (2009, p. 176) afirma que “muitas vezes somos mais sensibilizados pelo ouvimos que pelo que vemos”, além do mais, diante da mata escura, a construção do ambiente sonoro dessa narrativa passa a denunciar aspectos vivenciados pela personagem. A coruja é símbolo de sabedoria, mas neste conto o seu pio funciona quase como um canto agourento, alimentando o ambiente sombrio. Ainda no trecho acima há também a participação do sentido do tato, uma vez que o sentimento do menino vem à tona em forma de transfiguração de sua face, tornando-a apavorada. Para Borges Filho (2009, p. 182), a percepção tátil colabora com a percepção do espaço e indica o estado emocional das personagens conforme são descritas as sensações que experimenta. “Bem longe, longe, no escurão da mata viu o que pensou ser uma lamparina e correu, doidinho, que nem sentia a modo os galhos e a tiririca rasgando a camisa, lanhando o corpo” (GARCIA-BRAGANÇA, 2013, p. 27). Tão desejoso de sair daquele mundo repleto de criaturas misteriosas, o garoto teve a sua pele anestesiada a ponto de nem mesmo notar que os cortes feitos pelos galhos em sua vestimenta.

Já era magote de gente que procurava e dava como perdido para sempre o menino herege que havia saído para passarinhar naquela Sexta-feira da Paixão, credo em cruz, passarinhar num dia daqueles...

O que não esqueceu, nem muito tempo depois, foi a surra que levou do pai, se bem achasse muito pior a reprimenda ter que desfiar aquele rosário infundável da velha Candoca, isso sim. Mas a surra que levou do pai, nunca mais esqueceu, isso não (GARCIA-BRAGANÇA, 2013, p. 27).

O conto é finalizado com o encontro do garoto com aqueles que lhe procuravam, e atribuíam o desrespeito a uma data sagrada como o motivo de ter se perdido na mata. A pele do menino, que antes encontra-se sem sentir o contato com os galhos das árvores provocado pela corrida, volta a ter percepção quando ele apanha do seu pai.

Sem o sentido do tato, dificilmente sobreviveríamos. Através dele, experienciamos a resistência, a pressão dos seres e do espaço. Tal experiência é fundamental para a percepção de que existe um mundo além de nossa imaginação. Ver ainda não nos garante a verdade, é preciso tocar, como bem exemplifica a atitude de Tomé no famoso episódio do Evangelho (BORGES FILHO, 2009, p. 180).

Diante da explanação sobre o conto foi possível eleger elementos pertencentes à cultura e ao imaginário de um grande contingente que habita a região da Amazônia Paraense. A leitura desta narrativa lança no leitor reflexões não apenas sobre como os gradientes sensoriais funcionam como elemento fundamental para a descrição do espaço e dos sentimentos, pois ao olhar a paisagem o garoto enxerga o avesso de si próprio, grandemente tomado por crenças e superstições que povoam o seu imaginário.

Considerações finais

Retomando Cortázar (1993), o gênero conto é escrito como uma fotografia, que coloca o espectador no cerne de um acontecimento norteador por uma temática. Sabe-se que o fio condutor deste conto nasce da vontade do menino protagonista de passarinho em uma data sagrada. Por intermédio dos medos da narrativa, o leitor vivencia um tipo de experiência próxima com as crenças, as encantarias e os aspectos religiosos que cercam o território da Amazônia paraense.

Nesta feita, Fernandes (2004, p.115) assevera que “a Amazônia é a origem e causa desse tipo de produção literária que funda um imaginário pautado em sua paisagem e identidade, transitórias entre o local e o universal [...] a Amazônia é ponto de partida e não um fim em si mesmo”. Portanto, o autor dialoga com as proposições feitas por Loureiro (2004) sobre as questões inerentes ao espaço amazônico serem uma lupa, o ponto de início para filtrar e compreender o universal.

Destarte, embora se parta de questões próprias da região, Garcia dialoga com o leitor proporcionando um jogo sugestivo iniciado já no título da obra *O homem pelo avesso* (2013), de que o universal, amplamente discutido em literatura, consiste na explanação dos dramas humanos, dos sentimentos primitivos experimentados por todos os homens, independente do lugar onde se encontrem.

Este conto pode ser utilizado como objeto de estudo para futuras pesquisas sobre a temática da preservação ambiental e da infância na Amazônia paraense, adentrando ainda mais o viés teórico sobre a questão religiosa.

REFERÊNCIAS

BARBIERI, Claudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidney *et al.* *Poéticas do espaço literário*. São Carlos; São Paulo: Editora Claraluz, 2009. p. 105-126.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BORGES FILHO, Oziris. Espaço, percepção e literatura. In: BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidney *et al.* *Poéticas do espaço literário*. São Carlos; São Paulo: Editora Claraluz, 2009. p. 167-189.

BOSI, Eclea. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CASCUDO. Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Publicação: CEJUP, 1995.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Junior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 147-163.

DOS SANTOS FERNANDES, Daniel; DOS SANTOS FERNANDES, José Guilherme. A “experiência próxima”: saber e conhecimento em povos tradicionais. *Espaço Ameríndio*, v. 9, n. 1, p. 127-150, 2015. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/view/53593/34131>. Acesso em 10 set. 2020.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. Literatura brasileira de expressão amazônica, literatura da Amazônia ou literatura amazônica. *Revista Graphos: Revista da Pós-Graduação em Letras-UFPB João Pessoa*, v. 6, n. 1/2, p. 111-116, 2004. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/viewFile/9540/5188>. Acesso em: 8 set. 2020.

GARCIA-BRAGANÇA, Alfredo. Passarinhar. In: GARCIA-BRAGANÇA, Alfredo. *O homem pelo avesso*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2013. p. 23-27.

GARCIA, Alfredo. *Andar, andar: Memórias do nunca mais*. Ananindeua: Populivros, 2018.

GARCIA-BRAGANÇA, Alfredo. *Porandubas*. Belém: Populivros, 2011.

GOTLIB, Nadia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Encantaria da linguagem. *Revista Cronos*, v. 3, n. 1, p. 147-150, 2002. Disponível em: <https://www.periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/14260/pdf>. Acesso em: 8 set. 2020.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. Motivos, temas e mitos. In: MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri *Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1982. (Signos, v. 36, p. 98-97).

PIRES, Antônio Donizeti. Lugares-Comuns da Lírica, Ontem e Hoje. *Linguagem. Estudos e Pesquisas*, v. 10-11, p. 1-30, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/34355/18093>. Acesso em: 7 set. 2020.

POE, Edgar Allan. Review of Twice told tales (1842). In: MAY, Charles E. (ed.). *Short story theories*. Op. cit. p. 45-52.

MENINA E MURALHA: uma abordagem ecofeminista de Juçara de Monique Malcher

Lucideyse de Sousa Abreu²⁰

Francisco Pereira Smith Júnior²¹

Valdeci Batista de Melo Oliveira²²

Helionora da Silva Alves²³

Introdução

A escritora contemporânea Monique Malcher, em sua obra de estreia *Flor de Gume* (2020) apresenta, por meio de contos e prosa poética, diversas temáticas e imagens literárias, como a ancestralidade, amor próprio, memórias e feridas expostas, dentre outras tantas riquezas de conteúdo, nesta pesquisa foi escolhido como objeto de análise a prosa poética, “Juçara”. Este apresenta dentro da narrativa aspectos da poética, como por exemplo, a sonoridade ao ler, mostrando para o leitor uma possibilidade que mescla a prosa dos contos e a narrativa, com o ritmo e a subjetividade dos aspectos da poética. A autora, também colagista e pesquisadora, nasceu na cidade de Santarém, no estado do Pará e tem outras publicações independentes como: Tristona (2018); A gente nunca mais se viu (2019), Mas nem peixe? (2019); Aquenda (2020); e também divulga seu trabalho em uma revista eletrônica mensal com contos e poemas que escreve. Monique, publica o livro *Flor de gume* pelo selo Ferina da também escritora Jarid Aeres, obra que está sendo conhecida e reconhecida nacional e internacionalmente que se molda entre poesia e prosa no resgate do contar.

A escritora Jarid Aeres apresenta no livro suas percepções do livro “Flor de Gume” como um mergulhar as pernas nos rios do Pará, o ouvir o que contam as meninas presas em infâncias machucadas, mães que crescem como plantas de verde profundo e avós que nutrem raízes e aplicam as ervas que restauram o corpo ferido. Alertando em primeiro contato que serão as mulheres as protagonistas dessas narrativas que expõe os cortes feitos em laminas afiadas ainda em processos de cicatrizações e curas.

20 Graduada em Letras e Mestranda em Linguagens e Saberes na Amazônia pela Universidade Federal do Pará. E-mail: deyse4e@hotmail.com.

21 Doutor em Planejamento do Desenvolvimento pela Universidade Federal do Pará. Professor Associado I da Universidade Federal do Pará. E-mail: fransmithj@gmail.com.br.

22 Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Professora Associada — nível B da Universidade Estadual do Oeste do Pará. E-mail: valzinha.mello@hotmail.com

23 Pós-doutoranda em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Doutora em Agricultura Tropical pela Universidade Federal do Mato Grosso. Professora Associada I da Universidade Federal do Oeste do Pará. E-mail: helionora.alves@ufopa.edu.br

O livro é dividido em três partes: “Nomes escritos nas árvores, umbigos enterados no chão”; “Quando lábios roxos gritam em caixas de leis herméticas” e “Reflorestar do corpo abandonar as pragas”. A prosa poética escolhida, Juçara, apresenta-se na primeira parte da obra, assim como um nome que escrito a riscos de faca deixa ferida em árvore. Abordando a narrativa de uma menina e muralha, possibilitando interpretações entre a vida de uma personagem mulher, com a trajetória histórica de uma muralha. O entre ergue-se e o destruir.

Dessa forma, a prosa possibilita uma leitura ecofeminista em análise da dualidade da comparação clássica do sujeito mulher e da natureza estarem em um mesmo plano de dominação. Ora se apresenta como constituída de ações e sentimentos da mulher em comparação com forças da natureza, ora permite a reações da natureza — chuva, vento etc. — sentimentos reais humanos.

Sequencialmente, a pesquisa abordará os aspectos metodológicos da Literatura Comparada, principalmente ao que tange a interdisciplinaridade amparada em Carvalho (2006) e Machado e Pageaux (1989) a partir disso, discutirá o espaço físico e social amazônico presente nessa ficção; posteriormente, a análise da narrativa seguirá com as intersecções Ecofeministas. Logo, a metodologia tem procedimento de ordem qualitativa por se tratar de uma análise literária ficcional que se utiliza de pesquisas bibliográficas como fontes investigativas.

A Literatura Comparada

A primeira seção objetiva discutir sobre o a Literatura Comparada, e a metodologia que se destina desenvolver por meio das definições e discussões propostas por teóricos da área. Quando os estudos comparativista, ultrapassa o quadro estreito das relações binárias e alarga forçosamente o campo da investigação. Mais ainda: a própria natureza da questão estudada, exige também uma reflexão pluridisciplinar que confronta a literatura com outros setores das chamadas ciências humanas (MACHADO; PAGEAUX. 1989 p. 141). Em um primeiro plano, busca-se usar os métodos investigativos dos estudos literários, promovendo assim a relação entre a literatura presente na prosa poética de Monique Malcher relacionada neste texto, com a Filosofia Ecofeminista. Nesse contexto, a interdisciplinaridade é uma ampliação do campo metodológico da Literatura Comparada e permite repensar os estudos das literaturas a partir de novas bases. Instigando o pesquisador sobre o que é literatura e seu estudo, Machado e Pageaux (1989) mostram duas orientações complementares:

Por um lado, a leitura do texto, <o prazer do texto> para retomar a formula barthiana, a leitura como reconstituição do texto, como <relação crítica> para utilizar a expressão de Jean Staronbinski. Por outro lado, o estudo da literatura como processo, não só de criação, de comunicação, mas também de *socialização*, no sentido em que os sociólogos utilizam as palavras. Neste segundo caso, a literatura não é apenas o veículo privilegiado de uma comunicação intersubjetiva [...] ela é também (com suas palavras, os seus temas, os seus mitos, as suas ideias, os seus sentimentos, as suas representações, até seus arquétipos e suas ideologias, etc.)

uma *prática cultural* da mesma maneira que a música, a pintura, a cozinha [...] ou melhor a literatura e uma *linguagem simbólica* que exprime e define um espaço cultural mais ou menos homogêneo, um espaço nacional, étnico, político, mais ou menos uno [...]” (MACHADO; PAGEAUX, 1989, p. 148-149).

Chama-se atenção para o segundo caso, o de socialização apresentada pelos pesquisadores, dessa forma a literatura é vista em sua amplitude ligada as práticas culturais em relação ao seu espaço, seus temas, palavras, representações etc., o que torna o texto vinculado à história, à política e à sociedade. Na prosa poética, Juçara, apesar de se saber o contexto social em que a obra está inserida, não retrata especificamente de uma particularidade de ser mulher amazônida, mas sim de um sistema cultural em que as mulheres amazônidas e não amazônidas estão subjugadas. Para tal teoria metodológica também vale se apoiar no texto de Carvalhal (2006), visto que autora discorre sobre a acentuação e a, então, “mobilidade da literatura comparada como forma de investigação que se situa ‘entre’ os objetos que analisa, colocando-os em relação e explorando os nexos entre eles, além de sua especificidade” (CARVALHAL, 2006, p. 74). Surge, desse modo, uma nova contextualização da Literatura Comparada, tal como a própria autora situa estar “entre” os objetos que são analisados, sendo flexível e móbil. Dessa forma, mais uma vez, não se poderia chamar um método delimitado, mas uma forma de interrogação em relação com outras fontes. Propondo assim, nesta pesquisa a problematizar, quais as relações das personagens representadas pelo nome Juçara e a muralha, e as manifestações do meio ambiente?

O estudo da temática, que pode ser uma abordagem histórica, social, cultural, religiosa, entre outras e em várias dimensões, aqui se apresenta como uma temática filosófica ecofeminista, em que o “comparatista reencontra o caminho da pesquisa histórica, do estudo social, da reflexão antropológica atento ao peso do passado e as exigências do presente” (PAGEAUX, 2011, p.79). Entrando em cena o posicionamento do contexto sociocultural dos Ecofeminismos, das relações de exploração das mulheres e da natureza em uma abordagem histórica e atual, assim como aponta Carvalhal (2006) que o estudioso, o comparatista, precisa redefinir os campos de atuação, para acentuar na prática a literatura como um todo.

Destarte, a Literatura Comparada amplia seus domínios em uma perspectiva interdiscursiva e interdisciplinar. Desse modo, o método comparado possibilita nesta pesquisa uma sondagem além da obra. A prosa poética de Juçara é o ponto de partida para possibilidades de diálogos com a filosofia ecofeminista, levando em conta os pontos de interconexões presente no texto literário.

Em virtude dos conceitos abordados pelos autores percebe-se, portanto, que o estudo da literatura ficcional dialoga interdisciplinarmente em abordagem da temática ecofeminista presente no próprio texto. Em que segundo Soares (2009) as críticas literárias feministas vêm associando ecologia e feminismo aos estudos literários, pois também é entendida a literatura como espaço de resistência a diferentes formas de dominação biológica e /ou cultural. Logo, essa relação da análise do tema proposto por essa pesquisa só é possível com a abertura dos estudos da literatura e a sociedade levando em consideração a produção da autora e o espaço- Local- onde é construída narrativa.

Uma Leitura Ecofeminista de Juçara

Na Europa, em 1974, o termo cunhado por Françoise d'Eaubonne, feminista francesa, para descrever o movimento social de luta pelos direitos ecológicos e das mulheres; o *ecological feminism*, que se difundiu como o Ecofeminismo. Corrente filosófica, política, teórica e prática que pensa socialmente e espiritualmente as questões das mulheres e das lutas feministas em suas intersecções ligadas à natureza e aos animais não humanos.

Guebara (2017, p. 11) conceitua o Ecofeminismo poeticamente em uma vontade de ser, em suas palavras é “um alerta à poesia da vida” e também, “a necessidade vital de sua manutenção”. Traduz o termo com a abrangência de ser um feminismo crítico que inclui questões para além do feminismo tradicional. Buscado também nos conhecimentos ancestrais, desconstruindo antigas certezas, para poder “sonhar a terra”, em uma experiência de sororidade como um corpo fraterno único em suas diversas expressões. Assim, essas diversas expressões também representam os diferentes seguimentos que atualmente existem nos movimentos ecofeministas — e suas filosofias — apresentando conhecimentos e pautas plurais.

De acordo com as distintas significações ecofeministas sobre a relação da Mulher e Natureza, apresenta-se como a mais difundida a relação de opressão pelo patriarcado. Segundo Souza (2018) há uma ideia fundamental, que é a existência de uma interconexão entre a dominação da natureza, exploração e destruição, e a sujeição feminina aos homens. Assim também conceitua e contribui a pesquisadora ecofeminista Lengruber, (2020), que o movimento ecofeminista aborda a subjugação das mulheres sob o mesmo ponto de vista da destruição ambiental, no reconhecimento das injustiças e dos tratamentos marginalizantes.

Souza (2018) também pontua as análises que as correntes ecofeministas desenvolvem, como: os impactos que as destruições ambientais provocam entre as mulheres, as limitações às liberdades das mulheres nos lugares quase excluídos, como o político, as inter-relação da divisão sexual do trabalho, a distribuição desigual do poder e seus meios de produção. Problematicando assim uma cadeia de fatores que influencia na permanência da vida de muitas mulheres ligadas ao meio ambiente, e também já direcionando possíveis estratégias para desenvolver intervenções para esta relação.

Referentemente à América Latina, os estudos e pautas ecofeministas se difundiram a partir de uma lógica da teoria da libertação, em que Guebara (p. 31) aponta que só é possível realizar esse rompimento hierárquico e dualista das formas de conhecimento saindo das visões eurocêtricas e dominantes sustentadas pelo mundo ocidental, iniciando assim um pensamento teológico ecofeminista que, ainda segundo Guebara, se trata de reconstruir, de forma urgente e necessária, as referências culturais, cósmicas e vitais, e modificar o olhar sobre esses conhecimentos próprios e o mundo em conjunto com todos os seres vivos.

Esse desenvolvimento social das correntes ecofeministas chega a ser difundido no Brasil com a realização da *Conferencia Nacional Sobre o Meio Ambiente*, a ECO-92, ou a *Cúpula da Terra*, no Rio de Janeiro, em 1992. Essa necessidade de olhar o

Local nas correntes ecofeministas latino-americanas representa um repensar a natureza e a cultura relacionada principalmente em defesa de mulheres que estão em situações de marginalização e pobreza e dos direitos e permanência dos povos originários.

Juçara

A prosa poética escolhida para análise — *Juçara* — é integrante da obra *Flor de Gume* (2020), da escritora que paraense Monique Malcher. O título do livro apresenta um contraste em que a palavra Flor remete, primeiramente, a uma imagem de beleza, do chamar a atenção. No dicionário de símbolos, (CHAVALIER; GUEERBRANT, 2008, p. 437) descreve, em um aspecto geral que a flor representa um símbolo do princípio passivo, como algo que recebe, um receptáculo. Retratada em diversos símbolos sociais e lendários, a flor pode significar desde a busca pela elevação espiritual à passagem efêmera da beleza e dos prazeres terrestres. Cantada pelos poetas, a Flor é retratada ao longo das produções literárias, principalmente, em uma comparação com a mulher.

O Gume, definido como o lado cortante de uma lâmina, e em seu sentido conotativo retrata algo que penetra o espírito. Em que no dicionário de símbolo não apresenta a palavra gume, mas assim como a parte mais afiada a faca também é cortante e é descrita nas mais diversas religiões como tendo o poder de afastar influências malignas. Assim, a flor retratada em diversas culturas como passiva, receptiva e bela, a flor de gume que apresenta a autora, que corta como uma lamina afiada, que penetra a pele e deixa um fio de sangue para representar que também é flor cortante e ressignificar o sentido atribuído, adquirindo uma proteção, um lado afiado que abre os caminhos.

O título da prosa poética, *Juçara*, traz em seu nome, também conhecido como, içara, o nome de uma palmeira que é explorada, principalmente, para extração do palmito. Nativa da Mata Atlântica, juçara também é conhecida pelo fruto com características próximas à do açaí. De acordo com o dicionário de nomes próprios, Jussara, de origem tupi *ii'sara*, que significa coceira ou ardor provocada pelos espinhos e pelo pó que sai da palmeira, o mesmo espinho que também era utilizado para tecer. De acordo com as lendas tupi, Jussara é uma guerreira indígena corajosa, filha de Jurema, famosa figura mitológica indígena.

Apresentando em significado de algo que incomoda, coça e fura, iniciam-se as percepções do texto, que aqui é lido como prosa poética, *Juçara*, de Monique Malcher. Dividido em oito parágrafos, em prosa, assim como as narrativas, também apresenta um tempo cronológico e também se mescla e interage com as metáforas e sonoridade da poética, o que, segundo Massaud Moisés (1984, p. 40), em nada impede que uma forma se coagule com a outra.

No primeiro parágrafo da obra é apresentada a personagem muralha, na íntegra:

“Metros de muralhas, pedras tão antigas, que viram o romper de civilizações, conheceram as motivações de guerra e de amor de comunidades distintas no manejo da terra e do gostar. Uma muralha que teve contato com ventanias e chuvas de tantas intensidades possíveis” (MALCHER, 2020, p. 30).

No primeiro parágrafo, há apresentação da muralha em narrativa, como a arte de contar a história. Observa-se que é uma construção de pedras, apresentadas como antigas para proteger uma fortaleza. Assim, como as grades muralhas, na prosa poética é construída essa parede de pedras no início do texto como mecanismo de defesa e tentativa de deter invasões. As pedras que fazem parte dessa construção não são quaisquer, mas aquelas que conhecem “as motivações de guerras e de amor” no “manejo da terra e do gostar”, pedras que, assim, saberiam reconhecer os perigos que são próximos, e detê-los. A muralha também é uma fronteira física ou simbólica que, em contato com as reações da natureza, ventanias e chuvas, foi criada para se manter em pé, em defesa, ativa mesmo com intensas tempestades.

Na Amazônia as muralhas não são de pedras, são grades extensões de florestas verdes que protegem as culturas, os povos amazônidas, dentre eles, os povos originários e a própria fauna e flora e suas diversidades. Mesmo assim, em nome da globalização, dos avanços econômicos e do “progresso”, há ataques sistêmicos ao meio ambiente. Na Ilha do Marajó é reportada uma grande árvore centenária conhecida como a Muralha da Amazônia, assim como as grades e ancestrais sumaúmas, em que principalmente as associações de mulheres locais lutam para a preservação. Cabe aqui ressaltar que de acordo com Soares (2009), é preciso ter em mente que humanos e não humanos são Natureza. Como parte integrante dele, onde e tudo está integrado em tudo. E que, qualquer atitude destrutiva contra o meio ambiente, reverterá contra o próprio opressor.

“As gotas vindas de um céu incerto, foram as que conseguiram sentir de mais perto a textura rígida de um sorriso inexistente, erguidas por gente com raiva e medo. E foram as mulheres que colocaram uma pedra na outra com dor e lágrima” (MALCHER, 2020, p. 30).

No segundo parágrafo do texto traz a informação de quem construiu a muralha, foram as mulheres que, com “raiva e medo”, “dor e lágrima”, erguendo pedra por pedra. Logo, pode-se dizer que a muralha que viu o romper das civilizações foi levantada pelas ancestrais, mulheres que escolheram pedras específicas para construir uma defesa, para que outras pudessem viver com menos medo e dor, com uma proteção.

Observa-se também a construção e escolha das frases como versos que estão presentes nas narrativas “de guerra e de amor” “do manejo e do gostar” “de ventanias e chuvas”, “com raiva e medo”, “com dor e lágrima”, a presença de polissíndeto “e, e” que dá ideia de continuidade, construindo um ritmo, uma musicalidade, também no segundo parágrafo como estratégia de musicalidade há duas rimas, “um céu incerto/sentir de mais perto”, “um sorriso inexistente, erguidas por gente” que reforça as características poéticas presentes na narrativa.

“E assim ela nasceu, menina e muralha”. O terceiro parágrafo é construído por uma frase, relacionando ao fim do contexto histórico do contar da construção da muralha e o nascimento e também início de outro período em que a muralha reage às ações da natureza, com reações humanas. Observa-se também o nascer, não se cria, não constrói, a muralha nasce assim como as mulheres nascem. E a partir desse primeiro período da narrativa, nasce também Juçara.

“A chave para porta tão secreta nessa extensão de dureza não estavam onde se tem estado á procura. Parecia não existir porta para transitar ao que havia além

da estrutura cinza e tomada pelo musgo.” O quarto parágrafo apresenta uma chave, que dá acesso à saída e à entrada da fronteira que é a muralha, mas, mesmo assim, alguém estava à procura da porta secreta. Mostrando que esse mecanismo de defesa ao mesmo tempo pode ser um aprisionamento.

Juçara não conseguia ter o poder de fazer a queda d’água parar, o céu chorava muito e ela não sabia lidar com isso. A fortaleza rochosa de seu corpo ainda estremecia na corrente elétrica do sofrimento alheio, eram suas aquelas águas também, mesmo que o sofrimento fosse só um inquilino de passagem em cometa (MALCHER, 2020, p. 30).

No quinto parágrafo é a primeira vez que o nome Juçara aparece. Aqui se abre para duas possibilidades: em uma primeira análise, Juçara é o nome dado à muralha que tem sentimentos humanos, e sente e é a personagem. Na segunda possibilidade, Juçara é outra personagem, que é menina, que vem de uma linhagem de mulheres que construíram a muralha que a protege como uma armadura. Desse modo, a segunda opção é trabalhada nessa pesquisa analítica, possibilitando a relação entre as duas personagens, a muralha e Juçara. Os fenômenos da natureza aqui apresentados como a chuva, (queda d’água, céu que chora), não só é a personificação desses fenômenos naturais, como também aponta uma natureza ativa que participa e intensifica as emoções das personagens. Soares (2009) aponta que uma leitura de textos literários, encaminhada por questões ecológicas e do meio ambiente permite ações transformadoras pela consciência da literatura ser inesgotável, e capaz de promover ações criativas, mobilizando correntes energéticas que despoluem a mente, a sociedade e o ambiente.

“A fortaleza rochosa de seu corpo ainda estremecia na corrente elétrica do sofrimento alheio [...],” o corpo apresentado como rochoso propõe que é a muralha, porém também pode ser lido como um corpo que se mostra forte, que foi enrijecido e moldado com as situações da vida, representando um corpo que mesmo que tenha se bloqueado como mecanismo de defesa, ainda sente e estremece com os sofrimentos alheios, pois é humano. “Eram suas aquelas águas também”, o sofrimento, a dor, a tristeza também é compartilhada pelas personagens. De acordo com Lemgruber (2020) o que aproxima o ecofeminismo social é que todos os seres humanos são partes corpóreas da natureza, mas em uma prática social, são as mulheres que sofrem mais influências e conexões com o meio ambiente. Essa relação também se apresenta em outras forças não só da natureza terrestre, mas também na lua que influencia as águas oceânicas, nas agriculturas, ligadas aos ciclos lunares, entre outros. Como exemplo na literatura o trecho do poema de Conceição Evaristo:

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
a lua fêmea, semelhante nossa,
em vigília atenta vigia
a nossa memória.
[...]

“a lua fêmea, semelhante nossa” na relação do Ecofeminismo espiritual, principalmente nos resgates dos saberes ancestrais, também relaciona os ciclos lunares, com os ciclos internos das menstruações das mulheres. O que, de acordo com Lengruber (2020), a relação do Ecofeminismo espiritual e reconhecimento de um ciclo menstrual, da natureza cíclica da mulher e reconhecer esses e outros tabus relacionados ao corpo feminino impostos por sociedades e religiões patriarcais são formas de reivindicar o corpo, a sexualidade das mulheres e se reconhecer enquanto natureza.

E batia a cabeça com força em seus sonhos. Às vezes dormia. Era raro. Miolos esmagados, como o pássaro na calçada que pisaram, que ainda mexia a asa quando olhou, mesmo que imóvel, seus pequenos olhos pretos. / Ele terminou a vida ali.

Em um sentido conotativo a expressão bater a cabeça, refere-se a trabalhar em determinada situação que apresenta dificuldade em manter. Neste caso, a personagem ao dormir e sonhava batendo a cabeça, e assim se compara a imagem de um pássaro que teve os miolos esmagados, mas ainda conseguia olhar para ela, imóvel com os olhos pretos. Imóvel a personagem Juçara, como a muralha.

As palavras se apertavam para sair, ainda existia espaço entre as pedras? Um vazio meio sem sentido chegava, até tomava um café, se encostava na muralha. Juçara não era de ter esperança nas coisas tantas. “Nada deu errado, mas é certo que vai dar.” Rangia todos os dias. A dor se tornou costume que não sentia mais, porque veja bem, a muralha aguenta tudo! (MALCHER, 2020, p. 31).

O sétimo parágrafo se inicia com o questionamento e induz outros questionamentos: a personagem se sentia silenciada? Era silenciada? Por quem, ou por quê? Se as palavras encontravam barreiras para se expressar, isso mostra a realidade da sociedade que silencia, que impõe às mulheres que ocupem esse espaço do silêncio, com o vazio que chega e fica, pois é confortável que as coisas não mudem para quem se beneficia. Nesse mesmo parágrafo também se mostra, por meio da fala direta da personagem Juçara, o único momento da narrativa em que não é o narrador em terceira pessoa e onisciente que retrata os sentimentos e fala da personagem. Mesmo com a apresentação do pessimismo, e com a dificuldade para dizer as palavras, rangia “nada deu errado, mas é certo que vai dar.” Como um ruído, provocado pelo atrito das pedras da muralha, mostrando que com toda dificuldade ainda sim se expressava, como um presságio que alerta. No final do parágrafo, mostra que a dor que era sentida nos momentos iniciais da narrativa foi adormecida e tomadas pelo costume de sentir, pois sendo forte, tudo a muralha poderia aguentar.

Quando o sol mais quente do ano finalmente rompeu as pedras, foram de muralha indestrutível a farelo em segundo. Porque a ação do tempo correu por dentro, mas se insistiu em dizer: Juçara está bem, aguenta tudo (MALCHER, 2020, p. 31). No ultimo paragrafo acontece o que poderia ser imprevisito, mas já direcionado pelo rangido das pedras, o rompimento da barreira, o sol mais quente do ano que destrói a armadura de pedra que foi erguida pelas mulheres por gerações, transformando a

grande muralha em farelos. Mas só conseguiu romper devido à ação que ocorria por dentro, à ação transformadora que acontece por dentro da personagem, de tudo que havia sentido, da dificuldade em se expressar. Assim como Juçara insiste em dizer que permanece bem, pois é como uma muralha, aguenta tudo, também promove a ilusão da mulher tida como guerreira, mulher forte que tudo suporta.

Essa análise também pode ser vista referentes aos discursos que envolve a exploração da natureza. As florestas, as águas doces, os solos, vistos romanticamente como fontes perpetuas de extrações. O que, segundo Guberman (2020), o sujeito amazônida que atuar livremente conforme as concepções de sua cultura ancestral. Sabendo da importância da floresta e do rio para o nativo, promovendo a conservação e o uso sustentável do bioma amazônico.

Considerações finais

Em *Juçara*, prosa poética de Monique Malcher, apresentam-se na narrativa duas personagens, que se mesclam e se diferenciam: a muralha erguida por mulheres com dor e lágrimas e Juçara, personagem feminina que aprende a ser muralha para proteção. Assim, por meio da interdisciplinaridade que permite a Literatura Comparada, dialogar com a filosofia ecofeminista.

Assim, destaca-se que as duas vertentes do Ecofeminismo, social e espiritual, estão presentes na narrativa de Malcher em comparações com fenômenos naturais, que, além de personificados, também reagem ativamente em interação com as personagens. Que vai de acordo com Souza (2018) em que o Ecofeminismo se propõe a analisar os impactos que a destruição ambiental pode provocar entre as mulheres, tidas como seres destituídos de meios materiais e simbólicos para interagir com a sociedade.

REFERÊNCIAS

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. *Rev. Bras. de Lit. Comparada*, n. 1, p. 9-21. 2006.

GUEBARA, Ivone. *Ecofeminismo: desafios para repensar a teologia*. São Paulo: Edições Terceira Via, 2017.

GUBERMAN, Mariluci. Sussurros e Vozes da Amazônia Brasileira. *Nova Revista Amazônica*, n. 8, v. 2, 2020.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. 2. ed. Lisboa: Presença, 2001.

MALCHER, Monique. *Flor de gume*. São Paulo: Polén Livros. 2020.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

LENGRUBER, Vanessa. As Brumas De Avalon: Uma Leitura Ecofeminista. *Revista Ártemis*, n. 29, v. 1, p. 88-106, 2020.

SOUZA, Iriê Prado de. Os Sentidos e Representações do Ecofeminismo na Contemporaneidade. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA, 7., 2018, Londrina. *Anais [...]*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2018.

SOARES, Angélica. Apontamentos para uma crítica literária ecofeminista. *Revista Garrafa*, n. 7, v. 20, 2009.

NATUREZA DO SONHO E O SONHO DA NATUREZA: Ecocriticismo e Pajelança Cabocla a partir do texto *Olho do Xamã*, de Mayara La-Rocque

Edilson Borges Vulcão Junior²⁴

Raquel Amorim dos Santos²⁵

Valdeci Batista de Melo Oliveira²⁶

Helionora da Silva Alves²⁷

Introdução

Trazemos neste texto temas como: religiosidades amazônicas e sua relação com a natureza e a literatura ficcional. Tendo como formação acadêmica da Licenciatura Plena em Ciência da Religião, portanto, fora da área de Letras, o desafio seria encontrar uma produção literária contemporânea que fossem possíveis estudos sobre a religiosidade amazônica e a literatura. O texto escolhido foi *Olho do Xamã*, de Mayara La Rocque, publicado na plaquete *A luminária presa no céu*, de 2017, pela Escriba Editora, apareceu como uma ótima oportunidade de apresentar como essas duas áreas (estudos acadêmicos da Ciência da Religião e das Letras) podem andar lado a lado.

A questão que nos coube responder foi: De que maneira a Natureza (aqui com maiúsculo por pensarmos a natureza com personagem ativo dentro do texto) está representada no texto da autora, assim como o questionamento e sua existência no texto aponta também para o existir do interlocutor?

Para análise do texto utilizamos a Ecocrítica, escola de teoria crítica literária que utiliza conceitos da ecologia e também vê a natureza como algo vivo e dotado de potencialidades dentro da produção literária (RUECKER, 1976; GLOTFELTY, 1996; ROCHA *et al.*, 2020). Assim como, a sistematização acadêmica do culto da Pajelança cabocla, feita a partir dos estudos antropológicos realizados por Maués e Villacorta (2011).

24 Licenciado em Ciências da Religião pela Universidade Estadual do Pará. Mestrando em Linguagens e Saberes da Amazônia pela Universidade Federal do Pará. E-mail: edvulkao@gmail.com

25 Doutora em Educação pela Universidade Federal do Pará. Professora Adjunta na Universidade Federal do Pará. E-mail: rakelamorim@yahoo.com.br

26 Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Professora Associada — nível B da Universidade Estadual do Oeste do Pará. E-mail: valzinha.mello@hotmail.com

27 Pós-doutoranda em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Doutora em Agricultura Tropical pela Universidade Federal do Mato Grosso. Professora Associada I da Universidade Federal do Oeste do Pará. E-mail: helionora.alves@ufopa.edu.br

Nosso objetivo é demonstrar como a Natureza está presente no texto *Olho do Xamã* de Mayara La Rocque e como os questionamentos feitos pelo interlocutor são respondidos sobre o questionamento de sua própria natureza.

Ecocríticismo e a Natureza na Literatura

Em primeiro momento a palavra crítica, no contexto de senso comum, tende a ser interpretada como fazer mau juízo de algo ou alguém, então, de maneira pouco esclarecida “*ecocrítico é aquele que critica a natureza?*” Trataremos então nesse primeiro momento explicar do que se trata o ecocríticismo, seu breve histórico, procedimentos e, redundantemente, sua natureza.

Ecocríticismo

Ecocríticismo é a junção das palavras Ecologia e Crítica — a junção dos termos surge inicialmente em um texto intitulado *Literatura e Ecologia: Um experimento em Ecocríticismo*, em 1968 do autor William Rueckert. No texto, o autor propõe uma nova abordagem para a crítica literária que, segundo ele, andava um pouco defasada e em lugar comum. Então ele propõe que a partir de conceitos da ecologia como: energia, biosfera e da expressão “tudo está conectado a tudo mais”, ele clama que o texto seja visto como um ecossistema, uma biosfera, ou seja, um texto possui uma série fatores que o levam a ser produzidos, e que esses fatores como espaço e tempo, sejam considerados.

Um texto ou uma poesia, segundo ele, é o emprego da fonte inesgotável que é a imaginação, e quando algo não é criado, quem perde é a humanidade (RUECKERT, 1968).

Essa compreensão lembra a tríade real-ficção-imaginário, conforme o entendimento de Iser (2002), em que o imaginário sem forma é formatado a partir da produção da ficção, ou seja, a energia inesgotável de imaginar, como diz Rueckert (1968, p. 109) é armazenada na criação artístico literária.

Apesar de o termo ter sido proposto em 1968, o Ecocríticismo só foi incluso no novo ramo dos estudos literários em 1996, com a publicação da coletânea de ensaios, publicado pela autora Haryll Glofelty e Harold Fromm, intitulada *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (BARRY, 2009).

Principais Características do Ecocríticismo

Segundo Glofelty (*apud* ROCHA *et al.*, 1996), ecocríticismo é o estudo das relações entre literatura e natureza ambiental física, centrado na aproximação dos estudos literários com a Terra. Para Howard (1996) um ecocrítico é uma pessoa que julga os méritos e falhas dos escritos que retratam os efeitos da cultura sobre a natureza, com o objetivo de celebrar a natureza, repreender seus espoliadores e reverter seus danos por meio de ação política.

Para Barry (2009) o ponto mais fundamental é que os ecocríticos rejeitam a noção de que tudo é socialmente e/ou linguisticamente construído. Portanto, a natureza realmente existe, para além do ser humano, não cabendo em um conceito ou conhecimento, como destaca, dentro de aspas. Sendo uma entidade que nos afeta e podemos afetá-la, estando além de práticas culturais, como por exemplo, conceber uma divindade. Interessante esse ponto, pois veremos que na concepção religiosa/espiritual da Pajelança Cabocla a ideia de divindades ou entidades se dá como integradas e de proteção da natureza. Interessante notar aqui o que diz Gifford (2009. p. 3), referindo-se a Lawrence Buell, acerca de seus insights sobre o desenvolvimento passado e futuro do movimento ecocrítico.

Buell favorece uma macro-perspectiva que permite julgamentos morais a serem feitos sobre uma retórica contestadora, “sem cair num construtivismo cultural doutrinário ou num objetivismo doutrinário”. Ele quer afirmar que **uma metáfora de água de uma comunidade indígena vista como “sangue vital”, tem mais validade do que a retórica endossada de água de uma companhia mineira como commodity**. Em última análise, argumenta ele, a retórica ambiental corretamente repousa em terreno moral especialmente estético mais do que científico.

Se fossemos listar características do ecocriticismo para uso neste texto teríamos: a) visão crítica sobre a construção do que é natureza e se há subvalorização da mesma; b) valorização de saberes outros que não só acadêmicos, para compreensão da natureza enquanto elemento literário; c) análise literária a partir de um ecossistema que forma o texto (quando? Onde? Como? e em quais concepções a natureza foi construída na peça literária?).

A Pajelança Cabocla

A pajelança definida segundo Maués e Villacorta (2011) é uma forma de Xamanismo em que se dá a ocorrência do fenômeno da incorporação pelo Pajé, servindo de veículo, por entidades conhecidas como encantados ou Caruanas. É assim na incorporação dessas entidades que o Pajé realiza sua sessão religiosa ou sessão de cura, a pajelança tem como papel fundamental a cura de doenças tantas físicas quanto espirituais, ou seja, que tem como causa algum fator supranatural. Importante destacar aqui uma nota feita pelo autor e autora, a respeito do termo xamanismo.

Destacam que diferente da visão acadêmica do chamado Xamanismo siberiano, apresentado por Eliade (1951), no qual o Xamã viaja pelo mundo dos espíritos, nessa visão e na defendida por Ioan M. Lewis (1977), o Xamã siberiano também realiza suas sessões incorporado por entidades espirituais e a diferença entre um médium comum e o Xamã, o segundo consegue ter um controle ao incorporar os espíritos que lhe auxiliam nas sessões de cura. E que há também viagens espirituais feitas pelos Pajés amazônicos aos reinos do “encante”, porém, muitas vezes vão em estado normal e é lá que aprendem técnicas curativas para tratar seus “pacientes” (GALVÃO, 1955 *apud* MAÚES; VILLACORTA, 2011).

Contudo, é importante destacar que há diferença entre o que chamam de Pajelança indígena, praticada pelos povos indígenas e a pajelança rural, ou cabocla, isto é, uma forma de pajelança praticada principalmente por populações rurais ou de origem rural não indígenas, e não das diversas formas de pajelança indígena encontradas na Amazônia entre diferentes etnias (MAÚES; VILLACORTA, 2011. P. 11-12).

Principais Características da Pajelança Cabocla

Em termos gerais iremos destacar as características mais encontradas nos diferentes tipos de pajelança e daremos destaque para aquelas usaremos para analisar o texto a seguir. Para uma sistematização de fenômeno religioso destacaremos os seguintes aspectos: mitos (de criação e cosmogônico), ritos (práticas ritualísticas e os processos de aprendizado do Pajé), relação com a natureza e sua importância na prática e vivência do Pajé.

Mitos de criação e cosmogônicos — a narrativa que destacaremos sobre criação do mundo em narrativa mitológica está presente no relato da Pajé Zeneida Lima, uma famosa Pajé, educadora, escritora e ecoativista.

Segundo Zeneida Lima, os antigos Marajoaras, acreditavam que no início o mundo era só água, um dia chegou o Girador, trazendo Auí, um ser luminoso, o primeiro marajoara. Auí construiu cidades, mas foi proibido de olhar no grande rodado-moinho e ao desobedecer ao Girador trouxe Auí e seu povo juntamente com todas as cidades construídas. Assim, liberando Anhangá que trouxe ódio, ganância e toda a maledicência. A cabeça de Auí deu origem aos reinos animal, vegetal e mineral. O mundo então se dividiu em encantados e mundo dos viventes, e o Patu-anu, uma divindade menor teria sido criada para reger o mundo dos encantados. Os encantados seriam segundo Zeneide as energias de Auí, sendo essa energia que o Pajé evoca na pajelança.

Nessa explicação mitológica, já temos bastantes elementos de como se relaciona a presença dos elementos da natureza com os encantados e o Pajé à medida que a narrativa apresenta a própria divisão de reinos que formariam aquilo que chamamos de natureza. Essa explicação é o chamamos na ciência da religião de explicação êmica, ou seja, aquela em que o devoto ou participante do grupo utiliza sobre determinado assunto.

Os Encantados — Segundo Maués e Villacorta (2011) a crença fundamental da pajelança cabocla reside na figura do encanado. Destaca que, a crença nos encantados se refere a seres que são considerados normalmente invisíveis às pessoas comuns e que habitam “no fundo”, isto é, numa região abaixo da superfície terrestre, subterrânea ou subaquática, conhecida como o “encante”. Segundo destacam, as ideias sobre os Encantados derivam de lendas e concepções europeias, concepções indígenas, por exemplo, nos lugares localizados no “fundo” e, provavelmente, também a noção africana, yorubana, de Orixás. Há uma infinidade de encantados, interessante destacar aqui, o processo de encante descritos pelos autores.

As concepções sobre os encantados nos falam de seres humanos que, ao contrário das demais pessoas, não morreram, mas se encantaram, As pessoas se encantam

porque são atraídas por outros encantados para o Encante, local de morada dos ancestrais, normalmente no fundo dos rios e dos lagos, em cidade subterrâneas ou subaquáticas. Para que alguém seja levado para o fundo, por um encantado, é preciso que este ‘se agrade’ da pessoa, por alguma razão (MAUÉS; VILLACORTA, 2011, p. 17).

Os tipos de encantados destacados são: Os bichos do Fundo, o encantados da Mata, como exemplo são Anhangá e Curupira, que são tidos como perigosos, pois acatam aqueles que cometem abusos, retirando mais do que se deve da natureza, esses dão “mau-olhado”, “fechada de bicho” e “mundiam” as pessoas que desrespeitam a mata. Manifestam-se em forma de peixe, cobras, boto etc.; Os Oiaras: São encantados que aparecem na forma humana e estão presentes no mangue, igarapés e praias, e aparecem principalmente na forma de amigos e parentes; Os Caruanas: são aqueles que se manifestam nos Pajés e realizam as curas.

Vemos então que a relação com a natureza como algo vivo e cheio de formas de vida extrassensorial, que se manifesta de diferentes formas, a aparição de uma cobra não é vista como um simples fato, mas sim como algo que deve-se ter cuidado e ser reverenciado como uma entidade de que manifesta na forma de um animal.

Natureza do Pajé — neste ponto é importante destacar como se faz um Pajé ou como se cumpre esse destino. O Pajé é uma guia espiritual que serve como instrumentos aos encantados, os caruanas, principalmente, que vem para o mundo para realizar principalmente trabalhos de cura de doenças. Destacam,

[...] a pessoa precisa ter um dom, que pode ser ‘de nascença’ ou ‘de agrado’. É possível reconhecer um dom de nascença quando a criança ‘chora no ventre da mãe’. [...] Tem uma carreira muito semelhante ao que é classicamente descrito em relação aos Xamãs em várias partes do mundo: um **período de crise de vida**, em que sofre incorporações descontroladas de espíritos e caruanas, devendo submeter-se a tratamento com um Pajé experiente, que irá afastar os espíritos e os maus caruanas, treinando o noviço para que possa controlar as incorporações [...] ao mesmo tempo em que ensina-lhe mitos, as técnicas, o conhecimento dos remédios, as orações etc. Ao final do período de treinamento, o novo Pajé é ‘encruzado’, em uma cerimônia imponente, em que deve morrer simbolicamente para renascer como Pajé (MAUÉS; VILLACORTA, 2011, p. 38-39).

Ecodiscurso na Pajelança — até agora já vimos que é muito forte a presença de vários elementos da natureza dentro da sistemática feita sobre a pajelança cabocla. A origem dos reinos (animal, vegetal e mineral), os seres chamados encantados que protegem e vivem na natureza (matas, rios, lagos etc.). Uma classificação apresentada por Maués e Villacorta é “pajelança ecológica”, termo elaborado a partir do contado com duas Pajés, a já citada Zeneida Lima e Maria Rosa.

Destacam que ambas apresentam um discurso ambientalista e ecológico que é respaldado em um aspecto estritamente religioso. Destacamos o trecho em que a Pajé Zeneida Lima diz que *“nada lhe entristece tanto quanto a destruição da natureza pelo homem e que inclusive encontra dificuldade para encontrar matéria-prima de suas bebidas no mato [...]”*.

Em outra reportagem citada por Maués e Villaocorta (2011) diz-se que não se pode cobrar por uma pajelança, pois isso “seria usar as energias de Anhangá, que são restos da natureza. Mas Anhangá não representa o mal. Ela defende a natureza e pune quem maltrata a terra.”

A Pajé Maria Rosa destaca que o “*para o homem estar bem, sendo organicamente, sendo espiritualmente, ele precisa estar em harmonia com a natureza. O homem precisa das energias da natureza*”. Assim como a Pajé, o povo da cidade em que vive, Município de Colares, está sempre vigilante sobre desmatamento e caça predatória de animais silvestres. Nota-se, portanto que, a preservação da natureza como elemento está presente com um dos fundamentos básicos para existência dentro do paradigma da Pajelança, pois seu exercício se faz através do controle e uso de forças místicas-mágicas que provém do seu meio natural.

A Pajelança através do “Olho do Xamã”

O texto inicia-se: “*Certa vez, em uma dessas vias da realidade que mais se aproximam aos terrenos do sonho eu perguntei a um Xamã*” (LA ROCQUE, 2017). Já na primeira sentença, temos a presença do processo de viagem a outros mundos e o encontro com o Xamã, que aqui neste texto denominamos como Pajé. O encontro acontece justamente no que denomina a autora como “vias da realidade” sendo próximo ao mundo do sonho. O encontro com o Pajé (Xamã) não nos deixa explícito se esse estaria vivo ou em algum outro estado como o estado de “Encante”, contudo, é importante compreender que esse encontro corresponde ao processo de aprendizado registrado para vida de um futuro Pajé.

“*Por que de pó se desfaz as cinzas da memória e se eleva em fumaça o desejo que não se alcança*” (LA ROCQUE, 2017). Trecho interessante sobre o elemento fumaça utilizado nos rituais de pajelança, seja a fumaça do cigarro Tauari, feito com ervas, ou quaisquer outras práticas que se utiliza a fumaça como elemento. Aqui a entrada no mundo onírico aparece no embaralho do inconsciente entre desejos e lembranças mal definidas no inconsciente humano, como atravessasse a passagem para mundo com diferentes sentidos e em busca de sentido.

No trecho “[...] *por que arranha o peito a falta de alguém que não chega e quando chega já fomos embora há tanto tempo percorrendo uma hera de lágrimas e sorrisos, porque de ciganas se seguem as danças, sem paradeiros nem rastros?*”. Essa falta de alguém pode ser expressa como em uma viagem iniciática através de sonhos, ou, como dizem os praticantes de cultos xamânicos, particularmente aqueles que tomam a *yahuasca* (santo daime, barquinha etc.), sobre experiências enteógenas, ou contato com sua divindade (ser) interior, esse encontro marcado aqui com momentos de espera e vazio, preenchido com experiências diversas, lembra aqui a experiência da formação do Pajé, na trajetória de Zeneide Lima e sua missão solitária sem formar família ou trabalho formal e sua missão de vida como um destino.

No trecho, La Rocque (2017) diz, “*Por que é tão forte o silêncio? Poderia ser mais baixo, poderia ser mais mudo, acontece que quanto mais embaixo mais perto das plantas e da terra, e mais afundo o coração*”. A presença do elemento do

silêncio, e proximidade com a terra enquanto elemento maior, poderia ter aqui a terra enquanto elemento sensível de ligação como o planeta, temos aqui a primeira analogia da natureza como algo vivo e pulsante, portanto, baseado no que descrevemos sobre ecocrítica, neste ponto, vemos a natureza como algo que é a base da vida e para manutenção da mesma. E ainda relacionamos esse trecho com a primeira lição, descrita pelo autor indígena e também paraense, Daniel Munduruku, em seu livro *Banquete dos deuses*, deixada pelo seu avô Apolinário, o silêncio.

Hoje você aprendeu algo novo. Nunca se deixe levar pelo barulho interior. A gente tem de ser como o rio. Não há empecilho no mundo que o faça sair do seu percurso. Ele caminha lenta, mas constantemente. Ninguém consegue apressar o rio. Nunca ninguém vai dizer ao rio que ele deve andar rápido ou parar. Nunca apresse o rio interior. A natureza tem um tempo, e nós devemos seguir o mesmo tempo dela (MUNDURUKU, 2013).

Ainda sobre o rio a autora diz, “E, além do mais, por que o rio e os mares também? Que sina é essa a das águas, que trazem em seu leito rabos de peixes em corpos de mulheres, pérolas, conchas, recifes, corais e cantos longínquos, o som e o princípio do mundo na boca das baleias, o mergulho alado dos cavalos, as redes, as pescas, o homem e o cais. Por que é nele que mora a saudade e se despe a solidão?”. O trecho apresenta uma riqueza de imagens e ideias; a água é vista como um elemento rico em signos e significados. Na Amazônia o poeta canta “esse rio é minha rua”, há aqui uma imagem rica de elementos físicos e supranaturais apresentados pelo rio. Sereias compõe elementos da Pajelança cabocla como uma das influências da cultura europeia sobre mulheres com corpo de peixe que encantam aqueles que as ouvem, atividades marítimas como a pesca e o cais do porto. Vemos uma contestação de uma sina das “águas”, temos a natureza viva como um ser que possui destino a ser cumprido e tem suas experiências e desperta sentimentos.

“Por que de tão altas essas árvores parecem escrever sobre nuvens, em que línguas elas falam, por que adentro a floresta acende o lume dos insetos, e também as salamandras, as fadas, os duendes, os babuínos de três olhos, seres e reinos desses que se dizem encantados... Por que, afinal, eles existem?” (LA ROCQUE, 2017). Interessante notar aqui um elemento estranho ao universo da Pajelança que se tenta analisar aqui, conhecidamente elementos da cultura nórdica, celta e afins, fadas e duendes intercruzadas com outros cultos lembram elementos de Nova Era e o chamando neopaganismo.

A contestação aqui feita pela autora da natureza mágica e supranatural dos seres encantados — lembramos aqui que Encantaria e encantados possuem sentido diferente de meros seres que povoam histórias infantis, são seres que vivem na floresta e interagem com os seres humanos e habitam reinos distantes, seja no fundo do rio ou outras paisagens — expressa uma crise diante do desencantamento do mundo dado pela Modernidade e aburguesamento das ideias, apagamento de visões divergentes, declaração da morte de deuses, subjugação da natureza com as máquinas, se eu penso e logo existo, qual é a origem desses seres e lugares nessa natureza morta?

A dúvida gerada pelo vazio é também uma abertura para uma resposta outra, que não científica racional europeia, demonstra uma ânsia por algo que essa lógica da ciência não consegue acalantar com métodos e fármacos controlados. Uma valorização de saberes outros, delineado aqui, como parte das características do ecocriticismo.

No último trecho temos, *“Calei-me frente ao olhar do Xamã. Nesse instante, era como se tudo serenasse no centro de sua pupila. Respirar era o mesmo que escutar a sua voz que ecoou e me atravessou como um silêncio de mata. Devolvendo como resposta, outra pergunta: - Por que TU existes?”*. A voz do Xamã, Pajé, era a voz da natureza, falando em um silêncio que nunca é um silêncio. A própria natureza sobre o motivo do existir de sua própria “existência”, como algo que nunca perguntado. Tal como se tudo que fosse questionado sobre a natureza não precisasse de qualquer resposta para simplesmente existir, ao contrário de quem pergunta e adentra seus reinos, mesmo que em sonhos.

Considerações finais

No momento em que essas páginas são escritas, o país passa pelo aumento das queimadas, com risco de extinção de biomas inteiros. Terras indígenas são invadidas de modo mais agressivo, as invasões de mil e quinhentos nunca terminaram para essas populações, a pandemia de covid-19 tem ceifado vidas principalmente dos mais velhos e, assim como as outras doenças trazidas pelos invasores europeus, os povos originários, não possuem anticorpos e nem tratamentos que podem lhe ajudar contra as doenças.

O Olho do Xamã olha a realidade que o cerca e a fragilidade daqueles que fazem o certo, uma fragilidade de espírito, de ser e conseguir viver sem destruir por medo e insegurança. O texto de La Rocque passeia pelas visões de uma realidade que não pode ser compreendida em sua totalidade sem o ecossistema que trabalha em harmonia com tudo que nos cerca.

A natureza no ecocriticismo existe enquanto tal, assim como no Bien Vivir, a natureza é algo que também está viva e faz parte da nossa existência, possui direitos e deve ser reconhecida como um ser constituído e constituinte.

La Rocque nos mostra como a retórica platônica, de interrogação *ad infinitum*, pode ir na direção externa, de saber demais, ou acreditar saber, demais sobre o mundo e esquecer a pergunta mais simples que o Pajé em sua sabedoria e conhecimento faz, sobre porque existimos. Como se a dúvida e a angústia fosse o que nos levasse, para longe do nosso papel na trama da natureza e seus elementos, será, então, que não somos também, elementos daquilo que chamamos de natureza? A sua destruição significa nossa própria destruição, e não simplesmente a da nossa casa? Daí, então, busca novos planetas para a destruição continuar?

Parece que esses questionamentos demonstram que a eterna dúvida é nossa maldição? Mas quando digo “nossa”, digo, o “eu” enquanto cria de colonialidades que nos atravessam, mas, o Pajé, não tem dúvidas ou seus olhos veem além, por isso,

ao sonhar e encontrá-lo, a autora busca consolar-se sobre o que lhe angustia, contudo, encarou a pergunta que nunca lhe exauri responder.

O conto *Olho do Xamã* demonstra os elementos da pajelança na ordem de experiência iniciáticas, vivências com forças e energias que lhe sustentam, os encantados, os reinos e possibilidade de experimentas consciências ancestrais. A natureza enquanto elemento do texto, aparece rica e diversa para aqueles que a experimentam como elementos integrados a sua constituição.

A Amazônia possui uma natureza diversa, um povo diverso. As compreensões sobre esse lugar e seu povo são feitas na hierarquia de importância e sob a ótica etnocêntrica de sentidos. Sentidos esses que estão além e aquém da natureza e riqueza de valores, práticas e vivências desse lugar que arde em chamas.

REFERÊNCIAS

BARRY, Peter. Ecocriticism. In: BARRY, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. 3. ed. Manchester: Manchester UP, 2009.

MUNDURUKU, Daniel. *O banquete dos deuses: conversa sobre a origem e a cultura brasileira*. [S. l.]: Global, 2015.

GLOTFELTY, Cheryl; FROMM, Harold (ed.). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens; London: University of Georgia, 1996.

GIFFORD, Terry. A Ecocrítica na mira crítica atual. *Terceira Margem*, n. 20, p. 244-261, 2009.

LA ROCQUE, Maiara. *Olho do Xamã: Uma luminária pensa no céu*. [S. l.]: Editora Escriba, 2017.

LANGDON, Esther Jean Matteson (org.). *Xamanismo no Brasil, novas perspectivas*. Florianópolis: Editora UFSC. 1996. 367 p.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. *A pajelança cabocla como ritual de cura xamânica: Pajelanças e religiões africanas na Amazônia*. Belém: EDUFPA, 2008.

MAUÉS, Raymundo Heraldo; VILLACORTA, Gisela Macambira. Pajelança e encantaria amazônica. In: MAUÉS, Raymundo Heraldo; VILLACORTA, Gisela Macambira. *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. [S. l.: s. n.]: 2001. p. 11-58.

RUECKERT, William. Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism. *Iowa Review*, n. 9, v. 1, p. 71-86, 1978.

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006. 96 p.

NESSA ESTRADA FEITA DE ÁGUA: caminhos de resistência e de conexão com a natureza na lírica indígena de Kambeba

*Dalila Silverio*²⁸

*Valdeci Batista de Melo Oliveira*²⁹

*Helionora da Silva Alves*³⁰

Introdução

A literatura é indispensável à humanidade. É por meio dela que contemplamos a vida em suas mais variadas esferas. Ao conhecer o que se situa na margem e além dela, a literatura nos humaniza (CANDIDO, 2012). O social está, assim, arraigado à criação literária, pois cada obra pode tanto refletir os ideais de sua época quanto universalizá-los.

Ainda que seja complexo definir os eixos ou as concepções de literatura, pode-se entender seu fenômeno e impacto. Sendo assim, Candido (2006) aponta que para compreender o fenômeno literário é indispensável considerar as três funções intrínsecas da literatura: total, social e ideológica. A função total está relacionada à grandeza de uma literatura à luz de sua universalidade e atemporalidade. Toda criação reflete seu tempo histórico, entretanto, a faceta mais peculiar da literatura é a de universalizar-se, transpor a barreira do tempo e se tornar um assunto da humanidade, muito além do singular de seus leitores e produtores. No que tange a função social da literatura, é imperativo captar o papel da obra em seus termos sociais, principalmente quando satisfaz as necessidades espirituais e materiais da sociedade que a lê e funciona como um motor de manutenção ou mudança de certa ordem na sociedade (CANDIDO, 2006). Finalmente, a função ideológica refere-se a um sistema definido de ideias que rege as criações literárias nas mais diversas sociedades. Nesse âmbito, é plausível considerar a importância da literatura de modo a entendê-la em sua totalidade, transpondo a visão generalizada de mera fruição da vida através do imaginário.

Dentre os diversos campos que a literatura abarca, a lírica é a palavra elevada ao seu grau mais potente. Toda a criação dentro de um poema está organizada de modo a devolver à palavra sua natureza original de pluralidade. Enquanto no mundo

28 Graduada em Letras (Inglês) e Mestranda em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: theliroud@gmail.com

29 Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Professora Associada — nível B da Universidade Estadual do Oeste do Pará. E-mail: valzinha.mello@hotmail.com

30 Pós-doutoranda em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Doutora em Agricultura Tropical pela Universidade Federal do Mato Grosso. Professora Associada I da Universidade Federal do Oeste do Pará. E-mail: helionora.alves@ufopa.edu.br

material a palavra é tolhida de seus mais possíveis sentidos para servir a um propósito específico, na lírica é justamente o seu caráter de libertação que a torna tão bela e permite oferecer a sua totalidade ao leitor (PAZ, 1982).

A palavra libertada se torna, dentro de um poema, o máximo uso da linguagem, que transparece em si o individual e o coletivo como duas forças em cooperação, longe de antíteses irreconciliáveis, afinal, “só entende aquilo que o poema lírico diz quem escuta, em sua, solidão, a voz da humanidade” (ADORNO, 2003, p. 67).

Para que um poema exista, é substancial que sua existência faça possível regressar a palavra ao que ela é, ou seja, à liberdade em sua máxima essência e que possa transformar-se em imagem (PAZ, 1982). E, a partir disso, entender quais imagens são evocadas é um modo de entender a consciência do universal que habita cada um e torna-se progressivamente mais totalizante a cada leitura e a cada retorno a essa forma poética.

Assim, a temática deste texto volta-se para a conexão com a natureza — sua transposição imagética evocada nos poemas - fator preponderante na forma como o indígena percebe o mundo, além da resistência ao apagamento de sua voz, que foi, durante muito tempo, marcada pelo silenciamento imposto pelo discurso branco e colonizador. Esses aspectos são aqui analisados em dois poemas da amazônica Márcia Wayna Kambeba: *Os filhos das Águas do Solimões* e *A sina do Pescador*, inclusos na coletânea *Ay Kakyri Tama* (Eu moro na cidade), publicada em 2013, que se configuram como corpus de pesquisa.

O objetivo é, então, analisar os poemas de Kambeba sob a luz das teorias de Adorno (2003), Câmara Júnior (1978), Candido (2006, 2012), Croce (1997), Martins (2000), Paz (1982), dentre outros, numa perspectiva de literatura comparada, mediada pelo método interdisciplinar que busca associar a crítica literária ao estudo da cultura no campo da sociologia.

Buscou-se responder a seguinte questão: como está representada a relação com a natureza nos poemas de Kambeba? E como esse fazer poético contribui para a resistência indígena à cultura branca impositiva? Como resultado, constatou-se a confirmação da literatura como meio de resistência e observou-se a relação com a natureza enquanto força motriz e espiritual das comunidades indígenas e ribeirinhas.

Que voz é essa? A Literatura Indígena como forma de Resistência

Após refletir sobre a literatura de modo geral, há ainda de se pensar nas especificidades da literatura indígena, uma vez que essa forma de produção se consolidou a partir de um lócus à margem do cânone. A discussão acerca de uma literatura propriamente indígena passou por diversos campos, em especial o político, que permitiu a essa forma artística ser reconhecida a partir da produção dos grupos que fazem parte dessa comunidade.

Franca e Silveira (2014) apresentam um panorama desde os primeiros escritos referenciais ao indígena enquanto objeto de um fazer literário e, mais tarde, em meados de 1990, como produtor de obras que coincidem com sua realidade contextual e sua manifestação política frente aos apagamentos do governo e da sociedade em

geral quanto à existência indígena e à legitimidade de sua produção literária. Assim, a formação da literatura brasileira com vias a refletir sobre uma identidade nacional, inicialmente, estava calcada nos interesses da coroa portuguesa.

Desde a carta de Pero Vaz de Caminha (1505), que caracterizou os indígenas como gentios, passíveis e fáceis de “domesticar”, passando pela literatura indianista do romantismo, que buscou resumir a face do Brasil em uma etnia aos moldes europeus, não foram notados grandes esforços para que o indígena falasse por si mesmo. Essa perspectiva parece ter alguns avanços durante o modernismo, entretanto, em obras como *Macunaíma* (1988), de Mário de Andrade, o que se observou foi uma crescente caracterização pitoresca do indígena como uma figura risível e de moral baixa. A literatura faz a vida e a vida faz a literatura e, assim, o indígena passou a ser ainda mais estigmatizado como uma figura preguiçosa e insubordinada.

Progressos significativos são feitos a partir de 1970, com os movimentos políticos indígenas que buscavam tanto a visibilidade quanto o respeito à cultura destes povos (DANNER *et al.*, 2018). É então, a partir de 1990, que a literatura indígena começa a se fortalecer a partir de nomes como Daniel Munduruku, Eliane Pontiguara e Kaká Werá, por exemplo. A partir desse momento, aliada às lutas políticas, a literatura se torna fonte de resistência e enfrentamento à cultura branca, que, em seus manuais de ensino de literatura do governo, colocou sempre o indígena como um ser da época da colonização, sem uma extensão real da sua produção literária e cultural na atualidade. Passa-se então a refletir sobre o adjetivo “indígena” ligado ao termo “literatura”. Enquanto diversas discussões secundarizam o qualitativo de “indígena” por acreditarem que isso gera uma fragmentação da literatura brasileira, os indígenas insistem nesse procedimento, pois é uma literatura que foi apagada durante muito tempo por meio da objetificação desses povos.

Refletir então, sobre o que é a literatura indígena implica considerar a oralidade desses grupos, pois uma das características mais significativas da escrita indígena é “sua estreita e profunda relação com a tradição oral; são as narrativas tradicionais, as canções e poemas, antes transmitidos apenas através da oralidade, que estão sendo escritos pelos próprios índios” (GUESSE, 2013, p. 2). Dessa forma, o modo pelo qual esta literatura se organiza está calcada a partir de seus ritos, canções e mitos. Guesse (2013) direciona ainda o olhar sobre a literatura indígena para um viés que a entenda como coletiva e política, uma vez que:

Pode-se dizer que a escritura indígena é coletiva porque expressa o que é comum, o resultado de um consenso, e é política também porque reordena a coletividade a partir das vozes de seus representantes. Enquanto a tradição literária europeia se baseia na textualidade (ou representação), a literatura indígena serve-se da territorialidade, numa ligação profunda e visceral entre a terra e a escritura (GUESSE, 2013, p. 3).

Nessa perspectiva, a transfiguração da língua do branco em ferramenta de luta é fundamental para que o conceito de literatura indígena seja reordenado de forma a resistir e a agradecer uma luta que é também territorial.

Com base nessa conjectura, a literatura indígena se configura então como uma “literatura autenticamente brasileira — no sentido do pertencimento ao lugar onde se vive e no qual se enterra seus mortos. É uma literatura — na falta de um termo melhor — que está além da própria literatura, já que não faz distinção dos jeitos como ela é produzida” (MUNDURUKU, 2016, on-line). E é nesse cenário que a amazônida Márcia Wayna Kambeba produz sua literatura altamente engajada de modo a lutar pelo pertencimento, pela voz e pela cultura indígena.

Pertencente à etnia Omágua Kambeba, a escritora, graduada em Geografia, foi inspirada pela vó — professora e poeta — a produzir seus versos (AUN, 2019, on-line). Em entrevista cedida ao Catraca Livre, em 2019, por intermédio da repórter Heloísa Aun, Kambeba expôs alguns de seus desafios ao ser uma mulher indígena frequentando a universidade. Ela pontua que, apesar das dificuldades, a aldeia foi e é a primeira escola de todo indígena e a educação formal é um modo de trazer para a aldeia ferramentas de resistência e luta.

Ay Kakiri Tama (Eu moro na cidade), foi publicado em 2013 e conta com poemas e contos que perpassam as temáticas de identidade, luta, relação com a natureza, territorialidade e o ser mulher. Na apresentação do livro, a autora afirma que a obra é “um convite a um engajamento nessa luta pela manutenção da cultura dos que contribuíram para a formação do estado brasileiro e hoje buscam seu reconhecimento, seu respeito” (KAMBEBA, 2013, p. 18). E é fundamentada nessa perspectiva que nos propomos, na próxima seção, a analisar os poemas *Os filhos das Águas do Solimões* e *A sina do Pescador*, de modo a entender a resistência e a conexão ancestral com a natureza que permeiam o fazer poético de Kambeba.

Os Filhos da Água falam sobre si mesmos

Considerando as reflexões realizadas na seção anterior sobre a literatura indígena, os dois poemas de Kambeba (2013) relacionam-se com o universo imaginário dos povos indígenas e as imagens recorrentes nos dois poemas são desvendadas nesta análise.

Os filhos das águas do Solimões

A água é a mãe que sustenta,
A vida que nasce como flor
Alimenta a planta e o ser vivente,
É a estrada por onde anda o pescador.

Na enchente, vem veloz e furiosa,
Derrubando ribanceiras, destruindo a plantação,
Afeta a vida do indígena e ribeirinho,
É um ciclo, que se renova a cada estação.

Na vazante o rio quase some.
A praia começa a surgir,

A água, agora bem calminha,
Não tem forças para a roça destruir.

Nas margens de um rio em formação,
Vive um povo que a água fez nascer,
Em um parto de dor e emoção,
A VÁRZEA, o Kambeda escolheu pra viver.

Mas em contato fatal,
Com um povo mais socializado,
Fez dos herdeiros das águas,
Um povo desaldeado,

Tomando seu solo sagrado,
Sem dor, piedade ou compaixão,
Os Kambeba foram escravizados,
Apresentados a “civilização”.
Exploraram a sua força,
Forjando uma falsa proteção.
(KAMBEBA, 2013, p. 47).

O título do poema, *Os filhos das Águas dos Solimões*, estabelece inicialmente uma relação de parentesco entre as águas dos Solimões e esses sujeitos. As águas ganham aqui a qualidade de mãe, fio condutor de imagens do poema. As imagens evocadas no poema estão constantemente associadas a sentimentos e afeições, e, conforme apontado por Croce (1997), são justamente essas duas qualidades que moldam um poema.

O Solimões é um rio existente no Amazonas e é fonte de alimento e vida para os habitantes da região. Quando esse elemento surge no título de poema, traz à tona uma questão territorial da vida indígena que é indissociável a sua vivência: a relação com a terra que habita e com a natureza em geral. O território passa a ser um assunto político, social e substancial das comunidades indígenas e ribeirinhas.

O primeiro verso do poema retoma a ideia apresentada no título: a água é a mãe que sustenta. A imagem da água como uma mãe será retomada nas estrofes seguintes, a cada momento mostrando uma nova faceta dessa mãe natural. O verbo de ligação é refere-se a verbos de estado e, em seu sentido interpretativo, aponta para a certeza, a constatação de algo. O fato de que a água é, delimita o sentido sem possibilitar ambiguidades dentro do campo semântico do poema: a água é a mãe. Transpor a representação da água para uma percepção maternal que existe no imaginário coletivo reacende nos indivíduos todo um complexo de sentimentos e imagens que fazem parte do que é entendido como um arquétipo positivo de mãe (JUNG, 2000). Sobre o conceito de arquétipo, Jung postula que ele é um

[...] elemento vazio e formal em si, nada mais sendo do que uma *facultas praeformandi*, uma possibilidade dada a priori da forma da sua representação. O que

é herdado não são as idéias, mas as formas, as quais sob esse aspecto particular correspondem aos instintos igualmente determinados por sua forma (JUNG, 2000, p. 91).

Desse modo, entendemos o arquétipo como uma forma recorrente no imaginário — ou inconsciente, nos termos de Jung — coletivo, que é resgatada a cada nova representação, mas que se mantém tanto contemporânea quanto ancestral.

No desenvolvimento do poema, é possível perceber três representações da água-mãe: a nutridora, pois ela “alimenta a planta e o ser vivente” e também “sustenta” os povos; a “destruidora” que derruba ribanceiras e destrói plantações e, além disso, “calma mãe” que se recolhe em si mesma, uma vez que “na vazante o rio quase some” e “não tem forças para a roça destruir”. Essas três imagens representam as facetas de uma mãe arquetípica, aqui materializada na figura da água. Os filhos da água estão expostos e submetidos aos caprichos dessa mãe-água que amou, deu a vida e até mesmo invadiu o território de seus filhos em alguns momentos.

A natureza, nesse sentido, toma uma característica fortemente humana. Sobre a associação da água com uma figura maternal, Bachelard (1997) oferece suporte teórico para refletir sobre esse aspecto, uma vez que eleva a natureza ao amor primeiro que se reflete em todos os seres. E, além disso, “se o sentimento pela natureza é tão duradouro em certas almas é porque, em sua forma original, ele está na origem de todos os sentimentos. É o sentimento filial. Todas as formas de amor recebem um componente o amor por uma mãe” (BACHELARD, 1997, p. 119).

A água maternal representa uma imagem de força e é, como mencionado anteriormente, um fio condutor de imagens. Todo o desenvolver do poema está ancorado no conjunto de referência à água como mãe. A água é aqui referenciada por diversas adjetivações e passa, assim, de objeto-do-mundo a objeto-do-discurso (JAGUARIBE, 2004). Esse objeto-de-discurso é então recategorizado por um modo anafórico que a resgata. A água, que no primeiro verso é mãe, no segundo verso é recategorizada como vida. No primeiro momento em que é categorizada, é entendida como uma mãe que sustenta e, em seguida, é a vida em si. Adiante, ao terceiro verso, ela ganha mais uma qualidade: ela é capaz de alimentar plantas bem como ser vivente. Nesse verso, a água é universalizada: mais do que alimentar as plantas amazônicas e os povos que vivem na região, a água é o que alimenta todos.

No último verso da primeira estrofe, a água é apresentada, por meio de uma metáfora, como a estrada por onde anda o pescador. Enquanto no mundo racionalizado e material não é cabível considerar a água como uma estrada, pois essa é uma característica dos meios terrestre, no universo literário é preciso reavaliar os sentidos propostos pela visão dessa água: a estrada é um elemento que refere, no mundo sensorial, a um caminho traçado. A estrada é uma forma de guiar-se e, por tratar-se de um local onde o pescador anda, demonstra familiaridade, como uma estrada reconhecida pelo caminhante.

O poema também expressa dois momentos dos rios amazônicos: a enchente e a vazante. Na segunda estrofe, a água passa, novamente, por um processo de recategorização e tornar-se veloz e furiosa. Esses dois advérbios estão modificando o verbo

vem. A velocidade é algo que tem potencial para fazer parte do universo semântico da água, pois é uma característica aplicada tanto a objetos quanto a sujeitos, entretanto, ao dizer que a água vem furiosa, uma prosopopeia é construída, afinal, sentir-se ou agir de modo furioso é algo que compete aos humanos: amparados pelos sentimentos de raiva e/ou ansiedade, os sujeitos se enfurecem. Essa construção reforça a recategorização da água enquanto mãe. Ainda nesta estrofe, todos os versos compõem a imagem da Grande Mãe (JUNG, 2000) devoradora, que, após nutrir seus filhos, sustentá-los, dotá-los de vida e fazer-se caminho para que possam encontrar alimento, essa Mãe-Água torna-se a face da destruição, afetando a vida de todos — natureza e comunidade — de forma que seus ciclos sejam respeitados. O último verso da segunda estrofe esclarece que o ciclo se renova a cada estação. A cada novo encher da vida, o destruir se fará presente.

Na terceira estrofe, a outra face dessa mãe-água é retratada: quando deixa a fúria e a velocidade de lado e desaparece lentamente. Na vazante, então, surgem as praias e as roças não estão mais submetidas aos temperamentos do rio Solimões. A água ganha, dessa forma, o adjetivo calminha. Em vista disso, as três primeiras estrofes categorizam o substantivo água com adjetivos que recategorizam seu campo semântico. O que está em evidência é o caráter plural dessa água: mãe, sustentadora, vida, alimentadora, estrada, furiosa, veloz, calma. Nessas construções, é notória a relação natureza-humanidade no sentido de o eu-lírico reconhecer os ciclos da água e respeitá-los. Não há a tomada de um posicionamento contrário às ações da água e, sim, a constatação de que ela é uma força motriz da vida amazônica.

A partir da quarta estrofe, as relações tecidas com a água começam a resultar em uma ligação profunda com a comunidade Kambeba. No primeiro verso, o rio é posto como em formação, de outro modo, um rio não completo, pois está sempre em movimento com seus ciclos de enchente e vazante. Da margem do Solimões, morada desta comunidade indígena, o eu-lírico estabelece, repetidamente, a imagem da água como mãe, já que ela fez nascer o povo à sua margem.

O parto é um processo que faz parte do nascimento de bebês humanos e, em geral, é usado também para animais em contextos específicos. Quando é postulado que o povo Kambeba nasceu da água em um parto de dor e emoção, esses dois sentimentos são evocados para animar a imagem da Mãe-Água. A cada nova retomada, esse complexo de imagens é fortalecido, tornando-se uma relação em profundidade.

A várzea faz parte de uma região florestal que é inundada pelos rios amazônicos e o eu-lírico destaca essa palavra ao deixá-la em caixa alta: sua importância emocional é aumentada também por intermediação deste processo. O povo Kambeba escolheu essa região para viver, em outras palavras: esse povo deixou-se sob os cuidados da Mãe-Água em todos os seus temperamentos, respeitando-a como uma figura além do mundo natural, entendendo-a, enfim, como um familiar importante que dita as regras da convivência por meio de seus humores.

Há uma quebra criada na quinta estrofe pelo uso da conjunção adversativa mas. Durante a construção de imagens do poema da primeira até a quarta estrofe, a relação com a água é pacífica e mediada apenas pelas comunidades ribeirinhas e indígenas. A conjunção mas, que inicia a quinta estrofe, ressoa mais forte por não

haver objeções nas estrofes anteriores. O que vem a seguir é a intervenção de elementos externos que modificam a relação harmoniosa construída até então. Nesse verso inicial, o substantivo contato é adjetivado por fatal. Esse adjetivo tem uma significação fortemente negativa. Em geral, tem o sentido de “Que não se consegue nem se pode evitar; inevitável. Que é do destino, do fado; inexorável: consequência fatal. *Capaz de matar; mortal, derradeiro: golpe fatal. Que ocasiona danos, prejuízos; funesto, nocivo. Que acarreta infelicidade, tristeza, tragédia: influência fatal*” (FATAL, 2020, on-line, grifo nosso). Apesar do referente mais comum ser a de uma situação inevitável, os sinônimos e ideias que complementam esse sentido são negativos, pois apontam para tragédia, prejuízos, infelicidade. Por conta disso, o contato que é estabelecido com um povo mais socializado é aqui negativado até a sua raiz: é nocivo, pois trouxe destruição.

O povo Kambeba, até então príncipe primogênito das águas dos Solimões, é agora destronado, e sua herança mais importante, a água, é perdida e ele se torna desaldeado. Esses versos remontam o processo de aculturação ao qual os povos indígenas foram submetidos desde a colonização portuguesa, quando observado a partir de um distanciamento histórico com o achamento do Brasil. Entretanto, na atualidade, é possível associar essa perda da aldeia às lutas pela demarcação de terra que se estenderam nas últimas décadas ainda sem resultados eficientes. O povo que perde sua casa se torna órfão dessa água que lhe deu à luz, por conta dos interesses econômicos do povo branco que, sem considerar a cultura indígena, desumanizou essas comunidades, tornando-as ferramentas de trabalho. É estabelecida uma relação temporal com os dois momentos aqui mencionados: a escravidão indígena imposta pela coroa portuguesa com interesses econômicos e a situação de demarcação de terra, que teve retrocessos apesar das lutas dos movimentos de defesa desses grupos. Na última estrofe, a dor do eu-lírico se torna mais forte e o sentimento de coletividade, traçado durante todo o poema, aqui encontra seu ápice: o eu lírico coletiviza a luta para demonstrar sua dor perante a escravidão e o sucateamento de seu lar.

Os versos dessa estrofe estão todos relacionados às ações desse “povo mais socializado”, e os quatro verbos e a locução verbal são de teor negativo: tomando seu solo sagrado, / Sem dor, piedade ou compaixão, Os Kambeba foram escravizados, / Apresentados a “civilização”. / Explorando a sua força, / Forjando uma falsa proteção” (KAMBEBA, 2013, p. 47). O eu lírico denuncia que o solo sagrado do povo Kambeba foi tomado, isto é, com violência, pois tomar algo de alguém não é, geralmente, um processo pacífico. O solo é aqui qualificado como sagrado, reforçando a relação com a natureza enquanto espiritual. O povo Kambeba foi escravizado e esse acontecimento foi mediado pela apresentação a uma sociedade tida como “civilizada”. O uso das aspas é frequentemente usado para destacar ou para ironizar uma ideia. O termo “civilização” é posto em xeque: essa imagem entra em conflito com o universo cultural, político e imaginário do eu lírico indígena. Apesar de serem representados como “sem cultura” ou “animalizados” e outros adjetivos de teor negativo, os indígenas não destruíram a natureza ou escravizaram o povo branco movidos pelo etnocentrismo. A falsa proteção criada pelos colonizadores pode ser visualizada quando, ao tentar comprar suas terras ou escravizar os povos

indígenas, os povos europeus tentaram desvalorizar a natureza e a mão de obra de modo a oferecer em troca materiais insignificantes.

A última estrofe apresenta, então, toda a destruição causada pelo contato com os colonizadores. A exploração do povo Kambeba e de tantos outros povos da região é uma marca feita pela dor e que ainda hoje é vista como libertação: o colonizador enquanto um herói que salvou os povos “selvagens” e “aculturados” de viver somente com a natureza, sem fazer parte do estilo de vida europeu. Mas é justamente o jogo subversivo da linguagem que permitiu ao eu lírico reivindicar seu lugar dentro do poema e apresentar a outra face: a bela relação com a natureza sendo destruída e saqueada pelo colonizador. Além disso, o tom do poema é em grande parte descendente (CÂMARA JÚNIOR, 1978) e isso refere-se ao estado de ânimo do eu lírico. Apesar da ascendência inicial em vogais abertas (a) e semiabertas (é), demonstrando felicidade e alto ânimo do eu lírico ao tratar da relação familiar com a água, a partir da quinta estrofe, com a interferência do colonizador, o tom do poema decai e torna-se melancólico — com vogais fechadas e semifechadas, como e; o.

O poema *Os filhos das Águas do Solimões* possui uma estrutura que rememora algumas estruturas fixas de rima. Nas cinco primeiras estrofes, o segundo e o quarto verso sempre rimam e essas rimas são pobres e consoantes, ou seja, fazem parte da mesma classe gramatical: flor-pescador (substantivo), plantação-estação (substantivo), surgir-destruir (verbo), nascer-viver (verbo), socializado-desaldeado (adjetivo). Entretanto, na sexta estrofe, o esquema de rimas muda para alternado: sagrado-es-cravizados (adjetivo) e compaixão-civilização-proteção (substantivo).

É relevante observar, na última estrofe, a tonalidade afetiva (CÂMARA JÚNIOR, 1978) do léxico utilizado. As palavras rimadas sagrado, compaixão e proteção frequentemente evocam positividade, entretanto, a única palavra rimada com teor negativo é escravizados. Considerando que em um poema nada acontece por acaso, pois é resultado de uma carpintaria poética, é possível perceber como o termo escravizado aparece com mais força nessa estrofe, gerando uma ruptura ainda maior entre os dois mundos: o mundo natural do indígena e a destruição desse relacionamento pacífico de natureza-humanidade construído por séculos nessa área, causada pela ganância e imposição colonizadora e escravocrata.

O segundo poema de Márcia, “A Sina do Pescador”, enfatiza a relação com a natureza de um modo mais cotidiano e prático na vida dos ribeirinhos.

A sina do Pescador

Ei Pescador, jogue a rede para Pescar!
Ei Pescador, tua sina é Pescar!

No banheiro do rio,
Enfrenta a chuva e o frio,
Sob a noite serena,
É tempo de piracema.

Nessa estrada feita de água,
O pescador navega sozinho,

Tendo por companhia a mata,
E o canto do passarinho.

No decorrer de sua caminhada,
Não tem medo de mais nada,
Sua fama de pescador
Fez dele um grande historiador
Já viu desde alma penada
Até disco voador.

Lá vem chegando o pescador,
Prepara o fogo dona Maria,
Põe café no passador,
Amola a faca e o terçado,
Que o homem está apressado
Pra falar de pescaria.

Ei pescador, jogue a rede para pescar!
Ei pescador, tua sina é pescar!
(KAMBEBA, 2013, p. 59).

No título do poema, *A sina do Pescador*, é plausível pressupor que o sintagma nominal a sina já determine um caráter espiritual para o trabalho do pescador. O interlocutor para quem o eu lírico se dirige é este Pescador, substantivo marcado com uma letra maiúscula alegorizante. Assim, essa palavra é imantada de um caráter mais forte do que meramente um pescador, pois, no fundo narrativo do poema, este sujeito adquire características que se aproximam de uma personagem do modo imitativo alto (FRYE, 1991).

O pescador amazônida não é um pescador qualquer, ele é um Pescador movido por uma sina, aqui definida como “Destino que não se pode evitar; fatalidade, sorte” (SINA, 2020, on-line). Embora a raiz latina da palavra seja “signum”, de modo a denotar uma “marca”, a palavra sina relaciona-se com o sentido de fado em uma perspectiva que marca a inscrição de um destino por uma ordem superior à humana. Na antiguidade grega e romana, o termo *fada* significa algo que é “ordenado, destino”, literalmente, ‘coisa dita (pelos deuses)’, em um sentido trágico. Desse modo, a sina é entendida como algo que foge do controle do sujeito que está a ela submetida, entretanto, o Pescador ribeirinho amazônida, evocado no poema, não foge do caminho que lhe foi traçado, já que, na via contrária, aceita e se deleita com essa vivência, pois nas estrofes finais do poema, anseia por compartilhar os resultados de seu trabalho.

Quando o Pescador apropria-se do papel de protagonista, ele se torna um sujeito do desejo que sai em uma aventura para encontrar algo que ainda não possui, isto é, um objeto de desejo que lhe motiva a seguir sua jornada, sendo ela mediada pela sina, inscrição espiritual em sua vida. A vida deste protagonista é baseada em uma experiência análoga ao *amor fati* (NIETZSCHE, 2013), pois ama o seu destino, se apropria dele e faz da sua vida cotidiana uma experiência assimilada espiritualmente.

A estrutura do poema está organizada em seis estrofes, sendo a primeira e a última semelhantes, diferenciando-se apenas pelo uso da letra maiúscula alegorizante em Pescador e Pescar na primeira estrofe, elemento que não se repete na última, assinalando que a condição de modo imitativo elevado do Pescador, ao final da narrativa, regride para a mesma da humanidade em geral, sem um elemento de distinção que o eleve novamente ao estado de protagonista. Dessa maneira, após cumprir a sua sina, o pescador retorna ao estado comum em que vivem os ribeirinhos.

O eu lírico utiliza um vocativo, ei, para chamar a atenção do Pescador, para que ele realize a sua atividade mais importante: Pescar. Martins (2000) afirma que o uso de uma pontuação como a exclamação, por exemplo, além de realizar uma pausa, pois o que vem depois dela é em tom descendente de voz, acarreta uma tonalidade afetiva tomada pelo eu lírico. Assim, ao pedir que o Pescador jogue a sua rede para Pescar, a frase torna-se um apelo para que ele aceite seu destino e o realize. Do mesmo modo que o substantivo Pescador foi realçado pelo uso da letra maiúscula, o verbo Pescar também passa pelo mesmo processo e é justamente isso que torna essa ação dotada de um sentido mais acentuado, longe de automatizações. O uso da letra maiúscula alegorizante sugere aqui a pesca como uma atividade, assim como seu sujeito, espiritualizada. A pesca se relacionará com os outros elementos do poema com profundidade emocional e espiritual.

As rimas do poema são, na segunda estrofe, emparelhadas: rio-frio (substantivos) e serena-piracema (adjetivo e substantivo). Para coletar seu alimento durante a piracema, esse Pescador precisa enfrentar a chuva e o frio, manifestações da natureza. Entretanto, no terceiro verso, a noite é adjetivada como serena. Duas imagens são construídas: uma natureza que não poupa a chuva e o frio, condições adversas ao Pescador, mas uma noite serena que envolve esse protagonista.

Na terceira estrofe, assim como no poema *Os filhos das águas do Solimões*, a água é representada como estrada e é o caminho pelo qual o pescador anda. A solidão do pescador é enfatizada por meio do termo “sozinho”. A pesca é uma forma de subsistência dos povos ribeirinhos, sendo muitas vezes uma atividade solitária na qual o pescador, para alimentar a sua família, entrega-se à sorte dos rios amazônicos para conseguir peixes. No entanto, o pescador está sozinho apenas quando se pensa em um contexto social, pois o eu lírico afirma que a companhia do pescador é a mata. Nesse momento, essa mata é mais do que uma vegetação da região, ela é praticamente uma companheira da aventura em que o pescador se empenhou. O canto do passarinho é uma unidade que representa a participação da fauna também. Flora e fauna estão representadas, dessa maneira, como duas forças participantes da vida do pescador.

Na quarta estrofe, as características do pescador- são ressaltadas, pois, durante todas as aventuras em que esteve, ele perdeu o medo. A fama do pescador o torna um historiador. A fama está relacionada a grandes feitos, ou pelo menos, significativos o suficiente para que sejam notados em um âmbito que supera a individualidade. Um historiador, segundo o dicionário, é “Aquele que se dedica ao estudo da história” (HISTORIADOR, 2020, on-line), sendo alguém que realiza tanto um aprofundamento teórico quanto um estudo de um contexto, lugar ou momento histórico.

Entretanto, rememorando a tese de Paz (1982) de que o caráter plurissignificativo da palavra é devolvido à sua originalidade dentro do poema, é possível considerar

esse historiador, do mesmo modo, como alguém que conta histórias: um contista ou um fabulador. A veracidade destas narrativas é irrelevante, pois a região em que este pescador trabalha é envolvida por mitos e mistérios naturais que perpassam a racionalidade: “já viu desde alma penada / Até disco voador”. Por outra ótica, esse pescador também conta em sua história, a história da região. Como um historiador traça um percurso historiográfico dos acontecimentos, também este pescador traça um percurso do seu mundo dentro das águas da região amazônica.

Na quinta estrofe, o pescador volta de sua aventura. Dona Maria, um nome comum e não derivado das línguas indígenas, denota o caráter plural da região que abriga nas margens de seus rios uma população de vários lugares. Ao voltar para casa, “o homem está apressado / pra falar de pescaria”. Enquanto a faca e o terçado são preparados para limpar os peixes, a vida do pescador de pescar e a sua sina se reflete mesmo nesse momento de descanso: quando não está pescando, está falando sobre pescar. Um estilo de vida baseado nesse processo é construído no fundo narrativo do poema.

A última estrofe repete o apelo da primeira: “Ei pescador, jogue a rede para pescar! / Ei pescador, tua sina é pescar!”, porém não há o uso de maiúsculas no substantivo e no verbo. Após viver a sua aventura heroica pela noite serena, pelas intempéries da natureza e ser amparado pela companhia da fauna e da flora, quando volta para casa, é lembrado, ao contar suas histórias, de sua sina. Nesse procedimento, a primeira estrofe introduz o protagonista à aventura em um modo de imitação alto e a última estrofe a reafirma em um estilo pós-aventura, no qual a personagem é devolvida a sua condição igualitária à da sociedade ribeirinha em geral.

No poema há, então, um fundo narrativo que se desenvolve em dois momentos: a saída do pescador e o seu retorno à casa. É construída uma imagem de rotina, uma vez que o ciclo se repete nas estrofes inicial e final do poema. O ritmo instaurado no poema é de uma canção que conta os costumes do povo ribeirinho amazônico. O tom de poema é ascendente-descendente (CÂMARA JÚNIOR, 1978) e demonstra o estado de espírito do eu lírico que roga ao pescador que aceite a sua sina.

Nos poemas analisados a conexão com a natureza é enfatizada a partir de dois modos: o primeiro é a água enquanto mãe e nutridora do povo Kambeba e o segundo é a relação de subsistência das comunidades ribeirinhas que necessitam da água, dentre vários motivos, para a pesca. O primeiro poema traz, além desta conexão, o elemento de denúncia da exploração colonizadora e seus efeitos nos povos indígenas. Apesar de o primeiro poema tratar somente dos indígenas e o segundo somente dos ribeirinhos, os dois grupos coexistem na Amazônia e estão interligados justamente pelo respeito e pela adoração à natureza em suas mais variadas apresentações.

Em “Os filhos das águas do Solimões”, a situação territorial do indígena é mais marcada pelo eu lírico, que transforma as águas em um corpo gerador de vida. O fato de o nome do rio ser expresso evidencia o território físico da Amazônia enquanto patrimônio desses povos. Já em “A sina do Pescador” a rotina de um pescador em suas aventuras diárias pela comida, especialmente na época da piracema, é também uma questão territorial, apesar de menos marcada. Por fim, a natureza enquanto espírito e território é descrita nos dois poemas de maneiras diversificadas, mas convergentes: seja como mãe ou como meio de subsistência, ela é a força motriz dessa região e de seus habitantes.

Considerações finais

O percurso realizado neste texto partiu da delimitação do corpus de análise em dois poemas da poeta amazônida Marcia Wayna Kambeba, compilados na coletânea *Ay Kakyri Tama* (Eu moro na cidade): *Os filhos das águas do Solimões* e *A sina do Pescador*. O objetivo foi analisar os poemas com o intuito de compreender como está representada a relação com a natureza nos poemas de Kambeba e como esse fazer poético contribui para a resistência indígena à cultura branca impositiva.

Nas análises discurridas, evidenciou-se o fato de que a natureza é representada nos dois poemas como força geradora de vida e nutrição. A natureza não é entendida como uma inimiga, mas sim, como um elemento indispensável à vida dos ribeirinhos e indígenas da Amazônia. Essa relação de amabilidade é ferida, entretanto, pelas imposições colonialistas que perduram desde o achamento do Brasil pela coroa portuguesa e que se refletiram na escravização dos povos indígenas, em especial o Kambeba, que teve o seu ritmo de vida interrompido pela violência e pela violação de seus direitos de viver em harmonia com seu meio.

Ao refletir sobre o que estes poemas representam hoje, é notável o impacto que a produção indígena causa quando perpassa questões sensíveis tendo como arcabouço imagético o seu próprio mundo mediado a todo instante pela natureza e pelas intromissões do branco que, insistentemente, tentou apagar a voz desses povos, tornando-os apenas ferramentas de trabalho e de exploração dos recursos naturais da região.

O fazer poético de Kambeba se configura enquanto forma de resistência, pois se articula de modo que o eu-lírico denuncie os abusos sofrimentos durante séculos por seu povo e, ainda que outras vozes sejam sobrepostas a essa, ela se torna eco a cada vez que é lida e discutida nos meios acadêmicos e não acadêmicos. Uma história que estaria submersa junto com a Carta do Achamento aqui reafirma seu lugar como um discurso que vem da margem de modo a questionar a literatura com enfoque indígena que os retrata de uma maneira objetificada e artificial.

Todas as análises foram construídas considerando que “não é o conhecimento do real que nos faz amar apaixonadamente o real. É o sentimento que constitui o valor fundamental primeiro” (BACHELARD, 1997, p. 119). O sentimento de recusa em aceitar a dominação, o respeito pela natureza e o reconhecimento de suas questões territoriais são fundamentais para apreender esse real que é inapreensível senão pela imaginação.

Este texto não tem o intuito e nem a capacidade de esgotar as análises possíveis dos poemas aqui destrinchados, e, por isso, outras pesquisas podem se mostrar eficientes para abordar óticas que aqui ficaram omissas por conta dos objetivos destacados. Finalmente, a relevância da temática se reafirma por trazer ao centro das discussões um olhar que não é carregado de caricaturas pitorescas ou ultrapassadas e, sim, um olhar de dentro, que entende profundamente as condições socioeconômicas, políticas e espirituais que movem esses povos indígenas e ribeirinhos pela voz de uma mulher da etnia Kambeba.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. ed. 34. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. [S. l.]: Editorial CSIC-CSIC Press, 1988.

AUN, Heloisa. A poeta indígena que luta pelos direitos da mulher nas aldeias. *Catraca Livre*, [s. l.], 2017. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/poeta-indigena-que-luta-pelos-direitos-da-mulher-nas-aldeias/>. Acesso em: 22 set. 2020.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

CAMINHA, Pero Vaz de. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Petrópolis: Vozes, 2019.

CANDIDO, Antonio *et al.* A literatura e a formação do homem. *Remate de males*, 2012.

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

DANNER, Leno Francisco; DORRICO, Julie; DANNER, Fernando. A voz-práxis das minorias entre literatura e política: algumas notas desde a recente produção da literatura indígena brasileira. *ANTARES: Letras e Humanidades*, v. 10, n. 19, p. 45-69, 2018.

FATAL. *Dicio*. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/fatal/>. Acesso em: 24 set. 2020.

FRANCA, Aline; SILVEIRA, Naira Christofoletti. A representação descritiva e a produção literária indígena brasileira. *Transinformação*, v. 26, n. 1, p. 67-76, 2014.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1991.

GUESSE, Érika Bergamasco. Prática escritural indígena: língua e literatura fortalecendo a identidade e a cultura. *Anais do Silel*, v. 3, n. 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

HISTORIADOR. *Dicio*. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/fatal/>. Acesso em: 24 set. 2020.

JAGUARIBE, Vicência Maria Freitas. *O jogo da recategorização no texto poético: Gêneros textuais e referenciação*. Fortaleza: Protexoto: UFC, 2004.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

KAMBEBA, Márcia Wayna. *Poemas e crônicas: Ay Kakyri Tama = Eu moro na cidade*. Manaus: Grafisa Gráfica e Editora, 2013.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 3. ed. rev. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MUNDURUKU, Daniel. Literatura x literatura indígena: consenso? Daniel Munduruku, [s. l.], 2016. Disponível em <http://danielmunduruku.blogspot.com/2016/02/literatura-x-literatura-indigena.html>. Acesso em: 16 set. 2020.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2013.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SINA. *Dicio*. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/fatal/>. Acesso em: 24 set. 2020.

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

POESIA E HISTÓRIA EM PAES LOUREIRO: o sentido histórico do folclórico em Porantim

Lucas André Berno Kölln³¹

Valdeci Batista de Melo Oliveira³²

Helionora da Silva Alves³³

Introdução

Este texto apresenta uma pesquisa realizada que teve por objetivo entender a relação entre homem e natureza através do fazer poético. As poesias que elegemos para esse propósito encontram-se reunidas na coletânea *Porantim — Poemas amazônicos*, escrita pelo poeta paraense João de Jesus Paes Loureiro e publicada em 1978. O desafio de tal propósito é conseguir satisfazer simultânea e organicamente as demandas mais “temáticas” e aquelas mais voltadas à exegese formal e estética da poesia. Posto noutros termos: trata-se de conseguir dissecar o poema sem esquecer-se do norte temático da dissecação, e contemplar esse norte sem simplesmente mobilizar o poema nesse sentido, tornando-o espécie de “instrumento de uma nota só”. Se ao leitor cabem direitos, à leitura urge deveres.

Para satisfazer nossos propósitos e evitar suas armadilhas, partiremos daquele clássico pressuposto de Antonio Candido, de que só se pode entender a integralidade da obra literária “[...] fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2010, p. 13). Não buscaremos isolar o tema para então colocá-lo sob o microscópio, como quem extrai o pedaço de um corpo. Faremos, antes, uma observação desse tema na homeostase do poema, para então vê-lo “em funcionamento”, articulado com as demais dimensões do fazer poético, condição de sua realização estética e literária mais ampla. Se metáfora couber, pode-se dizer que nossos interesses são antes os de um fisiologista fascinado pelas funções de um organismo vivo do que os de um médico legista a fazer uma autópsia.

Igualmente, nos fiamos na natureza dialética e dúplici da poesia, postulada por Alfredo Bosi quando este escreve que ela não é “Nem pura ideia, nem pura emoção, mas expressão de um conhecimento intuitivo cujo sentido é dado pelo *pathos* que

31 Doutor em História Econômica pela Universidade de São Paulo. Professor Assistente na Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: lucas_kolln@hotmail.com

32 Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Professora Associado — nível B da Universidade Estadual do Oeste do Pará. E-mail: valsinha.mello@hotmail.com

33 Pós-doutoranda em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Doutora em Agricultura Tropical pela Universidade Federal do Mato Grosso. Professora Associada I da Universidade Federal do Oeste do Pará. E-mail: helionora.alves@ufopa.edu.br

o provocou e que o sustém” (BOSI, 2003, p. 9). Trocando em termos: a análise do texto lírico precisa contemplar a relação entre “a camada sensível e o fio inteligível do poema” (BOSI, 2003, p. 9).

Em virtude disto, estruturamos a exegese em dois momentos: 1) analisaremos o mundo histórico em que se formou Paes Loureiro e em que foi concebido *Porantim*; e 2) analisaremos a construção poética propriamente dita de *Porantim* como parte desse mundo. Ao primeiro momento corresponde compreender, brevemente, a historicidade da relação entre homem e mundo natural na modernidade para entender o processo de que participa Paes Loureiro na condição de sujeito histórico. Ao segundo, corresponde uma exegese ao rés-do-texto, para entender como diferentes recursos (gráficos, lexicais, sintáticos, semânticos) são utilizados pelo poeta no seu ofício.

Nosso argumento é que a construção folclórica da Amazônia empreendida por Paes Loureiro em *Porantim* constitui parte de uma agência histórica de resistência, oferecendo uma leitura crítica e alternativa do processo de modernização amazônica das décadas de 1960-1970.

Natureza e História

A relação do homem com o mundo natural não é natural, mas historicamente construída. O homem habita o mundo natural e depende do sustento que a natureza lhe provê em diferentes graus de complexidade, mas a maneira como essa coexistência e essa dependência são realizadas ou entendidas está longe de ser imanente. De acordo com diferentes modelos de sociedade, economia e cultura, a natureza assume funções distintas, revestindo-se de significados variados, como demonstrou Raymond Williams em seu clássico estudo:

“Campo” e “cidade” são palavras muito poderosas, e isso não é de estranhar, se aquilarmos o quanto elas representam na vivência das comunidades humanas [...], pois [...] em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se atitudes emocionais poderosas (WILLIAMS, 2011, p. 11).

Essas “atitudes emocionais poderosas” são aquilo que, grosso modo, chamamos de cultura. “Cultura”, no sentido em que Williams o emprega, refere-se ao conjunto do modo de vida das pessoas, desde suas práticas materiais mais imediatas até suas formas filosóficas e espirituais mais elevadas, afinal, como disse esse mesmo autor, a “cultura é ordinária” (WILLIAMS, 1989, p. 8). Nesse grande complexo humano chamado “cultura”, portanto, entram a maneira como os homens e mulheres lidam com a natureza (e como a concebem), e também o modo como produzem literatura, visto que esta, como escreveu o próprio Williams, “[...] embora possa ser outras coisas, é o processo e o resultado de composição formal dentro das propriedades sociais e formais de uma língua” (WILLIAMS, 1979, p. 51).

Em nosso caso, lidamos com ambas as dimensões da natureza, isto é, seu significado sociocultural e sua apropriação literária. Mais especificamente, cabe-nos entender como a obra de Paes Loureiro lida com a relação entre homem e natureza

e como a expressa poeticamente, visto que um dos elementos principais que toma como escopo de sua arte poética é precisamente o rio. O fluxo dos rios serve a ele como recurso para explorar as dimensões estéticas e filosóficas de *Porantim*, alçando esse elemento natural à altura transcendente do *pathos* poético.

A apropriação da natureza expressa por Paes Loureiro participa de um processo histórico longo, como afirmou o historiador Keith Thomas: “[...] foi entre 1500 e 1800 que ocorreu uma série de transformações na maneira pela qual homens e mulheres, de todos os níveis sociais, percebiam e classificavam o mundo natural ao seu redor” (THOMAS, 1988, p. 18). Segundo ele:

O relacionamento do homem com outras espécies [*animais e vegetais*] foi redefinido; e o seu direito a explorar essas espécies em benefício próprio se viu fortemente contestado. Esses séculos produziram tanto um intenso interesse pelo mundo natural como as dúvidas e ansiedade quanto à relação do homem com aquele que recebemos como herança em forma amplificada (THOMAS, 1988, p. 18).

A poesia de Paes Loureiro participa dessa “herança em forma amplificada”, comungando das mudanças que Thomas nota terem ocorrido entre os séculos XVI e XIX, ainda que se inserindo noutro tempo e espaço. A modernidade burguesa e capitalista cujos capítulos iniciais eram escritos na Inglaterra daqueles séculos constituía problema candente da realidade brasileira do século XX, sobretudo a partir da década de 1930. Essa modernização está inscrita na afirmação de Maria Antonieta Leopoldi, que, atenta aos indicadores econométricos brasileiros do século XX, escreveu que “durante o período de 1929-1987 o Brasil foi um dos países que mais cresceram em todo o mundo.” (LEOPOLDI, 2003, p. 243).

Na medida em que esse “crescimento econômico” implicou frequentemente um reordenamento profundo das relações sociais e econômicas, entende-se que o período supracitado também foi um momento de mudanças no modo como os homens e mulheres se relacionavam com o mundo natural no Brasil.

Uma vez que, como disse Thompson, “[...] não existe desenvolvimento econômico que não seja ao mesmo tempo desenvolvimento ou mudança de uma cultura” (THOMPSON, 1998, p. 304), sabemos que o significado cultural e subjetivo das mudanças no relacionamento “homem-natureza” também se fizeram sentir — e *Porantim* pode ser entendido como um de seus sintomas.

A “contestação” mencionada por Thomas no trecho acima, aquela relativa ao direito do homem de explorar a natureza em benefício próprio, ganhou corpo no século XVIII inserindo-se numa noção antes teológica do que científica, mas que eventualmente daria origem aos primeiros reclames ecológicos.

O que se desenvolveu foi o “constrangimento [...] de um número crescente de pessoas [...] [quanto] a considerar o predomínio do homem sobre a natureza como um dado cada vez mais oposto às suas sensibilidades morais e estéticas” (THOMAS, 1988, p. 356). Esse processo esteve calcado numa espécie de “panteísmo” que “[...] insisti[a] em que todos os elementos da criação têm direito à vida; e que a própria natureza tem valor espiritual intrínseco” (THOMAS, 1988, p. 357).

O que se pode notar nas breves passagens de Thomas é que as forças materiais e tecnológicas que permitiram ao homem uma dominação mais precisa da natureza também engendraram sentimentos socialmente compartilhados de repulsa e contestação a essas forças. Para usar as palavras do próprio historiador, “Havia [...] um conflito crescente entre as novas sensibilidades e os fundamentos materiais da sociedade humana” (THOMAS, 1988, p. 358).

Podemos entender a poesia de Paes Loureiro, como parte desse processo de modernização em que a civilização moderna passa a estranhar-se a si própria, e a ver o mundo natural como espécie de refúgio ou antídoto, utopia ou modelo, o cadinho seletivo vislumbrado nos versos: Eu quero uma casa no campo/Onde eu possa ficar no tamanho da paz³⁴.

A forma como o poeta se apropria da natureza, tomando-a como escopo para sua virtuosidade estética e filosófica, carrega em seu corpo cicatrizes históricas, as quais constituem indícios de uma pertença social e cultural construída no processo de industrialização do país, acima referido, como modernização. A forma como esse processo buscou utilizar da natureza desperta uma parte substancial dos conflitos apontados pela poesia de Paes Loureiro fala, pois entre as duas formas de apropriação, a do poeta e a da modernização, existe uma distância e um antagonismo que é formativo do fazer poético do *Porantim*.

A vida de Paes Loureiro está entrelaçada ao processo de modernização econômica para além de uma fatalidade cronológica e geográfica. Paraense de Abaetuba, nascido em 1939, ele cresceu e iniciou sua trajetória intelectual num momento decisivo da chamada “integração” da Amazônia ao território brasileiro. Apesar de o ciclo da borracha no final do XIX ter agregado esforços no sentido, foi durante a Era Vargas que, dentro dos esforços da chamada “Marcha para o Oeste”, teve início o projeto mais sistemático e regular para reforçar os laços daquele território à economia nacional. Nas palavras do próprio Vargas, no célebre “Discurso do Rio Amazonas” de 1940, era necessário “[...] adensar o povoamento, acrescer os rendimentos das culturas e aparelhar os transportes” (VARGAS, 1942, p. 3).

Dentro do projeto econômico varguista, focado naquilo que Celso Furtado chamou de “deslocamento do centro dinâmico para o mercado interno” (FURTADO, 1977, p. 233), a Amazônia deveria ser costurada ao território nacional por meio de fluxos demográficos e ocupação econômica de moldes modernos. Primeiramente como área de produção primária (agrícola e extrativa), e mais tarde como mercado consumidor em patamar similar ao da região centro-sul. As décadas de 1940 e 1950, portanto, testemunharam a gradativa penetração da Amazônia pelas tendências econômicas modernas, mas foi nos anos 1960 que se verificou um salto nesse processo.

José Augusto Pádua (2000) oferece uma súmula do decisivo período:

A construção de Brasília, inaugurada em 1960, e da rodovia Belém-Brasília, no início da década de 1970, inseriu-se fortemente neste referencial. Os governos

34 Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/elis-regina/45668/>. Acesso em: 26 out. 2020.

ditatoriais militares, instaurados a partir de 1964, radicalizaram esta preocupação e a transformaram em um imperativo geopolítico. A reforma das instituições de desenvolvimento regional, com a criação da Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia (Sudam), do Banco da Amazônia e da Superintendência da Zona Franca de Manaus, indicou a política que seria seguida. Foi a partir do Programa de Integração Nacional de 1970, contudo, no momento em que se vivia uma radicalização da ordem autoritária, que a ocupação econômica massiva da Amazônia começou a ser deslanchada (PÁDUA, 2000, p. 804).

A interiorização da capital federal realizada pelo governo Kubitschek representa esforço de deslocamento da economia para o chamado “interior” do país, processo este em que prevalece a tendência de economia extensiva e, não raro, de exploração predatória dos territórios. É um período de “internacionalização da economia” (MENDONÇA, 1995, p. 50-63) e, alimentado por esta, de intensificação do crescimento, sob uma lógica crescentemente liberal e industrial. A voragem desse processo de acumulação se voltou para a Amazônia nos anos seguintes, participando das crises humanas e ecológicas que se verificaram algumas décadas mais tarde.

A transição do governo democrático ao ditatorial, como ressalta o trecho acima, foi também um aprofundamento da integração do “interior”, dessa vez se voltando de modo mais intenso para a região Norte do país. Além da Rodovia Belém-Brasília, é preciso destacar também a construção da Transamazônica, inaugurada em 1972, que, a despeito de todas as históricas deficiências e insuficiências, concorreu como força de articulação do território amazônico ao nacional. A simultaneidade desses projetos rodoviários com a Sudam, o Banco da Amazônia e da Zona Franca de Manaus³⁵ não é acidental: todas as medidas orbitavam ao redor do projeto geopolítico ditatorial, cuja preocupação com a soberania do território amazônico sintetizou-se na famosa frase de Médici, “integrar para não entregar”.

A proteção geopolítica, portanto, foi projetada para decorrer da exploração econômica. Sumarizam esse processo as palavras de Bernardo Sorj e John Wilkinson:

No caso brasileiro, a necessidade de impulsionar a modernização agrícola determinou a intervenção massiva do Estado para integrar a grande propriedade na estrutura da produção agroindustrial. A criação de grandes empresas capitalistas na agricultura passou a ser incentivada especialmente em torno da ocupação de novas áreas, sobretudo na Amazônia, com os estímulos da SUDAM [...] (SORJ; WILKINSON *apud* SORJ; ALMEIDA, 1984, p. 178).

Conjuntamente, essas medidas criaram as condições para que houvesse uma migração massiva de populações e capitais para a Amazônia, e não demorou para que os descompassos desse processo comesçassem a se materializar em crises. A questão do desmatamento foi uma das primeiras a se constituírem em problema, e

35 A Zona Franca de Manaus já havia sido criada em 1957, na gestão de Kubitschek (Lei nº 3.173), mas só foi efetivamente regulamentada no período ditatorial, no mandato de Castello Branco, em 1967 (Decreto-Lei nº 288).

Mahar afirmou que “[...] os incentivos fiscais foram um forte condutor do desmatamento nas décadas de 1970 e 1980” (apud FEARNSSIDE, 2005, p. 114). Mas houve também uma série crise socioeconômica vinculada aos posseiros, como explicitou José de Souza Martins quando disse que os censos agropecuários de 1970 e 1975 demonstravam que “[...] diminuiu [...] o número de estabelecimentos dirigidos por proprietários de terras, por arrendatários e por parceiros”, e que “[...] aumentou em muito o número de ocupantes, o que quer dizer que aumentou em muito o número de posseiros” (MARTINS, 1981, p. 127).

Esse aumento se verificava na proporção comparativa que os censos agrícolas e agropecuários permitiam aferir: “Enquanto em 1950 havia 4,2 proprietários para 1,0 não proprietário (arrendatários, parceiros e posseiros), em 1975 essa relação havia sido substancialmente alterada na proporção de 1,6 para 1,0” (MARTINS, 1981, p. 98).

Articulados entre si, o processo de deterioração ambiental e o processo de deterioração social compõem dimensões complementares da modernização capitalista. A Amazônia em que habitava Paes Loureiro entre 1960 e 1970 constituía-se um dos fulcros da modernização agrícola vivida pelo país dentro do programa econômico chamado “milagre brasileiro”. Enquanto o poeta formava-se em Direito, em 1964, e licenciava-se em Letras, em 1976, na Universidade Federal do Paraná (UFPA), a situação dessa mesma Amazônia tornava-se cada vez mais dramática, pois as notícias que vinham do *front* de avanço eram cada vez mais funestas. Nessa época, escreveu as poesias que formam suas publicações da década de 1960 (*Tafetá: Pará: Falângola*, 1964; *Cantigas de amor e de paz — Poesia*, 1966; e *Epístolas e Baladas — Poesia*, 1968), também ao longo da década de 1970, aprofundou em sua poesia a incorporação mais ostensiva da Amazônia (*Remo mágico — Poesia*, 1970; e *Enchente amazônica — Poesia*, 1975).

A incorporação da Amazônia como elemento constituinte da poesia de Paes Loureiro se aprofundou nesse período, a ponto de mais tarde orientar sua atuação como Secretário de Cultura do Pará entre 1987 e 1990. Embora se refira à gestão como secretário antes da atuação como poeta, Castro e Castro sintetizam o que era esse elemento constituinte que se adensava na poesia de Paes Loureiro nos anos 1970: tratava-se de “[...] um processo social ético-estético baseado no ‘resgate’ e na valorização dos elementos culturais ribeirinhos amazônicos, e na consequente conformação de padrões identitários, discursivos e, ainda, políticos” (CASTRO; CASTRO, 2012, p. 64).

Afirmamos que não é coincidência a simultaneidade entre a modernização amazônica e a constituição de “padrões identitários” baseados na cultura ribeirinha amazônica. Ela se constitui na experiência que Fábio Fonseca de Castro chamou de “impressão de estar entre o mito e a fronteira” (CASTRO, 2011). O fio de sentido que conecta um e outro, fronteira e mito, é histórico, por isso não constitui nem pura casualidade, nem absoluta causalidade.

O isolamento amazônico de que falou Caio Prado Jr. no seu clássico *Formação do Brasil Contemporâneo* (2006, p. 68), aquele que alimentava os mistérios meio exóticos contidos nas narrativas de um *Macunaíma* ou de um *Cobra Norato*, ia pouco a pouco cedendo ao avanço da modernidade capitalista no século XX. O “caudal de

mitologia” que ali havia, o mais denso na América Latina, segundo Carpentier (CARPENTIER, 1978), ia sendo devassado por uma racionalidade econômica utilitarista e, frequentemente, destrutiva. Estavam ameaçados o modo de vida social e a cultura em que o autor crescera, acossados pelos avanços já apontados. O mergulho que *Porantim* empreende na direção da mitologia e do lendário nativo ancorados nesse modo de vida social ocorre no momento mesmo em que ele era cercado.

Natureza e Poesia

A poesia de Paes Loureiro possui notável fortuna crítica, impossível de ser satisfatoriamente digerida num texto breve como o presente — situação tornada ainda mais complexa porque o próprio autor é “poeta-crítico” e “poeta-teórico” (FERREIRA, 2014). Em virtude disto, nos focaremos somente nos escritos que tratam da coletânea *Porantim — Poemas Amazônicos*, buscando entender, no limiar entre história e literatura, duas questões: a) como o rio serve de metáfora para o fazer propriamente poético da obra; e b) como o rio constitui a metáfora para a leitura político-filosófica da obra.

Porantim foi publicado em 1978 e é a primeira obra de uma trilogia chamada *Cantares Amazônicos*, completada por *Deslendário*, de 1981, e *Altar em chamas*, de 1983. Essa trilogia marcou a constituição de “um ciclo poético lendário e primitivo” e de “cunho ancestral” (FERREIRA, 2018, p. 12). Essas características estão expressas no objeto que dá título à coletânea, o *Porantim*. Trata-se de “remo mágico ou arma de guerra dos Maué, [...] objeto sagrado de toda a história daquele povo” (SOUZA; RIBEIRO, 2017, p. 370).

Ainda, como lembra Ferreira, “Em *Porantim*, o remo mágico dos indígenas dá início ao ciclo poético, abarcando ainda sentimentos heroicos e épicos da cultura amazônica” (FERREIRA, 2018, p. 12). O caráter “épico” está atrelado a esse artefato cercado de aura sagrada, que se encontra inscrita nas palavras do antropólogo Nunes Pereira, citado pelo próprio Paes Loureiro como epígrafe da obra de 78. Segundo ele, o *Porantim* é o “remo mágico [em que] [...] se acham inscritos os signos que narram a tradição lendária da tribo, desde a antiga terra de origem — Noçoquem — lugar de felicidade perdida” (PEREIRA apud LOUREIRO, 1978, p. 19)³⁶.

O *Porantim* evocado, *Porantim*-objeto, se constitui em dimensão de significação poética e histórica, tornando-se *Porantim*-artefato cultural, *Porantim*-símbolo, tornando-se constitutivo dos poemas. Insere a poesia de Paes Loureiro numa tradição cultural historicamente marcada, a das populações amazônicas nativas, e num momento bastante demarcado da história da região amazônica, o da modernização. Assim, a menção é repleta de sentido, tanto poético quanto “extrapoético”, por assim dizer, pois reivindica a cultura nativa como elemento de elaboração literária.

36 Camila Lago Barros, no artigo “‘Porantim’ e a mitopoética do eterno retorno”, trata o *Porantim* e sua evocação mítica para os Maué e para Paes Loureiro, como expressão do mito do eterno retorno. Ela se pergunta: “o que é o *Porantim*? O nosso remo mágico seria o Santo Graal da Amazônia? Ou mesmo, uma Excalibur amazônica, dada a sua origem incerta e divina? Aí estão apenas dois exemplos arquetípicos, mas que ilustram bem o cenário cíclico das narrativas literárias por todo o mundo” (BARROS, 2017, p. 86).

Da concepção de cultura de que partimos, aquela presente na obra de Williams, não há oposição entre as alturas artísticas e o chão da materialidade, de modo que, na junção mesma de práticas simbólicas e modo de vida, é que o rio se alça à sua condição medular na composição poética. Dito noutros termos: por reivindicar-se como amazônico, o rio tem lugar central na poesia de Paes Loureiro (no teor e na forma) porque tem lugar central na vida (no cotidiano e no mítico). O rio, argumentamos, é o ponto de costura em que se pode “[...] fundir texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2010, p. 11).

Nesse sentido, a centralidade do rio é a tópica que anima essa obra, pois sua presença abunda nos versos de *Porantim*, e já foi sublinhada por muitos que nos antecederam. O próprio poeta, em entrevista a Angela Almeida, comentou a respeito dos rios que formam parte substancial da paisagem amazônica: “[...] essa paisagem é mediadora para a explosão do imaginário na relação do homem com a natureza e dos homens entre si” (LOUREIRO, 2002, p. 149).

O rio é parte fundamental do que ele chamou de “encantaria”, uma “região no fundo dos rios e dentro da floresta”, criada pelos índios e caboclos. Segundo Paes Loureiro, “A encantaria é o maravilhoso do rio, é a impregnação no rio da mitologia, do lendário, do sobrenatural” (LOUREIRO, 2002, p. 149).

Também Raphael Bessa Ferreira ressaltou esse aspecto:

Matéria fluidica, como as águas do rio, a prática poética do autor mimetiza-se ao ambiente vasto e infinito próprio de uma região em que as águas abundam — as águas do rio Amazonas chegam a medir quase 7.000 mil quilômetros de extensão —, e mesclam-se ao *ethos* do ribeirão, do caboclo e do canoeiro, condutor da vida das águas do sonho e do poético (2014, p. 219).

O mesmo autor, em sua tese de doutoramento, afirmou: a “[...] conotação metafórica da vastidão do rio espelha a visão que o autor tem da associação entre as águas e a poesia, vez que o rio e suas águas serão constantemente comparados à linguagem poética, caudalosa e infinitamente bela” (FERREIRA, 2018, p. 105). Em sentido parecido insistem Ribeiro e Belo quando afirmam que a “[...] escrita poética de Loureiro as relações entre a natureza e as narrativas míticas, identifica o regime das águas como fenômeno que exerce grande influência sobre a vida do caboclo amazônico, seja no modo de ver ou de construir a gênese da (re)criação do mundo e dos seres amazônicos” (RIBEIRO; BELO, 2020, p. 44).

O poeta afirmou explicitamente sua “origem cabocla”, ao dizer que sua cidade natal estava “debruçada no rio Tocantins” (LOUREIRO, 2000, p. 19), toma o rio por elemento fundamental da vida amazônica, esculpindo-o e polindo-o para torná-lo escopo da poesia. O modo como Paes Loureiro se apropria do rio se aproxima da concepção com que outro paraense o tratou em meados do século XX. Leandro Tocantins, ao afirmar que “o rio comanda a vida” (2000), também afirmou que o rio é uma “espécie de papai grande”, pois a “biografia humana [é] [...] contada a partir do rio” (TOCANTINS *apud* MENDES, 2016, p. 142).

Os exemplos a colher dessa exploração poética do rio (ou exploração fluvial da poesia?) são numerosos. Encontramo-lo nos versos finais do *Cântico I* (LOUREIRO, 1978, p. 26)³⁷:

Era o tempo naquele
em que o rio,
sem começar a ser rio-mesmo,
fazia sua linguagem

e era o tempo.

Nos versos, o rio é tornado metáfora do tempo, ao passo que os dois confundem-se na sua essência comum de inessencialidade. Fala-se primeiro do tempo em que o rio ainda não começara a “ser rio-mesmo”, para, então, falar do rio que “era o tempo”. Ora, o que torna o rio que ainda não era no rio que passou a ser é precisamente o tempo. Há na poesia a demarcação de dois tempos: o tempo em que o rio não era, e o tempo em que o rio começa a ser. O que faz a passagem de um a outro é o fazer da linguagem do rio, e, por fim, o tempo, pela passagem do tempo mesmo. Mas o tempo, como afirmou Santo Agostinho no Livro XI das *Confissões*, “[...] tende a não ser” (AGOSTINHO, 2019, p. 319), de modo que ele se torna algo nas coisas, na matéria, agarrando-se nela e materializando-se nos estados sucessivos das coisas. Onde o rio não ser “rio-mesmo” e então tornar-se tempo; e o tempo, suposto senhor das coisas, ganhar expressão somente nessas mesmas coisas, como no rio.

O rio é no tempo, e o tempo é no rio.

Na poesia de Paes Loureiro, mesmo o tempo está sujeito ao rio e ao regime de suas águas. Evocação similar se dá no *Cântico III* (LOUREIRO, 1978, p. 29-31):

A linha da maré enforca a vida.
O homem pesca a lida
e seus milagres
Aqui fundou-se o tempo.
Aqui lendou-se a idade.
Lanço de rede ao rio
— o homem mais se pesca do que o peixe...

Até o sexto verso, quando o “rio” aparece, explícito, somente se o percebe por meio de expressões que descrevem às águas, como “linha da maré” e “pesca”. Nesse desvelamento gradativo das onipresentes águas o homem é incorporado à paisagem, e a figuração dele proposta pela poesia se realiza filosoficamente na oscilação entre uma

37 Adotamos um recuo de parágrafo similar ao utilizado para os demais (e diferente da formatação regular da ABNT para citações) para que pudéssemos preservar a aspecto visual do poema, visto que ele constitui, nos dizeres do próprio poeta, o “ritmo visual do poema impresso”. Segundo o poeta: “O modo como eu distribuo o poema na página, cortando os versos e não deixando que eles fiquem um embaixo do outro apenas, é um encaminhamento visual de leitura. Portanto, é um ritmo visual” (Áudio enviado pelo poeta ao autor do texto em 2 de outubro de 2020).

imagem prosaica (homem pescando, lançando a rede ao rio) e um sentido ontológico mais profundo (o homem se pescando no processo de pescar o peixe).

Como dissemos anteriormente, a cultura envolve tanto a parte mais espiritual e subjetiva, típica do fazer artístico, quanto os costumes e modos de viver da materialidade cotidiana, ao passo que os versos do cântico em questão usam o rio como elemento de solda entre as duas partes: a material e a ontológica. É no rio que o homem se faz, pois, ao “lanço da rede”, “se pesca” ao pescar o peixe. E é do rio se sustenta, pois “pesca a lida/ e seus milagres”. Do sustento fisiológico e da atividade econômica, por assim dizer, vemos brotar a identidade, a cultura, o modo de vida.

No corpo do poema, entre o momento mais material (o sustento da “lida”) e o momento mais espiritual (o “pescar-se” a si próprio) há dois versos de estrutura similar e sonoridade casada, construídos pela repetição anafórica do advérbio aqui, cuja função é a de intensificar a localização da tópica: “Aqui fundou-se o tempo/ Aqui lendou-se a idade”, os quais soam como um umbral sendo cruzado, do material ao mítico. O tempo fundado no rio do *Cântico III* retoma o rio como corpo do tempo do *Cântico I*, mas para então recobrir a “idade”, essa objetivação do tempo mundano, com o manto do lendário, donde o neologismo “lendou-se”.

Seguindo o compasso do rio que “lendou-se”, transcendendo sua materialidade mais imediata, também o homem a transcende, descobrindo-se no “pescar-se”.

Os versos finais do cântico contêm esse mesmo trajeto e essa mesma arquitetura filosófica:

O canoeiro dá ao rio
O que é do rio
— a sua razão de ser —
a palavra canoeiro
 correndo entre sílabas
 correndo entre ondas
 correndo entre músculos
na líquida versão da eterna ponte
entre ser e não-ser...

A “eterna ponte” entre o “ser e não ser” do canoeiro é o rio, esse senhor da vida e da morte amazônica³⁸, e conexão entre o ser-existir (materialmente) e o ser-ser (ontologicamente). Na voragem do rio há os que morrem, mas dos “milagres” do rio há os que vivem. Nessa voragem o homem caminha sobre o fio dessa navalha tornada experiência poética de *Porantim*, oscilando sobre o tripé filosófico insinuado pelos versos desalinhados: “sílabas”, “ondas” e “músculos”. Isto é, para a vida do canoeiro, essa síntese épica do humano, contam o homem (e seus “músculos”), o rio (e suas “ondas”) e a língua (e suas “sílabas”). É igualmente do homem ribeirinho, caboclo amazônico a cuja cepa pertence também o poeta, que fala o *Cântico VII* (LOUREIRO, 1978, p. 39-40).

O poema começa evocando-o, também numa cena entre prosaica e pitoresca:

38 Cabe lembrar o verso inicial do *Cântico III*, “A linha da maré enforca a vida” (LOUREIRO, 1978, p. 29).

Tosco barco,
herói,
homem a bordo
O homem-ele.
Rota prestante estrela guia.
Império
 o verde império
em torno assiste.

espaço
e nada
espaço
e nada
espaço
e nada

isolamento
silêncio
isolamento

Se há o “tosco barco”, há também o “herói”, o “homem a bordo”, ambos fundindo no “homem-ele”. A colagem entre “homem” e “barco”, confundindo-os, nos parece deliberada, pois se o rio governa o homem que dele tira seu sustento e seu ser, o barco que o sustém acima das águas, e constitui peça essencial da “lida”, forma com o homem uma unidade. Raphael Bessa Ferreira argumentou que *Porantim* trata dos “sentimentos heroicos e épicos da cultura amazônica” (2018, p. 12), de modo que é difícil não pensar no canoeiro como uma espécie de Ulisses fluvial, personagem grande, mas ao mesmo tempo pequenino, pois se é “herói” parece também pequeno e frágil diante do “verde império” que “em torno assiste”.

Por conta desse herói, que é épico, mas que carrega a ambiguidade própria da modernidade, o majestoso que o “verde império” parece conter é seguido do mundano, numa cadência três vezes repetida, a simular a morosidade e a monotonia do rio. Este leva ambos o “homem” e o “tosco barco”, os dois sujeitos ao seu curso, a sua direção e a sua velocidade, e também ao “silêncio” e ao “isolamento”.

O prosaico a um passo do épico, e vice-versa. Proximidade parecida transparece também nos últimos dois versos do cântico:

Malárias e solidões tripulam o homem,
que desce, desce o rio e entra no mito.

Num mesmo verso vemos as duas dimensões do homem, a material, quase biológica (“malárias”), e a espiritual e sentimental (“solidões”), ambas sendo levadas para “dentro do mito” pelo mesmo rio que jaz nas linhas e nas entrelinhas de *Porantim*.

A ligação do homem com o rio é tão orgânica que dela se alimenta a poética de Paes Loureiro para criar a imbricação de um e outro, caminho da expressividade sinestésica. Em alguns dos versos do Cântico XVI (LOUREIRO, 1978, p. 61-63) se

vê que os “comportamentos” do rio deixam no seu rastro uma curiosa simetria com os estados de espírito do homem:

Angústia de si mesma,
Correnteza.
Turvo destino: consciência.

O correr do rio, fazendo as vezes de tempo, torna-se metáfora da vida, também seguindo, caminhando rumo ao fim, o não-ser, a morte. Nesse jogo de espelhos em que o homem reflete o rio, emprestando-lhe a “angústia” e a “consciência” para descrever seus fenômenos, o rio também reflete o homem, cedendo-lhe a “correnteza” e sua qualidade de “turvo” para aquilatar as dimensões de seu ser.

Há ali, incrustado e condensado nas escolhas lexicais, todo um complexo semântico em funcionamento. A combinação de “angústia” e “correnteza” evoca a natureza passageira e não fixa da vida, presa do tempo; e seu sentido de incerteza, sua instabilidade crônica, formativa mesmo. A ligação que une “turvo destino” e “consciência” constitui fenômeno similar, pois os dois-pontos sugerem demonstração ou complementação, como se o destino de ser turvo fosse propriedade ou função da consciência. Vemos aqui uma questão filosófica devidamente insinuada na poeticidade da lírica. Pois se o “turvo destino” pode ser tomado como uma característica da vida (sua imprevisibilidade e a dúvida sobre sua essencialidade ou não essencialidade), é a “consciência” que permite tomar isto como “turvo destino”. Em outros termos: sem consciência, não haveria a noção de que se trata de destino, e tampouco que ele é turvo.

De questionamento filosófico semelhante são feitos os versos finais do *Cântico V* (LOUREIRO, 1978, p. 35-36):

O sempre alguém amando ser-além,
embora rio afora quer ser rio-depois,
e escadaria de ilhas subir até o mar,
quando contém o mar em cada gota, onda, maresia...

Predestinado rio em-si crucificado.

Nascente antes, mar depois: esse é o curioso ser do rio. Ele é, como a poesia sugere, um mar em potencial, pois “contém o mar em cada gota”, mas a despeito dessa “predestinação”, vive como “rio em-si”, e “crucificado”. O fazer-se mar é o que o põe o rio em movimento, pois é do desaguar nele que conduz seu movimento, sua vida. Nessa estrofe o sujeito lírico antropomorfiza o rio, injetando-lhe uma vontade que transcende o a sua condição de não consciente quando diz que ele é “O sempre alguém amando ser-além”, como se o rio fosse rio, mas quisesse ser mar. E assim, na busca desse querer que constitui seu movimento de ser (afinal, é rio porque corre, se ficasse parado seria lago ou algum outro corpo d’água), mas é ao longo desse desejo retardado que vive como “rio em-si”, “crucificado”. O seu devir é que determina seu ser, pois é sua vontade de ser (mar) é o que determina seu ser de agora (o põe a correr e o torna rio).

É como se o rio tivesse consciência e desejasse, como o ser humano ir além de si, cumprindo sua vocação ontológica de ser mais (FREIRE, 2004).

Os versos iniciais do Cântico XX (LOUREIRO, 1978, p. 73) expressam isto com mestria:

O rio em preamar
Nega-se rio,
Que rio é sempre ir
Dever
Devir...

O rio estranha-se consigo próprio por pensar-se “preamar”, e ao fazê-lo, “negar-se rio”. É como se, dotado da faculdade humana da consciência, o rio vivesse para tornar-se, e que precisamente esse tornar-se fosse o seu próprio ser. Porque o “rio é sempre ir”, mas também “dever” e “devir”, isto é, função de sua natureza (sua materialidade e sua sujeição à física do mundo natural mesmo) e vir a ser (pois existe no presente, por assim dizer, por lhe haver um futuro, algo a diante).

O “ritmo visual” dado pelo desalinhamento das palavras “dever” e “devir” traduzem esse movimento, cuja continuação é dada pelas reticências. A atribuição de humanidade ao rio, para dar sentido aos seus “comportamentos” naturais, contém uma formulação filosófica sobre a condição humana: move-se no sentido de ser algo, mas esse movimento já é, ele próprio, o ser. É-se buscando ser.

Como não lembrar de Heráclito a dizer que ninguém nunca se banha duas vezes no mesmo rio, pois nem a pessoa nem o rio são os mesmos, ou a pontificar a dialética do “Tudo flui e nada permanece”? O mesmo se dá no *Cântico XI* (LOUREIRO, 1978, p. 49-50):

Na jusante
levo-me.
Elevo-me ao mar
e
no entanto
Mar
sou Rio.
Assim me sei,
ciente do que sou
no que não-sou
consciente...

E se repete nos versos do fim:

Riomar.
Sou Rio e mais o mar
e
além de
Mar e Rio

Sou Riomar

A palavra “Riomar” consolida de modo lexical a filosofia que discutimos acima. O rio é “Rio mais o Mar”, ou “Mar e Rio”, pois é o que é/está (rio) e também o que vai vir a ser (mar). As duas dimensões compoem o seu ser: o estado atual e o futuro que se almeja. Há também aqui um uso gráfico interessante, pois a alternância de alinhamento dos versos sugere a irregularidade das margens, o leito sinuoso do rio a conter o fluxo da correnteza (é o rio “escravizado entre peraus” do *Cântico XXXI*, o “em-si crucificado” do *Cântico V*). Isto determina o “ritmo visual” do poema recriando o movimento fluido do rio entre margens que adentram na terra e projetam-se no rio. Desse modo, o rio oferece até mesmo o escopo para esse efeito estético do poema, algo concretista cujo cariz se aproxima da poética dos caligramas, cujos sentidos advêm de uma matriz icônica plasmadora da plasticidade poética que evolua da “camada sensível” do poema.

Ao fim, não se sabe ao certo se o rio é que se humanizou ou se foi o homem quem se protamizou no correr do poema.

Não à toa que os versos finais do *Cântico XIII* (LOUREIRO, 1978, p. 56) dizem:

A corrente da vida
— rio corrente

Tendo o rio essa presença determinante na vida amazônica, não surpreende que ele seja dado a ele um cariz icônico ao ser tomado como elemento de fecundidade, e que o poema crie efeitos sinestésicos e mesmo erógenos evocando em seu corpo lexical, sintático e semântico uma simbologia aparentada aos antigos cultos de fertilidade. Em se tratando de uma poética muito vinculada ao mítico e ao épico (LOUREIRO, 2002), o recurso a essas evocações simbólicas compõe parte do jogo da ancestralidade primitiva (FERREIRA, 2018). Como escreveram Souza e Ribeiro, os “[...] cânticos [de Porantim] metaforizam o *hierosgamos* da Amazônia quando as águas do Rio fluem como uma ‘descarga seminal’ no corpo verde e fluido da Terra original” (SOUZA, RIBEIRO, 2017, p. 370).

Abundam as menções poéticas à elementos eróticos, de fertilidade, genitais, reprodutivos e afins: “horizontes de hímens navegados” (LOUREIRO, 1978, p. 23), “coxas abertas em mar/delta desnudo” (p. 24), “clitóris da selva” (p. 24), “Princípio espaço esperma rio e canoeiro” (p. 27), “Espuma/esperma...” (p. 30), “hímens e ilhas” (p. 33), “Rio sim sêmen de Deus” (p. 35), “A notícia ovula-se em poema” (p. 38), “o sêmen do Tocantins” (p. 42), “espermoso rio — cópula trágica” (p. 83), “Terra lanhada aguarda a planta falus/ E guarda-se clitóris, glória, glória!” (p. 95), “em vulvas canaranas humus hímens” (p. 99), “Entre lábios de erótico silêncio/ ocultas vozes duras de minério” (p. 99), “bombas nos testículos” (p. 100), “vulva verde” (p. 124).

Tudo isto sinteticamente expresso nos versos do *Cântico XXI* (LOUREIRO, 1978, p. 75-77):

As virilhas do rio
Espumam praias.
Rosa dos ventos — cio —

Abrem-se coxas.
Quilhas falomórficas
Penetram.

A recorrência ritualiza a mecânica biológica e ecológica fundada sobre o rio. A aproximação sinestésica que a poesia tece entre o ato sexual e a reprodução, de um lado, e a exuberância ecossistêmica, de outro, constitui o sumo do fenômeno estético dos poemas. A construção formal é tão rica que dela proliferam sentidos forjados pela junção de coisas distintas em funções comuns, metáforas e metonímias se enlaçam entre si, quanto é também proposição político-filosófica, pois ressalta a importância da natureza para a sustentação da vida no momento mesmo em que ela estava sendo ameaçada.

Pela onipresença do rio na poesia de Paes Loureiro, vemo-lo extrapolando-a. O fenômeno poético não se encerra em si mesmo, pois tece com o mundo ao seu redor uma relação de simbiose, pois “O imaginário estetizante a tudo impregna com sua viscosidade espermática e fecunda, acentuando a passagem do banal para o poético” (LOUREIRO *apud* MENDES, p. 131).

É possível realizar um *close reading* ortodoxo de *Porantim* e não ver nele nada que não seja aquilo que a própria poesia contém, como fenômeno autocentrado, mas não é este o argumento do presente texto. Partimos do pressuposto de que o mundo da obra conta na sua composição e em seu sentido, ainda que não o determine. Muito da poética de *Porantim* poderia ser encontrada nas *Bucólicas* de Virgílio ou nalguma pastoral árcade do XVIII, mas entendemos que a pertença a essa tradição não é um fio uno e absoluto, que faça a poesia independer dos contextos específicos em que ocorre.

O argumento que sustentamos é que as evocações da poesia de Paes Loureiro, embora sofram aquilo que Bloom chamou de “angústia da influência” (BLOOM, 1991), constituem uma afirmação frente ao processo de modernização amazônica ocorrida no bojo da política econômica dos anos 1960-1970, e que essa afirmação constitui forma de resistência a esse processo e seus efeitos.

Para além da evocação e celebração da natureza que o livro de Paes Loureiro pratica, há também uma espécie de trajeto narrativo, que constitui aquilo que Alfredo Bosi chamou de “fio inteligível do poema” (BOSI, 2003, p. 9), que alimenta e se alimenta dos recursos estéticos e filosóficos que analisamos até agora.

Vejamos.

O trajeto que se verifica nos 43 cânticos que formam *Porantim* se estende desde a cosmogonia no primeiro poema (*Ritual de iniciação*) até o “apocalipse” (Cânticos XXXVII até XLIII), guardando simetria paralelística com a trajetória humana, como pudemos ver. O trajeto poético, portanto, desde as origens míticas até as escatologias derradeiras, se aproxima da caminhada humana tanto no sentido histórico quanto mítico, podendo ser lida tanto como progressão em aberto como parte de um ciclo de “eterno retorno” (BARROS, 2017) — embora o *Cântico XIV* diga “Um ciclo — e eis o ser” (LOUREIRO, 1978, p. 57).

O título do livro indica essa articulação entre história e mito. Como o item mágico, a coletânea de poemas forma uma espécie de narrativa perspectivada e de

teor filosófico, cuja linha se intui antes do que se confirma, que se evoca antes do que se estatui.

As palavras usadas nos poemas permitem essa melindrosa aferição, jamais definitiva, pois nos primeiros fala-se de “Noçoquém, terra antiga”, de “guerreiros em torno da Mahira”, de “prometeus perdidos em barrancos” (LOUREIRO, 1978, p. 22), de

Lendas
nuas de lírios
e liras naufragadas no martírio
de gerações do mar em ti, ó Rio

Fala-se do (LOUREIRO, 1978, p. 25)

tempo naquele, quando não existia
a noite

E também do tempo em que (LOUREIRO, 1978, p. 27)

Árvores não havia. Nada voz.
A lenda sim movia-se nas águas
Parindo sombra (cobra
entre a linguagem
e a onda...)

A temporalidade desse poema é fugidia, e isto é proposital, pois se está no tempo do mito. Este é recriado constantemente no poema, inclusive por inúmeras referências clássicas: *Argonautas* (LOUREIRO, 1978, p. 27), *Santo Graal* (p. 29), *Édipo Rei* e *Jocasta* (p. 33), *Tirésias* (p. 34, 38, 87), *Circe* (p. 41), *Orpheu* (p. 45), *Esfinge* (p. 52), *Aquiles* (p. 57), *Tamar e Amon* (p. 65), *Heráclito* (p. 81), *Penélope* (p. 129) etc. Todas estas constroem, discretamente, a evocação dos tempos míticos.

Nos últimos cânticos, por sua vez, aparecem termos que evocam tempos mais contemporâneos, tratados no poema como elementos de construção da poética e, também, como símbolos que sintetizam essa referência mais propriamente histórica e menos difusa. É nesse sentido que ali estão termos como “aeroportos” e “radares” (LOUREIRO, 1978, p. 113), “grande boca metálica” (p. 115), “metanos” (p. 117), “aldeídos” (p. 121), “elétrons” e “vídeo-tape” (p. 125), “sintetizadores”, “gravador” e “usina nuclear” (p. 126-127). Essas palavras constituem signos cujo subtexto, historicamente falando, foi constituído pela experiência de modernização das décadas de 1960 e 1970.

O penúltimo e mais longo poema do livro, o *Cântico XLII*, é como um grande lamento que vai desfiando a atmosfera mítica e levando à mundanização das coisas, e, sua profanação. Pegue-se, por exemplo, os trechos em que o simbolismo de fertilidade é desconstruído (LOUREIRO, 1978, p. 127):

E no entanto
o verso mundiando amor
e, em tudo, achar o nada
o rio razo
a Yara podre
cobras-noratos esvaindo-se, diarreias
afogando-se em rios negros de urina
e, de bubuia, fezes entre as flores
de Vitória Régias afogadas
em estuários de vômito.
Ovários sobre o rio, ovas estéreis,
tainhas de ventrechias debulhadas.
Moscas revoando nos minérios
E sobre a ubre da terra: sanguessugas

O cenário que os versos evocam é de destruição, causam asco. Fala-se de vômito, de diarreia, de peixes desventrados e de moscas a revoar. Tudo isto apodrecendo Yara, afogando as vitórias régias e esterilizando as ovas. A fertilidade própria do mundo natural foi devassada por esse avanço do mundo moderno, que a esteriliza.

Nesse sentido, da combinação entre a “camada sensível” e o “fio inteligível do poema” surge uma espécie de construção argumentativa, nesse sentido similar àquela sublinhada por Cardoso e Ferreira: “De forma crítica, o ‘desenvolvimento’ da Amazônia é visto pelo autor como um processo político-transformacional que corrói o mundo ancestral de mitos, lendas e fantasias (o imaginário cultural amazônico), levando à perda das tradições e dos costumes locais” (CARDOSO; FERREIRA, 2019, p. 220).

O trajeto que mencionamos acima se estende do mito à história, passando do sagrado de antanho para o profano de então, dos anos 1970, quando Paes Loureiro concebeu os poemas de *Porantim*. É possível dizer que na passagem do mito à história, ou de um mundo encantado a um mundo “desencantado”, para usar os termos de Max Weber, encontra-se inscrito um sentido político-filosófico, pois dos tempos solenes e épicos de antes, aos tempos mundanos da década de 70, grosso modo, está expresso o estranhamento mencionado por Keith Thomas: a modernidade carrega a ambiguidade, com o homem estranhando-se consigo próprio.

Paes Loureiro faz-se porta-voz desse estranhamento, pois enuncia poeticamente o dilema: o que “[...] há de sobreviver: o Homem ou o Mito?” (LOUREIRO, 1978, p. 129)

Considerações finais

Como pudemos ver ao longo desse artigo, *Porantim* se insere num momento histórico bastante específico, numa conjuntura de intensificação da modernização econômica amazonense dentro dos quadros ditatoriais nas décadas de 1960-1970. Em tais termos, pode-se conceber a coletânea de poemas como uma resposta a essa realidade, tanto no que “resposta” tem de reação quanto tem de reelaboração e interpretação dessa mesma realidade.

Há correia de transmissão entre realidade e ficção que enlaça a Amazônia factual em devassamento dos anos 1960-1970 e a Amazônia mítica e lendária que anima o imaginário poético de *Porantim*. Há um autor, um sujeito histórico, travestido de eu lírico a enlaçar essas duas dimensões da vida social. Paes Loureiro seleciona, reelabora, constrói e reconstrói o mundo da cultura amazônica que viveu como experiência, travestindo-o, esculpindo, amalgamando-o e, enfim, investindo-o de intenção na maneira como o traduz em poesia. Assim, demonstra o quanto a factualidade do o mundo real e sua realidade histórica bebem e se nutrem do imaginário e da ficção. Ela pode ser triangulada a partir do poeta como habitante do mundo concreto que se reveste das fantasmagorias do imaginário, mas é tornada parte da “economia interna da obra”, para usar ainda uma vez os textos de Candido (CANDIDO, 2010, p. 17).

Sendo assim, podemos dizer que Paes Loureiro não reivindica os tempos míticos e compõe sua poesia folclórica para subtrair-se ao seu tempo e ao seu espaço (leia-se, seu mundo), mas para intervir neles. É da natureza do *pathos* poético enlevar e transcender, fazendo suspender taticamente o mundo físico por um tempo, mas isto se dá como parte de uma estratégia maior, em cujo escopo esse mesmo mundo retorna com mais força. Ora, assumir o papel de bardo amazônico e cantar os tempos “heroicos e épicos” da região no preciso momento em que ela está sendo acossada pela modernização capitalista não é tomar posição política? Recobrir a selva na solene exuberância na hora mesmo em que ela é derrubada não constitui dimensão moral? Não há nisto sentido político-filosófico?

Entendemos que sim, e que a busca pelos tempos míticos amazônicos é muito antes uma afirmação de resistência do que uma mera visada exótica levada a termo por uma estética descomprometida. Justamente pelas coordenadas históricas e sociais em que ocorre, ele assume um significado que se dá no limiar entre “texto” e “contexto”. Não era esse o ensinamento fundamental de Bakhtin quando falava sobre a natureza social de toda linguagem? Ora, então é preciso compreender *Porantim* na linha do que Bakhtin chamava de “enunciado”, isto é, como um inegável ato comunicacional (BAKHTIN, 1997).

Se o folclore foi muitas vezes reivindicado como apanágio de uma celebração esquemática do exótico posto numa vitrine como chamariz, não podemos nos esquecer daquilo que ensinou Thompson quanto ao folclore: antes de mero assunto de folclorista, ele se constitui como um repositório de valores, costumes e hábitos que serviu como arsenal de luta política, como referência moral (THOMPSON, 2007, p. 227-268; THOMPSON, 2011, p. 150-202). O sentido folclórico que existe na poesia de Paes Loureiro, argumentamos, está muito antes alinhado a essa noção ressaltada por Thompson do que àquela primeira, sensacionalista. Por meio do mítico de *Porantim*, Paes Loureiro abre poeticamente o caminho para a crítica à modernização, uma espécie de contramodelo, que não deixa de ser, também, utopia, uma das funções mais cruciais de toda a literatura.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo [Bispo de Hipona]. *Confissões*. Tradução de Lorenzo Mammi. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 8. ed. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997.

BARROS, Camila Lago. *Porantim* e a mitopoética do eterno retorno. *Revista Entrelinhas*, Unisinos, São Leopoldo, v. 11, n. 1, p. 79-87, 2017.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*: Uma teoria da poesia. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*: Estudos de teoria e história literária. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CARDOSO, Elis de Almeida; FERREIRA, Raphael Bessa. Léxico e cultura: a visão amazônica na obra poética de João de Jesus Paes Loureiro. *Revista Moara*, n. 54, p. 218-237, 2019.

CARPENTIER, Alejo. *Literatura e consciência política na América Latina*. Tradução de Manuel J. Palmeirim. São Paulo: Global, 1978.

CASTRO, Fábio Fonseca de. *Entre o mito e a fronteira*: Estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística de Belém. Belém: Labor, 2011.

CASTRO, Fábio Fonseca de; CASTRO, Marina Ramos Neves de. É tempo de Preamar. A política cultural de Paes Loureiro no Pará em 1987-1990. *Políticas Culturais em Revista*, v. 5, n. 2, p. 65-82, 2012.

FEARNSIDE, Philip M. Desmatamento na Amazônia brasileira: história, índices e consequências. *Revista Megadiversidade*, Abrolhos, v. 1, n. 1, p. 113-123, 2005.

FERREIRA, Raphael Bessa. Do poeta-crítica ao poeta-teórico: a poiesis amazônica na escritura literária de Paes Loureiro. *Revista Nau Literária*, v. 10, n. 1, p. 217-227, 2014.

FERREIRA, Raphael Bessa. *Uma Amazônia poetizada*: Criações e inovações lexicais na obra de João de Jesus Paes Loureiro. 2018. 183 f. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários a prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. 15. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

LEOPOLDI, Maria Antonieta P. A economia política do primeiro governo Vargas (1930-1945): a política econômica em tempos de turbulência. In: DELGADO, Lucília; FERREIRA, Jorge Luís (org.). *O Brasil Republicano*, vol. 2: O tempo de nacional-estatismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 241-280.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras reunidas: Tese*, v. 4. São Paulo: Escrituras, 2000.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Encantaria de linguagem — Entrevista a Angela Almeida. *Revista Cronos*, v. 3, n. 1, p. 147-150, 2002.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Porantim: Poemas Amazônicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MARTINS, José de Souza. *Os camponeses e a política no Brasil: As lutas sociais no campo e seu lugar no processo político*. Petrópolis: Vozes, 1981.

MENDES, Francielle Maria Modesto. *Imaginário no Amazônia: Os diálogos entre história e literatura*. Rio Branco: Edufac, 2016.

MENDONÇA, Sônia Regina de. *A industrialização brasileira*. São Paulo: Moderna, 1995.

PÁDUA, José Augusto. Biosfera, história e conjuntura na análise da questão amazônica. *Revista História, Ciências, Saúde, Manguinhos*, v. 6 (supl.), p. 793-811, 2000.

PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: Colônia*. 23. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

RIBEIRO, Diemerson da Silva; BELO, Geovane Silva. A cosmogonia amazônica na poética do imaginário de João de Jesus Paes Loureiro. *Revista Travessias*, v. 14, n. 1, p. 43-59, 2020.

SORJ, Bernardo; WILKISON, John. Processos sociais e formas de produção na agricultura brasileira. In: SORJ, Bernardo; ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de (org.). *Sociedade e Política no Brasil pós-64*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 164-190.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas; RIBEIRO, Maria Goretti. Poesia, mito e natureza em Cantares Amazônicos, de Paes Loureiro. *Revista O eixo e a roda*, v. 26, n. 2, p. 365-386, 2017.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais, 1500-1800. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

THOMPSON, Edward Palmer. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Tradução de Antonio Luigi Negro e Sergio Silva. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum*: Estudos sobre a cultura popular tradicional. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TOCANTINS, Leandro. *O rio comanda a vida*: uma interpretação da Amazônia. Manaus: Valer, 2000.

VARGAS, Getúlio. Discurso do Rio Amazonas [1940]. *Revista Brasileira de Geografia*, v. 4, n. 2, p. 259-262, 1942. Disponível em https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/115/rbg_1942_v4_n2.pdf. Acesso em: 13 out. 2020.

WILLIAMS, Raymond. *Resources of hope*: Culture, Democracy, Socialism. New York: Verso, 1989.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

POEMA O MENINO PUPUNHEIRO: interfaces entre infância e ambiente na Amazônia Bragantina

Antonio Matheus do Rosário Corrêa³⁹

Raquel Amorim dos Santos⁴⁰

Valdeci Batista de Melo Oliveira⁴¹

Helionora da Silva Alves⁴²

Introdução

As infâncias das crianças amazônicas são múltiplas, construídas em contextos ribeirinhos, campestres, urbanos, praianos, que cotidianamente são produtos de diversos caminhos de representação, culturas produzidas e reproduzidas por elas, além de uma pluralidade de noções que são comunicadas em discursos e atitudes sobre objetos sociais a partir da ótica delas ou dos adultos com quem dialogam cotidianamente.

Os saberes que participam da constituição das infâncias amazônicas são construídos por meio da interculturalidade e comunicados em múltiplas linguagens e manifestações artísticas, festivas, religiosas, dentre outras que são integrantes de coletivos e sujeitos. Nessa incursão, o poema se torna um dos caminhos, não apenas de cunho artístico/linguístico, mas que recria e reconstitui as representações e os lugares que a infância ocupa no cenário amazônico, com ambientes tão heterogêneos e grupos que se relacionam pelas singularidades e aspectos históricos, sociais, econômicos e territoriais.

Sendo assim, este texto apresenta como objeto de estudo a reflexão sobre as interfaces entre infância e ambiente amazônico, a partir do poema *O Menino Pupunheiro* da poetisa Indira Eyzaguirre (EYZAGUIRRE, 2017). Buscamos analisar acontecimentos que descrevam o espaço particular da Amazônia, desvelando as interfaces entre infância, ambiente, ficção e linguagem que se encaminham para a compreensão de determinado contexto e grupo social.

Reflexões sobre infância e ambiente amazônico são importantes pela necessidade de compreensão e desvelamento das condições sociais que as crianças se

39 Licenciado em Pedagogia e Mestrando em Linguagens e Saberes da Amazônia pela Universidade Federal do Pará. E-mail: matheus.correa112@gmail.com

40 Doutora em Educação pela Universidade Federal do Pará. Professora Adjunta na Universidade Federal do Pará. E-mail: rakelamorim@yahoo.com.br

41 Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Professora Associada — nível B da Universidade Estadual do Oeste do Pará. E-mail: valzinha.mello@hotmail.com

42 Pós-doutoranda em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Doutora em Agricultura Tropical pela Universidade Federal do Mato Grosso. Professora Associada I da Universidade Federal do Oeste do Pará. E-mail: helionora.alves@ufopa.edu.br

encontram, as múltiplas linguagens que são vias de comunicação das percepções construídas de/sobre elas, além das inferências possíveis a partir da ficção como artefato cultural, artístico e crítico das situações em que esse grupo existe e resiste na Amazônia. Nessa incursão, elaboramos a seguinte questão problema de estudo: qual a relação entre infância e ambiente amazônico no poema *O Menino Pupunheiro* da poetisa Indira Eyzaguirre? Para responder tal questão, temos como objetivo geral: analisar as interfaces entre infância e ambiente amazônico a partir do poema *O Menino Pupunheiro* de Indira Eyzaguirre. Com base nesse, elaboramos os seguintes objetivos específicos: a) identificar enunciações que tratam sobre as interações entre sujeitos e ambiente amazônico; b) vislumbrar aspectos linguísticos, ficcionais e sociais contidos na obra; e c) refletir sobre espaços, acontecimentos e críticas presentes no poema sobre a situação da infância na Amazônia.

Para alcance dos objetivos propostos, foi traçado um percurso metodológico que se baseia na abordagem qualitativa de estudo. Para Prodanov (2013), essa abordagem considera a relação dinâmica entre mundo e sujeito, ou seja, se realiza na vinculação entre o mundo objetivo e a subjetividade, em que são interpretados fenômenos, culturas, sentidos e significados.

Nesse contexto, em um primeiro momento, optamos pela pesquisa bibliográfica, para constituir um quadro teórico de discussão das categorias Amazônia, criança, infância e ambiente, que são norteadoras para o desenvolvimento do estudo do poema escolhido. Segundo Marconi e Lakatos (2003, p. 158), esse tipo de pesquisa “[...] é um apanhado geral sobre os principais trabalhos já realizados, revestidos de importância, por serem capazes de fornecer dados atuais e relevantes relacionados com o tema”, que auxilia na descrição e interpretação dos discursos.

Em segundo momento do estudo, buscamos refletir aspectos que emergem do texto, sobre a infância e espaço amazônico, além de identificar elementos sociais, ficcionais e linguísticos que se apresentam nas estrofes do poema por meio da interpretação. Corroboramos com a posição de Bosi (2003), ao situar a interpretação como uma mediação, um aprofundamento nos elementos contidos na obra literária, respeitando as incertezas, surpresas, questionamentos construídos pelo (a) autor (a) partir da realidade e da ficção.

O poema *O Menino Pupunheiro* está contido na obra *Antologia Poética Pérolas do Caeté*, que reúne uma coletânea de poemas que versam sobre o cotidiano, os ambientes e as manifestações presentes no município de Bragança, Estado do Pará, Brasil. Em sua apresentação, explana que propõe “[...] reunir vozes poéticas que, de algum modo, tenham um vínculo especial com esta cidade. Vínculo de raiz, de trabalho, de estudo ou de passagem. Aqui comungam poetas e poetisas de diferentes idades e experiências, mas que convergem num único espírito de bragantidade” (BRITO, 2017, p. 5), que enuncia a heterogeneidade social e ambiental da Amazônia Bragantina.

Para alcance dos aspectos propostos, tecemos alguns procedimentos de levantamento e interpretação dos dados no poema, a saber: a) leitura do texto, buscando identificar aspectos relacionados à infância e ambiente amazônico; b) descrição e interpretação das enunciações discursivas que emergem, considerando dimensões

linguística, ficcional e social; e c) classificação das interpretações, refletindo as observações, críticas, dentre outros, no discurso da autora. Nesse caminho metodológico, optamos pelo enfoque teórico do dialogismo discursivo de Bakhtin (2011) para fundamentar as análises. Para ele, o dialogismo discursivo se caracteriza pela interação verbal e não verbal entre o agente enunciador e o enunciatário, no (con) texto, além da intertextualidade que emerge da comunicação discursiva entre sujeitos e grupos sociais.

O poema comunica, por meio de aspectos do discurso, elementos de uma realidade particular da Amazônia bragantina, que transita pelos sentidos do texto ficcional e estilo artístico e linguístico da autora. A seguir, apresentamos o campo discursivo que norteia o trabalho.

O gênero do discurso poema busca apresentar um acontecimento cotidiano na Amazônia Bragantina a partir do imaginário, por meio do agente discursivo Indira Eyzaguirre (autora), tendo como fonte o texto ficcional *O Menino Pupunheiro*. Nesse contexto, as enunciações discursivas demonstram aspectos que emergem sobre a infância, ambiente e Amazônia na cidade de Bragança (PA), a partir das categorias semióticas linguagem, ficção e sociedade, que estão no escopo do componente curricular.

Referencial Teórico: o entrelugar da infância no cenário Amazônico

Aqui teceremos uma breve revisão bibliográfica sobre tópicos como infância, ambiente e Amazônia, além de concepções de linguagem, ficção e sociedade. Esses aspectos norteiam a compreensão e interpretação do poema, que vislumbra acontecimentos do cotidiano amazônico onde uma infância particular está situada e é apresentada, considerando também significados elaborados na comunicação discursiva da autora na obra.

As infâncias das crianças na Amazônia dependem do lugar em que estão construindo suas relações sociais e culturas. A infância das crianças que crescem e convivem em populações ribeirinhas não é a mesma daquelas que convivem em regiões campestres, mas que interagem em diversos momentos, como quando transitam em regiões urbanas ou em manifestações religiosas que favorecem o contato entre seus pares. Para Sarmento (2011, p. 584) “a infância é um grupo social, do tipo geracional, permanente. Este grupo é constituído por crianças e sofre a renovação contínua inerente ao nascimento e ao crescimento dos seres humanos”. Assim, dependem de sociedades e culturas que estão presentes e nessa participação social pelas suas experiências e vivências constituem novas representações e discursos que são partilhados nas interações individuais e coletivas com adultos e seus pares.

Outro elemento que está intimamente ligado às infâncias é a compreensão de criança, que não deve ser entendido como sinônimo do primeiro. Sendo assim, criança diz respeito às dimensões psicológica e biológica do sujeito em desenvolvimento físico e cognitivo, importantíssimo na trajetória de vida (JAVENAU, 2015), que orienta a definição de grupos etários para promoção de políticas públicas em diversos seguimentos, bem como garantia da socialização desse grupo social na escola básica

por meio de processos educativos, por exemplo. Nesse recorte teórico, corroboramos com a noção de **reprodução interpretativa** da infância de Corsaro (2011, p. 31-32, grifos do autor), conforme descreve que:

[...] O termo *interpretativo* abrange os aspectos *inovadores e criativos* da participação infantil na sociedade. Na verdade, [...] as crianças criam e participam de suas próprias e exclusivas culturas de pares quando selecionam ou se apropriam criativamente de informações do mundo adulto para lidar com suas próprias e exclusivas preocupações. O termo *reprodução* inclui a ideia de que as crianças não se limitam a internalizar a sociedade e a cultura, mas *contribuem ativamente para a produção e mudanças culturais*. O termo também sugere que as crianças estão, por sua própria participação na sociedade, *restritas pela estrutura social existente e pela reprodução social*. Ou seja, a criança e sua infância são afetadas pelas sociedades e culturas que integram. Essas sociedades e culturas foram, por sua vez, moldadas e afetadas por processos de mudanças históricas.

No processo intercultural entre adultos e crianças, as infâncias são revestidas por valores, aspectos linguísticos, histórias e experiências que partilhadas em diálogos pelas diversidades dos coletivos e particularidades dos sujeitos, considerando cada trajetória formativa. Nesse complexo campo de constituição de culturas, saberes e conhecimentos, o ambiente também exerce influências relevantes não apenas do ponto de vista de espaço/tempo, mas das relações sociais que são desenvolvidas.

O entendimento sobre ambiente, de forma alguma, pode se delimitar apenas a relação do *sujeito* ou *grupo social* com *natureza*. Deve ser compreendido na perspectiva da relação entre seres animados e objetos inanimados, uma vez que o processo de criação fornece elementos para caracterizar ambientes diversos, em infinitas possibilidades. De acordo com Geraldino (2014), ambiente se deriva de uma relação entre negação e afirmação de objetos e seres em determinado espaço, que é caracterizado por três pontos fundamentais: 1) **seres inanimados** — meio em que se encontram seres não vivos; 2) **seres vivos** — meio relativo aos seres vivos; 3) **seres conscientes** — meio ao qual ambienta os seres humanos.

O ambiente amazônico revela uma diversidade significativa de fauna, flora, artefatos culturais e populações que estão presentes nesse território, algumas há milênios, que demarcam aspectos sociais, linguísticos e históricos. Esse cenário expressa territorialidades muito particulares e ambientes que conseguem relacionar profundamente seres inanimados e seres vivos, pela mediação dos seres humanos, ou seja, as populações com suas culturas constroem manifestações que muitas vezes são pautadas na linguagem ficcional que em certas ocasiões regem suas realidades, muitos dessas com crianças tendo papéis importantíssimos para manutenção social.

Na Amazônia encontramos uma multiplicidade de aspectos que a caracterizam pela diversidade de culturas, saberes, conhecimentos, formas de trabalho, sujeitos, natureza, dentre outros que demarcam territórios e territorialidades em processos dialógicos e por vezes conflitivos no tocante a interesses capitalistas e lugares de (re)existência. As diversidades que demarcam esse contexto a fazem particular em

correlação com o Brasil, principalmente no pilar da educação e representações sociais que são construídas no percurso social e histórico.

Nessa perspectiva, três aspectos emergem do contexto amazônico, sendo: **heterogeneidade ambiental** — representada pela biodiversidade e riquezas naturais; **heterogeneidade sociocultural** — marcada pela pluralidade social e cultural, composta por populações que vivem nos espaços urbano e rural, considerando as relações de territorialidade; **heterogeneidade produtiva** — envolve estruturas complexas em um campo contraditório e conflitual, além de atividades econômicas de base familiar, cooperativas, solidária e produção capitalista em larga escala, que disputam territórios e políticas (CORRÊA; HAGE, 2011).

Esse cenário revela no espaço amazônico discursos construídos a partir da ótica dos sujeitos em interação com seus pares, grupos de vivência, meios comunicacionais, saberes do cotidiano, acesso e produção de conhecimentos científicos e educações que são partilhadas. Assim, compartilham ideias e pensamentos projetados em seus modos de vida, influenciados por comportamentos concordantes ou discordantes, em que as crianças também apresentam olhares sobre as infâncias e são representadas por outros sujeitos e grupos que fazem parte. Destarte, às infâncias em literaturas da região norte tem apresentado olhares bem particulares sobre a criança que vivem na Amazônia. O estudo de Lima (2016, p. 90) revela que elas invocam:

[...] mais a saudade associada ao sentimento de alegria, com destaque para as infâncias entoadas nos sonetos e crônicas dos escritores paraenses, que, apesar da pobreza, não sugerem a impossibilidade de felicidade da criança, possivelmente pela noção de liberdade que pode transparecer nesses textos [...].

Sendo assim, observamos que fontes literárias podem revelar realidades (que possuem interfaces com a ficção) voltadas à felicidade em relação com a pobreza que demarca suas infâncias e lembranças de experiências dos adultos, principalmente pela liberdade proporcionada nas relações com outras crianças, em brinquedos e brincadeiras, como ouvintes de histórias orais e saberes tradicionais, além de conciliarem o trabalho com o período infantil, pela necessidade de ajudarem seus pais no sustento e subsistência de suas famílias.

Ao tratarmos sobre esses elementos que norteiam a pesquisa acerca da infância a partir de poema no território, consideramos também as etiquetas semióticas *linguagem*, *ficção* e *sociedade*, por compreendermos a necessidade de circunstanciar suas interfaces não apenas epistemológicas, mas na extensão da criação poética e discursiva, que aproxima o imaginário dos sujeitos com as realidades de constituição de culturas e saberes nesse contexto.

A linguagem é um fenômeno estabelecido nas relações complexas de comunicação da sociedade, em que há trocas linguísticas entre locutor e receptor, favorecidas pelas relações culturais, novos modos de elaboração de representações e valores pelos signos e sentidos das enunciações discursivas (BAKHTIN, 2006). Pode ser considerado também como um ato de criação da língua, uma vez que não é considerada estática, mas que se constitui na dinâmica dos sujeitos, consensos e dissensos dos grupos sociais que formam a sociedade que experienciamos.

Na complexidade cultural e histórica que a linguagem se forma e reforma, os discursos e seus elementos constituintes possuem forte influência na vida social (real e ficcional) dos sujeitos, uma vez que atravessam uns aos outros de diferentes maneiras, com imagens, sons, gestos, expressões faciais, dentre outros. Nesse sentido, o ser humano funciona como mediador que descreve, cria, compreende, interpreta, os enunciados que estão contidos nos diálogos que tece com o meio ambiente. Para Bakhtin (2011, p. 279), o enunciado tem significância na linguagem, sendo:

[...] pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra “resposta” no sentido mais amplo): ela rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta.

Na responsividade do discurso que a linguagem encontra também seu lugar de criação ficcional, por ser elaborado no elo de acontecimentos e imaginário do autor, que pode fornecer aos interlocutores reconstituições que se aproximam do cotidiano amazônico. Sendo assim, os mecanismos linguísticos, além da aproximação ou afastamento pelo receptor do discurso diante o texto, podem promover diferentes entendimentos e afetividades sobre o texto.

Nesse cenário, a ficção se apresenta como um ato de criação que se pauta na realidade e no imaginário dos sujeitos, não se limitando apenas a virtualidade do mundo, mas as confluências que o texto ficcional pode desvelar e influenciar nas vivências individuais e coletivas. Wolfgang Iser (2002) aponta a tríade real-fictício-imaginário, que permeia o texto ficcional pelo ato de fingir, em que aparecem alguns caminhos para sua realização, a saber: seleção e combinação, para transgressão dos limites entre texto e contexto que são compreendidos e interpretados. Ainda para o autor, o texto ficcional “[...] contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural, quanto da literatura prévia do texto” (ISER, 2002, p. 972). Nesse processo de construção e estruturação do texto ficcional, o movimento de contextualização, descontextualização e recontextualização do poema se faz importante para que o sujeito se aproxime, se desloque de sua realidade e ressignifique os elementos do discurso em sua realidade e estruturas de pensamento, onde as percepções, representações e ideias que são produzidas na sociedade por meio da cultura, perfazendo seu imaginário e realidade.

Para Walty (1985, p. 47), a ficção é considerada uma faca de dois gumes entre realidade e ficção, podendo ser “[...] a saída, a libertação, a absoluta denúncia ou a reduplicação do real a que está submetida. A imaginação e a criação podem ser controladas pelo sistema e podem ser meio de controle utilizado por este mesmo sistema”. Desse modo, situamos o poema como uma das fontes da ficção, que perpassa o imaginário, a realidade, as emoções, os significados, as aspirações, oriundas das reflexões e criações do autor, como um ponto de encontro de dialogismos e vozes que são comunicadas em forma de texto com teor linguístico, cultural e artístico.

Por compreendermos as particularidades da poética na Amazônia como uma expressividade do imaginário, das linguagens, das realidades e interculturalidades partilhadas, corroboramos com a compreensão de João de Jesus Paes Loureiro sobre a poética na Amazônia, em que:

A poesia como encantaria da linguagem, não é uma reflexão que aplique a teoria poética à poesia na Amazônia. É uma tentativa de compreender a poesia universal através de um fato que é inerente à própria cultura amazônica que, no meu entender, é uma cultura que tem uma dominante: a poética do imaginário (ALMEIDA, 2002, p. 147).

O imaginário é um pilar das culturas das populações amazônicas, que são armazenadas experiências e histórias que explicam modos de vida e explicações sobre fenômenos sociais e acontecimentos. Nesse cenário, se revela uma riqueza incomparável de elementos para criação de fontes literárias que transitam pelo real e o ficcional, que os colocam no horizonte da formação sociocultural e estética de grupos de crianças, jovens, adultos e idosos, contribuindo para criação de territorialidades e saberes tradicionais profícuos e que despertam o interesse em conhecê-los.

Conforme diz Faustino (1977, p. 65), o texto poético favorece ao escritor e ao leitor “[...] conhecer o universo, nomeando-o, recriando-o, e para, em seguida, doar, expor, essa criação aos outros homens [...]”. O universo, constituído pelo mundo que existe em cada sujeito, sentidos e significados contidos nos enunciados discursivos, nas emoções e afetividades que são reveladas pela linguagem poética, no *fingir a ser*, no *ato de criar*, no *figurativo*, na conexão entre o virtual e o real que são continuidade em nossa existência enquanto indivíduos praticantes de culturas.

A partir desse breve panorama que situamos a infância no ambiente amazônico, com base no texto ficcional poema como fonte de saberes cotidianos e fenômeno social. A tríade linguagem, ficção e sociedade funcionam como etiquetas semióticas que caracterizam o estudo e consequentemente se relacionam com aspectos que versam sobre ambientes, infâncias, crianças em situação de trabalho, pluralidade de Amazonas, dissensos, consensos e questionamentos da autora a respeito dos significados e figuras apresentadas em seus discursos.

Infância e Ambiente Amazônico no Poema

Nessa seção tecemos uma análise sobre o poema *O Menino Pupunheiro*, que deriva da coletânea de textos poéticos *Antologia Poética Pérolas do Caeté* (2017), que versam sobre o ambiente bragantino e suas culturas, saberes, histórias e discursos do imaginário que caracterizam essa territorialidade singular e simultaneamente diversa em sujeitos e coletivos. Nesse percurso, esse texto ficcional demonstra seu teor realístico quando apresenta uma infância que se constitui na interação da criança em condição de trabalho infantil no contexto amazônico, comercialização do fruto denominado pupunha e inflexões tecidas em comparação com outras infâncias distantes da cena cotidiana abordada.

A respeito da forma, o poema é composto por seis estrofes, que não possuem quantitativo idêntico de versos, sendo: 1ª estrofe — 12 versos, 2ª estrofe — 10 versos, 3ª estrofe — 7 versos, 4ª estrofe — 4 versos, 5ª estrofe — 7 versos, 6ª estrofe — 14 versos. Além disso, os versos iniciam, em sua grande maioria, com letras minúsculas, sendo as letras maiúsculas utilizadas somente após ponto em seguida ou ponto final.

As rimas ocorrem, em sua maioria, internas ao texto, por meio de três características: palavras com sonoridade semelhante, última sílaba da palavra idêntica à do verso anterior e repetição de palavras que concluem os versos. Sendo assim, elas apresentam um encadeamento dos versos, pelo qual a autora também relaciona palavras consideradas eruditas com adjetivos, termos de origem indígena e até conceitos científicos ao decorrer do poema.

A linguagem empregada releva as subjetividades da escritora, os sentimentos que ela passa e busca proximidade com o leitor, pelo teor narrativo e reflexivo do seu texto poético. No elo discursivo entre suas representações e o fenômeno demonstrado, ela utiliza como recurso estilístico a narração do que presencia como observadora de uma cena cotidiana, que faz do seu imaginário um relicário para refletir e explicitar o que sente ao ver o menino pupunheiro, que nos proporciona vislumbrar e adentrar seu olhar sobre parte da infância de crianças no contexto amazônico, especialmente na Amazônia Bragantina.

No processo de construção e reconstrução poema, a escritora lapida as melhores palavras para provocar o leitor em torno do lugar da criança, do clima amazônico e projeções acerca da vida em família e sociedade da criança, conforme inicia com:

Um dia no inverno paraense
em terras amazônicas,
caminho a mosqueiro,
vi mãos marcadas...
marcadas pelo mercado.
O menino pupunheiro, o olhar de uma criança
que em parceria de seu pequenino irmão
compartem esses laços...
laços “pupunherenses”.
Consanguinidade maternal,
aqueles que ao voltar falarão para mamãe,
as aventuras daquele dia de trabalho.
(EYZAGUIRRE, 2017, p. 51).

A dimensão ambiente é o primeiro aspecto trabalhado no poema, quando a autora cita que sua narrativa está situada em *Um dia no inverno paraense, em terras amazônicas, caminho a mosqueiro*, situando: o clima do inverno que tem duração de seis meses nesse espaço geográfico, o contexto amazônico que demarca a pluralidade cultural das crianças e dos povos que interagem cotidianamente. Nesse ínterim, remonta um local onde futuramente contará seu poema, apreendendo que ela visualiza

o menino em um mercado do município de Bragança, porém não precisa em qual local em aproximação com a realidade.

Nesse cenário, surge uma criança denominada apenas como *Menino Pupunheiro*, acompanhado de seu irmão mais novo, que estão ali para garantir sua renda pelo trabalho de vendedores do fruto pupunha e que brevemente irão retornar a sua residência. Nesse sentido, o imaginário e projeções da autora começam a serem enunciados, ao dizer que as experiências daquele dia serão partilhadas com sua genitora, provavelmente na busca por de satisfazer ao seu objeto de enunciação (o menino pupunheiro) e as suas primeiras impressões sobre o fenômeno (BAKHTIN, 2011).

Os *laços pupunherenses* citados no poema funcionam como uma aproximação entre os irmãos, em substituição ao termo composto *laços familiares*, voltando-se ao meio de produção, coleta e venda da pupunha em feiras livres da região bragantina. Assim, percebemos a concepção de um modelo de núcleo familiar, constituído em torno da mãe e distanciamento do pai, sendo que esse pode estar permanentemente ausente do contexto familiar ou apenas não ter sido rememorado pelo texto descrito no poema.

No desenvolvimento do poema, a autora busca primeiramente pontuar aspectos raciais, coloniais e de classe social no tocante a condição da infância do menino pupunheiro, destacando as inflexões em torno da historicidade da criança que é repleta de saberes, culturas e epistemologias que buscam explicar sua construção enquanto sujeito.

Menino pupunheiro,
tua cor emana distâncias raciais
e tua pele guarda muita história...
história cheia de sensibilidade colonial.
Tuas mãos marcadas pela vida,
uma vida fora da burguesia.
Menino... menino...
em tua filosofia guardas ainda a inocência...
inocência marcada pelas estradas,
pelo teu cotidiano epistemológico.
(EYZAGUIRRE, 2017, p. 57).

As relações raciais são abordadas pelo distanciamento presente entre negros e brancos, materializado na desigualdade por motivo de cor em contexto amazônico. Esse dissenso sobre o lugar da infância da criança negra nas entrelinhas do texto pode demarcar, por meio da ficção, a existência de racismo nas estruturas sociais e institucionais, negação de direitos e possibilidades de mudança socioeconômica, discursos preconceituosos e discriminatórios diante manifestações culturais e religiosas, dentre outras que inferiorizam a população negra e as crianças que participam de grupos sociais diversos.

Na Amazônia Bragantina, que também faz parte da territorialidade conscrita no texto, as crianças negras estiveram expostas a subalternidade do trabalho escravo no período colonial e posteriormente no trabalho braçal da agricultura pós promulgação

da Lei do Ventre Livre e período pós-abolição. Conforme o estudo de Ferreira (2019), na região bragantina, ao final do escravismo e início da constituição da sociedade de classes, as crianças negras estavam constantemente envolvidas com o trabalho agrícola, por causa da intensa exploração de recursos naturais no município, além da clara condicionalidade dos senhores para uma *liberdade parcial*, que permaneciam com a intenção de manter domínio e jurisdição sobre os cativos e ingênuos. Nessa interlocução de enunciações e fenômenos históricos e sociais, as percepções e representações sobre as crianças se modificam com as dinâmicas culturais e formações socioculturais de grupos sociais, em que “a ideia de uma criança negra refere-se à passagem de uma visão que pensa *a* criança para uma visão que vê *uma* criança. A criança: única e universal para *uma* criança: impessoal, singular e múltipla” (ABRAMOWICZ; OLIVEIRA; RODRIGUES, 2010, p. 77, grifos das autoras).

A autora destaca a história de vida da criança marcada pela *sensibilidade colonial*, que guarda marcas da colonialidade que faz parte do passado e se perpetua em discursos no presente na Amazônia, em uma infância subalterna e passiva, sendo em certos momentos explorada, considerada apenas como ferramenta para utilização de atividades econômicas. Isso reflete três tipos de colonialidade na vida das crianças, sendo: *Colonialidade do poder* — estabelece e fixa hierarquia entre agentes sociais; *Colonialidade do ser* — estrutura categorias binárias de ser parte da sociedade; *Colonialidade do saber* — pressupõe um conjunto de epistemologias e conhecimentos como hegemônicos (WALSH, 2009). Nesse processo emerge uma representação de burguesia, compreendida como uma vida mais branda, que não requer a necessidade de trabalhar durante o período da infância. Porém, sua inocência de ser criança, possivelmente ocorre pela falta de provocações para pensar o lugar e cotidiano, além uma concepção a partir do adulto, que compreende a infância como um período de castidade, que ainda não possui uma corrupção do seu estado de pureza.

Os lugares que o menino pupunheiro transita e os acontecimentos de seu cotidiano estão frequentemente relacionados no texto, pela necessidade de compreender “[...] o *espaçotempo* da complexidade da vida social, na qual se inscreve toda produção de conhecimento e práticas científicas, sociais, grupais, individuais” (OLIVEIRA, 2008, p. 165, grifo do autor). Nesse sentido, o cotidiano da criança amazônica e sua infância no comércio da pupunha é muito bem representado por termos e enunciados que advêm do senso comum dos grupos, características linguísticas desses e outras palavras lapidadas em torno da arte de escrever.

No contexto e cotidiano do comércio, o sujeito desenvolve a venda, que modifica o espaço pelo seu trabalho, sendo que às influências negativas desse fenômeno não é visualizada pelas que compram ou assistem esse processo, estando essa percepção apenas na autora que demonstra as dores e negações dessa infância. O pesar em situação de trabalho, necessário para sustento e invisível diante o olhar de consumidores, pode ser percebido no trecho:

Menino, aquela tua mirada,
tão profunda, tão cansada.
Quisa no colar que carregas

levas também tuas dores,
menino pupunheiro.
A pupunha é teu trabalho,
teu sustento, tua comida.
(EYZAGUIRRE, 2017, p. 51).

Nessas enunciações apreendemos o olhar de profundidade da criança que transparece seus sentimentos, sendo representadas pelo cansaço do sofrimento causado pelo trabalho pesado para sua infância. A aproximação afetiva entre a autora e o menino pupunheiro na narrativa está acompanhado pelo significado do colar que a criança carrega, pela dor que está presente nele, uma vez que o trabalho infantil “[...] revela-se uma forma de trabalho degradante, periculoso, relacionado à cultura da exploração de crianças e adolescentes e justificado no senso comum [...]” (SOUZA, 2014, p. 17).

Os discursos que transitam o texto ficcional revelam sentidos negativos pelo gesto, atitudes e objetos que constituem signos de aproximação e relação entre o menino pupunheiro e o agente enunciador. Para Bakhtin (2011, p. 294) “[...] experiência discursiva individual de qualquer pessoa reforma e se desenvolve em uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros”.

O fruto da pupunha, tão característico da região amazônica, é novamente reforçado no texto pela abordagem e necessidade desse na vida da criança, por meio do *trabalho* (enquanto categoria de modificação da vida e condição subalterna), *sustento* (encaminha para a subsistência da sua família pelo comércio) e *comida* (necessário para a nutrição das crianças). Nesse trajeto, a autora realiza uma nova incursão em torno da colonização e negação do lugar da infância do menino pupunheiro no contexto amazônico:

Menino, quiçá de alguma casa,
de contraste de cores,
como resultado dessas diferenças de teu povo,
de uma colonização ancestral d3espiedada

Tuas mãos têm valor de um trabalhador
e tua alma é de menino guerreiro,
menino pupunheiro, menino guerrilheiro,
revolucionário da vida,
da vida de criança,
perdeste aqueles anos de vida,
de uma vida mimada.
(EYZAGUIRRE, 2017, p. 52).

As cores se materializam nas condições raciais que as infâncias amazônicas estão inseridas no cotidiano, pelas diferenças que demarcam comunidades onde residem e desvelam a desigualdade de acesso a políticas públicas em relação a grupos privilegiados nas estruturas sociais. Esses elementos que perfazem as relações de cor

aprofundam a existência do racismo nas experiências das crianças, pois entrelaçam saberes do senso comum de grupos sociais e encaminham olhares de estigmatização, estereótipos, desigualdades e preconceitos raciais (CORRÊA; SANTOS, 2019).

Na interculturalidade produzida e reproduzida na infância do menino pupunheiro, a colonização é citada novamente pelo período *colonização despiedada*, que remete ao sofrimento das crianças no período colonial na Amazônia, que diferenciou e aprofundou a desigualdade social entre as diferentes populações ao decorrer dos séculos. A ausência do debate sobre as influências da colonialidade e profícuas ações de descolonização da infância, podem gerar uma ínfima escuta por parte dos grupos submissos e reforço da colonização do pensamento, do corpo, dos comportamentos, das práticas socioeducacionais e desigualdades (COELHO; BARBOSA, 2017).

Um dos resultados dessa desigualdade seria a perpetuação da situação de trabalho da criança, que ao mesmo tempo demonstra que as mãos de um trabalhador que o menino possui se comparam à de um guerreiro que busca diariamente superar adversidades, sofrimentos e desafios que são postos a sua infância, sendo um revolucionário de sua vida. Contudo, essa luta cotidiana tem um preço, sendo necessário a ele renegar sua infância que seria em torno da brincadeira, do entretenimento, na ludicidade do período particular e que reverbera em outros períodos da vida, que é diferente em comparação a outras crianças que vivem no seio da chamada burguesia.

Nas inflexões que tece sobre as influências da colonização que promoveu desigualdades na vida das crianças e especialmente na vida do menino pupunheiro, ela nos coloca algumas questões para refletir o lugar da infância da criança em relação a ótica dos adultos e daqueles que se distanciam dessa realidade por possuírem uma carreira acadêmica, em que diversas vezes se ausenta a defesa dos direitos de possuir uma infância que privilegie o desenvolvimento cultural:

Para quê tantos títulos da academia?
 Para quê tanta burocracia,
 se os teus olhos refletem a dor?
 A dor de criança.
 Se na tua realidade não se vê a ação dos engenheiros.
 Pra quê tantos filósofos com suas teorias adimensionais,
 se tuas mãos e teu coração não ficam tranquilos
 [pelas medicinas
 dos famosos médicos que disputam postos
 [e títulos hierarquizados?
 Oh! Menino pupunheiro,
 vejo a dor dos teus olhos nesta realidade subalterna.
 Menino que volta pra casa com aquela grana
 para o chibé do jantar...
 (EYZAGUIRRE, 2017, p. 52).

O parágrafo final do poema busca desenvolver questionamentos sobre o lugar que a infância negada, silenciada, do menino pupunheiro ocupada em relação ao campo acadêmico, filosófico e disputas por títulos mais altos na vida profissional, não

por compreender que o estudo da infância esteja ausente na pesquisa científica, mas pelo olhar que pessoas com formação significativa tem em relação a cena cotidiana de sofrimento dessa criança na Amazônia.

A burocracia é pontuada pela autora no sentido de dificultar o acesso da criança aos espaços que ela tem direito e, principalmente, a políticas públicas que são garantidas por lei, mas que possuem diversas dificuldades para sua efetivação, que se acentuam no contexto amazônico, a exemplo da proibição do trabalho infantil no cenário brasileiro, mas que pode ser comumente encontrado no ambiente e nos contextos amazônicos. Nesse percurso, os pensamentos filosóficos são questionados sobre a abordagem da criança que trabalha, que não vive em condições dignas, que é ainda invisibilizada nos espaços de vivência. Isso se revela não apenas pela comparação e ancoragem que a autora elabora sobre o lugar da infância no ambiente, mas pela penosidade que as mãos e os sentimentos da criança enfrentam diariamente.

No trecho seguinte vemos uma modulação de comparações da infância com o lugar de disputa por sucesso, pelo prestígio de determinadas funções, como no caso da medicina que é considerada uma função hegemônica na sociedade. O discurso aponta para a reflexão que não adianta alcançar os altos patamares de trabalho e prestígio social, se há uma trave diante os olhos para a exploração e situação invisível diante outros setores e espaços sociais.

Na conclusão do poema, a escritora põe em relevo a dor da criança que se aprofunda em seu discurso quando diz: *vejo a dor dos teus olhos nesta realidade subalterna*, demonstrando o ponto-chave entre seu imaginário, a realidade do menino pupunheiro que está transversalizando em elementos da infância, trabalho, ambiente e cotidiano, além da materialização dos sentimentos entre locutor, interlocutor e leitor no texto a partir do espaço amazônico.

O texto ficcional nos aproxima da ótica da autora pelo seu teor narrativo, que desperta emoções, compreensões e percepções sobre a infância da criança que vive em uma condição de trabalho, dolorosa pela negação do viver a sua fase tão particular de ser criança com liberdade, uma vez que necessita estar no espaço de comercialização do fruto da pupunheira.

Infância e ambiente amazônico presentes no poema revelam um contexto que possui diversas compreensões, mas que acentua a necessidade de olharmos para as crianças com mais atenção, no sentido de defesa das infâncias e direito a socialização que são tão necessárias as suas experiências e vivências. Nesse sentido, a relação com a pupunha chama atenção, considerada como necessária não apenas para sustento, mas para alimentação e subsistência, que se revela em diferentes espaços da Amazônia, extensa em territórios, culturas, saberes e populações.

Considerações finais

O artigo propôs analisar as interfaces entre infância e ambiente amazônico a partir do poema *O Menino Pupunheiro* de Indira Eyzaguirre. Assim, os enunciados discursivos partem das categorias infância, ambiente e Amazônia em relação aos

aspectos semióticos linguagem, ficção e sociedade, que são fundamentais para identificar, vislumbrar e refletir a condição social da criança em situação de trabalho e interações sociais.

Nessas inflexões, a infância se constitui como um período geracional permanente e que está presente em todos os contextos de socialização. Fruto dessa interlocução no cenário amazônico é a exposição da criança a condições de negação da sua infância e subalternidade diante práticas sociais, que buscam resistir cotidianamente a forças culturais que as silenciam na comunicação com saberes e outros sujeitos. Nesse sentido, a autora desvela impressões sobre o menino pupunheiro, por meio de interlocuções com sentimentos, comportamentos e linguagens para expressar o estado que se encontra e a profundidade com que analisa o contexto de comercialização do fruto da pupunha por aquela criança. Ela consegue provocar o leitor para reflexão dos lugares da infância em contexto amazônico e o sofrimento presente nas suas vivências e experiências, além da materialidade da exploração do trabalho infantil.

O poema enquanto ficção e projeção do imaginário em texto ficcional, não se distancia do contexto de inspiração que se realiza na materialidade das palavras pelo contato com o leitor, sendo uma retomada de memórias e histórias que são partilhadas pelas culturas e, possivelmente, na provisão de uma cena do cotidiano que se articula com o *vir a ser*. Assim, os estilos linguísticos utilizados e conexão entre parágrafos proporcionam um aprofundamento sobre os sentidos e significados do texto, pelas quais são perceptíveis terminologias voltadas aos saberes científicos, saberes do senso comum e termos de origem indígena, como a palavra *chibé*. Portanto, o poema amazônico para visualização de cotidianos e infâncias construídas nesse espaço de interação são fundamentais para tecer compreensões e reflexões sobre o papel e constituição da criança em condição de trabalho, em interfaces com aspectos sociais, raciais, econômicos e históricos.

REFERÊNCIAS

ABRAMOWICZ, Anete; OLIVEIRA, Fabiana; RODRIGUES, Tatiane Cosentino. A criança negra, uma criança negra. In: ABRAMOWICZ, Anete; GOMES, Nilma Lino (org.). *Educação e raça: perspectivas políticas, pedagógicas e estéticas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 75-96. (Coleção Cultura Negra e Identidade).

ALMEIDA, Angela. Encantaria da Linguagem. Entrevistado: João de Jesus Paes Loureiro. *Cronos*, v. 3, n. 1, p. 147-150, 2002.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. Londrina: HUCITEC, 2006.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BRITO, Girotto. O canto do galo. In: BRITO, Girotto. *Antologia Poética Pérolas do Caeté*. Bragança, PA: Pará.grafo, 2017. p. 5.

COELHO, Olivia Pires; BARBOSA, Maria Carmen Silveira. Anarquismo e descolonização: possibilidades para pensar a infância. *Childhood & Philosophy*, v. 13, n. 27, p. 335-352, 2017.

CORRÊA, Antonio Matheus do Rosário; SANTOS, Raquel Amorim dos. Representações sociais de crianças negras sobre a cor da pele no ensino fundamental em Bragança-PA. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS E CURRÍCULO, 1., 2019, Belém. *Anais [...]*. Belém: [s. n.], 2019. p. 1-6. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1MIIjqlaz-bqAOAhqs7eCnN46go91KIFZ/view>.

CORRÊA, Sérgio Robero Moraes; HAGE, Salomão Antônio Mufarrej. Amazônia: a urgência e necessidade da construção de políticas e práticas educacionais inter/multiculturais. *Revista NERA*, n. 18, p. 79-105, 2011.

CORSARO, William A. *Sociologia da infância*. Tradução de Lia Gabriele Regius Reis. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2011.

EYZAGUIRRE, Indira. O menino pupunheiro. In: BRITO, Girotto. *Antologia Poética Pérolas do Caeté*. Bragança, PA: Pará.grafo, 2017. p. 51-52.

FAUSTINO, Mário. O que é poesia. In: FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 59-69.

FERREIRA, L. O. *Filhos cativos e ingênuos: um olhar sobre as crianças negras em Bragança (1871-1888)*. 2019. 71 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) — Universidade Federal do Pará, Bragança, 2019.

GERALDINO, Carlos Francisco Gerencsez. Uma definição de meio ambiente. *GEOUSP — Espaço e Tempo*, v. 18, n. 2, p. 403-415, 2014.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2, p. 955-984.

JAVEAU, Claude. Criança, infância(s), crianças: que objetivo dar a uma ciência social da infância? *Educação e Sociedade*, v. 26, n. 91, p. 379-389, 2005.

LIMA, Maria do Socorro Pereira. A literatura paraense como fonte para o conhecimento da história da infância na Amazônia. *Revista Arquivo Brasileiro de Educação*, v. 4, n. 9, p. 82-92, 2016.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de metodologia científica*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

OLIVEIRA, Inês Barbosa de. Estudos do cotidiano, pesquisa em educação e vida cotidiana: o desafio da coerência. *ETD — Educação Temática Digital*, v. 9, n. esp. p. 162-184, 2018.

PRODANOV, Cleber Cristiano. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas de pesquisa e do trabalho acadêmico*. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

SARMENTO, Manuel Jacinto. A invenção do ofício de criança e de aluno. *Atos de Pesquisa em Educação*, v. 6, n. 3, p. 581-602, 2011.

SOUZA, Ana Paula Vieira. *Trabalho infantil: uma análise do discurso de crianças e de adolescentes da Amazônia paraense em condição de trabalho*. 2014. Tese (Doutorado em Educação) — Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

WALSH, Catherine. Interculturalidade Crítica e Pedagogia Decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. In: CANDAU, Vera Maria (org.). *Educação Intercultural na América Latina: Entre concepções, tensões e propostas*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009. p. 12-43.

WALTY, Ivete Lara Carmagos. *O que é ficção*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

AS POESIAS DE PEDRO CASALDÁLIGA: marcas da identidade da literatura de expressão Amazônica

Cíntia Débora de Moraes Cinti⁴³

Edson Flavio Santos⁴⁴

Valdeci Batista de Melo Oliveira⁴⁵

Helionora da Silva Alves⁴⁶

Introdução

As produções literárias de gênero poético do autor Pedro Casaldáliga evocam, na tessitura da linguagem, uma construção dialógica de sentidos que associam o homem à terra e corroboram em revelar a tênue relação fronteiriça entre o desejo de explorar e ocupar a terra e a necessidade de preservá-la e habitá-la, constituindo como palco das relações de força e poder, a Amazônia Legal.

Embora os termos ‘habitar’ e ‘ocupar’ aparentem certa semelhança, os sentidos que os configuram, nesta conjectura, são completamente distintos. Tais termos são fundamentais para nossas análises pois retomam os processos de implementação de políticas desenvolvimentistas voltadas para atividade agropecuária em Mato Grosso na década de 60, ou seja, em solo que compreende a Amazônia Legal.

Neste período, o governo de Castelo Branco, de ordem militar, deu início à chamada “Operação Amazônia” (PITOMBO-OLIVEIRA, 2007, p. 36), que consistia em um projeto de ocupação de terras consideradas ociosas acompanhadas da justificativa de se estagnar a cobiça estrangeira pela Amazônia, integrando-a socioeconomicamente ao Brasil e principalmente para se aproveitar um enorme “espaço vazio” conforme nos apresenta a *Declaração da Amazônia*, comentada por Pitombo-Oliveira (2007, p. 36-37):

Governo e homens de empresa no Brasil, reunidos na Amazônia sob a inspiração de Deus e norteados pelo firme propósito de preservar a unidade nacional como patrimônio, que receberam indiviso, conscientes da necessidade de promover o crescimento econômico acelerado da região, como processo indispensável, para atingir esse objetivo e a própria valorização do homem que a habita,

43 E-mail: profcinti@gmail.com

44 E-mail: edsonflaviomt@gmail.com

45 Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Professora Associada — nível B da Universidade Estadual do Oeste do Pará. E-mail: valzinha.mello@hotmail.com.

46 Pós-doutoranda em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Doutora em Agricultura Tropical pela Universidade Federal do Mato Grosso. Professora Associada I da Universidade Federal do Oeste do Pará. E-mail: helionora.alves@ufopa.edu.br.

CONSIDERANDO: que a Amazônia constitui ainda em nossos dias, considerada no seu conjunto, um dos maiores espaços desertos do mundo e um desafio à nossa capacidade realizadora;

Que a Amazônia, com os seus cinco milhões de quilômetros quadrados correspondentes à cerca de sessenta por cento do território brasileiro, está a exigir a criação de condições para o seu povoamento;

Que na hora presente, a ocupação e o racional aproveitamento desse espaço vazio, pelo Brasil, é um imperativo da própria segurança nacional;

Que as grandes distâncias que isolam seus núcleos urbanos, e a separam dos centros políticos e econômicos do país, constituem um repto à determinação nacional de efetivamente ocupar o grande território, e aproveitar a sua potencialidade econômica igualmente grande. [...].

Ao analisarmos a discursividade dos termos “habitar” e “ocupar” apresentados na *Declaração da Amazônia*, temos como efeito de sentido a dissonância entre o projeto desenvolvimentista e os anseios dos habitantes da região amazônica, dentre estes, “índios, negros, retireiros, posseiros, lavadeiras, nordestinos, migrantes, sem-terras, excluídos” (SANTOS, 2011, p. 11), uma vez que, valorizar os habitantes da localidade, seria permitir a participação efetiva dos mesmos nas decisões relacionadas ao projeto devido os fortes e diretos impactos na vida social, econômica e estrutural destes sujeitos.

Tais efeitos são confirmados por meio da formulação “espaço vazio” contido na própria declaração, considerando em seus efeitos, os sentidos de que não havia nada e ninguém naquele espaço que geograficamente era estratégico devido às riquezas minerais e biológicas, no entanto sendo desprezada a riqueza cultural e da diversidade dos habitantes daquela região.

A ocupação neste caso defrontaria a seleção estabelecida de uma série de pessoas para trabalhar naquelas terras. Migrantes que mudaram o curso de suas vidas em busca de melhores condições de vida, movidos por aliciação embasada em promessas de vantagens significativas, outros, movidos pelo desejo de ampliar a posse por terras, no caso dos latifundiários, outros, por interesses financeiros e políticos, a exemplo, os colonizadores.

Em contrapartida, estavam os que necessitavam habitar e/ou continuar habitando aquelas terras, indígenas, posseiros, ribeirinhos, negros, peões, retireiros e outros cuja prioridade era a manutenção do meio ambiente, destinando-o de forma cuidadosa e equilibrada ao cultivo do que serviria de alimento, tanto fauna quanto flora, numa relação simbiótica de sobrevivência e, sobretudo, de reconhecimento do papel do homem como parte do meio e da terra em que vive.

A relação entre o homem e a terra está condicionada, dentre outros, ao discurso religioso, pois considera o “Ser” em sua concepção, proveniente do pó e destinada a retornar a ele. Segundo Orlandi (1987, p. 218), o discurso religioso é “aquele em que fala a voz de Deus”, porém, divididos pelos planos sagrado e profano, locutor e ouvinte apresentam posições discursivas distintas, “o locutor é do plano espiritual (o Sujeito, Deus) e o ouvinte é do plano temporal (os sujeitos, os homens)”. Em alusão

ao plano sagrado e remetendo-se a pureza, a verdade, a fuga da obscuridade, a *Declaração da Amazônia* tenta persuadir o leitor a aceitar que sua formulação é fruto da “inspiração de Deus”, afastando-a do plano profano e situando-a como desejo divino.

Movido pelo discurso religioso, chega ao território da Amazônia Legal, Dom Pedro Casaldáliga, bispo emérito, destinado a Prelazia de São Félix do Araguaia, Mato Grosso, em 1968. Momento em que estava em curso a derrubada das matas, a reorganização do espaço e as tensões sociais relacionadas ao processo habitação/ocupação. O contexto social, cultural e histórico que associa tais relações de força e poder passa a ser significado nas poesias de Dom Pedro Casaldáliga, ocasionando novas leituras, novos perceptos às situações de linguagem desta localidade, rompendo a unicidade de sentidos sobre o processo desenvolvimentista e contribuindo para a construção da identidade literária da Amazônia.

A fim de demonstrar as marcas de expressividade amazônica presentes nas poesias do autor, utilizamos, para composição de nosso dispositivo de análise, três etiquetas semióticas: a linguagem, o ficcional e a sociedade, expondo por meio delas, os elementos gráficos, visuais, sonoros, lexicais, sintáticos e semânticos que compõem as poesias *Presenças* e *Canção quebrada por um Canarinho morto*, ambas da obra *Antologia Retirante* (1978), e *Confissão do Latifúndio* da *Antologia Versos Adversos* (2006), criadas pelo autor Pedro Casaldáliga.

A Arte Literária de Efeito Poético

Embora haja muitas definições conceituais sobre poesia, nos filiamos, neste trabalho, a “maneira de ser da literatura, ou seja, da arte da palavra, da arte de exprimir percepções através de palavras, organizando estas em padrões lógicos, musicais e visuais” (FAUSTINO, 1977, p. 60). A poesia instiga o olhar do leitor aos sentidos que se constituem em meio à opacidade da linguagem e vai muito além do que subjaz o processo de criação poética, pois compreende a experiência e as leituras de mundo do autor.

A arte poética é capaz de conduzir o leitor ao espaço simbólico em que se revelam as relações de força e poder, as tensões sociais, os processos de identificação de seus sujeitos e principalmente às situações de linguagem que afloram no discurso poético, tornando “possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e transformação do homem” (ORLANDI, 2009, p. 15).

A Arte Literária de Pedro Casaldáliga

As produções literárias de Pedro Casaldáliga são consideradas um artefato cultural e identitário da literatura amazônica. Segundo Santos (2011, p. 20) se traz em “um instrumento de luta. Uma poesia em que, entre outros temas, a política, em específico, se apresenta com a marca da diferença, da alteridade, da negação do ‘sistema’, do ‘regime’ e do ‘poder vigente’”.

Como marca da singularidade de suas poesias temos a caracterização estilística que permite ao autor reger-se de “um sistema linguístico de representações intelectivas

[estabelecendo] a comunicação pela linguagem, e simultaneamente o utiliza para satisfazer os seus impulsos de expressão” (CÂMARA JUNIOR, 1978, p. 15, grifo dos autores). Sua individualidade linguística, de origem espanhola, permitiu traduzir sob o aporte da Língua Portuguesa e expor em solo Brasileiro e amazonense, traços de afetividade e alteridade em suas criações, marcados pelo amor fraternal, humanístico e cristão. A afetividade está compreendida nas escolhas lexicais do autor atribuindo-lhe peculiaridade, ao recorrer estilisticamente às sensações que subjazem sua criação poética, como a temperatura, os aromas, os sons, a expressividade visual dos elementos da floresta, agregando “uma tonalidade afetiva para as palavras, decorrente de uma natureza mais ou menos convencional atribuídas às coisas designadas” (CÂMARA JUNIOR, 1978, p. 52).

As poesias de Casaldáliga contrapõe uma relação metonímia com os “membros da terra”, com as árvores, pássaros, rios, a chuva, o sol, observados em solo Mato-grossense e ao mesmo tempo denuncia a agressividade de um problema mundial, ou seja, o desmatamento, tornando-os elementos vivos em suas produções. É “oportuno notar que as figuras de palavras comentadas —metáfora, metonímia e sinédoque —com grande frequência constituem uma personificação, a qual se pode considerar como um tipo de metáfora, por ser uma alteração do traço significativo (sema) inanimado para animado, ou não humano para humano (MARTINS, 2000, p. 104). A poesia *Presenças*, publicada em *Antologia Retirante*, apresenta estes elementos naturais em sua forma vívida de expressão metafórica criadas pelo autor Casaldáliga (1978, p. 69),

Encontro-me sempre falando
com amigos ausentes.

Encontro-me sempre
Entre o instante e a morte.

Encontro-me sempre
com um livro em frente,
com um homem dolente,
e uma paisagem e a corrente,
e o sol incandescente,
e o sono, por fim, clemente.
E um pássaro e um menino e uma árvore, viventes.

E Deus persistentemente presente...

A poesia evoca, em seu primeiro verso, a essência humana enquanto sujeitos da linguagem. Ao escrever “Encontro-me sempre falando” o autor reconhece sua constituição pela linguagem e o processo de produção de sentidos enquanto seres falantes, distintos pela linguagem, conforme afirma Heidegger (2003, p. 7),

O homem fala. Falamos quando acordados e em sonho. Falamos continuamente. Falamos mesmo quando não deixamos soar nenhuma palavra. Falamos quando ouvimos e lemos. Falamos igualmente quando não ouvimos e não lemos e, ao invés, realizamos um trabalho ou ficamos à toa. Falamos sempre de um jeito ou de outro. Falamos porque falar nos é natural. Falar não provém de uma vontade especial. Costuma-se dizer que por natureza o homem possui linguagem. Guarda-se a concepção de que, à diferença da planta e do animal, o homem é o ser vivo dotado de linguagem. Essa definição não diz apenas que, dentre muitas outras faculdades, o homem também possui a de falar. Nela se diz que a linguagem é o que faculta o homem a ser o ser vivo que ele é enquanto homem. Enquanto aquele que fala, o homem é: homem.

A poesia, composta de dois dísticos, uma septilha e um monóstico, apresentam em sua tessitura, um arranjo rítmico que se remete ao passado (representado pelo termo “ausente”, no segundo verso), ao presente (representado pelos termos “sempre” no terceiro verso e “presente” no último verso) e ao futuro (representado pelos termos ‘frente’ no sexto verso e ‘corrente’ no oitavo verso).

Os “amigos ausentes” mencionadas na poesia representam as inúmeras vidas perdidas ou vozes silenciadas durante o processo de “desocupação” de terras situadas na Amazônia Legal. A tentativa de silenciamento resulta na tentativa de apagamento daquilo que determina quem pode ou não falar dentro das relações de força e poder. “Em face dessa sua dimensão política, o silêncio pode ser considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência)” (ORLANDI, 2007, p. 29).

Os termos ‘sempre’ no terceiro verso e ‘presente’ último verso simbolizam a resistência contínua e presente dos que habitam o espaço situado na Amazônia Legal. A tentativa de apagamento das origens de um povo, das raízes que os constituem nesse lócus, e de seus processos de identificação, desnudam um processo de exclusão, de inconsistência política e principalmente de censura discursiva, conforme indica Orlandi (1998, p. 205, grifo nosso),

O Estado propicia uma política de invasões, de processos de oficialização, [...], que, reconhecendo as diferenças, procura, no entanto, apagá-las. Do meu ponto de vista, o reconhecimento e o investimento no apagamento da diferença, numa sociedade como a nossa, fazem parte disso que estou chamando movimento da identidade. Como tenho dito insistentemente, onde há censura (apagamento), há resistência, migração de sentidos, transferências obrigadas.

A voz de resistência é simbolizada na poesia pela denúncia, refletindo na escolha lexical e semântica do autor. Os termos “frente” no sexto verso e “corrente” no oitavo verso têm como efeito de sentido a esperança futura de dias melhores, menos injustos e desiguais que estão por vir mais à frente, em um futuro próximo. No entanto, simbolizam que estão diante, à frente de uma situação grave, séria, simbolizada pelas correntes com as quais as árvores estavam sendo derrubadas e também ao curso da vida da fauna e flora, em seu grito por socorro, em urgência.

O sol incandescente recorre às sensações térmicas elevadas da região amazônica, intensificadas pela ação do homem ao desmatar a floresta. Percebemos ainda que o último verso do poema estabelece uma fronteira entre o plano sagrado e o profano ao torna-lo monóptico. Ao tratar sobre a persistência da presença de Deus, o autor recorre ao discurso religioso para expor a tendência pecaminosa da ação do homem sob a criação de Deus. Evocando a contraposição entre morte e vida como desígnios pertencentes ao plano sagrado e obras exclusivas de Deus. Segundo Jacques Rancière (1995, p. 8), essa divisão ocorre devido à dimensão política da escrita. Determinada pelo sensível, a escrita é capaz de dividir os espaços reais e simbólicos, dividindo ainda aquilo que é ou não visível. “A escrita é política porque traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e das condições”. A morte neste caso, não se remete apenas a morte dos homens, mas também a morte da fauna e da flora e da esperança dos que habitam aquele espaço, conforme percebemos na poesia *Canção quebrada por um Canarinho morto* de Casaldáliga (1978, p. 87):

Ferido no olho, ferido na pata,
de um jeito covarde que mata,
não haverá quem o cure, a ferida é fatal.
— “Água boricada.”
— “Banhos de água e sal.”
— “Não tem não pomada
para salvar pardal?”

Não pudemos salvá-lo...
O estilingue de um menino
Acabava de matá-lo.

— “Que nada, gente, que nada!”
Ele não morreu de pedrada.
Morreu do mesmo pesar
De ver como agrada
a meninos e homens matar...!

Cerrou os olhos, rendido
De tanto mirar com medo.
E interrompeu seu latejar
como um relógio de brinquedo.

Enquanto a chuva, chorando,
Cegava a sacada do dia,
ele se estava transformando
em morte e em poesia.

Canarinho morto sem razão alguma,
pardo e amarelo como esta canção,

que o sol e a chuva e o vento e a lua
encontrem florido teu bom coração!

Teu coração moído por esta terra amiga
dará uma flor sonora, e outros pássaros netos
recolherão a herança de tua rota cantiga
para todos os meninos pobres e analfabetos...

A poesia, que consiste em sete estrofes e trinta e um versos, revela o caráter ficcional da literatura de Casaldáliga. No entanto, gostaríamos de explicar que a ‘ficção’ nesta perspectiva, não se trata de uma representação utópica, fantasia ou simulação do real, se trata do potencial artístico e criativo das obras literárias do autor, conforme aborda Walty (1985, p. 16) sobre o conceito literário de ficção,

O que você talvez não saiba é que essa palavra tão complexa veio do latim *fictionem*. Sua raiz era o verbo *finco/fingere* — fingir — e este verbo, inicialmente, tinha o significado de tocar com a mão, modelar na argila. Além disso o verbo, possivelmente, se ligue ao verbo fazer que, por sua vez, liga-se a palavra poeta, já que, em grego, *poiesis* significa fazer. O poeta é, pois, aquele que faz, aquele que cria.

Tais reflexões evidenciam a relação da palavra ficção com o ato de criar, lembrando até que o barro foi o material usado para criação do homem, segundo a narrativa bíblica. É curioso ressaltar que, na bíblia em latim, o verbo usado para se dizer que Deus criou o homem é o verbo *finco/fingere*.

A criação do poeta, inspirada em problemas sociais latentes, vincula de modo ficcional a morte de um pássaro, de corpo “pardo” quase que imperceptível devido a sua proporção em meio às cores exuberantes da floresta ao corpo indígena, “amarelo”, fruto da criação divina, assim como os demais elementos da natureza, o sol, a chuva, o vento, a lua, conforme percebemos na sexta estrofe:

Canarinho morto sem razão alguma,
pardo e amarelo como esta canção,
que o sol e a chuva e o vento e a lua
encontrem florido teu bom coração!

A potência ficcional, associada ao recurso afetivo da escrita, permitem ao leitor recriar imaginariamente todo o enredo de luta e resistência vivenciado pela população indígena e ainda deslocar os sentidos sobre a suposta idealização de progresso. As feridas ocasionadas pelas tentativas de apagamento são retomadas na primeira estrofe, denunciadas pelo autor, pela covardia daqueles que tinham colocavam seus interesses a frente de quaisquer impasses, até mesmo da vida indígena. O autor rememora também os rituais indígenas em prol da cura,

Ferido no olho, ferido na pata,

de um **jeito covarde que mata**,
 não haverá quem o cure, a ferida é fatal.
 — “Água boricada.”
 — “Banhos de água e sal.”
 — “Não tem não pomada
 para salvar pardal?”

A poesia denuncia ainda o sentimento de impotência de Casaldáliga, ao presenciar uma verdadeira matança, conforme nos revela a segunda estrofe,

Não podemos salvá-lo...
 O estilingue de um menino
 Acabava de matá-lo.

Embora não pudesse frenar a arbitrariedade do latifúndio e a perda de inúmeras vidas, Casaldáliga fez uso da palavra para denunciar tais questões. A palavra cristã, para levar alívio e esperança aos povos fragilizados e realizar a promoção humana, conforme aborda Joanoni Neto (2007, p. 107, grifo nosso),

[...] recusou-se a fechar os olhos para as arbitrariedades do latifúndio abrindo um perigoso conflito. Foi acusado de comunista, subversivo e assistiu à tentativa do Sr. Ariosto da Riva ‘pai e mentor de latifundiários’, em visita ao Núncio Apostólico do Rio de Janeiro acompanhado por um padre, tentar impedir sua sagração. Usando os poucos recursos econômicos disponíveis e mais algumas contribuições de ‘amigos da Espanha’, fundou escolas, postos de saúde, e reorganizou a igreja local como ‘Comunidade de Base’ [...] desfazendo também a dicotomia entre evangelização e promoção humana, delegando ao leigo, papéis concretos na construção daquela igreja.

A poesia de expressividade tão marcante não chama atenção apenas por seu teor de denúncia, mas também pela expressão da censura que o autor sofreu ao estabelecer resistência ao latifúndio. Segundo Orlandi (2007, p. 104)

[...] a censura intervém a cada vez que se impede o sujeito de circular em certas regiões determinadas pelas suas diferentes posições. Como a identidade é um movimento, afeta-se assim esse movimento. Desse modo, impede-se que o sujeito, na relação com o dizível, identifique-se com certas regiões do dizer.

Essa identificação discursiva com o povo amazônida se traduziu em forma de arte poética, possibilitando a formação humanística aos sujeitos que dela se apropriam. A linguagem poética “organiza e humaniza (projetando o sujeito do artista, carregado de toda cultura e de toda a história de um grupo social, sobre o objeto percebido, isto é, criado e recriado) o objeto de criação: ser, coisa, ideia.” (FAUSTINO, 1977, p. 67). Este teor humanizante da poesia, capaz até mesmo de ressignificar a morte, é percebido na quinta estrofe,

Enquanto a chuva, chorando,
Cegava a sacada do dia,
ele se estava **transformando**
em morte e em poesia.

O autor intensifica o valor da vida ao utilizar o ponto de exclamação nas supostas justificativas para a morte. Além disso, traz a tona o discurso religioso sobre a imortalidade da alma ao fazer uso de reticências, simbolizando a vida eterna ou continuidade da vida em outro plano,

— “Que nada, gente, que nada!”
Ele não morreu de pedrada.
Morreu do mesmo pesar
De ver como agrada
a meninos e homens matar...!

Como fruto das aspirações do homem e como leito sagrado da morte provisória do corpo sob a ótica Cristã, trazemos a terra. Carregada de sentidos e marcada pela sinuosidade de disputas infundáveis, a terra é um dos elementos fundamentais das poesias de Casaldáliga, pois traz consigo a chave-esperança dos sonhos de muitos que mudaram suas vidas para obtê-la, para trabalhar nela, para habitá-la ou simplesmente para ocupá-la. Terra que se constitui como espaço simbólico das relações de força e poder e revela discursivamente a ação do imaginário ao destiná-la como lugar para estabelecimento das relações sociais.”Temos a necessidade de uma representação do lugar que seja topográfica e não mais somente topológica. Esta é, sem dúvida, uma das fraquezas do imaginário: a de não poder pensar o lugar senão em sua representação topográfica” (MELMAN, 1992, p. 61). Este lugar tão sonhado pelos trabalhadores que a ele se destinavam, simboliza a própria casa, o lugar onde se pode abrigar, sentir-se seguro. Espaço que passou a ser palco da violência do sistema capitalista, conforme aborda Picoli e Straub (2015, p. 37),

A superexploração que se identifica nessa região, é organizada pelos mecanismos nacionais e internacionais do capital, e dessa maneira às pessoas que se submetem a mão de obra nas florestas via extrativismo e na produção das monoculturas e outras atividades, são submetidas com alguns graus a mais de exploração, identificada de lado a lado com a superexploração. Esse esforço faz com que se prolongue e se intensifique as jornadas de trabalho, bem como a redução dos salários. Esse tratamento pode ser identificado como ação normal do sistema capitalista mundial e onde ele estiver usa da dinâmica da mais-valia na busca do lucro.

A exploração velada, silenciada pelos meios de comunicação da época, não impediu que as terras amazônicas fossem significadas como “local onde emana leite e mel”. Terra responsável por matar a fome por aquilo que produz e sustentar a

esperança dos que nela cultivam, tão bem representada por Casaldáliga (2006, p. 67) em *Confissão do Latifúndio* da *Antologia Versos Adversos*,

Por onde passei,
plantei
a cerca farpada,
plantei a queimada.
Por onde passei,
plantei
a morte matada.
Por onde passei,
matei
a tribo calada,
a roça suada,
a terra esperada...
Por onde passei,
tendo tudo em lei,

eu plantei o nada.

Em quinze versos, a poesia *Confissão do Latifúndio* revela o sentido da vida sacerdotal. Plantar tem como discursividade semear, deixar frutificar a palavra divina, a levando por onde passasse. Além da vocação de Casaldáliga, a poesia revela seu desejo de humanização pelo instrumento poético. A cerca farpada simboliza a fronteira entre latifundiários e os “sujeitos da Amazônia”, “Quem fica fora da cerca, fora da casa, não tem terra, não tem casa. É cercado do lado de fora, não tendo casa para morar, não tendo terra para plantar. Vive às margens das cercas” (SANTOS, 2011, p. 22). Já a “tribo calada” mencionada no décimo verso se remete não apenas ao assassinato dos índios, mas à tentativa de apagamento de sua identidade, de sua diferença conforme explica Orlandi (1990, p. 58),

O Estado estabelece com o índio uma relação tal que não são só as diferenças que se apagam: o próprio índio deixa de existir como índio. O modo como o Estado rege suas relações com a ciência, a religião e a política social, trabalha os sentidos destas. A necessária relação com o Estado faz com que os discursos científico, religioso e político se apresentem sob a modalidade do discurso liberal: o que se funda na igualdade jurídica de direitos e deveres. No entanto, tratar o índio como igual já é em si apagar a diferença que ele tem e que é o cerne de suas relações. A mera aplicação do discurso liberal já é um mecanismo de apagamento. Essa fala se sustenta sobre a relação de dominação do branco; é porque considera o índio como igual que pode desqualificá-lo, ou seja, esse discurso traz o índio para o interior das categorias de igualdade estabelecidas pelo branco e pelas quais o índio passa a ser visto pelas qualidades que não são suas.

O Estado do qual se refere Orlandi, representa o discurso jurídico governamental, que delega e agrega os sentidos de direitos e deveres aos sujeitos por meio de suas leis. As leis que também são mencionadas pelo autor no décimo quarto verso “tendo tudo em lei”, cujos sentidos funcionam sobre a produção do consenso, dando a sensação de que todos têm os mesmos direitos e legislando sobre a falsa igualdade de condições e determinando ‘aqueles que podem’ e ‘aqueles que não podem’ em meio as relações de força e poder.

O último verso da poesia “eu plantei o nada”, retomam o discurso religioso na tentativa de explorar a brevidade da vida terrena, pluralizando os sentidos daquilo que não possui real valor, uma vez que plantar simboliza a colheita, de modo que plantar apenas coisas vãs, resultaria em uma colheita de igual valor. Deste modo, plantar o nada tem como efeito de sentido, a visão cristã de que boas ações devem ser praticadas a fim de se conquistar um novo espaço, uma nova terra, um lugar outro no plano celestial.

Considerações finais

A legitimidade das poesias do autor Pedro Casaldáliga, consiste em sua pluralidade de sentidos. Segundo Barthes (2007, p. 175) “a franqueza do estatuto literário que se torna um critério de valor: a “má” literatura é aquela que pratica uma boa consciência do sentido pleno, e a “boa” literatura é, pelo contrário, a que luta abertamente com a tentação do sentido.”

As diversas leituras possíveis das poesias do autor e a trama que envolvem os ‘sujeitos da Amazônia’ proporcionam a identificação do leitor, pois redimensiona problemas sociais latentes, como o desmatamento, o latifúndio, a relação entre o homem e a terra, a morte de índios, as constantes ameaças aos que apresentam resistência, as condições de vida, expectativa e trabalho dos migrantes e outras situações. Tais problemáticas retomam as condições de existência de um povo e de uma região em plena execução de um projeto desenvolvimentista. A abordagem de tal realidade social através da arte literária incide em contemplar os desígnios de sua estruturação atual, das lutas e movimentos de resistência empreendidos, das abordagens que constituem a história e a identidade de um povo.

Do mesmo modo, essa literatura que se dedica através da arte poética em apresentar este processo, se traduz em um instrumento vívido de luta, de resistência, de humanização e principalmente de abertura de sentidos para essa situação discursiva e social, contribuindo para a construção da identidade literária da Amazônia. Sua representatividade e expressividade extrapola o plano semântico e seduz por seus recursos linguísticos, estéticos, políticos, afetivos e fictícios. Objetivando apresentar as marcas de expressividade da literatura de expressão amazônica presentes nas poesias do autor Casaldáliga, utilizou-se das três etiquetas semióticas: a linguagem, o ficcional e a sociedade, para revelar por meio delas, os elementos gráficos, visuais, sonoros, lexicais, sintáticos e semânticos que compõem as poesias *Presenças* e *Canção quebrada por um Canarinho morto*, ambas da obra *Antologia Retirante* (1978)

e *Confissão do Latifúndio* da *Antologia Versos Adversos* (2006), criadas pelo autor Pedro Casaldáliga.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRASIL. *Lei complementar nº 124, de 3 de janeiro de 2007*. Institui, na forma do art. 43 da Constituição Federal, a Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia — SUDAM estabelece sua composição, natureza jurídica, objetivos, área de competência e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2007. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lcp/Lcp124.htm. Acesso em: 20 out. 2020.

CÂMARA JUNIOR, Joaquim Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S/A, 1978.

CASALDALIGA, Pedro. *Antologia retirante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CASALDALIGA, Pedro. *Versos adversos. Antologia, de Pedro Casaldáliga*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

FAUSTINO, Mario. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ; Bragança Paulista, SP: Vozes; Editora São Francisco, 2003.

JOANONI NETO, Vitale. *Fronteiras da crença: ocupação do norte de Mato Grosso após 1970*. Cuiabá: EdUFMT, 2007.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 3. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

MELMAN, C. *Imigrantes: Incidências subjetivas das mudanças de língua e país*. São Paulo: Escuta, 1992.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 2. ed. Campinas: Pontes, 1987.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Terra à vista! Discurso do confronto — velho e novo mundo*. São Paulo: Cortez, 1990.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. Identidade lingüística escolar. In: SIGNORINI, Inês (org.). *Lingua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas: Mercado de Letras, 1998. p. 203-212.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.

PICOLI, Fiorelo; STRAUB, Ilário. Amazônia: a expropriação do homem e do seu ambiente. In: DIAS, M. P. L *et al.* (org.). *Amazônia: visão caleidoscópica*. Recife: Pipa Comunicação, 2015. p. 27-47.

PITOMBO-OLIVEIRA, Tânia. *Fronteira discursiva: o paralelo 13º e os sentidos da exclusão*. Cáceres: Editora Unemat, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete *et al.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

SANTOS, Edson Flávio. *Cercas malditas: utopia e rebeldia na obra de Dom Pedro Casaldáliga*. 2011. 84 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra, 2011.

WALTY, Ivete Lara Camargos. *O que é ficção*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DO SILENCIAMENTO À SUPERAÇÃO: resiliência feminina em *A feiticeira*, de Inglês de Souza

*Neuza Brazil de Castro Frizzo*⁴⁷

*Itamar Rodrigues Paulino*⁴⁸

*Valdeci Batista de Melo Oliveira*⁴⁹

*Helionora da Silva Alves*⁵⁰

Introdução

A arte literária se caracteriza por possuir uma enorme força de interpretação, propiciando variada carga de sentidos que se mostram por meio das palavras, e, ao evidenciar temáticas que exploram comportamentos humanos, revela as diferentes percepções humanas do mundo em cada época da história e possibilita às pessoas alargar os horizontes de suas percepções particulares sobre si e sobre a vida social no contexto do que se pode aceitar como perspectiva universal.

Desse modo, autores literários apresentam, por meio do texto, diversas e diferentes situações vividas em cada época e nos mais diversos ambientes, abordando comportamentos das personagens em vários aspectos: ideológico, social, religioso, ético, político, ambiental, sentimental, psicológico, mitológico, geográfico, histórico, entre outros. Pode-se dizer, então, que a criação literária realiza uma transfiguração da realidade, uma vez que por ela se veem refigurados os mistérios, os enigmas e os fenômenos que cercam a vida humana, fazendo, assim, não apenas uma mimese do existente por meio da palavra, mas também uma provocação ao ato de pensar o mundo que nos cerca. Isto porque uma das funções da ficção é possibilitar a construção de saberes sobre a realidade. Cortázar (2006) defende que:

[...] Um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida, travam uma batalha fraternal [...] e o resultado

47 Mestre e Especialista em Letras pela Unioeste/Cascavel. Especialista em Ensino de Língua e Literatura pela Universidade Federal da Fronteira Sul. Graduada em Letras - Português pela Faculdade de Ciências Humanas de Marechal Cândido Rondon-PR. Professora efetiva do Colégio Estadual Vital Brasil em Maringá/PR.

48 Pós-doutor em Literatura de Expressão Amazônica pela Unioeste/Cascavel. Doutor em Epistemologia do Romance (Teoria Literária e outras literaturas) e Mestre em Filosofia pela Universidade de Brasília. Docente do Centro de Formação Interdisciplinar da Ufopa e do PPGSAQ/Ufopa, nível de Mestrado.

49 Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Docente do Curso de Letras da Unioeste/Cascavel. Docente do Mestrado Profissional em Letras (Profletras/Unioeste/Cascavel) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/Unioeste/Cascavel), nível Mestrado e Doutorado.

50 Doutora e Mestra em Agricultura Tropical pela Universidade Federal do Mato Grosso. Docente do Instituto de Biodiversidade e Florestas da Universidade Federal do Oeste do Pará (Ibef/Ufopa) e do Programa em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida (PPGSAQ/Ufopa), nível de Mestrado.

dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva e ao mesmo tempo, uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro do cristal, uma fugacidade dentro de uma permanência. (CORTÁZAR, 2006, p. 150-151).

O autor defende que os contos nascem da imaginação do escritor, interligados com os acontecimentos da vida cotidiana, mas que envolvem o leitor numa trama instigante “que o obriga a continuar lendo, que prende a atenção, que isola o leitor de tudo o que o rodeia, para depois, terminado o conto, voltar a pô-lo em contacto com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela” (CORTÁZAR, 1993, p. 157).

Para Bakhtin (1992), as palavras são signos; os signos são percebidos como lugar de refração da realidade. Assim, as palavras — signos — não são apenas um reflexo da vida social, mas também refração, à medida que a linguagem a refigura e, por isso mesmo, possibilita a construção de diferentes olhares sobre a mesma, em diferentes perspectivas, com diferentes valorações. Sob esta percepção, nenhum signo isolado possui valor em si mesmo, é na relação entre eles que os valores se sustentam. Um elemento sócnico contém em si uma carga ideológica emanada pelo contexto a que pertence. O autor ressalta ainda que:

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer (BAKHTIN, 1992, p. 33).

Vemos, pelos postulados desse autor que signo é carregado de valor e de significação ideológica e está sujeito a critérios de avaliação do meio em que está inserido e pode ser entendido conforme a necessidade contextual dos interlocutores. Nesse sentido, pode-se dizer que na arte literária, aquela expressa por meio das palavras, dos signos, os mesmos possuem grande importância, pois estão impregnados de diversos sentidos e diversas possibilidades de leitura.

Ao analisar historicamente os temas abordados nas obras, percebe-se que para a literatura, as crenças, as atitudes, as ações, a afetividade, enfim, os comportamentos humanos são sua “matéria vertente” e mantêm amalgamados numa relação bastante estreita. Nesse sentido, a literatura é uma forma de especular o humano e seu mundo, pois as pessoas procuram de algum modo representar o mundo que as cerca. Intrigas, opressões, medos, vinganças, ódios, amores, enfim, os mais diversos afetos e mazelas, sentimentos que, de alguma forma, constantemente acompanham e alimentam a arte literária e os seus criadores, revelando diferentes intencionalidades, apresentando em palavras diferentes valores e perspectivas autorais.

Pela literatura, é possível perceber esses diferentes valores na relação entre o homem e a mulher, desde as obras clássicas e mesmo na literatura infantil, pode-se notar essa estreita ligação desde os contos de fadas tradicionais aos mais modernos, cada qual com seus objetivos próprios, mas que procuram descrever os

comportamentos humanos, principalmente quando há intencionalidade na descrição representativa da relação homem-mulher.

O texto literário pode — e deve — ser configurado de modo a explorar ao máximo um discurso que leve o leitor a um aprofundamento contemplativo sim, desde que concomitante ao pensar crítico sobre valores humanos, tendo como pano de fundo os acontecimentos aparentemente banais, como aqueles cuja história se encarregou de eternizar como patrimônio da humanidade, por conta de seus valores aceitos no passado como positivos e agregado ao senso social universal; ou seja, o texto deve contribuir para uma abordagem mais crítica da realidade, uma vez que trazem diversos valores, crenças, diferentes pontos de vista, nos diferentes contextos históricos de produção ou de representação.

A arte literária pode ser encarada sob um olhar crítico, provocando crise no pensamento humano, levando leitores a um contato direto com a realidade apresentada no texto, e reconhecendo que, como toda arte, o texto literário é expressão das próprias pessoas, e por isso mesmo carregado de sentidos; a palavra literária é o lugar de encontro da estética com a epistemologia sob a regência da ética, isto é, um encontro entre a razão e o sensível e as ponderações éticas.

Com este artigo, pretende-se realizar um estudo que contemple um olhar diverso para o conto literário *A feiticeira* integrante da obra *Contos amazônicos* de Inglês de Souza, analisando discursos que envolvem as relações entre homem e mulher no ambiente social na floresta Amazônica, sem deixar de lado o valor estético e a razão sensível da linguagem.

A linguagem e o tratamento dado à mulher amazônida/brasileira

Inúmeras obras da literatura brasileira permitem a realização de um trabalho que aborde aspectos dos comportamentos e das relações sociais perceptíveis por meio da linguagem, possibilitando diferentes compreensões sobre os modos de inserção do sujeito na sociedade nos diversos períodos históricos. Um trabalho nesse sentido propicia que os leitores apreendam e analisem o modo como a linguagem literária aborda temas que tratam dos diferentes problemas enfrentados pelo mundo contemporâneo, sempre evitando uma abordagem que utilize o texto literário como pretexto para atividades de cunho pedagógico.

A arte literária se apresenta como lugar privilegiado para se construir compreensões sobre o mundo, tomando os espaços, os territórios apresentados de modo ficcional, mas com alto grau de credibilidade, já que nos textos de valor histórico e contextual, os autores costumam desenvolver os enredos a partir de um problema axial, que dê ao texto, na sua internalidade, um equilíbrio na sua forma acerca do papel do narrador, da sua relação com os personagens, das intenções do autor, passadas através do narrador e de possíveis vetores históricos que garantam ao texto a sua credibilidade.

Nesse contexto, nossas investigações visam trazer para o centro das discussões as relações que o homem e a mulher firmam, considerando o discurso onde se

percebem aspectos como intimidação, opressão, afetividade, imaginação e memória, na região amazônica, desde e a partir de Inglês de Souza. Nesse sentido, Bachelard (2008, p. 19) defende que “O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e a reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação”.

Quando a arte literária se propõe a refletir acerca dos traços simbólicos, subjetivos e intersubjetivos que compõem a essência dos relacionamentos intensamente vividos pelas personagens, superam-se as fronteiras do conhecimento formal. Sob esse aspecto, consideram-se as ações do homem nos contextos históricos do passado e atual, inserido numa sociedade machista, que produziu e teima em reproduzir comportamentos de dominação, insensibilidade e repressão às mulheres.

Historicamente, em quase todas as culturas, a mulher foi, e ainda é moldada e educada desde a infância para obedecer às regras ditadas pela sociedade em favor do homem: no ambiente familiar, o pai, o marido, é o ordenador e organizador da vida familiar; no ambiente religioso, principalmente os espaços de religiosidade monoteísta — cristianismo, judaísmo e islamismo —, a figura do padre e do pastor, do cohen, do imã, respectivamente contrasta com a presença e as funções das mulheres, que figuram como servidoras, serviçais ou diaconisas; no ambiente social, a figura do homem como superior em termos físicos, intelectuais e hierárquicos. Durante muitos séculos no Brasil, a vontade própria, a autonomia e a demonstração de sentimentos pessoais não eram comportamentos aceitos e tampouco concedidos ao sexo feminino.

Estudos comprovam que a condição sócio-histórico-cultural vivida pela mulher desde os primórdios sofreu pouca alteração ao longo dos séculos. As transformações ocorridas no Brasil, entre o final do século XIX e o início do XX, provocaram uma sutil mudança na maneira de se ver e tratar a mulher. No entanto, ela, ainda, continuou sendo objeto de sua própria história, determinado pelo elemento masculino, condição que se estende até meados do século XX, principalmente, nos anos 1940, quando se evidencia uma luta mais sistemática pela emancipação da mulher em diversos países europeus e das Américas.

De acordo com pesquisas de E. Badinter, na sociedade patriarcal a mulher era uma figura relativamente sem importância social: “Complemento do homem, a mulher é uma criatura essencialmente relativa. Ela é o que o homem não é, para formar com ele, e sob suas ordens o todo da humanidade” (BADINTER, 1985, p. 142).

Nesse trabalho de interação entre leitor/obra/autor contempla a dimensão artística e social do discurso literário tanto amplia e democratiza o ato de ler, quanto contribui com a formação do leitor, visto que as leituras e releituras por diferentes vozes sociais permitem a (re)visão dos discursos. E, nesse sentido, embora a língua, conforme Barthes (2000), seja o local de excelência em que o poder se instala e se constitui, também é por meio da língua, especificamente da literatura, que se pode romper com o fascínio linguístico, pois, segundo o que ressalta o autor, é no jogo das palavras, em que se institui o texto literário, é que a língua deve ser combatida, desviada, pois “essa trapaça salutar, essa esQUIVA, esse logro magnífico que permite

ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura” (BARTHES, 2000, p. 16).

Desse modo, portanto, ao encenar a linguagem em vez de simplesmente utilizá-la, conforme defende Barthes (2000), a literatura possibilita o convívio e a expressão das diferentes vozes sociais no discurso literário o que, segundo Bakhtin (1981), aproxima a festa carnavalesca à literatura, a qual “nada absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo” (p. 107).

A representação feminina na literatura

No Brasil, ao longo da história, a condição social feminina sempre esteve associada à dependência do masculino, que representava uma espécie de protetor, incumbido de preservar a mulher dos perigos e “armadilhas” do mundo. Desde crianças, as mulheres eram preparadas para as funções de esposa, mãe e dona de casa, enquanto os meninos, para ser o chefe da casa e da família. Disso resulta que nos vários lares brasileiros, a limpeza da casa, a varredura do quintal, o preparo das refeições, a lavagem de roupas, entre outros afazeres eram, e ainda são, funções destinadas exclusivamente às meninas, enquanto que os meninos ficam livres para brincar com seus colegas.

Até bem pouco tempo atrás, a sociedade brasileira exaltou a superioridade masculina, o que é observado na educação dos filhos homens e das filhas que, no passado, aceitavam esse tratamento diferenciado, afinal, qualquer comportamento feminino que demonstrasse autonomia ou contrariedade era tomado como rebeldia, desrespeito às regras, causando desagrado ao pai ou encarado como ameaça à ordem familiar e social.

Essa reclusão do feminino no espaço gradil do lar, com a desculpa de protegê-la das ciladas do mundo, e desqualificação desta quando ela utiliza de sua autonomia e liberdade para enfrentar o mundo são questões que também tematizadas no ambiente literário. A literatura, como lugar de apresentação e mediação das relações humanas, possibilita ao leitor comum e ao pesquisador da literatura uma imersão nos estudos literários com o intuito para entender epistemologicamente a relação homem-mulher e desenvolver esteticamente as sensibilidades de modo a permitir a si mesmos a busca de uma franca coexistência entre homens e mulheres, valorizando as diferenças como elementos de cooperação no fortalecimento das relações mútuas.

Neste sentido, a obra *Contos amazônicos*, publicada originalmente em 1893, pelo escritor paraense de Óbidos, Inglês de Souza (1853-1918), que reúne nove contos narrados por uma linguagem objetiva, que utiliza o estilo da oralidade, ou seja, o narrador participa das histórias propositamente reproduzindo rodas de contação de histórias, em beirais de casas, ou debaixo de uma árvore, é um documento cujos personagens contam “causos” que povoam a imaginação popular como resposta cultural aos acontecimentos aparentemente estranhos ou desconformes em relação à normalidade cotidiana da região amazônica, misturando essa imaginação com acontecimentos históricos do Brasil Império e nos primórdios da Primeira República.

Assim, uma das narrações de *Contos Amazônicos*, *A feiticeira*, possui como cenário as características citadas anteriormente por meio de um peculiar no uso da linguagem. O narrador é um desses contadores de histórias, elemento muito presente na cultura dos povos amazônidas. O conto inicia com a passagem da vez de falar ao Estevão: “Chegou a vez do velho Estêvão, que falou assim: [...]” Esse início de narrativa remonta a ideia de que alguém está narrando a outrem, como se faz quando reúne-se um grupo de pessoas para ouvir uma história contada por alguém do grupo, uso comum nas rodas de conversas na cultura regional, feitas nas salas das casas, por conta dos constantes ataques de carapanãs (conhecidos em outras partes do país com o nome de muriçoca, pernilongo, sovela ou mesmo mosquito-prego). O expedicionário pesquisador britânico Henry Bates, durante sua expedição, ao passar por Óbidos entre 11 de outubro de 19 de 1848, comentou sobre a população de Óbidos:

As poucas semanas que passei aqui foram agradáveis. Geralmente, passei a noite em companhia das pessoas da cidade, que se associavam (ao contrário do costume brasileiro) do jeito europeu; as diversas famílias reuniam-se umas nas casas das outras para diversão social, não havia nenhum excluído; e toda a família, solteiros e casados, juntava-se para brincadeiras comuns. As reuniões costumam acontecer nas salas de estar, e não em varandas abertas — de forma quase obrigatória por conta dos mosquitos; mas as noites aqui são bastante frias, e os quartos não são tão estreitos como no Pará. O domingo foi rigorosamente observado em Óbidos — pelo menos todas as lojas foram fechadas, e quase toda a população foi à igreja. O vigário, Padre Raimundo do Sanchez Brito, era um excelente idoso, e eu imagino que o modo amigável do povo e em geral a pureza moral de Óbidos são devidos em grande parte ao bom exemplo que ele deu aos seus paroquianos (BATES, 1864, p. 99).

A parte essas ponderações de Bates, Inglês de Souza optou por um estilo de narrativa que exige do leitor a condição imaginativa de ouvinte da história de Estevão, que o permite mergulhar no enredo através da linguagem do contador, que, aliás, é um homem. Ao dar voz ao “Velho Estêvão”, o narrador tem liberdade em usar o jeito de falar, a linguagem local, e faz com que as crenças dos moradores locais sejam reveladas pelo discurso do idoso.

A intriga central da narrativa incide sobre o encontro do tenente Antônio de Souza, incrédulo das crenças do povoado, com Maria Mocoim, uma mulher que recebeu o apelido de feiticeira (bruxa) e era temida pelos moradores do local. De início, conto apresenta a descrição do tenente:

– O tenente Antônio de Sousa era um desses moços que se gabam de não crer em nada, que zombam das coisas mais sérias e riem dos santos e dos milagres. Costumava dizer que isso de almas do outro mundo era uma grande mentira, que só os tolos temem o lobisomem e feiticeiras. Jurava ser capaz de dormir uma noite inteira dentro do cemitério, e até de passear às dez horas pela frente da casa do judeu, em sexta-feira maior (SOUZA, 2011, p. 37).

Nesta passagem evidenciamos o apego do velho — que representa a voz da comunidade — às crenças locais, e a grande desaprovação aos jovens e aos que chegam de fora e desacreditam das lendas e medos da população local. O assunto central da narrativa recai sobre o comportamento indolente do tenente com as crenças locais e, devido ao seu desrespeito às tradições, sofre as consequências de sua imprudência. Na primeira parte do conto, o velho externa aos ouvintes sua indignação com o comportamento dos moços ao desacreditarem nas tradições antigas:

Eu não lhe podia ouvir tais levandades em coisas medonhas e graves sem que o meu coração se apertasse, e um calafrio me corresse a espinha. Quando a gente se habitua a venerar os decretos da Providência, sob qualquer forma que se manifestem, quando a gente chega à idade avançada em que a lição da experiência demonstra a verdade do que os avós viram e contaram, custa ouvir com paciência os sarcasmos com que os moços tentam ridicularizar as mais respeitáveis tradições, levados por uma vaidade tola, pelo desejo de parecerem espíritos fortes, como dizia o dr. Rebelo. Peço sempre a Deus que me livre de semelhante tentação. Acredito no que vejo e no que me contam pessoas fidedignas, por mais extraordinário que pareça. Sei que o poder do Criador é infinito e a arte do inimigo varia (SOUZA, 2011, p. 37).

Assim segue Estevão, apontando os defeitos do tenente Antônio de Souza durante os parágrafos que se seguem, ao mesmo tempo em que revela toda a sua crença nas lendas locais, suas superstições, ele renega as mudanças históricas e, em especial, repudia as descobertas da Ciência:

A mocidade imprudente e Leviana afasta-se dos princípios que os pais lhe incutiram no berço, lisonjeando-se duma falsa ciência que nada explica, e a que, mais acertadamente, se chamaria charlatanismo. Os maus livros, os livros novos, cheios de mentiras, são devorados avidamente. As coisas sagradas, os mistérios são cobertos de motejos, e, em uma palavra, a mocidade hoje, como o tenente Sousa, proclama alto que não crê no diabo (salvo seja, que lá me escapou a palavra!), nem nos agouros, nem nas feiticeiras, nem nos milagres. É de se levantarem as mãos para os céus, pedindo a Deus que não nos confunda com tais ímpios! (SOUZA, 2011, p. 37).

Por ser um homem totalmente incrédulo das lendas populares e dos misticismos, o tenente Antônio de Sousa, depois de ouvir falar muito sobre a feiticeira poderosa Maria Mocoim, resolve ir até sua casa para ver se, de fato, ela é realmente bruxa. Maria Mocoim é descrita pelo autor como:

[...] uma velhinha magra, alquebrada, com uns olhos pequenos, de olhar sinistro, as maçãs do rosto muito salientes, a boca negra que, quando se abria em um sorriso horroroso, deixava ver um dente — um só! — comprido e escuro. A cara cor-de-cobre, os cabelos amarelados presos ao alto da cabeça por um trepa-moleque de tartaruga, tinham um aspecto medonho que não consigo descrever. A feiticeira trazia ao pescoço um cordão sujo, de onde pendiam numerosos bentinhas, falsos, já se vê, com que procurava enganar o próximo, para ocultar a sua verdadeira natureza (SOUZA, 2011, p. 39).

Fica evidente que a velha senhora era uma pessoa que vivia isolada da sociedade. Esse isolamento se dá por inúmeras razões, em especial, por opção, pois ela era uma pessoa que gostava de viver contemplando a natureza, conforme se pode observar no romance *O Cacaulista*, do mesmo autor, onde a Tia Maria Mocoim é apresentada como uma benzedeira que mora numa casinha longe do povoado, despreocupada dos bens materiais, vivendo apenas daquilo que a floresta lhe dá. Inclusive, é muito comum o isolamento dos moradores na região amazônica. Os caboclos e ribeirinhos vivem às margens dos rios e no interior da floresta, em casebres e moradas longínquas umas das outras.

Outro motivo para seu isolamento era devido à discriminação e aos inúmeros preconceitos atribuídos a ela por conta de ter sido a antiga caseira do já falecido padre da comunidade, como se evidencia nesta passagem:

A Maria Mocoim, segundo dizem más línguas (que eu nada afirmo nem quero afirmar, pois só desejo dizer a verdade para o bem-estar da minha alma), fora outrora caseira do defunto padre João, vigário de Óbidos. Depois que o reverendo foi dar contas a Deus do que fizera cá no mundo (e severas deviam ser, segundo se dizia), a tapuia retirou-se para o Paranamiri, onde, em vez de cogitar em purgar os seus grandes pecados, começou a exercer o hediondo ofício que sabeis, naturalmente pela certeza de já estar condenada em vida. Quem nada pode esperar do céu, pede auxílio às profundas do inferno (SOUZA, 2011, p. 39).

Neste fragmento se revela algo que é comum nos vilarejos e pequenas comunidades do interior, o falatório envolvendo fofocas e difamação sobre as pessoas em geral. No conto fica evidenciado o “diz que diz que” sobre a velha Maria e o desprezo que ela sofria pelo fato de ser uma pessoa que não se enquadrava nos padrões exigidos socialmente. Porém, ela não dava importância ao falatório, vivia afastada e desejava apenas ser deixada em paz no seu mundo.

Depois de ter encontrado com Maria Mocoim no dia anterior pelos cacauais do Tenente Ribeiro e afrontado a mulher, insinuando que esta poderia ter feito um pacto com o diabo, Antônio de Sousa parte para a casa da velha, ao cair de uma tarde prestes a chover. Ao chegar, exige que Maria lhe mostre a casa. Sem cerimônia alguma, com total desrespeito, exige obediência a trata como se ela lhe devesse a obrigação de abrir e mostrar sua casa:

A feitiçeira não parecia dar pela presença do moço que lhe bateu familiarmente no ombro: — Sou eu — disse. — Lembra-se de ontem? A velha não respondeu. Antônio de Sousa continuou depois de pequena pausa: — Venho disposto a tirar a limpo as suas feitiçarias. Quero saber como foi que conseguiu enganar a toda esta vizinhança. Hei de conhecer os meios de que se serve (SOUZA, 2011, p. 39).

Percebe-se que o tenente não a considera digna de respeito, mesmo ela estando quieta em seu canto, sem lhe fazer provocação de qualquer espécie. Ele apenas considera que ela, por ser mulher, lhe deve obediência. E ele, na sua condição de homem e exerce o poder dando ordens para que ela cumpra e concretize seu desejo, tanto de matar a curiosidade quanto de provar ao povo que era corajoso e que enfrentava aquilo que os demais temiam:

Maria Mocoim abaixou a cabeça, como para esconder um sorriso, e com voz trêmula e arrastada, respondeu: — Ora me deixe, branco. Vá-se embora, que é melhor. — Não saio daqui sem ver o que tem em casa. E o atrevido moço preparava-se para entrar na palhoça, quando a velha, erguendo-se de um jato, impediu-lhe a passagem. Aquele corpo, curvado de ordinário, ficou direito e hirtos. Os pequenos olhos, outrora amortecidos, lançavam raios. Mas a voz continuou lenta e arrastada: — Não entre, branco, vá-se embora (SOUZA, 2011, p. 42).

O tratamento dado ao homem como “branco” e à velha como “tapuia” revelam que o preconceito aos caboclos era aberto. E, por ela ser tapuia e mulher, ele se sente no direito de agir de acordo com seus interesses. Ao entrar na casa contra a vontade da feiticeira, o tenente age de modo agressivo, autoritário, violento. Espanca a mulher, joga-a ao chão, machuca seu rosto:

A feiticeira seguiu-o. Como nada visse o rapaz que lhe atraísse a atenção no primeiro compartimento, avançou para o segundo, separado daquele pela abertura redonda, tapada com um topé velho. Mas aí a resistência que a tapuia ofereceu à sua ousadia foi muito mais séria. Colocou-se de pé, crescida e tesa, à abertura da parede, e abriu os braços, para impedir-lhe com o corpo a indiscreta visita. Esgotados os meios brandos, Antônio de Sousa perdeu a cabeça, e, exasperado pelo sorriso horrendo da velha, pegou-a por um braço, e, usando toda a força do seu corpo robusto, arrancou-a dali e atirou-a ao meio da sala de entrada. A feiticeira foi bater com a fronte no chão, soltando gemidos lúgubres (SOUZA, 2011, p. 42).

Ao invadir seu quarto, percebe que aquele espaço estava repleto de animais de cria de Maria Mocoim. E, após um gesto misterioso da mulher, os animais atacaram o tenente, que mal conseguiu se defender com seu terçado (facão). Quando consegue desesperadamente se desvencilhar dos animais de estimação de Maria, o gato, o urubu e a coruja fogem e, ao ser atacado pelo bode, o fere quase mortalmente. Então, a velha cheia de indignação, avança sobre o homem tentando se defender com as mãos, mas Antônio a derruba e foge da casa. No lado de fora uma chuva terrível está ocorrendo.

Ao chegar à casa de Ribeiro, todos dormiam. Então, ele foi direto para seu quarto e ficou em sua rede com tanto medo que mal se movia. Pouco depois, ouve um barulho abaixo de sua rede e ao se levantar nota que a casa em situação de inundação. O tenente Antônio é obrigado a sair de casa, porém, o rio enche e ele tem que começar a nadar para procurar abrigo. Após nadar algum tempo, o tenente encontra uma canoa, a quem pede ajuda para escapar da enchente, mas ao se aproximar, percebe que quem está dentro da canoa é Maria Mocoim. O conto encerra sem deixar claro o que aconteceu depois, mas deixa a pista ao leitor, uma gargalhada nervosa de Silveira interrompeu Estevão em sua contação da história:

Socorro! — gritou desesperado o Antônio de Sousa, e, juntando as forças num violento esforço, nadou para a montaria, salvação única que lhe restava, no doloroso

transe. Mas não era o tenente Ribeiro o tripulante da canoa. Acocorada à proa da montaria, a Maria Mocoim fitava-o com os olhos amortecidos, e aquele olhar sem luz, que lhe queria traspasar o coração... Uma gargalhada nervosa do dr. Silveira interrompeu o velho Estêvão neste ponto da sua narrativa (SOUZA, 2011, p. 43).

O destaque desse desfecho é o final vitorioso da velha Mocoim sobre a soberba, o pretenso poder e a força que é um ato de violência do tenente Antônio. Mesmo ela parecendo frágil e indefesa, alguém que não merece consideração e respeito, é a ela que ele precisa implorar ajuda, é ela quem está no comando da situação, enquanto ele vive o drama entre a vida e a morte. A Maria conseguiu se reerguer após as agressões sofridas pelo tenente e, sozinha na canoa, aguarda o fim da tempestade para retomar a sua vida.

O desfecho deixa abertas diferentes formas de reflexão, talvez, uma das possibilidades de interpretação seja a de que, muitas vezes, assim são as mulheres: fortes, resilientes, corajosas. Conseguem seguir suas vidas, apesar dos desafios que a sociedade machista lhes impõe. E que os homens, por mais que neguem essa condição, recorrem à mulher quando as dificuldades aparecem.

Considerações finais

Maria Mocoim é uma ficção que representa uma versão sobre a vida da mulher na região amazônica; ela era uma mulher que conhecia profundamente os segredos da floresta, que notadamente tinha cuidado e respeito para com animais e plantas, que lhe faziam companhia em sua casa no isolado terreno do Paraná-Meri, logo depois de Óbidos, na contracorrente do rio Amazonas. Pelo fato de Maria ser chamada de tapuia [índios não-tupis], o narrador parece propor que ela, ao ser descendente de índios, tenha aprendido da vida da floresta. É a esta senhora idosa que o narrador presta honras exaltando sua autodeterminação e seu poder contra a violência do homem branco.

Depreendem-se, pela análise da palavra literária neste conto da obra abordada, que homem e mulher são partes de um todo, pertencem a uma mesma criação, sendo um dependente do outro em todos os sentidos. Souza estabelece no texto que o desrespeito à mulher é feito por Antônio e não pelo narrador Estêvão, que reclama da incredulidade dos moços da região, principalmente daqueles vindos de fora da região. Neste sentido, Souza conduz o texto de modo a resolver as impressões fantasiosas que as pessoas têm contra Maria com indicativos de aquelas “verdades” inexplicáveis eram, por certo, situações naturais perfeitamente compreensíveis em relação ao ambiente vivido pelos personagens.

Neste sentido, é importante ressaltar que o texto provoca os leitores e os pesquisadores a apropriarem-se do entendimento do narrador sobre a relação homem-mulher. Importante é produzir compreensões do universo literário, representativo do enfrentamento da complexidade do universo humano via palavra. A leitura dos signos verbais neste estudo permitiu-nos compreender que a sociedade está em constante transformação e é necessário reconhecer que a condição humana é frágil em relação às exigências sociais e culturais.

A palavra literária é, decisivamente, uma via fundamental por meio da qual se pode promover o contato dos leitores com a realidade social e com língua, mas, sobretudo, uma via pela qual se constroam exercícios de ausculta das diferentes vozes e sentidos que refletem e refratam, por meio do signo, diferentes realidades, a visão histórica das transformações culturais. A esse respeito, Antônio Cândido (1985) já levantou a questão, “qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte? [...] e qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?” (CÂNDIDO, 1985, p. 18). Certamente que a literatura é, especialmente, o lugar por meio do qual se ausculta a própria vida, pulsando na palavra, e a habilita de condições transformadoras, principalmente na relação entre homens e mulheres.

REFERÊNCIAS

AMORA, Antônio Soares. *História da literatura brasileira (séc. XVI a XX)*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Saraiva, 1958.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BADINTER, Elizabeth. *Um amor conquistado: O mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. Os Gêneros do Discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2000 [1978].

BATES, Henry Walter. *The Naturalist on the River Amazons*. Londres-GBR, J. M. Dents & Sons LTD; Nova York-USA, E. P. Dutton & CO, 1864. Publicação consultada: The Naturalist on the River Amazons, by The Project Gutenberg Etext, dez. 2000. Etext #2440. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/2440>.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5. ed. revista. São Paulo: Nacional, 1976.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FERREIRA, Ermelinda. *Leituras — autores portugueses revisitados*. Recife: Editora da UFPE, 2004.

HAYEK, Friedrich August. *Os fundamentos da liberdade*. Introdução de Henry Maksud. Tradução de Anna Maria Capovilla e José Ítalo Stelle. São Paulo: Visão, 1983.

HEIDEGGER, Martin. *Seminários de Zollikon — Protocolos — Diálogos — Cartas*. 2. ed. rev. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 111.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução de Teresa B. Carvalho da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SOUZA, Inglês de. *Contos Amazônicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Martin Claret, 2011.

SOUZA, Inglês de. *O Cacaolista: cenas da vida amazônica*. Santos: Typ. a vapor do Diário de Santos, 1976 [1866]. Domínio Público. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/70741>

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

ÍNDICE REMISSIVO

A

Amazônia 4, 7, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 27, 28, 29, 30, 31, 35, 36, 51, 52, 54, 55, 59, 60, 62, 63, 65, 70, 74, 75, 78, 81, 83, 84, 96, 97, 102, 104, 105, 106, 107, 114, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 148, 149, 151, 152, 170

C

Cultura 13, 17, 18, 19, 21, 22, 24, 29, 30, 36, 37, 51, 52, 56, 57, 62, 63, 69, 73, 76, 81, 84, 86, 87, 88, 92, 97, 98, 102, 103, 106, 107, 108, 110, 111, 118, 119, 121, 126, 128, 129, 133, 137, 146, 158

E

Espaço 18, 19, 22, 23, 26, 29, 30, 31, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 72, 76, 103, 111, 114, 118, 123, 124, 126, 127, 130, 132, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 147, 149, 156, 157, 161, 164

I

Imaginário 12, 18, 52, 54, 55, 57, 59, 60, 62, 76, 85, 88, 89, 90, 92, 108, 115, 117, 118, 120, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 135, 136, 147

Indígena 10, 17, 21, 22, 24, 27, 30, 31, 69, 77, 78, 81, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 96, 97, 98, 99, 130, 136, 145

Infância 10, 18, 25, 27, 52, 62, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 156

L

Linguagem 12, 13, 16, 18, 26, 29, 36, 37, 39, 40, 47, 48, 64, 67, 86, 93, 108, 109, 116, 118, 119, 120, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 136, 137, 139, 141, 142, 143, 146, 149, 151, 154, 155, 157, 158, 164

Literatura 10, 11, 12, 13, 15, 17, 18, 21, 22, 33, 47, 48, 51, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 71, 73, 74, 75, 76, 85, 86, 87, 88, 97, 98, 99, 101, 102, 107, 118, 119, 120, 121, 123, 128, 138, 139, 141, 145, 149, 153, 154, 155, 156, 157, 163, 164, 170, 171

N

Natureza 3, 4, 9, 10, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 43, 44, 45, 46, 52, 59, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 101, 102, 103, 104, 107, 108, 112, 113, 115, 118, 121, 126, 142, 143, 145, 151, 160

P

Poema 10, 16, 17, 18, 21, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 34, 37, 38, 40, 41, 43, 44, 46, 51, 71, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 101, 102, 109, 110, 114, 115, 116, 117, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 134, 135, 136, 144

R

Região amazônica 12, 18, 19, 29, 59, 96, 107, 133, 140, 144, 156, 157, 160, 162

Relação com a natureza 15, 17, 22, 75, 78, 79, 86, 88, 92, 93, 97

Rio 9, 16, 23, 24, 28, 29, 32, 35, 47, 48, 49, 50, 51, 57, 58, 59, 60, 63, 68, 73, 81, 84, 88, 89, 90, 91, 93, 95, 96, 98, 99, 103, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 138, 146, 151, 152, 161, 162, 164, 165

S

Silêncio 9, 16, 23, 24, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 49, 59, 72, 80, 81, 82, 111, 114, 143, 152

Sociedade 11, 12, 13, 15, 17, 22, 24, 36, 46, 47, 63, 67, 71, 72, 73, 85, 86, 92, 96, 98, 102, 104, 119, 120, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 135, 136, 138, 141, 143, 149, 153, 155, 156, 157, 160, 162, 163, 164, 169, 170

T

Trabalho 7, 11, 15, 18, 34, 35, 46, 52, 65, 68, 80, 92, 94, 97, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 141, 143, 147, 149, 155, 156

SOBRE OS AUTORES

Amanda Kristensen de Camargo

Doutoranda e Mestra em Letras pela Unioeste. Especialista em Língua Portuguesa pelo Centro Universitário da Fundação Assis Guargacz - CUFAG. Licenciada em Letras (Português/Alemão) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Graduada em Pedagogia pelo CUFAG.

Antonio Matheus do Rosário Corrêa

Mestrando no PPGLSA/UFPA. Especialização em andamento em Psicologia Educacional e Especialista em Coordenação Pedagógica pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci. Licenciado em Pedagogia pela UFPA, Campus Bragança.

Cíntia Débora de Moraes Cinti

Doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Mestre em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat). Especialista em Educação Especial Inclusiva pela Sociedade Educacional de Santa Catarina. Licenciada em Ciências pela Universidade Estadual de Maringá.

Dalila Silverio

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Licenciada em Letras - Português/Inglês e suas Respectivas Literaturas, pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste, Campus Cascavel, Paraná.

Edilson Borges Vulcão Junior

Mestrando no PPGLSA/UFPA. Especialista em metodologia do Ensino Religioso pelo Centro Universitário Internacional (UNINTER). Graduado em licenciatura plena em Ciências da Religião pela UEPA. Graduação em andamento em Licenciatura em Filosofia pelo UNINTER.

Edson Flavio Santos

Mestre e Doutor em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e Graduado em Letras pela Unemat. Docente na Unemat. Docente cno Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL/Unemat/Campus de Tangará da Serra.

Francisco Pereira Smith Júnior

Doutor em Ciências, Mestre em Letras: Estudos Linguísticos e Estudos Literários e Especialista em Língua Portuguesa pela UFPA. Docente do curso de Licenciatura Integrada em Educação em Ciências, Matemática e Linguagens na UFPA. Docente do Programa PPGLSA/UFPA.

Helionora da Silva Alves

Doutora e Mestra em Agricultura Tropical pela Universidade Federal do Mato Grosso. Docente do Instituto de Biodiversidade e Florestas da Universidade Federal do Oeste do Pará (Ibef/Ufopa) e do Programa em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida (PPGSAQ/Ufopa), nível de Mestrado.

Itamar Rodrigues Paulino

Pós-doutor em Literatura de Expressão Amazônida pela Unioeste/Cascavel. Doutor em Epistemologia do Romance (Teoria Literária e outras literaturas) e Mestre em Filosofia pela Universidade de Brasília. Docente do Centro de Formação Interdisciplinar da Ufopa e do PPGSAQ/Ufopa, nível de Mestrado.

Karla da Conceição Ferreira

Mestra em Linguagens e Saberes na Amazônia pela Universidade Federal do Pará, Campus de Bragança - (PPGLSA/UFPA). Especialista em Psicopedagogia Institucional pela Faculdade de Ciências de Wenceslau Braz. Graduada em Letras-Libras pela Universidade do Estado do Pará (UEPA).

Lucas André Berno Kölln

Doutor em História pelo Programa de pós-graduação em História Econômica da Universidade de São Paulo. Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação História, Poder e Práticas Sociais e Graduado em História pela Unioeste. Docente na Unioeste.

Lucideyse de Sousa Abreu

Mestranda no PPGLSA/UFPA. Especialização em andamento de Análises e Teorias de Gêneros e Feminismos na América Latina pela UFPA. Pós-graduada em MBA- Formação de Coaching para professores pela Faculdade Pan América. Graduada em Letras pela UFPA.

Márcia Sipavicius Seide

Pós-doutora em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora e Mestra em Letras pela Universidade de São Paulo. Docente do Curso de Letras da Unioeste, campus de Marechal Cândido Rondon. Docente do PPGL/Unioeste/Cascavel, nível Mestrado e Doutorado.

Neuza Brazil de Castro Frizzo

Mestre e Especialista em Letras pela Unioeste/Cascavel. Especialista em Ensino de Língua e Literatura pela Universidade Federal da Fronteira Sul. Graduada em Letras - Português pela Faculdade de Ciências Humanas de Marechal Cândido Rondon-PR. Professora efetiva do Colégio Estadual Vital Brasil em Maringá/PR.

Raquel Amorim dos Santos

Doutora e Mestra em Educação pela UFPA. Especialista em Currículo e Avaliação na Educação Básica pela UEPA. Graduada em Pedagogia pela Universidade da Amazônia (UNAMA). Docente da Faculdade de Educação da UFPA, Campus Bragança. Docente do PPGLSA/UFPA.

Rosely Sobral Gimenez Polvani

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras pela Unioeste/Cascavel. Especialista em Educação Especial em Deficiência Intelectual e Múltiplas. Especialista em Linguística Aplicada em contextos sociolinguísticos complexos. Graduada em Letras – Inglês pela Universidade Paranaense.

Vadeci Batista de Melo Oliveira

Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Docente do Curso de Letras da Unioeste/Cascavel. Docente do Mestrado Profissional em Letras (Profletras/Unioeste/Cascavel) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/Unioeste/Cascavel), nível Mestrado e Doutorado.

SOBRE O LIVRO

Tiragem: 1000

Formato: 16 x 23 cm

Mancha: 12,3 X 19,3 cm

Tipologia: Times New Roman 11,5 | 12 | 16 | 18

Arial 7,5 | 8 | 9

Papel: Pólen 80 g (miolo)

Royal Supremo 250 g (capa)

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização