

Ana Cristina Carvalho & Lau Zanchi
Coordenação

Amazónia

Reflexos do Lugar

nas Literaturas Portuguesa e Brasileira

Ficha Técnica

ISBN 978-989-566-005-6

CDU 502

Coordenação: Ana Cristina CARVALHO e Lau ZANCHI

Edição: Ana Cristina CARVALHO

Autores:

Glória BASTOS (Portugal), Pedro CALHEIROS (Portugal), Ana Cristina CARVALHO (Portugal), António Cândido FRANCO (Portugal), José Alonso FREIRE (Brasil), Allison LEÃO (Brasil), Lucilene Gomes LIMA (Brasil), Marcos MARQUES (Brasil), Maria do Carmo MENDES (Portugal), Isabel PATIM (Portugal), Marinete SOUZA (Brasil), Maria da Conceição TOMÉ (Portugal), Amarílis TUPIASSÚ (Brasil), Vítor Pena VIÇOSO (Portugal), Antônio Carlos VITTE (Brasil), Lau ZANCHI (Brasil e Portugal).

Revisão Científica (*Double blind peer review*):

António Dimas (Universidade de S. Paulo), Natália Constâncio (FCSH, Universidade Nova de Lisboa) e Magda Pinto (Universidade de Brasília)

Revisão linguística dos abstracts: Luiza Morena Zanchi da Silva e Ana Luísa Casimiro

Universidades e outras entidades de Portugal e do Brasil envolvidas:

Universidade Nova de Lisboa (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais – CICSNova); Universidade de Lisboa (Faculdade de Letras); Universidade Aberta; Universidade de Aveiro; Universidade de Évora; Universidade do Minho; Universidade Fernando Pessoa; Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; Universidade Federal de Minas Gerais; Universidade Federal do Amazonas; Universidade Federal de Rondônia; Universidade Federal de Mato Grosso; Universidade Estadual de Campinas; Universidade da Amazônia; Universidade Federal do Pará; Agrupamento de Escolas Infante D. Henrique (Viseu); *Athenas*, Grupo Educacional



Edições COLIBRI

Lisboa, Setembro de 2020

Editor: Fernando Mão de Ferro

Fotografia da capa: *Canoa no Rio Negro (Amazónia)*, de Sérgio J. Matos

Capa: Raquel Ferreira

Depósito Legal n.º 474 004/20

Lisboa, Setembro de 2020

Este livro teve apoio do CICS.NOVA – Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa, no âmbito do projeto UID/SOC/04647/2013, apoiado pela FCT/MCTES através de Fundos Nacionais.

[...] pelo simples facto de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência, [o artista] irá contribuir para a formação de uma consciência comum. Mesmo que fale somente de pedras ou de brisas, a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: Que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência, mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser.

Sophia de Mello Breyner Andresen,
Discurso de 11 de Julho de 1964, publicado como
Posfácio na 9.ª ed. (2014) de *Livro Sexto*, p. 95

Sabeis, Cristãos, sabeis nobreza e povo do Maranhão, qual é o jejum que quer Deus de vós nesta Quaresma? Que solteis as ataduras da justiça e que deixeis ir livres os que tendes cativos e oprimidos. Estes são os pecados do Maranhão [...].

Quem trouxe ao Maranhão a praga dos Holandeses? Quem trouxe a praga das bexigas? Quem trouxe a fome e a esterilidade [da terra, a seca]? Estes cativos [dos índios].

Padre António Vieira, “Sermão das Tentações”,
sobre a violência exercida pelos colonos do
Estado do Maranhão nos indígenas locais,
cit. p. Miguel Real em *Padre António Vieira e a
Cultura Portuguesa* (2008, p. 203)

Índice		
	Epígrafes	
	Introdução.	11
	Trecho ficcional ilustrativo: <i>A Selva</i> (1930, ed. luxo, 1937)	13
	Capítulo 1. ‘Foi-me terra de exílio nova pátria’: visões da Amazônia em <i>Os Selvagens</i>. Maria do Carmo MENDES	19
	Capítulo 2. A Amazônia em Alberto Rangel e Euclides da Cunha: Leituras cruzadas. Allison LEÃO	29
	Capítulo 3. A Amazônia brasileira em <i>O Instinto Supremo</i>: Clima, Rios, Vegetação e Humanos no último romance de Ferreira de Castro. Ana Cristina CARVALHO	47
	Capítulo 4. Geografia e Literatura. A Amazônia no contexto do pensamento social brasileiro e em <i>Macunaíma</i>, de Mário de Andrade. Antônio VITTE	63
	Capítulo 5. Márcio de Souza - Imperador da literatura amazônica. Pedro CALHEIROS	79
	Capítulo 6. De como Haroldo Maranhão reinstalou o luso-indígena Jerônimo de Albuquerque à roda de Camões e Pessoa rumo à Amazônia de outrora e de agora. Amarílis TUPIASSÚ	97
	Capítulo 7. A representação da Amazônia em Ferreira de Castro e Carlos de Oliveira. Vítor Pena VIÇOSO	109
	Capítulo 8. Amazônia: Do Infernismo Literário ao Protagonismo Anímico da Natureza, no Poema Épico <i>Cobra Norato</i>, de Raul Bopp. Lucilene Gomes LIMA	121
	Capítulo 9. O Significado da selva na obra de Ferreira de Castro. António Cândido FRANCO	133
	Capítulo 10. A Amazônia nas narrativas de Gomes de Amorim e Ferreira de Castro. Marinete SOUZA	141
	Capítulo 11. A Amazônia em livros para os mais novos: espaços de encontro e de aprendizagem. Glória BASTOS & M.ª Conceição TOMÉ	155
	Capítulo 12. As sofridas mulheres amazônicas em obras de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum. José Alonso TORRES	167
	Capítulo 13. Imagens literárias da Amazônia em <i>Ódio de Raça</i>, de Francisco Gomes de Amorim. Isabel PATIM	179
	Capítulo 14. A Poética de Thiago de Mello: Criação de uma Amazônia Imanente. Marcos MARQUES	185
	Capítulo 15. Sentir a Amazônia em Portugal: Dos labirintos da Andara Amazônica à tela em verde da Literatura Indígena Brasileira: Vicente Franz Cecim, Herberto Helder, Daniel Munduruku e outros Lau ZANCHI	197
	O(a)s Autore(a)s – Notas biográficas	215

Introdução

1. Tão imensa como a Amazónia é a responsabilidade de escrever sobre ela em moldes, factuais ou criativos, que lhe façam justiça. Tarefa para cientistas, historiadores, habitantes e visitantes dessa nação de muitas nações, e ainda para os escritores e poetas que originaram as análises e reflexões do presente livro.

Este é um volume de contornos e finalidade científicos. Porém, integra trabalhos académicos que rompem as regras e o formalismo da ciência em tributo ao nosso primordial objeto de estudo, a Amazónia – na sua multidimensionalidade natural, cultural e étnica, desdobrada nas suas facetas real, mística e mítica.

Sob a divisa da interdisciplinaridade, procurou-se um compromisso entre o rigor destinado ao escrutínio científico e o apelo a um público alargado, crítico, indagador das problemáticas que ameaçam os atuais equilíbrios humanos e ambientais. Outra forma de o dizer: pretendeu-se um contributo binacional de enaltecimento do património amazónico, exigente na forma e na substância mas visando também seduzir a mente coletiva – trazendo a primeiro plano uma espécie de *environmental imagination* (Lawrence Buell, 1995) que, ressoando do coração do Brasil, ilumina por dentro a literatura *da e sobre a* Amazónia.

O título do livro apoia-se no conceito de “lugar”, *sensu* Yi-Fu Tuan (1983): um espaço preenchido de significado e valor por quem dele subsiste, dele guarda memórias ou nele deposita uma qualquer expectativa. O título desvenda um conteúdo onde vêm a coabitar duas linguagens tradicionalmente oponentes entre si, tal como entendidas por Joaquim Cerqueira Gonçalves em *Natureza e Ambiente, Representações na Cultura Portuguesa* (2001): a *linguagem científica*, expressão de um saber exato, racional e factual da realidade; e a *linguagem natural*, sempre “em aberto”, dotada de poder interpretativo e transformativo dessa realidade, cuja voz privilegiada é a Literatura.

Não é inédito este propósito. Euclides da Cunha, no seu muito saudado prefácio a *Inferno Verde – Cenas e cenários da Amazónia* (1908), de Alberto Rangel, já louvava o pacto entre a autoridade analítica da ciência e o espírito sintético e livre da arte, como abordagem que honra o nível da complexidade e magnitude da região amazónica.

Este volume resulta de um labor de equipa entre Portugal e o Brasil que envolveu 21 autores e revisores científicos e linguísticos de quase duas dezenas de universidades e entidades de ensino, reunidos em torno da Literatura feita

homenagem à Amazónia, através de um bem comum aos dois países: a Língua Portuguesa. A proposta é seguir um caminho por entre quinze artigos de autores que veem a relevância do espaço, da Natureza e dos vínculos humanos com ambos não apenas como tópicos técnico-científicos, mas também como motivos estéticos, suscetíveis dos olhares ficcionados ou poéticos de grandes escritores e poetas dos dois países.

Esta visão concilia-se, de novo, com a de J. C. Gonçalves: “O saber do mundo da obra literária não é a ciência, mas a hermenêutica, que desenvolve as máximas possibilidades dos vetores do discurso. Não é por artificiosa analogia que também este saber hermenêutico deve ser aplicado à compreensão do mundo, se se pretende desenvolvê-lo” – Um bom estímulo para navegarmos pelos domínios da Ecocrítica e suas múltiplas formulações e desvios, na convicção de que o texto literário exerce uma função ativa também na consciência ambiental desenvolvida (ou não) pelos leitores – e, conseqüentemente, na sua ecoliteracia.

2. De entre os mais de 7 milhões de km² da Amazónia internacional, que alastram por nove países da América do Sul, focamo-nos na chamada “Amazónia Legal”, definida em 1966: a que envolve total ou parcialmente nove estados do Brasil. Dependendo do critério aplicado – hidrográfico, ecológico ou político-administrativo – a Amazónia brasileira ocupa entre 60,7% e 67,1% da área internacional. São, pelas contas do segundo critério, cerca de 4,2 milhões de



Amazónia Internacional (cinza escuro) e Amazónia Legal ou Brasileira (cinza médio).
Fonte: adapt. <http://www.ihu.unisinos.br/>

km², rasgados pelo rio Amazonas, que desagua no Oceano Atlântico uns colossais 175 milhões de litros por segundo. Nos variados ecossistemas que a compõem crescem 30 mil espécies de flora e aí se albergam e sustentam seringueiros, centenas de etnias tradicionais e mais de 180 povos indígenas.

Todos vivem na dependência de um clima com influência direta também no regime de chuvas de toda a América Latina, enraizados numa floresta que tem

sido um precioso sorvedouro de Dióxido de Carbono atmosférico, contribuindo significativamente para o equilíbrio climático global.

Regressando à capa deste livro, para a Amazônia brasileira, que até 1970 mantinha íntegra 99% da sua superfície florestal, também o presente se cobre de nuvens escuras e o futuro não se afigura brilhante. A procura de recursos naturais para fins exclusivamente mercantis mantém-se uma questão humana e ambiental premente. Desflorestação por queimadas e cortes rasos (com os impactes socioambientais inerentes), exploração intensiva de minérios e desproteção de povos indígenas são opções antrópicas nefastas que flagelam a região. Só entre Agosto de 2019 e Maio de 2020, por exemplo, foram destruídos 4567 Km² de floresta, um aumento de 54% relativamente aos dez meses anteriores, denunciou recentemente a Associação Eco Brasil.

3. A crueza dos números é apenas uma fração de todo um panorama de desequilíbrio entre valores e perigos, que serviu de motivação a este livro e onde encaixam os seus objetivos: 1) Trazer aos cidadãos-leitores atuais um olhar cultural sobre o património ambiental amazónico, ensombrado por ameaças que não datam de hoje e têm sim raízes históricas, ajudando num fim enunciado pelo jornalista brasileiro Euler Belém numa crónica do Jornal *Opção* de 17 de Julho deste ano: a Amazônia precisa de “frequentar o café da manhã, o almoço e o jantar dos brasileiros [e dos portugueses, acrescentamos], que deveriam torcer por ela como torcem pelo Flamengo (...)”; e 2) Contribuir para preencher um espaço editorial em Portugal ainda parco em materiais sobre a interface Literatura (ficção e poesia) e Ambiente¹.

A exaltação da selva em toda a sua biodiversidade, etnodiversidade, desmesura e mistério, o quotidiano indígena nos recônditos da mata, as vidas simples ribeirinhas, os caprichos de um clima equatorial que dá e tira aos habitantes amazónicos figuram entre as matérias literárias de pelo menos 18 escritores e poetas que mereceram a atenção dos autores deste trabalho coletivo. As margens dos rios Madeira, Maici, Tapajós, Cururu e outros, o Lago Cumuru, as regiões e as cidades de Belém, Manaus e Humaitá, paragens do Estado do Acre são alguns dos cenários geográficos das narrativas analisadas. Esses cenários acolhem temas e tópicos literários centrais, onde cintila a História do Brasil: o ciclo económico da borracha vegetal e a exploração dos seringueiros; a pacificação dos índios Parintintins e a alfabetização dos Mundurucus; a anexação do território do

¹ Este será, aliás, o Volume 0 de uma coleção de moldes semelhantes, já em preparação, centrada nos territórios de Portugal continental e Ilhas.

Acre; a Revolta popular da Cabanagem; as origens da mitologia indígena e o folclore caboclo; as impressões paisagísticas de viagens ao longo do rio Amazonas, etc..

4. Ordenou-se este volume de modo a dar voz alternada a Portugal e ao Brasil, através dos capítulos oriundos de cada país, abrindo-o com um trecho de ficção ilustrativo da riqueza informativa e estética que um romance pode guardar. A multiplicidade de origens, formações académicas e interesses científicos e literários do(a)s autore(a)s reflete-se no material publicado. O que não impediu que, no decorrer dos capítulos, se ache algum entrelaçamento de conteúdos expresso, por exemplo, na recorrência de nomes emblemáticos da ficção e da poesia dos dois países.

No **Cap. 1**, a atenção de Maria do Carmo Mendes recai sobre o “romance ecológico” *Os Selvagens* (1875), do português Gomes de Amorim, imigrante no Brasil na primeira metade do século XIX, e sobre como, mediante uma visão socio-antropológica, ele denuncia atentados ambientais àquele território remoto, numa época em que a cobiça estrangeira já aí explorava os recursos naturais e subjugava os nativos. Allison Leão discute, no **Cap. 2**, a importância do prefácio do grande Euclides da Cunha na receção dos contos do pernambucano Alberto Rangel reunidos em *Inferno Verde* (1908), um livro de “tónica geofísica” onde o escritor leva o espaço amazónico até um “leitor-modelo” cidadão que desconhece esse espaço. O Clima Equatorial Húmido da Amazônia é enfatizado por Ana Cristina Carvalho, no **Cap.3**, como fator ambiental relevante na intriga da última ficção de Ferreira de Castro (1968), centrada na marcha de pacificação da tribo Parintintim, nas margens do Rio Maici-Mirim, Amazônia sul.

Responsável pelo **Cap. 4**, Antônio Vitte faz um enquadramento histórico do imaginário coletivo sobre a Amazônia para explorar a sua conceção na obra-prima de Mário de Andrade *Macunaíma – O herói sem nenhum caráter*, um dos romances brasileiros mais icónicos e estudados. No **Cap. 5**, tão inspiradores são o premiado romancista manauara Márcio de Souza e seu *Galvez, Imperador do Acre* (1976), que só recorrendo a abreviaturas Pedro Calheiros conseguiu não se exceder na dimensão da sua escrita; não é para menos: o artigo dá voz ao inesgotável humor literário e à copiosa informação científica sobre a Amazônia que o romance oferece.

Ele próprio pura literatura, o **Cap. 6**, assinado por Amarílis Tupiassú, fala dos rituais indígenas de antropofagia em que se enleia o protagonista luso de *O tetraneto d’el-rei* (1982), sublinhando a ligação à problemática indígena atual e, nesse caminho, estabelecendo uma ponte com Álvaro de Campos e Fernando

Pessoa. Mas a inauguração da poesia como objeto principal da crítica surge pela mão de Vítor Pena Viçoso, que no **Cap. 7** traça uma crítica comparativa entre a obra poética de Carlos de Oliveira, nascido em Belém do Pará, e os romances castrianos ditos “amazónicos”, aproveitando para salientar o intertexto bíblico que aflora na ficção *A Selva*. Ainda na senda da análise poética, Lucilene Lima elege o célebre *Cobra Norato* (1931) para estudar, no **Cap. 8**, a representação da paisagem amazónica nos 33 cantos deste poema épico, não perdendo de vista Euclides da Cunha e emoldurando o modernista Raul Bopp noutros nomes maiores da literatura brasileira.

Não resistimos a recuperar um precioso ensaio de 1986 de António C. Franco, sobre o meio bravio no romance *A Selva* (1930), uma breve e límpida crítica originariamente publicada no n.º 105 da *Colóquio/Letras*, reescrita pelo autor a fim de compor o **Cap. 9**. É ainda o incontornável Ferreira de Castro e sua obra, examinada em conjunto com a de Gomes de Amorim por Marinete Souza, que dá forma ao **Cap.10.**, onde se assinala a distinção entre “Literatura *da e sobre* a Amazónia” e a sua dimensão transnacional. E porque é também nos leitores mais jovens que recai a expectativa de um melhor futuro ambiental, Glória Bastos e Maria da Conceição Tomé demonstram com muita clareza, ao longo do **Cap. 11**, a importância de dois livros da literatura infantojuvenil portuguesa com cenário na Amazónia para a literacia ecológica e a aceitação do “Outro” por parte daquele público. Já José Alonso Torres constrói o **Cap. 12** com uma abordagem às figuras femininas amazónicas e a como está representado em ficções de autores brasileiros o costume local de desenraizamento de jovens mulheres indígenas, remetidas a famílias ricas das grandes cidades, para escaparem à vida na selva.

No **Cap. 13**, Gomes de Amorim regressa através da sua peça dramática *Ódio de Raça* (1854), primeira ficção “amazónica” de um autor português, num breve ensaio de Isabel Patim sobre a temática da escravidão nessa obra e a riqueza de informação ambiental e geográfica disponibilizada nas suas setenta e duas notas finais. A Amazónia como imanência nas palavras do poeta caboclo Thiago de Mello, com destaque em *Amazonas, Pátria da Água* (2007), formam o essencial do **Cap. 14**, espaço de Marcos Marques para uma reflexão em tom pessoal e afetivo sobre a ligação do poeta ao “lugar” Amazónia. Finalmente, Lau Zanchi propõe, no **Cap. 15**, um diálogo da representação do ambiente amazónico entre a literatura indígena e escritores e poetas dos dois países, com especial enfoque na “tradução” de cantos em língua caxinauá para língua portuguesa, por Herberto Hélder, em 1997.

AnaCristinaCarvalho, Julho de 2020

Bibliografia e webgrafia consultadas

- ARAGÓN, Luis Eduardo (2018). A dimensão internacional da Amazônia: um aporte para sua interpretação. *Revista NERA*, n. 42, p.15-33. Online:
<https://revista.fct.unesp.br/index.php/nera/article/view/5676>.
- BUELL, Lawrence (1995). *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.
- GONÇALVES, Joaquim C. (2001). Ambiente e Linguagem. In Cristina Beckert (org.), *Natureza e Ambiente, Representações na Cultura Portuguesa*, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, pp. 13-19.
- TUAN, Yi-Fu (1983). *Espaço e Lugar*. São Paulo: Difel.
- Fundação Nacional do Índio: <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/quem-sao>.
- GreenSavers: <https://greensavers.sapo.pt/amazonia-desflorestacao-na-area-brasileira-subiu-54-em-dez-meses/?fbclid=IwAR0YR12BHnuT-I5w4-ZAt6WBPqgbusv8GP2RxtZ-TwDjZZxGhvYZfMyZc9I>.
- Instituto sociedade, População e Natureza: <https://ispn.org.br/biomas/amazonia/povos-e-comunidades-tradicionais-da-amazonia/>.
- Jornal *Opção*: <https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/imprensa/livro-de-marcio-souza-deveria-transformar-amazonia-no-palmeiras-do-meio-ambiente-202966/>.
- Projeto OEco: <https://www.oeco.org.br/?s=amazonia>.
- WWF Brasil:
https://www.wwf.org.br/natureza_brasileira/questoes_ambientais/biomas/bioma_amazonia/.

Agradecimentos

Este livro foi maioritariamente produzido (e será lançado) sob a influência da pandemia de Covid-19, que a todos trouxe imprevistas dificuldades e exigiu esforços de adaptação. As coordenadoras agradecem aos participantes essa “resistência” adicional, em especial aos autores, comprometidos com este livro desde finais de 2019, que conseguiram torner a pressão sanitária e garantir os seus artigos, viabilizando a publicação dentro de um prazo razoável. Agradecemos também, evidentemente, aos nossos patrocinadores – FCT, CICS.NOVA, Rede Globo e Projeto *Sentir a Amazônia em Portugal* – e ainda a boa-vontade e colaboração de:

- Museu Ferreira de Castro (Câmara Municipal de Sintra)
- Museu do Neorrealismo (Câmara Municipal de Vila Franca de Xira)
- Secretaria de Estado da Cultura e da Economia Criativa do Estado do Amazonas – Gerência de Acervos Digitais
- Fundação Cultural do Estado do Pará – Acervo Digitalizado / Obras raras
- Sociedade Portuguesa de Autores
- Editora Valer (Manaus, Amazonas)
- Chiado Books (Lisboa)

A Selva (1930)
Ferreira de Castro

O rio começava a encher. Era um dilúvio anual que vinha do Peru, da Bolívia, dos contrafortes dos Andes, veios que borbulhavam, blocos de gelo que se derretiam, escoando da terra alta, regougando nas cachoeiras e destroçando, de passagem, tudo quanto se lhes opunha. Dir-se-ia que o Pacífico galgara a cordilheira e viera esparramar-se, em fúria ciclópica, do lado de cá. Minava, abria novos caminhos, contorcia-se nas enseadas, engrossava com as chuvas e ia sempre, sem descanso, a caminho dos pontos baixos. Caído nas esplanadas, perdia em violência o que ganhava em imponência. Já não era enxurrada, singra aqui, torce ali, correndo pelos declives e cantando nos despenhadeiros. Era um volume pesado, barro líquido que marchava em grandes amplitudes, levando na face lisa, que já não tinha murmúrios nem rugidos de cataratas, todos os destroços que fizera. Parecia, assim, ter saído de um mundo reduzido a escombros. Os cursos subiam logo, tragando praias estivais, salvando altos barrancos e fazendo das ilhas verdes naufragos tristes e amarrados.

p. 143

Estendeu o braço e apanhou a flor. Quanto valeria aquilo em Portugal! E a mata estava cheinha delas! Eram orquídeas preciosas, de recorte singular e surpreendentes cores, cactáceas de pétalas tersas de lírio, que tinham algo de sexo virgem e fascinavam como uma ilusão. Parasitárias, as raízes que lhes davam vida prendiam-se, como tentáculos, a caules de seiva rica e nunca mais desfaziam o abraço. E o drama não era único. Metade da selva vivia da outra metade, como se a terra não bastasse para o império vegetal e fosse necessário sugar as árvores que chegaram primeiro. Não havia ramagem que não alimentasse, com o próprio sangue, o seu parasita a terra não bastasse para o império vegetal e fosse necessário sugar as árvores que chegaram primeiro. Não havia ramagem que não alimentasse, com o próprio sangue, o seu parasita – as grinaldas estranhas que a envolviam (...).

p. 155

Capítulo 1.

‘Foi-me terra de exílio nova pátria’: visões da Amazónia em *Os Selvagens*

Maria do Carmo MENDES
Centro de Estudo Humanísticos, Universidade do Minho
mcpinheiro@ilch.uminho.pt

Resumo

Os Selvagens de Francisco Gomes de Amorim constitui um relevante contributo sobre a visão da Amazónia na literatura portuguesa. Quer a paisagem humana quer a paisagem natural merecem ao narrador uma atenção cuidada. A obra é ainda uma representação do ideal evangelizador que, desde meados do século XV, preside às viagens de escritores portugueses. Os propósitos deste ensaio são: 1) Analisar o contributo de Gomes Amorim para o conhecimento da escrita sobre a Amazónia na literatura portuguesa, fixando-se em dois tópicos principais: as imagens humanas e a relação com o Outro, numa visão que confronta conceitos de “primitivo” e de “civilizado”; 2) Explicitar os sentidos antropológico, sociológico e cultural de *Os Selvagens*; 3) Sublinhar a denúncia de atentados ambientais feita pelo escritor.

Palavras-chave: Literatura portuguesa. Gomes de Amorim. Ambiente amazónico. Índios Tapajós.

Abstract

Os Selvagens by Francisco Gomes de Amorim are an important contribution to the vision of the Amazon in Portuguese literature. Both the human and the natural landscape are worthy of careful attention. The work is also a picture of the evangelizing ideal that, since the middle of the 15th century, guides the travels of Portuguese writers. The aims of this essay are: 1) To analyze the contribution of Gomes de Amorim to the knowledge of Portuguese writing about the Amazon, focusing on two main topics: human images and the relationship with the Other, in a view that confronts concepts of “primitive” and “civilized”; 2) To explain the anthropological, sociological and cultural meanings of *Os Selvagens*; 3) To highlight the writer’s judgement on environmental attacks.

Keywords: Portuguese literature. Gomes de Amorim. Amazon environment. Indians Tapajós.

1. Nascido na localidade nortenha de A-Ver-o-Mar em 13 de agosto de 1827, e falecido em Lisboa, em 4 de novembro de 1891, Francisco Gomes de Amorim destacou-se no panorama literário português de Oitocentos como um dos raros escritores interessados pela Amazônia. Chega ao Brasil com apenas 10 anos de idade e, substituindo uma carreira profissional de caixeiro pela aventura, vive na floresta amazônica cerca de quatro anos.² Apaixonado pela figura de Almeida Garrett, cujas memórias biográficas escreveu, concretizou na sua obra literária, em especial no romance publicado em 1875 *Os Selvagens*, um espírito de aventura que, não estando circunscrito a este texto, nele se desenvolve de forma muito exaustiva.³

Este ensaio pretende analisar o contributo de Gomes Amorim para o conhecimento da escrita sobre a Amazônia na literatura portuguesa, fixando-se em dois tópicos principais: a representação do humano e a relação com o Outro, numa visão que põe em confronto os conceitos de “primitivo” e de “civilizado”.

2. É significativo que as primeiras imagens da Amazônia representadas em *Os Selvagens* sejam humanas e não animais e/ou vegetais. De facto, a primeira evocação desse vastíssimo território reporta-se à fuga de todos aqueles que, no Peru, procuraram escapar à crueldade da colonização espanhola e se refugiaram na desconhecida floresta amazônica. Os indígenas Tapajós (nome que receberam pela conquista do rio Tapajó) são os que começam por merecer a atenção do narrador, em reflexões que põem em evidência a natureza pacífica desse povo, não obstante uma dolorosa memória das motivações que impeliram ao seu exílio na densa floresta. O narrador não deixa de assinalar os atos de crueldade por eles também praticados nos territórios que conquistaram, numa mimetização dos comportamentos de que tinham sido vítimas, e a sua assimilação a uma outra tribo, a dos Tupis:

Expulsos, roubados e tratados cruelmente, expulsaram, roubaram e aniquilaram por sua vez os habitantes das regiões em que iam penetrando. [...] Das duas raças Tapajós e Tupi, misturadas desse modo, pretende descender a maior parte dos índios que atualmente habitam a vasta região compreendida entre o Amazonas, o Juruena e o Tapajós (Amorim, 1875, pp. 8-9).⁴

A tribo Mundurucu é, todavia, a que merece um destaque privilegiado no

primeiro capítulo da obra, suscitando ao narrador um conjunto de observações muito positivo, quer no plano intelectual, quer na descrição física. De resto, importa sublinhar que a visão que Gomes de Amorim nos oferece sobre tribos indígenas da Amazônia é, genericamente, muito favorável, atendendo sobretudo à adjetivação utilizada. Os Mundurucus logram um lugar especial nessa visão encantada das tribos que povoam a Amazônia, muito embora tal imagem esteja sempre enformada pelo sentido de civilização e de abandono da barbárie pela qual naturalmente se mostrariam orientados:

Não se lhes pode negar uma grande superioridade intelectual sobre a quase totalidade dos seus vizinhos.

São de elevada estatura, bem conformados, de feições regulares, de ânimo valoroso, dóceis, sinceros e afetuosos quando se civilizam; porém um pouco tristes, desconfiados e cruéis no estado inculto. Apesar de se terem submetido, muitos deles, às autoridades do governo do Pará e Amazonas, a maioria vive ainda sem ser batizada, nas suas tabas ou malocas, no interior das florestas e nas cabeceiras de alguns rios, fazendo guerras de extermínio às outras tribos, e devorando-se mutuamente (Amorim, 1875, p. 9).

Os Mundurucus são apresentados em descrições muito pormenorizadas que incluem linguagem, crenças, tradições, festividades e conflitos com tribos inimigas, a primeira das quais ocupa o capítulo inaugural da obra: morto o chefe, Woipaigupi (o “lagarto”), cabe ao filho Pangip-Hu (“pau de água”) vingar o assassinio e tornar-se, após uma emboscada à tribo dos Parintintins, chefe incontestado.

O duelo entre as duas tribos põe em evidência práticas violentas de degolação e exibição de cabeças como troféus guerreiros, nas quais os Mundurucus (“cortadores de cabeças”) também participaram. O extermínio da tribo inimiga é celebrado por estes com festas que se prolongam ao longo de três meses e que suscitam comentários narratoriais depreciativos:

Orgias monstruosas, em que se comiam indiferentemente as carnes moqueadas dos inimigos e as das antas e veados, antecipadamente caçadas para se misturarem com as outras naqueles festins bárbaros! Por espaço de noventa dias representaram-se entre aqueles selvagens espetáculos hediondos de gula e de luxúria. [...] A maioria dançava até cair extenuada; alguns travavam lutas, que só terminavam com a morte; outros suicidavam-se por meio dos mais horrendos excessos! (Amorim, 1875, pp. 23-24)

Exibem-se nestas descrições juízos de valor muito negativos sobre atos de violência, de canibalismo e de selvajaria. Mas também não é iludível uma manifestação de admiração por uma tribo empenhada num elo em harmonia com a natureza, da qual busca sustento – destacando-se a apanha de frutos e a pesca – mas na qual não procura o exaurimento de recursos. A exploração da Amazónia por estrangeiros é representada no romance pela personagem do francês Alberto Lacroix, ávido na instrumentalização das tribos indígenas e na busca de ouro e pedras preciosas que lhe permitam recuperar uma existência de ostentação na Europa. Constitui, portanto, a personagem utilizada por Gomes de Amorim para criticar a presença estrangeira na Amazónia.

3. O encontro dos indígenas na floresta com um missionário branco é um exemplo muito relevante da formação religiosa do autor de *Os Selvagens* e da sua defesa de valores cristãos.

A um primeiro contacto, marcado por intenções canibalescas dos índios, sucede-se uma catequização do missionário que se revela infrutífera. A salvação do padre Félix acontece no momento em que exhibe um crucifixo e o narrador comenta que dessa observação feita pelo chefe dos Mundurucus resulta “o desabrochar da flor celeste, o embrião da graça, a primeira luz de nova aurora, nuncia da esperança que raiara milagrosamente nas trevas daquelas almas” (Amorim, 1875, p. 32).

Ressalta-se nesta conversão milagrosa a crença cristã de Gomes de Amorim, reforçada pela intenção de celebração do batismo da tribo. Félix é devolvido à sua missão, em Sipotuba. A expedição confronta dois universos: primitivo (representado pelos indígenas Mundurucus, que se apresentam despidos e orgulhosos de exibirem os seus corpos) e civilizado (exposto pelos habitantes de uma aldeia evangelizada e qualificados como “índios mansos”).

Opõem-se também costumes e tradições, que o autor apresenta num episódio sobre as dificuldades do chefe mundurucu no uso de garfo e colher, quando participa no almoço de celebração do batismo do filho.

Em última instância, o Cristianismo constitui para o narrador “um instrumento de civilização” (Ribeiro, 1998, p. 128).

Os mecanismos de evangelização da tribo mundurucu merecem uma atenção especial do narrador, ora indicando alterações onomásticas – Pangip-Hu é batizado como Manuel Félix; Flor de Cajueiro torna-se Maria da Conceição; a relação entre ambos é transformada em casamento católico celebrado pelo padre

Félix; o filho, Guataçara, recebe o nome do padrinho, Romualdo, enquanto a filha é batizada como Gertrudes – e confirmam a natureza religiosa que orienta o texto.

Se no plano religioso se assiste a uma implantação do cristianismo (que passa ainda pela construção, na aldeia mundurucu, de uma igreja, e pela instrução de Flor de Cajueiro - Maria como discípula capaz de propagar a fé), no plano linguístico assiste-se a idêntica motivação do colonizador: o padre Félix é, metonimicamente, a figura que simboliza a implantação da língua portuguesa no Brasil, a substituição de dialetos locais por uma língua oficial.

Batismo e casamento são rituais sagrados e as suas implicações simbólicas são totais em *Os Selvagens*. Importa referir, a este propósito, que a tradição portuguesa de dar a uma criança o nome do padrinho de batismo se manifeste no nome escolhido para o filho de Pangip-Hu e Flor de Cajueiro, e que a indissolubilidade do casamento católico seja recordada por Flor de Cajueiro (ela própria batizada com o nome da padroeira de Portugal): “Tenho o nome da mãe de Jesus. O padre é mais sábio que os pajés; padres não têm companheiras, porque é pecado. Maria não deve dormir noutra rede senão na do chefe Pangip-Hu. O tio Félix diz que tu és meu esposo, perante Deus e os homens, e que serás também conforme as leis da Igreja” (Amorim, 1875, p. 57).

A conversão dos indígenas é, portanto, uma missão religiosa e linguística. Maria tem um papel determinante nesta transformação da sua tribo: é tradutora e emissária das orientações espirituais do padre Félix. A observação assertiva do narrador sobre este processo transformador é muito clara: “No fim da prédica, choravam todos com o missionário e com Maria: tinha-se convertido a nação inteira!” (Amorim, 1875, p. 61).

Maria será a missionária que, na ausência do padre Félix, tenta manter viva a religião católica. Com o tempo, todavia, a sua missão tornar-se-á um fracasso e os Mundurucus “recuavam insensivelmente para os tempos da sua ignorância bárbara” (p. 103).

A ação evangelizadora do padre Félix não esconde, todavia, conflitos entre o colonizador branco e o índio brasileiro. O Conselho que decide a participação da tribo Mundurucu na vingança do homicídio do padre Félix, durante o movimento da Cabanagem, recupera esse tom de conflitualidade, de dominação e de crueldade colonizadoras, manifestado no discurso enfático de um dos anciãos e na sua assertiva convicção de que o branco espoliou a Amazónia, dominou os indígenas e reduziu-os a uma condição de sofrimento permanente:

Vieram os brancos de além do mar, em procura de ouro e prata, e roubaram nossos pais; expulsaram-nos da sua terra, internando-os pelas florestas virgens até distância de tantos dias que nunca ninguém os pôde contar; e se os mundurucus são hoje selvagens infelizes, como dizia o padre, foram os homens de que ele descende quem os reduziu a esta condição, porque os Tapajós eram nossos pais... (Amorim, 1875, p. 110)

Os acontecimentos políticos que marcam Portugal no século XIX, em especial a revolução liberal de 1820, são também analisados na obra, pelas consequências que desencadeiam no Brasil. Tais acontecimentos constituem um retrocesso no esforço evangelizador dos missionários portugueses e um retorno a hábitos ancestrais das tribos indígenas da Amazônia: “Os mundurucus das cachoeiras reentraram lentamente nos hábitos e costumes da vida dos bosques. Manuel Félix principiava a gostar novamente do nome Pangip-Hu; e sua mulher não reagia, se lhe chamavam Flor de Cajueiro” (p. 85).

Sobressai, todavia, um episódio determinante da História do Brasil: o movimento popular da Cabanagem, que, no estado do Pará, terminou em 1837, ano em que Gomes de Amorim chegou ao Brasil.

A revolta dos cabanos assume protagonismo na história do guerreiro mundurucu Guataçara, pois a eles é imputado o homicídio do padre Félix e do seu irmão Romualdo (figuras cruciais na formação do jovem mundurucu). São caracterizados como um grupo muito heterogêneo, composto por indivíduos de diferentes raças: “tapuios (índios domésticos), mulatos, mamelucos, cafres, e pretos” (p. 202).

Mas os cabanos constituem sobretudo uma oportunidade para realçar ímpetos de crueldade, de dominação do outro (que, nesta como noutras tribos, inclui a antropofagia) e de selvajaria: “As caras eram indescritíveis: estúpidas, ferozes, audaciosas, covardes, espantadas, humildes, idiotas, selvagens, insensatas, incríveis de imprevisito, e estupendas de brutalidade” (Amorim, 1875, p. 203).

4. Este percurso de análise da obra *Os Selvagens* permite três notas finais.

Primeira nota: a Amazônia surge ao longo do romance como um pretexto para reflexões onde se destaca a profunda religiosidade do narrador: a fé, exaltada na atividade missionária, constitui, nas suas manifestações de compaixão, de solidariedade, de desprendimento e de caridade, um *leitmotiv* textual;

Segunda nota: muito embora a viagem pela vasta região da Amazônia tenha sido breve (ocupando cerca de quatro anos), Gomes de Amorim revela um conhecimento atento e aprofundado, sobretudo nos planos antropológico, sociológico e natural. A emigração, a escravatura, a destruição da Amazônia, a corrupção que orienta os que, na ambição de exploração de recursos naturais, perdem todas as referências éticas, são motivos que suscitam ao narrador comentários críticos, numa orientação apologética onde os sentidos contrastantes de Bem e de Mal são claramente identificados.

A visão glorificante da Amazônia torna-se evidente no plano de representação de animais, plantas e frutos: em *Os Selvagens*, a Amazônia é apresentada em todo o seu esplendor natural, como espaço terreno e aquático fértil, disponível para providenciar o sustento alimentar do ser humano e, ao mesmo tempo, uma espécie de espectador atento de conflitos tribais, lutas de poder e cobiça humana. A imensa floresta, o rio Amazonas e alguns dos seus afluentes, os animais selvagens, as plantas e frutos exóticos são apresentados numa visão, porventura um pouco ingenuamente romântica, de harmonia absoluta, que só a intervenção humana pode perturbar.

Numa perspectiva claramente rousseuniana, a Amazônia é o habitat de bons selvagens, corrompidos – como pode depreender-se do percurso de Guataçara – pela imposição de padrões civilizacionais.

Terceira nota: a Amazônia, nas luzes e nas sombras das vidas dos seus habitantes indígenas, foi um motivo literário por excelência na obra de Francisco Gomes de Amorim. Escolhido como destino para escapar a uma existência de carência, transformou-se num lugar de encantamento pelo Novo, como confessou:

Foi-me terra de exílio nova pátria
 Embora aqui me devorasse a angústia
 De ignota aspiração, a febre ansiosa
 De vagas aspirações e desejos!
 Mas foi aqui, no seio das florestas,
 Aspirando os aromas, que embriagam,
 Desses milhões de agigantadas flores,
 Contemplando esses rios majestosos,
 Ao calor deste sol que funde as almas,
 Em poemas de amor delirantes,
 Aqui foi que um lampejo destes astros
 Se incarnou em meu ser, e a luz do estro
 Fulgurou em minha alma, transformando-a! (*Apud* Vieira, 1891: 26).

De lugar de exílio transfigurou-se em segunda pátria, revelando aquela disponibilidade emocional que define um verdadeiro viajante, como nos ensinou Agustina Bessa-Luís, ela própria uma viajante pelo Brasil, expondo a natureza transformadora que uma viagem deve operar sobre o viajante. Mais de um século após a viagem de Gomes de Amorim, Agustina recuperaria numa obra significativamente intitulada *Breviário do Brasil* (escrita em 1989 e publicada em 1991) esse percurso por lugares misteriosos de um país que também a fascinou. Insiste na dimensão religiosa da sua viagem, assegurando ao leitor:

Escrevo esta viagem como se pusesse o joelho em terra no confessionário do Brasil [...]. Há uma imensa ternura em correr o Brasil em simples reza, onde não entram memórias, só uma fé tranquila [...]; uma viagem como esta é um recreio baseado em exercícios espirituais, e não um percurso às recomendações da História. (Bessa-Luís, 2012, pp. 36 e 38).

Confessa ainda a escritora que apreciaria ter percorrido lugares intensamente conhecidos por outro escritor português, Ferreira de Castro; embora o não tenha feito, não oculta o seu encantamento pelos enigmas da Amazônia: “Eu gostaria de ter ido ao seringal Paraíso onde trabalhou Ferreira de Castro; e ver as madeiras sagradas e as sebes de orquídeas de que ele fala” (p. 151).

O tempo vivido na e o contacto do escritor Francisco Gomes de Amorim com a selva amazónica e os seus habitantes não iludem a dimensão humanista e atenta da sua obra, o interesse profundo pela cultura indígena da Amazônia e, em última instância, a possibilidade de abordagem de *Os Selvagens* como um romance ecológico, enquanto apologia de uma convivência harmoniosa do ser humano com outros seres (irracionais e vegetais) na casa comum: a Natureza.

Referências bibliográficas

- AMORIM, F. G. (1875). *Os Selvagens*. Lisboa: Livraria Editora de Matos Moreira & C^ª.
- BESSA-LUÍS, A. (2012). *Breviário do Brasil*. Lisboa: Guimarães Editores.
- CARVALHO, A. C. (2000). *Aprendiz de Selvagem. O Brasil na vida e na obra de Francisco Gomes de Amorim*. Porto: Campo das Letras.
- RIBEIRO, M. A. (1998). Gente de todas as cores: imagens do Brasil na obra de Gomes de AMORIM, *Mathesis*, 7, 117-164.
- VIEIRA, A. (1891). *Elogio Histórico de Francisco Gomes de Amorim*. Lisboa: Tip. de Cristóvão Augusto Rodrigues.

Notas

¹ Júlio César Machado sublinhou que “o Brasil observado e sentido – por um caixeiro – que era ao mesmo tempo um poeta –, devia originar, como sucedeu, dramas, romances, poemas, livros de curiosidades, obras múltiplas, variadas na ideia e nos fundamentos em que se agrupam, se separam, se ligam, se isolam, se fortificam, e, ora juntas, ora de per si, triunfam as qualidades de dramaturgo, de erudito, de poeta e de contista” (*apud* Carvalho, 2000, p. 12).

² O Brasil e a Amazónia merecem o interesse do escritor noutras obras, destacando-se *Ódio de Raça* (1854), *O Cedro Vermelho* (1856), *Cantos Matutinos* (1858), *Aleijões Sociais* (1870) e *Remorso Vivo* (1876).

³ A ortografia da edição consultada (a primeira, publicada em 1875) é atualizada neste ensaio.

⁵ Cf. Maria Aparecida Ribeiro, 1998, p. 117. Considera a autora que a Cabanagem foi “um dos mais importantes movimentos contra os privilégios da aristocracia agrária”.

Capítulo 2.

A Amazônia em Alberto Rangel e Euclides da Cunha: Leituras cruzadas

Allison LEÃO

Universidade do Estado do Amazonas

allisonleao@uea.edu.br

Resumo

Este ensaio é uma leitura do livro de contos *Inferno Verde*, de Alberto Rangel, lançado em 1908. Trata-se de uma coletânea de histórias centradas no ambiente amazônico, entre os rios, a floresta e o ambiente de trabalho extrativista, mormente os seringais. O livro teve boa repercussão entre os leitores, especialmente da região amazônica, e influenciou a escrita de vários autores da Amazônia na primeira metade do século XX. Parte dessa repercussão se deve ao facto de o prefácio da primeira edição ser assinado por Euclides da Cunha, autor de grande reconhecimento no cenário da literatura brasileira. Neste capítulo, procuraremos aproximar e, ao mesmo tempo, distinguir os textos de Rangel e de Euclides.

Palavras-chave: Ficção Brasileira. Literatura amazônica. Ambiente. *Inferno verde*. Naturalismo.

Abstract

This essay is a reading of the short story collection *Inferno Verde* by Alberto Rangel. Published in 1908, its stories center on the Amazonian environment, among rivers, the forest and the extractive workplaces, especially the rubber plantations. The book strongly impacted its readers, especially those from the Amazon region, and influenced the writing of several Amazonian authors in the first half of the twentieth century. This repercussion is partly due to Euclides da Cunha, an author of great notoriety in Brazilian literary canon, who signed the preface to the first edition. This study approximates and at the same time distinguishes the texts of Rangel and Euclides.

Keywords: Brazilian fiction. Amazonian literature. Environment. *Inferno verde*. Naturalism.

1. Nas trilhas do “inferno verde”

Neste capítulo abordaremos o livro de contos *Inferno verde*, de Alberto Rangel (1871-1945), explorando alguns de seus aspectos temáticos e formais, para em seguida comentarmos as consequências, para a sua recepção, da presença decisiva de Euclides da Cunha (1866-1909) como prefaciador original do volume. Para o conhecimento sobre a história da literatura na Amazônia brasileira, especialmente no estado do Amazonas, trata-se de um par literário muito importante. No cruzamento de ambas as figuras, de pesos diferentes entre si, e nas interpretações feitas sobre esse eclipse literário enraizou-se grande parte do pensamento e da prática literária dos escritores (especialmente os ficcionistas) da Amazônia, sobretudo na primeira metade do século XX.

Numa primeira leitura, o livro do pernambucano Alberto Rangel sugere plena similaridade à tradição especulativa e narrativa que se acumulara sobre a Amazônia, a qual até 1908, ano de publicação, estava representada por vertentes como a dos cronistas iniciais e a dos naturalistas posteriores. O afinamento com a tradição aqui sugerido decorre da tônica geofísica presente nos escritos a respeito dessa região, perceptível já no título da obra de Rangel, que é uma referência à floresta ou ao ambiente natural, de modo abrangente. Sobre esse aspecto, em estudo introdutório à 5.^a edição (2001) de *Inferno verde*, o crítico Marcos Frederico Krüger escreve:

Tradicionalmente, as narrativas sobre a Amazônia, em face à grandiosidade do meio e da paisagem deslumbrante, tendem a privilegiar o *espaço*, em detrimento de outras categorias da ficção, como, por exemplo, os *personagens*, que, se bem explorados, propiciariam uma visão adequada dos seres humanos. O que se lê em *Inferno verde* [...] não é diferente; porém, a técnica utilizada para revelar o mundo amazônico distingue esse escritor de outros que tentaram o mesmo desafio. [grifos do autor] (2001, p. 09).

A primeira afirmação de Krüger indica um conflito temático entre o meio e o ser humano, cuja preponderância recairia sobre o ambiente natural. A segunda assertiva diz respeito a como Alberto Rangel superaria seus antecessores por meio da técnica, ou seja, pela forma como arranja a linguagem em seu livro. Voltaremos ao tema da linguagem adiante. Por ora, repensemos a questão do espaço levantada na primeira parte da citação.

A crítica de Marcos Frederico Krüger está voltada à manipulação literária do espaço natural, cuja principal característica é o exotismo clichê e a banalização do natural, formatando-se naquilo que o próprio crítico, noutro texto (1982), chama de “geografismo literário”. A forte tendência ao geografismo referido por Krüger teria sido prevalecente na literatura produzida no Amazonas na maior parte do século XX e, segundo outra pesquisadora do tema (Gondim, 2002), tem como marco literário inicial exatamente *Inferno verde*, ou, antes, o cruzamento entre os contos de Alberto Rangel e o prefácio de Euclides da Cunha. Pois apesar de o primeiro ter composto uma obra preñe de antinomias, a apresentação feita pelo autor d’*Os Sertões* ter-lhe-ia dado preferência e pinçado os traços da eloquência e de um “realismo” cuja principal característica seria a de não alterar a natureza, mas tão-somente “decalcá-la” (Cunha, 2001, p. 26).

Propomos aqui, no entanto, uma reflexão não de como o espaço natural, categorizado por um escritor, pode ser manipulado literariamente, relegado, desta forma, a um papel passivo nessa relação, mas como o espaço se infiltra no discurso de Alberto Rangel, como o espaço amazônico fratura o projeto literário, político e social do autor, ou ainda, como o contacto entre o discurso literário e esse espaço é profundamente tenso, não havendo sobrepujança daquele sobre este. Este contacto seria entretanto da ordem do choque, da convulsão, do contraditório.

Tais infiltrações são perceptíveis justamente naquilo que *Inferno verde* parece ter de mais tradicional: a exaustiva descrição do espaço natural e, próximo a isso ou decorrente disso, a inserção do ser humano neste ambiente. Junte-se também a pungente solicitação a um intelectual positivista como o é Alberto Rangel: a de formular um projeto racionalista de nação, e no plano literário dar-lhe contornos estéticos. Mais adiante nos deteremos a analisar em que medida se dá o discurso que projeta a nação em *Inferno verde*. Por enquanto, vejamos a questão do espaço natural e sua relação com o humano.

Dos onze contos de *Inferno verde*, sete têm a característica de promover duas narrativas aparentemente distintas: a das ações da natureza, se assim se puder dizer, e a dos atos humanos. “Tapará”, por exemplo, conto que abre o livro, traz uma extensa descrição do caminho que leva ao lago que dá nome ao texto, numa verdadeira viagem paisagística. Como se trata da época de uma grave estiagem, a narrativa inicialmente se concentra no cenário natural desolado, em que o canal que leva ao lago tornou-se um filete de água onde abunda matéria orgânica pútrida. O narrador percorre lentamente o caminho,

e essa lentidão é perceptível, num certo nível, pela dificuldade de locomoção; mas, no plano da engenharia narrativa, essa apreensão se dá muito mais pelo esforço em abarcar descritivamente a paisagem, as paisagens, as lentas ações dos seres naturais, sem falar nas extensas reflexões do narrador sobre o ambiente. Essas digressões colocam Alberto Rangel alinhado com a tradição que se tinha até aquele momento, no que se refere às narrativas sobre a Amazônia, cuja detida e demorada anotação dos caracteres naturais do ambiente é uma das mais fortes marcas. E aqui, apenas como exemplos, podemos lembrar os escritos de La Condamine, do casal Agassiz e de Alexandre Rodrigues Ferreira, em que sobressai o espírito naturalista, especialmente no que tange ao exaustivo registro da paisagem. Nesse ponto, quebra-se um pouco o juízo diferenciador que Euclides fizera de Alberto Rangel em relação aos cientistas que o precederam: se, ao contrário destes, Rangel viu a Amazônia de um só lance, como diria o prefaciador, a escrita em *Inferno verde*, no entanto, escapa de ser uma experiência tão vertiginosa assim.

Por outro lado, a continuação da leitura nos leva ao ser humano que vive nesse meio; é quando as singularidades do discurso de Rangel começam a ser mais perceptíveis. Primeiro, por uma condução que o autor executa no seu texto, quando, num crescente movimento, passa da descrição da paisagem natural para os personagens. A narrativa a respeito dos dramas, dos conflitos humanos utiliza-se daquela outra narrativa, cujo foco é a natureza, para nela ter o suporte de um acervo pedagógico. O conto “Obstinação”, por exemplo, detém-se sobre a imagem do apuizeiro, parasita vegetal que se enrosca noutra árvore até à morte desta. Após detalhar a ação do apuizeiro, o narrador a compara ao conflito entre os personagens Gabriel e coronel Roberto; aquele, um velho caboclo em desespero porque o poderoso está a lhe tomar as terras. Assim o narrador encerra a comparação: “Representava, na verdade, esse duelo vegetal, espetáculo perfeitamente humano. Roberto, o potentado, era um apuizeiro social...” (Rangel, 2001, p. 109).

Além do caráter pedagógico que há na preparação para a moral de cada conto, o narrar a natureza pode ser compreendido também como uma tentativa de aproximação, de reconhecimento de uma realidade desconhecida da qual o narrador pretende colocar a par um leitor-modelo: o habitante das cidades. Quase como se fotografasse quadros naturais e os enviasse como cartões postais a esse neófito, o narrador de *Inferno verde* exercita a linguagem como mediadora para um extremo que não conhece o outro. Num certo nível, isso o coloca na linhagem dos cronistas, porque esse modelo mediador é tributário da tradição da crônica de viagem, conforme observa Antonio Cornejo Polar (2000, pp. 164-165). Nessa tradição, a mediação se fundamenta na tentativa de, por um lado, ser fiel à realidade/referente e, por outro, ter de lhe imprimir uma tradução, uma tentativa de familiarização daquele leitor-modelo ao que lhe é tão estranho, além de buscar, antes de qualquer coisa, ele mesmo, cronista, esta familiarização; como se, traduzindo para o leitor, traduzisse para si essa realidade-outro.

Uma dessas estratégias de tradução, ainda segundo Cornejo Polar, é a ilustração feita a partir de exemplos que fogem ao referente, provocando uma série de “intromissões” neste. A mais drástica dessas intromissões, nas primeiras crônicas de viagem ao Novo Mundo, seria o idioma. Se essa extensão diminui à medida que as línguas nativas vão sendo exterminadas ou sensivelmente substituídas pela língua alienígena, nem por isso o foco linguístico da questão deixa de existir, haja vista o caráter dominador da escrita e o aspecto hegemônico do cânone literário (Polar, 2000, pp. 164-165). Em

Inferno verde, essa dualidade mediadora é visível na tentativa de equilíbrio entre um arsenal de expressões regionais arranjadas ao longo dos textos – desde a nomeação dos elementos da flora e da fauna até às práticas dos trabalhadores da floresta – e um cabedal erudito de epígrafes – Machado de Assis, Heinrich Heine, Tristan Corbière, Byron, Musset, entre outros. E comparações como: “À hora do meio-dia ensoalhado, a floresta é pavorosamente muda; à noite, ela é wagnerianamente agitada de todas as vozes” (Rangel, 2001, p. 40); ou “O lago é, pois, digno de um capítulo de Michelet; mais do que isto, merece o olhar de frio sociólogo; um hino e uma análise...”; “porque a sua luta tem sido enorme, no anfiteatro lacustre do Amazonas o caboclo é o Orestes da tragédia grega” (p. 48).

Por outro lado, o que diferencia Alberto Rangel da tradição cronista nasce igualmente no uso da linguagem. Se este uso serve a princípio como mediador “jornalístico” entre um mundo e outro, os malabarismos verbais e o barroquismo da escrita nos contos de *Inferno verde* aparentemente querem ultrapassar a realidade a que se referem. Se o grande desafio da floresta é seu mistério e sua impossibilidade de domesticação, tão desafiadora assim deverá ser a linguagem que busque informar sobre ela. O professor e pesquisador da Universidade Federal do Acre, João Carlos de Carvalho (2005), entende isso como uma fuga ante a impossibilidade de decifração da esfinge. Não podendo dar conta dessa realidade, o escritor redobraría na linguagem o simulacro, buscando torná-la tão hermética quanto a floresta que se lhe impõe como enigma.

Sem discordar plenamente, cremos que, se há uma fuga via linguagem, ela não se completa em momento algum, pois o referente, ou seja, a Amazônia, atravessa todo o discurso como ponto nodal da questão que a todo instante a obra se coloca: como resolver o impasse entre o arcaísmo da realidade amazônica e as luzes de progresso que o projeto de nação exposto no livro pretendia jogar sobre esses confins? Talvez, sim, a linguagem altamente ornamentada realize ou busque operar um desvio de atenção quanto ao problema da impossibilidade de domar o gigante inapreensível que é a floresta – sobretudo no nível reflexivo do discurso. Mas se o desafio é equilibrar a proposta modernizadora a um meio arcaico, o texto só pode se dar por comparações e reflexões entre um elemento e outro. E isso é o que acontece em *Inferno verde*. Inicialmente porque, se o livro trabalha com a possibilidade de um leitor-modelo para o qual a realidade-referente é estranha, mesmo com aquela tradução que o cronista tenta realizar, a estranheza continua sendo não

apenas um atributo da realidade-referente, mas também a força motriz de uma obra que exerça um papel mediador entre realidades. Além disso, a imbricação entre os elementos do livro deixa-se perceber desde a metodologia de que Rangel lança mão, já descrita aqui, das narrativas sobre o humano e o não humano, aparentemente distintas, mas que se cruzam constantemente, dando sentido uma a outra, num jogo de alusões cujo fim tanto é didático quanto pedagógico.

Sobretudo para o autor de *Inferno verde*, o espaço amazônico é estranho. É, aliás, esse um dos pontos positivos que Euclides da Cunha vê na obra. “[...] Alberto Rangel é um assombrado diante daquelas cenas e cenários; e num ímpeto ensofregado de sinceridade, não quis reprimir os seus espantos, ou retificar, com a mecânica frieza dos escreventes profissionais, a sua vertigem e as rebeldias de sua tristeza exasperada” (Cunha, 2001, p. 33). Assombro, espanto, vertigem: é precisamente aqui que o espaço amazônico interfere na escrita; deixa de ser aquela categoria meramente manipulável a que aludimos no início do texto, para se tornar elemento de choque e fratura no discurso literário de Rangel. Pois seu espírito racional, sua formação de engenheiro – a mesma de seu narrador itinerante nos contos, técnico agrimensor –, alinhados com a estética crítico-analítica do realismo brasileiro do início do século XX, deixa-se impingir por uma característica mais fortemente relacionada ao romantismo: aquilo que Simon Schama (1996) analisa como “maravilhoso horror”, sentimento típico dessa escola, no qual o fascínio pelo indomável, pelo insondável, pelo selvagem remete ao próprio mito romântico do gênio, como aquele de natureza apriorística, não domesticado, não cultivado.

Outro aspecto que faz observável a fratura que o espaço amazônico provoca no discurso literário de *Inferno verde* é o tratamento que se dá à questão que adiantamos dois parágrafos acima: o choque entre o projeto pretensamente modernizante e integrador de nação presente no livro e a sociedade supostamente arcaica que Rangel encontra no Amazonas. No cerne dessa questão estava a problemática sobre que tratamento se deveria dar à natureza, um pouco porque o trauma advindo do período colonial estava diretamente relacionado à questão do extrativismo – vide pau-brasil e o ciclo do ouro. Ao racionalismo liberal de Rangel não agradava aquela que talvez seja a ideia mais remota sobre a natureza que se tem no Brasil: “Natureza boa para viver, boa para devastar” (Damatta, 1994, p. 102). A lógica que preside a tal ideia, segundo Roberto Damatta, se baseia primeiro na concepção da terra brasileira como um paraíso terrestre, farto e dadivoso; depois, na noção

puramente mercantilista, de extração fácil das riquezas da terra (p. 103) – ou seja, sobre o terreno pseudoidealista da imagem do Éden construiu-se uma prática predatória e devastadora. A partir disso, as ações exploratórias dão-se preferencialmente no campo do extrativismo, que é afinal a maneira mais rápida de se capitalizarem os recursos naturais. Ainda segundo Damatta (1994), o extrativismo:

[...] toma a natureza tal como ela é, colhendo seus frutos mais evidentes, sem a preocupação de interagir com ela de modo mais intenso ou sistemático. Nesse tipo de extrativismo, é o homem que segue a natureza, não o contrário. [...] Era o colono luso quem procurava o pau-brasil nos primeiros tempos do povoamento, tal como, séculos depois, os coletores de borracha do Amazonas seguiam pelas picadas, balizados pela seringueira, [...] e os coletores de castanha [...] seguiam pelo mato *guiados* por majestosas castanheiras. [itálico do autor] (p. 103)

Ao contrário, os contos de Rangel acenam para a intenção de se estabelecerem bases avançadas da nação na fronteira. Daí a postura negativa do protagonista do conto que dá nome à coletânea e a encerra, engenheiro Souto, frente às construções precárias – porque temporárias – dos caucheiros peruanos. Sem dúvida, concomitante ao evidente mal-estar físico que o ambiente provoca nos personagens-viajantes, como Souto, há em *Inferno verde* uma representação da natureza que extrapola o aspecto material – seja da natureza como inferno físico, seja do seu potencial mercadológico –, e se funda muito mais numa concepção simbólica, da natureza como reserva simbólica da nação; ou deveríamos dizer: *reserva da nação republicana e liberal*. Conceber um sistema racional do uso da natureza seria, assim, também uma questão de afirmação política e ideológica.

Para tanto, seria necessária, antes de tudo, uma revisão das formas sociais arcaicas, que sempre podiam ser ligadas ao regime já superado politicamente, mas não culturalmente. Antes de qualquer coisa, esse empreendimento requereria denúncia para superar o antiliberalismo de cunho pré-capitalista, verificável na ponta mais rústica do complexo movimento que ia da extração da borracha até sua manufatura na forma de pneus. Ettore Finazzi-Agrò (2002) percebe o caráter denunciador de *Inferno verde* quando analisa o conto “A decana dos muras” sob a perspectiva da impossibilidade de realização histórica frente ao projeto que a nação coloca para si. Para Finazzi-Agrò, a remanescente de uma civilização indígena, representada na forma de

um ser lastimável, horrendo em sua miséria, esquecida nas brenhas amazônicas, possibilita-nos “enxergar [...] o emblema físico duma Nação destinada a chorar sem fim a ‘falta’ que a institui, abraçada ao fantasma de sua identidade indígena” (p. 225).

As contradições, entretanto, começam a surgir à medida que nos detemos em observar quais juízos de valor estão dados no livro quando se trata de narrar as diversas maneiras de os grupos étnicos lidarem com o manejo da natureza e, ligado a isso, o próprio juízo histórico que diz respeito diretamente a cada grupo étnico. O caboclo é admirado pela paciente sabedoria por meio da qual lida com a floresta e os rios, e por sua insistência em permanecer num meio tão hostil, segundo o narrador de *Inferno verde*. Em “Terra caída”, conto que expõe o fenômeno em que o rio arrasta e liquida grandes quantidades de suas margens, podemos ler: “A terra podia desaparecer, o caboclo ficava. Acima das convulsões da natureza, acima da fraqueza da terra, estava a alma do nativo com tranquilidade e fortaleza” (Rangel, 2001, p. 70). O indígena, por seu turno, é reverenciado em tom lutuoso como o marco zero humano nesse espaço, conforme se nota no citado “A decana dos muras”. O nordestino é reconhecido como desbravador e um novo bandeirante a legitimar fronteiras que, neste caso, o caucheiro castelhano outrora palmilhava, como se comenta no conto “A teima da vida” (p. 120). Mas todos esses grupos são, num momento ou noutro, depreciados por certa inapetência que teriam frente às demandas progressistas da ideologia positivista. Um exemplo que os reúne, do ponto de vista negativo, é o conto “Pirites”, em que, após imaginar que tem nas mãos grande tesouro em pedras preciosas, conseguidas depois de ter assassinado o portador original dessas pedras – o igualmente iludido caboclo Vicente –, um migrante do Nordeste brasileiro vê seu sonho de riqueza desmoronar ao saber, por um homem ilustrado de Manaus, que o minério não passa de “ouro de tolo”. Eis uma transcrição do discurso esclarecido e moralista do “doutor”:

Bem pensado, o trabalho perseverante é que é tudo, meu amigo [...]. O vício nosso é sonhar incorrigivelmente e só contarmos com acasos [...]. Temos o sangue do pobre povo, que desfaleceu no espasmo de uma ilusão enorme – o Oriente magnífico e maravilhoso, e o de africanos e de índios, crédulos como crianças... Devemos abrir os olhos e pôr o coração à larga. Terra e sol não nos faltam; o resto fará o braço ao serviço da vontade do homem que quer vencer... (Rangel, 2001, p.146)

Temos aí o juízo negativo em relação aos indígenas, africanos, portugueses. Quanto ao caboclo e ao nordestino, o episódio nasce do mesmo espírito infantil imaginativo que o texto critica nos povos que teriam constituído a “tríade inicial” do povo brasileiro. O discurso que se quer esclarecido, proclamado pelo especialista, imprime a ideia de que uma nova raça terá de se impor para domar o ambiente natural hostil; o que se confirma no último conto, em que num certo momento a própria floresta fala e se diz “terra prometida às raças superiores, tonificadoras, vigorosas, dotadas de firmeza, inteligência e providas de dinheiro” (p. 168). A nova raça, ainda não existente, só poderia vir acompanhada de caracteres como a racionalidade e o domínio científico: uma civilização técnico-liberal e mercadológica. Domar, pela razão, a natureza, fazê-la seguir o homem, e não o contrário (Damatta, 1994, p. 103), moldá-la não apenas numa lógica técnica, mas quase numa lógica política: só assim se poderia superar a concepção, tida como pré-republicana, do esgotamento assistemático dos recursos naturais.

Entretanto, que fazer com toda a gente que já habita, queira-se ou não, esse meio? Topava-se um senão difícil de contornar. Isso principalmente porque uma coisa era a concepção racionalista liberal da natureza em si, outra era pensar a natureza em sua relação com os diversos tipos humanos. Do antigo regime, várias posturas permaneciam, reprocessadas ou quase sem alterações; e uma delas, das que dizem respeito à relação do humano com a natureza, estava fortemente vinculada ao sistema mais antiliberal que já se pôde conceber: a escravidão. Pois o escravo, ainda conforme observa Damatta, numa organização social baseada em hierarquização do trabalho, é aquele que mais próximo está da natureza (1994, p. 115). Como populações herdeiras da subalternidade dos escravos, negros, índios, caboclos e brancos pobres herdaram também uma espécie de negatividade social. E tanto mais, se essas populações estão acercadas da natureza.

Sobre essas contradições, cabe-nos lembrar José Murilo de Carvalho (1987), que, analisando diversas vertentes do pensamento republicano existentes no mesmo período em que Alberto Rangel escreve *Inferno verde*, chama a atenção para o desequilíbrio entre algumas correntes, no que se refere à dicotomia clássica entre cidadania e pátria – aquela, como contrato liberal, pacto racional composto de deveres e direitos artificialmente arrançados, enquanto a ideia de pátria se ligaria a aspectos afetivos, de comunidade, de familiaridade e naturalidade (p. 60). Os anarquistas, por exemplo, rejeitavam a ideia de pátria, que naquele momento ganhava contornos xenófobos, pois

enxergavam nela uma forte ameaça aos interesses do operariado, composto ainda, em grande parte, por imigrantes europeus.

O discurso de Alberto Rangel, por outro lado, parece ligar-se mais diretamente à linha do ideário positivista que definia pátria como extensão da comunidade familiar, esvaziando-a da noção de contrato, típica das sociedades modernas. Nessa concepção, como enfatiza José Murilo, “não há direitos, apenas deveres dos membros para com a coletividade, que é um valor superior” (p. 63). As referências que se fazem em *Inferno verde* aos povos que lidavam com a floresta só podem ser entendidas sob o prisma da afetividade patriarcal ou paternal, que não estabelece contratualmente direitos, apenas faz concessões flutuantes. No limite, o direito possível de se lhes conceder era o reconhecimento pelos inestimáveis serviços prestados à pátria, como desbravadores – no caso de caboclos e nordestinos – ou como respeitável origem – no caso de índios e portugueses. A fratura desse discurso ocorre porque, de um lado, o narrador postula que somente aquelas raças positivas e esclarecidas merecerão essa terra. No entanto, elas ainda são virtuais, vindouras; mesmo para ele, elas são ainda um projeto, pois a república, que havia duas décadas prometia trazê-las, fracassara até então. De outro lado, ele, o narrador, reconhece que, no plano real, os grupos que habitam tradicionalmente a região e são por ele criticados, cada um ao seu modo, criaram condições próprias de vivência e sobrevivência neste meio. E as criaram neste espaço que, apesar das extensas digressões, seu discurso não consegue superar como problema. A esfinge não o devora, mas tampouco é por ele decifrada.

2. As idiossincrasias de um prefácio

Acima apresentámos um olhar particular sobre o livro de Alberto Rangel. Nossas ponderações intencionam contribuir com a cadeia de leituras que têm se acumulado a respeito da obra. Nessa sequência, entre interpretações e reinterpretações, é recorrente o fenômeno hermenêutico de retomada do paratexto que está presente no livro desde a primeira edição, isto é, o prefácio que Euclides da Cunha escreveu para o livro de contos de seu ex-colega da academia militar. Esse dado de recepção pode sugerir muitas vezes que o texto de Euclides seja uma fonte primária tanto quanto o são os contos de Rangel, apagando-se assim seu aspecto mais decisivo e (que deveria ser) óbvio: que se trata de crítica e, portanto, de uma perspectiva própria de leitura.

Vamos, pois, insistir na perspectividade como chave para compreender as relações entre paratexto e texto. Para marcar bem esse caminho de leitura poderíamos dizer que o texto de Euclides originou (como é próprio da crítica) um outro *Inferno verde*, posto que, sem mexer uma linha dos contos de Rangel, o prefácio euclidiano contudo estabeleceu as diretrizes que se consagraram para a leitura do livro, enfatizando certos traços da obra, invisibilizando outros. Reverenciando ou não o que Euclides escrevera, as opiniões que se seguiram à dele tomaram seu prefácio como uma obra geminada à de Rangel, e não raras vezes – como são os casos de Péricles Moraes, em 1935, Nonato Pinheiro, em 1959, e Mário Ypiranga Monteiro, em 1976 – inverteram a relação entre os contos e seu prefácio, passando a enxergar aqueles como suporte para as teorizações de Euclides da Cunha, tanto as que se leem no seu texto introdutório como as que se encontram em “Terra sem história”⁵.

Olhemos, pois, de perto as ideias contidas no prefácio de Euclides. O texto inicia-se com uma constatação que é ao mesmo tempo uma queixa: de que a Amazônia, apesar de vasta literatura então existente, só se deixava conhecer por fragmentos (Cunha, 2001, p. 23). Essa queixa é bem direcionada aos naturalistas ou aos homens das ciências de forma geral. As palavras iniciais de Euclides dizem respeito ao “aspecto estritamente físico” das análises sobre a região (p. 23). Elenca-se uma série de especialistas: geólogos, paleontólogos, botânicos. A crítica se direciona ao espírito analítico da ciência, importante, segundo Euclides, porque desvenda aspectos necessários a uma possível “síntese ulterior” (p. 23), mas incompleto perante o objeto em questão, a Amazônia, para a qual os hiperbólicos substantivos de que faz uso – “enormidade”, “amplitude”, “grandeza”, “infinito” (p. 23) – querem dar uma medida de abrangência e de totalidade. O fracasso das análises científicas seria por não abarcar a totalidade do objeto.

Preparado o terreno, Euclides identifica o livro de Rangel como um exemplo que contradiz a atitude analítica. Em detrimento da exatidão do olhar científico, o contista contemplaria, numa só mirada, o complexo amazônico. Em trecho exemplar sobre o antagonismo entre síntese artística e análise científica, Euclides reflete: “Um sábio no-la desvendaria [a Amazônia], sem que nos sobressaltássemos, conduzindo-nos pelos infinitos degraus, amortecedores,

⁵ Título dado a um conjunto de ensaios que Euclides da Cunha deixou inédito ao morrer, em 1909, cujo tema era a Amazônia. Hoje, esses textos encontram-se compilados junto a outros, que versam sobre temas diversos, sob o título de *À margem da história*. Porém, os ensaios amazônicos, que abrem a coletânea, continuam a ser intitulados “Terra sem história (Amazônia)”.

das análises cautelosas. O artista atinge-a de um salto; adivinha-a; contempla-a d'alto; tira-lhe, de golpe, os véus; desvendando-no-la na esplêndida nudez da sua virgindade” (p. 27). Euclides não está apenas criticando o espírito científico que o precede e ao livro de Rangel; sobretudo, está a dar ênfase ao caráter de amplidão e síntese que o fazer do artista, do escritor aqui especificamente, pode ter sobre um objeto por sua vez tremendamente amplo. Mas convém questionar que “arte” seria essa, ou, noutra perspectiva, se ao postular essa arte da totalidade Euclides não estaria, também, criticando e rejeitando uma outra “arte”.

O prefácio não chega a nomear essa “outra arte”, mas há uma passagem em que Euclides se refere a “um incorrigível idealismo” (p. 27), que não saberia desvendar a realidade nas suas cores mais concretas. Pedagogicamente, no mesmo parágrafo em que se refere a esse “incorrigível idealismo”, ele parafraseia Alberto Rangel, descrevendo uma sequência tumultuária de acontecimentos naturais, que vão de “rios pervagando nas solidões encharcadas” (p. 27) ao ciclo de vida dos lagos, que se assemelharia ao ciclo de qualquer organismo com vida própria. Convém ressaltar que uma página antes, elogiando Rangel, Euclides escreve que o contista teria invertido “os cânones vulgaríssimos da arte”, por não ter alterado a natureza, mas sim tê-la copiado, decalcando-a (p. 26). Uma arte que idealiza a natureza, que não a descreve em sua concretude objetiva: Euclides parece referir-se a certo resquício de romantismo ou, mais amplamente, a uma atitude romântica perante a natureza, para ele negativamente abstrativa. Iniciado seu texto com aquele questionamento sobre uma analítica ciência, aqui sobram rebarbas críticas contra o idealismo romântico.

Na última referência que faz a uma poética contrária ao que ele vê de mais positivo na obra de Alberto Rangel, o prefaciador escreve: “O que se diz escritor, entre nós, não é um espírito a robustecer-se ante a sugestão vivificante dos materiais objetivos, que o rodeiam, senão a inteligência, que se desnatura numa dissimulação sistematizada” (p. 33). Teríamos aí uma crítica de cunho temporal, de superação da escola romântica pela escola realista. Porém, se observarmos *especialmente* a crítica de Euclides, poderemos cogitar que se trata também de uma queixa sobre a espacialidade em que se dava não somente o realismo, mas também a maior parte da produção intelectual centrada na Capital do Brasil (Rio de Janeiro), circunscrita ao próprio umbigo. O seu interesse por diversos aspectos da região amazônica corresponde à perspectiva geográfica que sempre o acompanhou, seguramente a espinha

dorsal de sua obra, verificável no conhecido binômio que ocupou suas reflexões: o homem e a terra.

Identificando os eixos espaciais da obra de Euclides, Nicolau Sevcenko (1999) os situa da seguinte forma: 1. O Norte, que compreendia os estados do Nordeste brasileiro (*Os sertões*); 2. O Sul, todos os estados do Sudeste e do Sul propriamente dito, além de porções de Goiás e Mato Grosso; 3. O vastíssimo território restante, a Amazônia, completando esta divisão que é “mais histórica que geográfica”, como bem observa Sevcenko (p. 136).

Euclides originava sua abordagem na realidade geográfica – uma vez que essa divisão correspondia, na prática, ao que se pensava geopoliticamente do Brasil naquele período – para alcançar dois objetivos. O primeiro, mais à mão, consistia em partir dessa espacialização para criticá-la, pois, no seu entender, ela refletia a disposição centro-litorânea de poder no Brasil. Em segundo lugar, a crítica de Euclides, ancorada naquele presente, tinha no entanto o olhar voltado para o futuro, para um projeto nacional nivelador e integrador, cuja fisionomia se nota pelo seu interesse na implantação de uma malha de transportes híbrida: hidroviária (rios São Francisco, os da Bacia Amazônica, Tietê), rodoviária e ferroviária (cf. Sevcenko, 1999, pp. 141-142). Euclides dedicou uma parte de seus escritos sobre a Amazônia para defender a construção da Ferrovia Transaccreana, e isso não apenas como fomento à integração da Amazônia no restante do país, mas também como uma saída para o Pacífico a partir daquela região (cf. Cunha, 1999, pp. 71-84).

No artigo sobre a Transaccreana, recheado de argumentos técnicos, cálculos e medidas, tem-se a viga-mestra renitente na obra euclidiana: o olhar voltado para o interior da nação que mal engatinhava. Esse olhar tanto punha a nu as contradições da República quanto revelava os habitantes esquecidos dos sertões e – o que era importantíssimo para Euclides – expunha modos de vida nos quais o homem tinha uma relação com a terra cujo cerne era o conhecimento desta e a tradição; modos que definiriam contornos de singularidade do Brasil frente aos conteúdos estrangeiros. Nas lúcidas palavras de Sevcenko:

[...] contrariando a visão dos homens públicos, Euclides concebia todas essas populações do interior como os sedimentos básicos da nação. E mais, eram elas que, afeiçoadas a um trato cotidiano e secular com a terra, conheciam-lhe os segredos, as virtudes e as carências. Descontadas as superstições, o autor via nelas um modelo para um perfeito consórcio

entre o homem e a terra no Brasil, que o livrasse das falácias do cosmopolitismo [...]. (1999, p. 145)

Como observa Wander Melo Miranda (1996), para Euclides o sertão (o interior), na condição de margem, tem o valor de contradizer uma pretensa linearidade do discurso moderno, pois seria “o lugar de estranhamento das certezas da racionalidade cidadina e dos valores do mundo administrado, da lógica e da razão instrumentalizadas pela República na consecução de seu projeto de modernização do país” (p. 20). Assim, pelas concepções de Euclides, não haveria um fluxo de sentido único para o interior, de ideais e propostas voltados para a realidade sertaneja do país, visando a integrá-la, fosse por meios de transportes, fosse, muito mais profundamente, pela educação, pela justiça trabalhista, pela ciência (cf. Sevcenko, 1999, p. 149). O fluxo se caracterizaria duplamente, em idas e vindas, isto é, do interior da nação viriam um olhar diferenciado – autêntico – sobre a terra, bem como uma lição e um alerta sobre a precariedade do projeto republicano, que deveria reescrever-se continuamente. A “verdade” está lá dentro, não lá fora. Daí o interesse apaixonado do autor de *Os Sertões* sobre estas realidades e sobre os homens que as habitavam, posto ter sido “em grande parte com eles que Euclides aprendeu a verdade da terra, e também a verdade do homem” (Sevcenko, 1999, p. 145).

Em seu prefácio a *Inferno Verde*, Euclides busca equilibrar ciência e arte. Para ele, nem a ciência com seu discurso técnico e sua compreensão fundamentalmente analítica, nem a arte de postura idealizadora, com temas deslocados das periferias (estas que poderiam redimensionar os contornos da nação), dariam conta da realidade. Sobre Rangel efetuar uma conciliação entre arte e ciência, ele afirma positivamente que “o sonhador norteou sua marcha, balizando-a pelos rumos de uma bússola [...]. E seus poemas bravios se escreveram nas derradeiras páginas das cadernetas dos levantamentos” (p. 26). Na empresa para descobrir ou mesmo formatar uma nação, cabia a preocupação sobre os temas mais pungentes para essa realidade desafiadora, mas sobretudo acentuava-se a necessidade de uma forma diferenciada de se pensar essa realidade. Um pensamento brasileiro só se poderia constituir se fossem abaladas as estruturas epistemológicas que desde sempre foram importadas. Diz Euclides:

Nas ciências, mercê de seus reflexos filosóficos superiores estabelecendo a solidariedade e harmonia universais do espírito humano, compreende-se que nos dobremos a todos os influxos estranhos.

Mas mestre nenhum, além de nossas fronteiras, nos alentará a impressão artística, ou poderá sequer interpretá-la. A frase impecável de Renan, que esculpiu a face convulsiva do gnóstico, não nos desenharia o caucheiro; a concisão lapidária de Herculano depereceria inexpressiva, na desordem majestosa do Amazonas. (2001, p. 34)

Essas são as questões centrais do prefácio, apesar de ainda se ensaiar uma análise sociológica sobre o homem amazônico – a quem Euclides chama de “ator agonizante” (p. 29). Mas em poucas linhas o “assunto” se esgota, ficando a cargo dos contos a descrição e reflexão sobre os problemas antropológicos da Amazônia – “Não a descreveremos. Temos este livro.” (p. 29). A isso, seguem-se breves resumos de alguns contos. E, para fechar o texto, ele volta às suas reflexões estético-epistemológicas.

O prefácio de Euclides, portanto, pode ser lido como um caderno de diretrizes para uma política artística. No pequeno texto de pouco mais de dez páginas, os postulados do autor de *Os sertões* podem ser resumidos como uma preocupação em se estabelecer um tema e a melhor forma de representá-lo: o ambiente amazônico (o homem e a natureza) e a representação desse ambiente.

Referências bibliográficas

- AGASSIZ, L. & AGASSIZ, E. C. (1975). *Viagem ao Brasil: 1865-1866*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp.
- CARVALHO, J. C. (2005). *Amazônia revisitada: de Carvajal a Márcio Souza*. Rio Branco: EDFAC.
- CUNHA, E. (2001). Preâmbulo. In: RANGEL, A. *Inferno verde*. 5.ª ed. (pp. 23-34). Manaus: Valer/ Governo do Estado do Amazonas.
- _____. (1999). *À margem da história*. São Paulo: Martins Fontes.
- DAMATTA, R. (1994). Em torno da representação de natureza no Brasil: pensamentos, fantasias e divagações. In: DAMATTA, R. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. 2.ª ed. (pp. 91-123). Rio de Janeiro: Rocco.
- FERREIRA, A. R. (2008). *Viagem filosófica às capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*. Manaus: Valer.

- FINAZZI-AGRÒ, E. (2002). Postais do inferno: o mito do passado e as ruínas do presente em Alberto Rangel. In: CHIAPPINI, L. & BRESCIANI, M. S. (orgs.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras* (pp. 221-227). São Paulo: Cortez.
- GONDIM, N. (2002). O nacional e o regional na prosa de ficção do Amazonas. In: *Leituras da Amazônia: revista internacional de arte e cultura* (pp. 83-125). n.º 2. Manaus: EDUA; CRELIT; Valer.
- KRÜGER, M. F. (2001). Grande Amazônia: veredas. In: RANGEL, A. *Inferno verde* (p. 09-21). 5.ª ed. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas.
- _____. (1982). *Introdução à poesia no Amazonas*. Rio de Janeiro: UFRJ. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- LA CONDAMINE, C.-M. de. (2000). *Viagem na América Meridional descendo o Rio das Amazonas*. Brasília: Senado federal.
- MIRANDA, W. M. (1996). Pós-modernidade e tradição cultural. In: CARVALHAL, T. F. (org.). *O discurso crítico na América Latina* (pp. 13-22). Porto Alegre: Editora Unisinos; IEL.
- POLAR, A. C. (2000). *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- RANGEL, A. (2001). *Inferno verde – Cenas e Cenários do Amazonas*. 5.ª ed. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas.
- SCHAMA, S. (1996). *Paisagem e memória*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras.
- SEVCENKO, N. (1999). *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense.

Agradecimentos:

O autor agradece à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas, financiadora do projeto que deu origem a este texto.

Capítulo 3.

A Amazónia brasileira em *O Instinto Supremo*: Clima, rios, vegetação e humanos no último romance de Ferreira de Castro

Ana Cristina CARVALHO
Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (Cics.Nova),
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade Nova de Lisboa
acristinacarvalho22@gmail.com

Resumo

Faz-se uma abordagem ecocrítica ao segundo romance castriano com cenário no sul da Amazónia brasileira. O tema central é a pacificação, movida pelos “civilizados” emissários do general Rondon, dos temíveis Parintintins, no início da década de 1920. Analisa-se em que medida o Clima Equatorial Húmido da Amazónia, fator natural abiótico, assumia papel determinante nos avanços hostis dos indígenas contra os outros habitantes da selva. Expõe-se ainda a influência do património natural amazónico, representado pelos rios Madeira e Maici-Mirim e pelo coberto florestal, na dinâmica eco-humana da selva, na sorte das personagens e na tessitura da história.

Palavras-chave: Ecocrítica. Ecologia Humana. Clima amazónico. Floresta amazónica. Índios Parintintins.

Abstract

This chapter addresses an ecocritical approach to the second Ferreira de Castro’s novels set on the south of the Brasilien Amazon. Its core subject was the pacification of the fearful Parintintin, undertaken by the General Rondon’s “civilized men” at the beginning of the 1920’s. We analyze to what extent the Amazon Equatorial Climate, a primary environmental factor, played a prevailing role in the native threats towards other Amazonian inhabitants. We also examine the Amazon heritage portrayed in this narrative, represented by the rivers Madeira and Maici-Mirim and by the vegetation, as well as its influence on the Human Ecology dynamics of the jungle, the characters’ fortune and the story’s construction.

Keywords: Ecocriticism. Human Ecology. Amazon Climate. Amazon rainforest. Indians Parintintin.

1. Introdução

São múltiplos os olhares analíticos possíveis de lançar sobre um texto ficcional. Um deles emana da Ecocrítica, que convoca a literatura de ficção para aprofundar o conhecimento dos lugares geográficos e seus recursos naturais e étnicos.

Embora os primeiros ecocríticos fossem seduzidos pela *nature writing* americana, o seu escopo analítico veio a incluir obras que retratam a Ecosfera e a sua marca humana – nem sempre equilibrada e pacífica, tantas vezes hostil e destrutiva. Há cerca de cinco décadas que eles decifram o papel da literatura no despertar e no reforço da consciência para os valores da Natureza e para temas ambientais que, às várias escalas geográficas, agitam o nosso tempo, ameaçando o futuro conjunto da Ecosfera e da Sociosfera. Vemos esta ideia em, por exemplo, *Beyond Nature Writing* (2001:2), obra de referência onde Armbruster e Wallace definem a visão ecocrítica como a que “takes the natural environment and human relations to the environment as its special focus”.

Apesar de faltarem estudos que objetivamente meçam o impacto destas obras na consciencialização dos leitores, parece natural que ele seja mais poderoso em textos ancorados numa geografia real. Esse realismo dá credibilidade à ficção, abona-lhe valor documental e permite ao ecocrítico uma assunção de verosimilhança para basear a sua análise.

Quase toda a obra ficcional de Ferreira de Castro cumpre este pressuposto. Isto não legitima apontar intuítos ecológicos a um ou mais dos doze títulos canónicos que publicou entre 1928 e 1974. Mas permite pesquisar, numa obra tão interpretada no século XX por eminentes teóricos da Literatura Portuguesa, um novo ângulo de significado, usando-o para cativar as atuais gerações de leitores. Esta perspetiva sintoniza-se com o ideário humanista e libertário do escritor, um pilar essencial da sua obra. E daí explora o efeito de uma escrita que, a par do desígnio político-social, vem imbuída de grande sensibilidade e conhecimento das dinâmicas da Natureza e dos povos, nos lugares que elegera para cenários.

A isto soma-se a atualidade dos temas castrianos. *O Instinto Supremo* (1968)⁶ é um bom exemplo, ao firmar alicerces na selva amazónica brasileira – um dos mais valiosos ecossistemas do mundo e, neste século XXI, um dos mais ameaçados pela ação antrópica.

⁶ *O Instinto Supremo* teve edição simultânea em Portugal e no Brasil, seguida da candidatura conjunta de Ferreira de Castro e Jorge Amado ao Prémio Nobel da Literatura de 1969, por iniciativa da União Brasileira de Escritores.

O romance, escrito para cumprir uma promessa ao lendário Cândido Rondon, é antecedido de um Pórtico, onde o autor recorda ter vivido na pele a inospitalidade daquele meio extremo, e como se documentou na bibliografia listada no final, entre outras fontes, para dramatizar eventos que não presenciou. Garante, assim, o molde realista do texto, povoado de heróis autênticos “em versão livre” interagindo com personagens fictícias.

Será então razoável admitir que *O Instinto Supremo* projeta um reflexo fiável das paisagens amazónicas e laços eco-humanos que nela existiam à época, naturalmente coados pela sensibilidade do autor. O que nos conduz à seguinte questão: Que pode fazer pela Amazónia de hoje este romance escrito há mais de meio século?

2. Sobre o autor, a sua ideologia e este romance de missão

Um filme contemporâneo sobre os meandros biográficos de Ferreira de Castro poderia abrir com a cena em que ele, aos cinquenta anos, aceita na sua morada de Lisboa uma encomenda oriunda do Brasil. Remetera-a o etnógrafo brasileiro Nunes Pereira, com uma porção de terra do “Paraíso”, o seringal amazónico ao qual o escritor sacrificara “muita da [sua] existência e muito mais ainda da [sua] alma”, lê-se no Pórtico de *O Instinto Supremo*.

Este preâmbulo em tom e de teor evocativos divulga aspetos da sua juventude vividos na selva, de onde escapou aos dezasseis anos, em 1914. Elementos naturais traçam o enquadramento local: os dois crótons floridos junto ao barracão, a presença do rio, o banco debruando a sapotilheira onde se sentava “para ler, sonhar e desesperar-[se] ante um futuro que [ele] desejaria sem limites e via sempre limitado pelas arribas do Madeira”.

O Paraíso, cuja sujeição à ira parintintim juntava o terror ao leque de amargas vivências dos seringueiros, é um marco geográfico e experiencial incontornável em Ferreira de Castro. Aí chegou aos doze anos, por via fluvial, sozinho, renegado de Belém por um parente. E aí o iniciaram na extração da borracha vegetal, até que uma imprevista combinação – a sua fragilidade física, uma infeção tropical e a escolaridade básica – lhe permitiu progredir de operário da mata a zelador dos livros de contas.

O seringal, com sua excentricidade geográfica, densidade vegetal e exotismos faunístico e étnico, foi um violento embate para o jovem imigrante, habituado à amenidade da paisagem beirã do interior do distrito de Aveiro, onde nasceu e viveu a infância. Evocações desse choque ambiental ressaltam deste Pórtico: “Eram o meu terror, esses índios” e “o pesado silêncio da mata só por si

me atemorizava intensamente.”

Com *O Instinto Supremo* se conclui a transposição para a escrita desse ‘mergulho’ amazónico, iniciada em 1930 com o mais autobiográfico romance castriano, *A Selva*. É consensual entre académicos do Brasil que ambos os títulos ocupam um lugar histórico na designada “Literatura amazónica” (Tupiassú, 2005 e Gondim, 2005).

O Instinto Supremo constitui a última bandeira publicada em vida da militância castriana por uma arte como resistência à injustiça social, fosse de magnitude local ou universal. Essa convicção desafia o leitor de tempos a tempos, salpicando o enredo por intermédio das figuras mais humildes. Num diálogo do Capítulo V (p.65), Jarbas transmite ao chefe de expedição inquietações globais: “Acha que o mundo está bem? Que a civilização é justa com toda a gente? [...] Se civilizarmos os índios agora, eles já vão ficando preparados para desejar um dia melhor.” Uma aspiração humana retomada mais tarde, no ataque dos Parintintins ao posto da missão, que este seringueiro observa da sua guarita, temendo pela vida: “Pensou que gostaria de viver aquele dia tão sonhado, em que se abrissem ao sol todas as portas e se anulassem todas as velhas servidões” (p.158).

Esta esperança num “dia melhor” é absolutamente basilar na personalidade castriana e inunda toda a obra. Mas, contrariamente ao que vemos noutras ficções, aqui evita protagonismo, cede espaço à mensagem nuclear: a pacificação dos Parintintins em moldes não repressivos ou autoritários. Rondon compreendia que a revolta destes pela presença dos brancos nos seus domínios os levasse a agir em defesa da própria sobrevivência. A sua carta aos homens que saem para a missão, no Capítulo II, sintetiza o âmago do romance. É notória a atualidade relativamente às problemáticas indígenas da Amazônia, do Brasil e da América de hoje (p.34):

Os índios são nossos irmãos, são mesmo os mais brasileiros dos brasileiros. O nosso sangue veio da Europa e da Ásia e começámos por ser estrangeiros, ao passo que o deles aqui se gerou e desenvolveu. Quando os portugueses chegaram, já esta pátria, que parece sem fim, tão grande é, pertencia aos índios [...]. Tomámos-lhes as terras, algumas vezes mesmo os brancos destruíram-lhes as malocas por essas clareiras fora, onde criavam os filhos e confiavam ao sol uma vida isenta de ambições [...].

A transcrição desta mensagem de filosofia humanista aplicada sugere que Ferreira de Castro partilhava do repúdio pela negação do direito dos índios à soberania sobre o seu património ancestral. Foi, portanto, esse o móbil deste

romance de homenagem à “grande figura moral do nosso tempo”, desaparecida em 1958, e à sua epopeia “ignorada do Mundo” e dos brasileiros – como consta do Pórtico.

O escritor pretendeu retratar um “heroísmo popular sem espadas, sem carabinas e sem sangue” – a “heroicidade anónima” dos seringueiros, no dizer de Amorim em *Ferreira de Castro e a Amazônia ou A Atração do Abismo* (1998:59). E fê-lo ao sabor do seu espírito genuinamente pacifista, inseparável da vocação humanista, a que Emery (1992) chamou “humanismo lusotropical”, e ambos, por sua vez, inerentes à sua visão universalista. Note-se esta numa carta de 1953: “Cada homem duma raça tem dos homens das outras raças [...] quase tudo”, ou em “Mensagem” (1956, em Alves, 1996:198), onde reafirmaria o seu amor pelo ser humano de “todas as latitudes”.

Neste sentido, este romance sobre uma missão pacificadora é ele próprio um romance “de missão”.

3. Sobre a história e os grupos humanos que nela entram

É em 1922, ano da pacificação dos Parintintins confiada a Cândido Rondon pelo Serviço de Proteção dos Índios brasileiro, que se fixa o tempo da intriga de *O Instinto Supremo*. Na época, diz o Pórtico, “as marchas punitivas contra os Parintintins, através da floresta cerrada e espinhosa, como se ela própria fosse uma discordância, haviam sido interditas nos seringais daquela área.”. A ação nuclear é esse avanço sob comando de Curt Nimuendajú, companheiro de Rondon e uma das personagens principais – indivíduo focado nos fins em causa, ríspido no trato mas defensor do bem-estar dos seus homens, que uma biliose tropical comum naquelas paragens acaba por arredar do final triunfante da história.

A equipa de vinte e três corajosos é recrutada maioritariamente entre os labutadores do seringal Três Casas, um dos locais reais desta ficção. Todos estão obrigados ao lema “Morrer, se necessário for; matar, nunca!” e a usar como únicas “armas” os pequenos brindes oriundos da “civilização” que durante meses espalham estrategicamente pela floresta. Note-se o detalhe descritivo, na página 23, da cena em que Amaro dispõe ao alcance dos Parintintins esses símbolos de boa-fé.

Um narrador omnipresente traça um retrato polimorfo da missão, construído entre o plano prático das dificuldades e conquistas, conflitos e doenças que abatiam os homens, e o plano íntimo de cada um, seus temores, esperanças e dilemas. Nem sempre a convicção de não-violência era inabalável. Perante a morte do incauto Eleutério, por exemplo, os homens vacilam, “perturbados pela

rotura do pacto entre o instinto de conservação e a ideia de solidariedade que os governara até há pouco” (p.133).

É atributo da escrita castriana dar voz a diferentes juízos sobre os seus temas-chave. Apesar de nesta obra o ponto de vista dominante ser o dos pacificadores, a causa indígena sobressai com frequência. Um exemplo é o diálogo entre Mangori, tradutor índio que se exprimia em “tom brasilíndio” (p. 220), e Garcia, substituto de Nimuendajú (p.219):

– Diz que ele e muitos outros querem fazer as pazes, mas desconfiam de nós, não querem perder as suas terras e nós somos maus.

– Lhe explique que não precisamos das terras deles para nada. [...]. Que isto se chama Brasil e que o Brasil é uma terra que parece não ter fim [...] Diga que a civilização tem muitas coisas bonitas [...]; e que nós queremos que eles tenham também essas coisas, para serem iguais a nós e a todos os outros homens [...].

Estas promessas de consumo e igualdade podiam ter objetivos ocultos, mesmo entre apoiantes da conciliação. É Nimuendajú quem, a dada altura, o admite: alguns donos de seringais queriam a paz “pelo amor dos índios”, mas também “para depois exportar a borracha daqui” (p.85). Razão teve Urbano T. Rodrigues (1998:82), quando viu neste “romance ecológico” (classificação sua) a defesa de “uma sociedade arcaica completamente ameaçada pela cupidez dos colonos.”

Uma cupidez longe de afetar o terceiro grupo humano que, tal como os seringueiros (brancos e nordestinos) e os indígenas, compunha etnicamente a selva amazónica: os caboclos, nativos mestiços de branco com índio, que viviam principalmente da pesca nos rios. Alguns integram a equipa missionária: “Velhos caboclos das beiras dos rios, dos igarapés e dos lagos, sem outras ambições que viverem em paz a sua vida humilde, de hábitos sedentários como as árvores [...], tinham ido de alma aberta pedir a Bonifácio que os contratasse.” (p.45)

Os pacificadores contactavam também com três tribos índias já “civilizadas” e alfabetizadas: os Guaranis de Araribá, os Nhambiquaras e os Mura-Piraás. A última tem um papel de apoio prático à missão. Findos oito dias de subida do selvagem rio Maici, a caravana aquática de Curt aporta a uma margem e vê como primeiro sinal de humanidade vestígios muras-piraás: “um velho batelão meio afundado, quatro canoas e várias pirogas índias, feitas de cascas de árvores”.

Mas são os Parintintins⁷ os protagonistas índios da história. A sua descrição física surge no Capítulo VIII, com o acampamento já erguido no limiar do território inimigo: “Os homens enxergavam, enfim, os Parintintins. [...]. Baixos, espadaúdos, pintados de negro, sua cor de guerra, na cabeça um diadema de plumas, as maiores pendentes sobre as costas, em ramalhetes multicolor, eles pulavam e batiam furiosamente com os pés no chão, prosseguindo nos gritos bélicos” (p.144). Estes índios de “cabelo muito preto, os pomos das faces salientes, peitos quase de atleta, [...] uma força secreta muito dona de si, uma rudez altaneira”, distinguiam-se por “órgãos genitais escondidos dentro de folhas de arumã, enroladas em forma de canudo” (p.187).

Através de personagens como Garcia ou Mangori, conhecemos os *taxauás*, líderes tribais; os velhos *pagés*, feiticeiros que tratavam maleitas com produtos da selva; as danças de luta e morte executadas envergando *acanitarras* e empunhando “arcos e flechas” (p.70); e também que a tribo se dividia em várias *malocas*, aldeia discordantes entre si quanto à adesão dos pacificadores. A narrativa vai-se enriquecendo com outros hábitos indígenas em estreita ligação com a Natureza: “Nas malocas, com a caça e a pesca, sustentam os filhos” (p.50); abrigam-se nos *tapiris*, de tetos de palha, sustentados por “esteios e varas” (p.84); circulam em *igaras*, “pirogas que eles, bons cirurgiões dos vegetais, obtinham cosendo, com cipó, as cascas flexíveis e grossas de certas grandes árvores.” (p.86)

Este esboço etnográfico dos indígenas, retratados na complexidade da sua cultura, configura o “indigenismo” de que fala Anselmo (2005), termo que compara a “indianismo”, usado quando os nativos surgem na literatura sob o prisma romântico do “bom selvagem”. Para este autor, na obra castriana é difícil separar as duas perspetivas. Essa opinião ganha força no romance aqui em análise, porém menos em *A Selva* (1930): apenas *O Instinto Supremo* transmite uma visão não dicotómica nem esquemática da mítica inclemência dos Parintintins.

4. O papel do clima amazónico na ameaça parintintim

A evolução da narrativa obedece a uma matriz predominantemente espacial, com a carga dramática a intensificar-se à medida que narrador, personagens e leitor vão entrando por via fluvial nas profundezas da selva indígena, deixando atrás a Amazónia “civilizada”.

O espaço de efabulação aproxima-se muito do real e a ação progride em

⁷ Para mais informação sobre os Parintintins, consultar, p. ex., “Como foi amansado o tudesco Kurt Unker, vulgo Nimuendajú, natural de Iena” (2002), de Bernard Emery, na *Castriana* n.º 1, ou *Acervo Digital da Cultura Parintintin do Amazonas* (2013) de Flávio Silva.

sucessivos cenários, desenhando um gradiente civilizacional (Fig. 1): começa na urbe Manaus, capital do Estado, ribeirinha ao Amazonas, onde fica a sede do Serviço de Proteção dos Índios e de onde partem os mentores da pacificação; continua com os preparativos da expedição no Seringal Três Casas, marginal ao Rio Madeira, cujo dono,

Manuel Lobo, é adepto das ideias pacifistas; prossegue até à aldeia aliada mura-piraá, a uma semana de viagem, na orla do Maici, afluente daquele; e termina no acampamento, a vários dias de viagem ao longo do rio Maici-Mirim, junto à foz do Igarapé Nove de Janeiro. Neste ponto, fronteira de uma região que em 1981 viria a ser batizada como Estado da Rondônia, decorre a ação central, marcada pela perseverança dos brancos em obter a confiança dos índios. O desfecho sugere a consolidação do estado de paz, a breve prazo, na aldeia parintintim, ainda mais embrenhada na mata (Fig. 1).

As frequentes menções ao clima amazónico surgem para teatralizar a ação e enraizar no meio selvático personagens e acontecimentos. O clima, fator ambiental abiótico fortemente determinante das características naturais de um lugar e da atividade humana que aí ocorre, seria inevitável num texto realista como este.

Na cena de abertura, marcada por um tom de permanente expectativa que contagia o leitor, os homens desembarcam silenciosamente sobre a terra pantanosa, já em nação parintintim, a coberto da “Noite tropical, embora de estrelas acesas” (p.21). Aí abrem a clareira para o futuro posto avançado da missão, e saem antes do nascer do sol, um sol “apressado, teatralmente rápido [...], como acontece sempre nos trópicos”, que anuncia o perigo de ataque indígena. O silvo metálico do subchefe Amaro na “madrugada quente” força uma retirada descrita com apelo ao sentido da visão: “As canoas, que haviam chegado com movimentos sigilosos, como para um assalto, partiam agora com um nervosismo de fuga, sob aquela tira de céu [...]. Pouco depois o sol rompia,

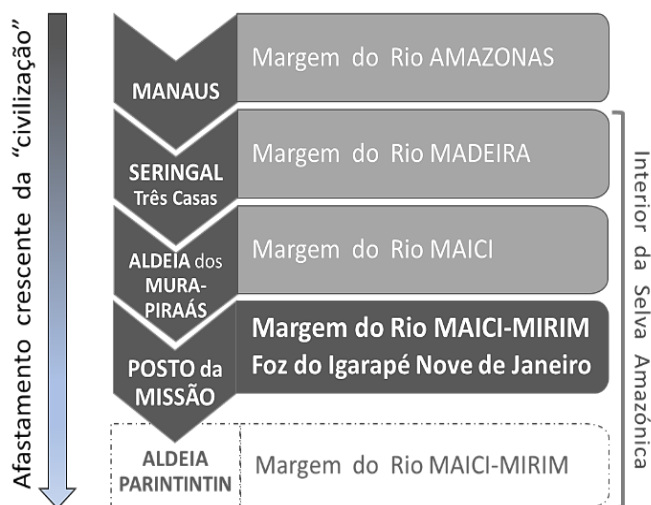
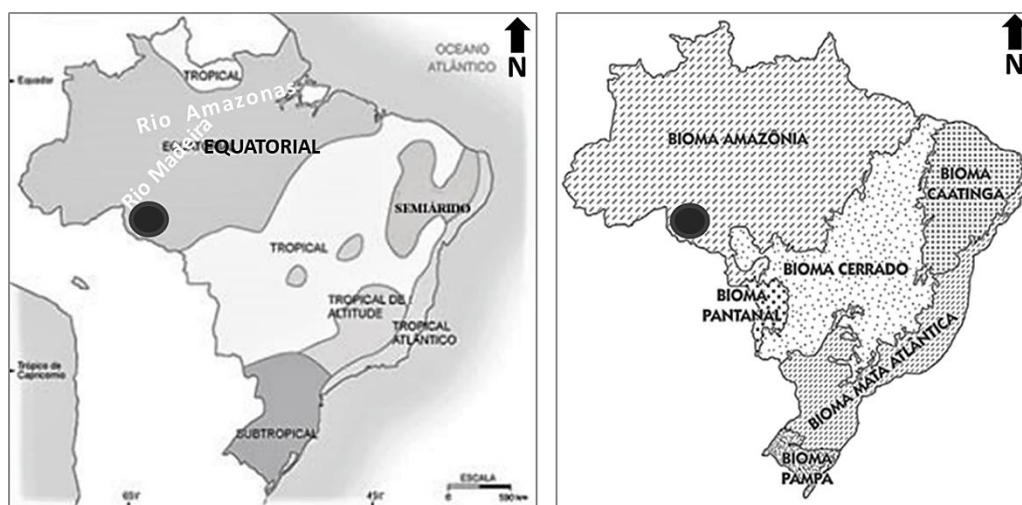


Fig. 1. Cenários da ação de *O Instinto Supremo* e seu afastamento progressivo relativamente ao meio “civilizado”.

amarelo como uma grande gema de ovo. A sua luz horizontal doirava de súbito as cristas da brenha” (p.24).

Mas não são a temperatura noturna, a humidade atmosférica e a luminosidade solar o principal do tópicico climático do romance. Na Amazônia, o Clima Equatorial Húmido influencia diretamente a vegetação e a dinâmica de todo o sistema hídrico. A Fig. 2a) mostra essa zona climática, que inclui a região cenário de *O Instinto Supremo*, no mapa dos cinco grandes climas do Brasil. É um regime com baixa amplitude térmica anual, uma precipitação média anual de 2300 mm



Figs. 2. a) Zonas climáticas do Brasil, com o Clima Equatorial Húmido, no noroeste; localização dos rios Amazonas e Madeira e localização aproximada do cenário da ação central. b) Biomas continentais do Brasil, com o “Bioma Amazônia”.

Fonte: Adpt. de Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/territorio/20644-clima.html>

(Marengo & Valverde, 2007) e duas estações: a das chuvas, entre Dezembro e Maio, quando a humidade do ar pode chegar aos 88% e a temperatura média é de 26°C, e uma curta estação seca, de Julho a Setembro com uma média térmica de 28°C e níveis de humidade perto dos 77%⁸. O quadro climático atual na Amazônia Sul não sofreu alterações pluviométricas significativas desde o tempo da ação (*op. cit.*). Tal regime impõe uma alternância de enchentes e vazantes, resultado do aumento e diminuição dos caudais dos rios, por sua vez fruto das variações de precipitação.

Ferreira de Castro refere as estações do ano logo no Capítulo II, ao descrever um barranco à entrada do seringal Três Casas como “uma escalavrada ingremidade a que as águas, nos meses pluviosos em que elas se mostram tanto mais famintas

⁸ Fonte: Instituto Português de Geografia e Estatística <https://www.ibge.gov.br/>.

quanto mais gordas andam, todos os anos devoravam um pouco.” (p. 29).

À alternância do volume das águas da selva estão intimamente ligados os fenómenos hídricos *igapó* e *igarapé*, mencionados com frequência. Um artigo de Letícia na *Castriana* n.º 2 (2004:36) parte do destaque dado ao “rio encarcerado” em *A Selva* (1930) para fornecer uma ideia orgânica do quadro climático e hídrico da média bacia do Madeira – o rio de “amplidão quase a desafiar a do Amazonas” (p.50). Letícia descreve os igapós no Verão como “águas apodrecidas”, de “ar parado”, “prisioneiros da selva desde a época da última enchente”, que no Inverno “ressuscita[m] com a enchente, perde[m] a sua cor escura e expande[m]-se por toda a parte. Os tremedais tornam-se campos de excursão para peixes, os lagos perdem os respetivos contornos, as árvores sofrem os assaltos das águas” (*op. cit.*).

No romance, o igapó é “aquela água estagnada desde a grande cheia anual, expondo-se soturnamente por entre os pés das árvores como um rio largo saído do leito e agora morto, com folhas secas e gravetos boiando, muito estáticos, na sua negra superfície” (p.104). Os igarapés, por seu lado, são longos braços de um rio típicos da bacia amazónica, estreitos e pouco profundos: “No vale do Madeira, a enchente do rio é o sinal infalível da mudança: as cachoeiras animam-se e entram na festa, as correntes dos igarapés sopram uma vida nova” (Letícia, 2004:37).

Os povos e trabalhadores da selva eram muito vulneráveis a estas oscilações sazonais, quer do ponto de vista económico, não explorado nesta narrativa, quer pela importância vital na sua segurança física. De facto, o avanço e recuo da água exerciam um efeito direto sobre a ameaça dos Parintintins. Voltamos a Letícia (pp. 37-39):

Os seringueiros não podiam trabalhar nas estradas da borracha, pois tudo à sua volta se transformava em lama, poças de água ou pantanal. [...] O que lhes valia era a paz absoluta na frente dos ataques dos indígenas. Os índios Parintintins [...] não tinham nenhum transporte no inverno e eram forçados a ficar nas respetivas malocas. Assim, os trabalhadores do látex podiam dormir sossegados, sem temer a morte na curva da estrada da borracha ou a flecha envenenada [...].

Esta paz perdia-se quando as chuvas abrandavam: “Nos seringais do Madeira sabia-se, porém, que os índios Parintintim iriam de novo abandonar a maloca tribal e correr todos os varadouros da selva, desafiando os seringueiros indefesos [...]. Em certas praias, onde abundavam as tartarugas, até os caboclos

mariscadores podiam ser atacados pelos indígenas” (p.40). Ao narrador de *O Instinto Supremo* não passa despercebida esta dinâmica: os índios assaltavam “nos períodos estivais, justamente quando o chão se despia da sua capa de água e os seringueiros careciam de veredas sem estrepes, de grupos arbóreos que não disparassem flechas” (p.36). Também Eleutério, antes de se arriscar pelos campos parintintins e pagar com a vida essa ousadia, recorda a Genaro que o posto só voltaria a ser atacado “quando as águas baixa[ss]em muito e os varadouros estive[ss]em secos... [...] Para eles [os Parintintins] fugirem mais depressa...” (p.122).

5. Os rios e a vegetação

O cenário de *O Instinto Supremo* situa-se na metade sul da área ecologicamente classificada como “Bioma Amazônia”⁹, um dos seis grandes biomas continentais do Brasil (Fig. 2 b). Correspondendo sensivelmente à zona climática equatorial húmida, ocupa mais de 49.5% do território brasileiro, e serve de habitat a 30 mil espécies botânicas, 2500 das quais espécies arbóreas¹⁰. Este bioma influencia diretamente o regime de chuvas do Brasil e da América Latina e tem sido um fundamental sorvedouro de carbono, contribuindo para o equilíbrio climático global¹¹. Compreende a maior bacia hidrográfica do mundo, a do mais extenso e caudaloso rio, o Amazonas, com cerca de 1100 afluentes e sub-afluentes.

Os igapós e igarapés do romance fazem parte deste vasto sistema hídrico, que não influía apenas na ameaça parintintim. Toda a existência da selva dependia dele. Os rios, estradas vivas de suporte às vidas ribeirinhas, hidrovias essenciais à mobilidade humana na floresta, são para as personagens veios funcionais e emocionais que cruzam o texto do início ao fim.

Como se disse, a ação apoia-se numa sucessão de quatro rios, que diminuem em magnitude à medida que ganham relevância dramática. O último e mais significativo é o Maici-Mirim, “estreito e cor de barro” (p.25), correndo entre os estados do Amazonas e atual Rondônia, nas suas “sucessivas e apertadas curvas, como se ele próprio se opusesse dessa maneira à violação da terra proibida” (p.83).

⁹ Biomas: as mais amplas comunidades vivas da Terra, definidas por um tipo predominante de vegetação climática (vegetação que se mantém relativamente estável nessas condições de clima e subsolo).

¹⁰ Fonte: IGBE e Projeto OEco. O Mapa dos Biomas do Brasil identifica seis biomas. O Amazônia representa mais de metade das florestas tropicais remanescentes e tem a maior biodiversidade numa floresta tropical no planeta, aproximadamente um quarto das espécies da Terra (WWF Brasil).

¹¹ Fonte: Projeto OEco <https://www.oeco.org.br/dicionario-ambiental/28611-o-que-e-o-bioma-amazonia/>.

A temática fluvial é muito expressiva em Ferreira de Castro, por força da sua vivência amazônica e pela infância passada no vale do rio Caima (Emery, 1992; Carvalho, 2017). Nas narrativas de cenário português, há uma exaltação da beleza e da vitalidade dos rios, espaços idílicos, símbolos da liberdade e do deslumbramento de estar em natureza, em coerência com a atitude contemplativa pessoal do autor; pelo contrário, nos romances “amazônicos” predomina uma imagem dos rios e da floresta como sujeitos ameaçadores, conotados com privação da liberdade e com perigos vários. A frase que encerra o Capítulo IV de *O Instinto Supremo*, durante a navegação dos homens pelo Madeira, nos seus batelões e canoas, ilustra esta perspectiva (p.54): “O rio continuava num abandono medonho, como se atravessasse o Mundo no seu começo, com a mesma fisionomia solitária, ilusoriamente repetida até à saturação, até à loucura, embora no emaranhado ribeirinho não existisse um só palmo igual.”

No romance, o rio é sempre caminho de acesso amedrontado ou de fuga, palco de um qualquer drama. O *incipit* noturno enche-se do chapejar baixo dos remos, com as canoas acercando-se furtivamente da margem. Esse efeito sonoro regressa mais adiante – “E de novo se sentiu o rumor, muito distinto, dos remos e da água no meio do silêncio dos homens” (p.78) – marcando de novo uma difusa tensão associada às águas. E junto ao Maici-Mirim, por exemplo, uma cena memorável mostra os companheiros de Eleutério resgatando o seu corpo decapitado, não sem antes devolverem ao rio três peixes que agonizam em terra. É um momento quase filosófico, onde o horror da morte humana se relativiza num gesto compassivo para com outras formas de vida da selva.

Este fascínio do autor pelos cursos de água superficiais, refletido na escrita, só encontra paralelo no deslumbre pela componente florística arbórea. Em *O Instinto Supremo* o rio é sempre indissociável da floresta: o local escolhido para erguer o acampamento é um promontório “entre selvas e rios” (p.27); num ataque indígena mortífero, “Os bichos estavam nos esperando mais abaixo escondidos no mato, à beira do rio.” (pp.37-38); e os batelões “Navegavam sempre com a mesma cadência, hora após hora, naquela longa veia da floresta, tendo o sol, já alto, a infiltrar-se pelo verde-escuro das árvores” (p.79).

De entre as componentes paisagísticas, apenas estas duas – vegetação arbórea e cursos de água superficial – se aproximam do estatuto de personagem, embora sem a magnitude que adquirem em *A Selva* (1930). Repare-se como é descrita a iminência de um novo ataque parintintim (pp.142-143):

Dir-se-ia um parto mitológico da floresta. De arcos em riste, brotavam de dentro da folhagem, rápidos, simultâneos, vociferantes, cercando instantaneamente o acampamento. [...]. Os seus brados de guerra, vibrantes de antigas cóleras remoçadas, de ressentimentos nunca de todo desforrados, entrecruzavam-se, lançavam furibundos ecos rio além, galvanizando de repente a tranquilidade da manhã.

A exuberância natural junta-se à dicotomia guerra/paz para dar forma ao romance. No já citado momento noturno de abertura, os homens acostam à margem do Maici-Mirim e avançam na “terra que trepava do rio para a floresta” até depararem com uma “enorme parede vegetal” (p.21). É a primeira imagem da mata amazónica em *O Instinto Supremo*:

[...] os seus focos inquiridores foram riscando o grande emaranhado, onde os grossos fios de lianas cosiam, uns aos outros, arbustos, plantas e árvores e os velhos troncos de pele esbranquiçada pareciam, quando a luz por eles subia, a modo de réptil transparente, de contornos imprecisos, querer assustar os homens com a lividez de cadáver que a sua casca, de súbito, tomava.

A cena nada informa sobre a identidade e missão dos seus protagonistas. Apenas no Capítulo III o leitor percebe tratar-se dos homens de Rondon, arriscando a vida com o fim nobre de abrirem a clareira onde mais tarde nascerá o posto pacificador. São, porém, apresentados como “algozes”, “bando de demónios” (pp. 22 e 25), num muito castriano recurso literário que favorece um ponto de vista que não é o deles mas sim o dos povos índios, ignorantes da causa pacifista e rápidos a defender o património natural da sua nação.

O Capítulo I é preenchido com este ataque furtivo às árvores. A árvore, constituinte magno da floresta, é um elemento basilar quer nas memórias afetivas quer no imaginário literário de Ferreira de Castro (Carvalho, 2017). Franco (1988) interpreta mesmo os dinamismo, expansão e renovação da árvore como imagem da vida do próprio escritor. Naquela cena, a voz de comando de Amaro dita a “alegoria de desvario” (p.22) dos machados: “as árvores maiores caíam desamparadamente. E o estrondo que lançavam na noite de fábula dir-se-ia encacarolar-se antes de se repercutir, já desdobrado em sucessivas ondas, mata adentro e pelos meandros do rio, de forma lenta e medonha” (pp.23-24). É o apelo auditivo, mesclado com o efeito visual das lanternas. Se em *A Selva* impera a luminosidade, em *O Instinto Supremo* são as imagens sonoras que mais exprimem o realismo do texto.

À voragem das derrubadas junta-se o fogo: “E enquanto uns despediam furiosamente os seus machados contra as árvores sobreviventes, [...] outros iam regando a querosene, esvaziando latas após latas, tudo o que haviam prostrado durante a arremetida anterior”. E mais adiante: “Perto, as últimas árvores condenadas principiavam a cair, sobressaltando a noite. Mas o relógio não chegara ainda às duas horas quando a floresta estremeceu pela derradeira vez com os estrondos de ecos longos e pânticos!” (pp. 25 e 26). Termina assim o Capítulo I, marcado por valores em confronto: a integridade vegetal da floresta e o objetivo dos pacificadores.

Lida esta cena à luz da atualidade, poderíamos tomar o grupo por madeireiros sem escrúpulos, ou por detentores dos chamados “agronegócios”, que desde há décadas vêm sacrificando a natureza e os povos da Amazônia brasileira. Recorde-se que o desmatamento passou de 1% da sua área, até 1970, para os atuais 18%. Entre Agosto de 2019 e Julho de 2020 mais de 9 mil Km² da Amazônia foram desmatados, o valor mais alto desde 2008¹².

Mas existe na escrita castriana o reverso desta medalha: o meio florestal, além de vítima da ação humana, é ele próprio agente opressor. Aliás, a floresta amazónica é praticamente a única parcela da Natureza a que o escritor se refere com negativismo em vários textos e declarações, devido à sensação de ameaça que ela lhe incutia (Carvalho, 2017). Não existem notas de humor nem otimismo nos exemplos deste romance: ao descer o Maici-Mirim, a expedição avista a sepultura de um companheiro morto pelos Parintintins, cercada pela “vitalidade de uma natureza alucinada” (p.84); Curt e três homens “Aprofundam-se na brenha”, num ambiente de “extrema solidão; árvores e arbustos e, aqui e além, réstias de sol escorrendo preguiçosamente pelos fustes” (pp. 93 e 94); e nos dias a fio em que aguardavam pelos indígenas, os homens viam-se num “cárcere vegetal”, sob “um tédio mole e verde como os limos” (p.137).

Mais do que isso, a floresta era “território onde a morte, vermelha e nua, se escondia atrás das árvores” (p.32), simultaneamente abrigo e cúmplice do perigo maior. Os Parintintins movimentavam-se “com arcos e flechas deslizando entre as árvores” (p.224)”; na primeira arremetida contra o posto, “uma bárbara gritaria saída de bocas que ninguém enxergava, onde o ódio parecia alternar com o regozijo, soou na orla da floresta, perto dali.” (p. 96).

Tal como para os rios, o autor permite-se apenas curtos desvios para descrições mais luminosas, como esta, da página 87:

¹² Fonte: Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais brasileiro (INPE) e *Jornal da Universidade de S. Paulo*: <https://jornal.usp.br/ciencias/desmatamento-da-amazonia-dispara-de-novo-em-2020/>

Declinando sobre a floresta, o Sol deixara de se ver. E nessa tremenda soledade da terra [...], dir-se-ia que a Natureza se sujeitava agora a uma rendição abstrusa, passiva, de todo alheia às cambiantes que ia sofrendo com a luz; mas sobre ela parecia baixar, vindo dos tormentos iniciais do Universo, uma poesia épica, soturna e densa, que aguardaria apenas a hora para poder exprimir o inefável [...].

6. Síntese e considerações finais

Após uma experiência amazónica da qual não sairia incólume, Ferreira de Castro guardou para sempre, no seu espírito e na sua escrita, os índios e os caboclos amazónicos. Em *O Instinto Supremo*, a visão universalista e de louvor à convivência pacífica entre povos fica bem selada com o papel do índio “civilizado” Mandori no êxito da missão. Guiado pela hipótese de Nimuendajú de que o dialeto parintintim seria uma mistura de tupi puro e guarani, este tradutor viabiliza uma comunicação frutífera e vital entre os enviados do Cândido Rondon e os indígenas hostis. No último capítulo, uma frase coroa o longo caminho para a pacificação: “Não é nas guerras, é na solidariedade, que o homem se supera a si próprio.” (p.235).

A narrativa termina num abraço interétnico, ao som do maxixe e de modinhas populares – uma atmosfera de decompressão e dever cumprido que faz eco dos conhecidos otimismo e filosofia de esperança castrianos.

A presente ecoanálise partiu da hipótese de que este romance de tese – no sentido em que coloca ao leitor uma questão cara ao escritor – transmite em pano de fundo uma imagem realista do cenário natural amazónico, enquanto suporte da vida humana na selva na década de 1920. Não deteta uma “mensagem” do autor, no sentido intencional do termo, mas sim um discurso literário rico em conteúdos ambientais, periférico à história, que lhe confere fidedignidade e espessura.

A dimensão geográfica sobrepõe-se à temporal. O Clima Equatorial amazónico, a vegetação florestal e o complexo sistema hídrico que permeia a selva compõem o habitat de indígenas e caboclos, onde os seringueiros são intrusos e por isso alvo da cólera parintintim. O clima manifesta-se principalmente na variável pluviosidade, cuja repartição desigual pelas duas estações do ano dita o alagamento ou o recuo das águas interiores e influencia diretamente a mobilidade dos indígenas, fazendo da sua perigosidade um fator sazonal.

O coberto vegetal surge como cúmplice das investidas parintintins, servindo-lhes de abrigo e jogando contra a segurança dos pacificadores. Não existe ameaça parintintim sem floresta cerrada e sem rios, é a Natureza que dá

sentido ao drama nuclear. Mas, por outro lado, da floresta é dada uma imagem que o tempo transformou numa acesa questão ecológica: os meios antrópicos de desflorestação, que neste século XXI atingem proporções catastróficas na Amazônia e outras regiões do planeta – abates e fogo – são retratados pelo autor com alguma tolerância, por servirem a causa pacifista.

Menos pacífica é a efabulação da natureza neste romance, seja qual for o ângulo pelo qual se observe. Extremos climáticos, igapós, emaranhados vegetais, indígenas rebeldes formam o arsenal de uma Natureza ameaçadora e opressiva, num retrato que tem muito de emotivo e muito pouco de cientificamente informativo.

No entanto, *O Instinto Supremo* pode trazer aos leitores de hoje um contributo para a história da Ecologia Humana daquele lugar, seja na vertente das relações entre nativos e estranhos, seja no papel exercido por estes nas primeiras agressões à integridade da selva amazónica.

Referências bibliográficas

- ALVES, Ricardo. (1996). “A Unidade Fragmentada”. *Vária Escrita*, 3: 137-256
- AMORIM, António (1998). *Ferreira de Castro e a Amazônia ou A Atracção do Abismo*. Oliveira de Azeméis: Caima Press Edições.
- ANSELMO, Artur (2005). Aspetos do Indianismo na obra de Ferreira de Castro. In *Actas do Congresso dos 75 anos de A Selva* (pp.143-156). Oliveira de Azeméis: Centro de Estudos Ferreira de Castro.
- ARMBRUSTER, Karla & WALLACE, Kathleen (eds.) (2001). *Beyond Nature Writing*. Charlottesville e London: The University Press of Virginia.
- CARVALHO, Ana Cristina (2017). *Terra Nativa – Natureza e Paisagem Humanizada em Ferreira de Castro*. Oliveira de Azeméis: Centro de Estudos Ferreira de Castro.
- EMERY, Bernard (1992). *L’Humanisme Luso-tropical selon José Maria Ferreira de Castro*. Grenoble: Ed. Ellug e Université Stendhall.
- FERREIRA DE CASTRO (1930). *A Selva*. 41.ª ed. (2009). Lisboa: Livraria Editora Guimarães.
- FRANCO, António C. (1988). O Significado da selva na obra de Ferreira de Castro. *Colóquio-Letras*, 104-105: 62-69.
- GONDIM, Neide (2005). A contribuição Portuguesa para a Literatura do Amazonas. In *Actas do Congresso dos 75 anos de A Selva* (pp.143-156). Oliveira de Azeméis: Centro de Estudos Ferreira de Castro.
- LETÍZIA, Eva (2004). José Maria Ferreira de Castro, uma vivência de emigrante nas terras do Brasil. *Castriana*, 2: 5-54.
- MARENGO, José & VALVERDE, Maria (2007). Caracterização do clima no Século XX e Cenário de Mudanças de clima para o Brasil no Século XXI usando os modelos do IPCC-AR4. *Revista Multiciência* 8: 5-28. Online:

https://cetesb.sp.gov.br/proclima/wp-content/uploads/sites/36/2014/05/marengo_valverde_carcterizacao_2007.pdf.

TAVARES RODRIGUES, U. (1998). O Homem irmão do Homem. *Língua e Cultura*, 7 e 8: 81-82.

TUPIASSÚ, Amarílis (2005). Amazônia, das travessias lusitanas à literatura de até agora. *Estudos Avançados* 53 (19): Online: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000100019

Webgrafia

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística: <https://www.ibge.gov.br/>.

Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais – Missão Amazônia:

<http://www.inpe.br/amazonia1/amazonia.php>.

Projeto OEco Brasil: <https://www.oeco.org.br/apoie-o-eco/>.

WWF Brasil: <https://www.wwf.org.br/>.

Capítulo 4.

Geografia e Literatura. A Amazônia enquanto espaço da imanência em Mário de Andrade

Antonio Carlos VITTE

Departamento de Geografia, Instituto de Geociências, Universidade de Campinas (SP)

Vitte@unicamp.br

Resumo

Historicamente, há uma forte correlação entre a questão geográfica e o projeto de modernização do Brasil, dinamizado a partir de 1870 e que conformou o projeto republicano. A maioria dos intelectuais explicava o atraso brasileiro como produto das condições tropicais da natureza, como é o caso das da Amazônia, em oposição às condições naturais da Europa. O escritor Mário de Andrade pensava diferente. Para ele, era na Amazônia que se localizava a imanência do Brasil, ou seja, a sua potencialidade e riqueza cultural. Além disso, a identidade territorial e cultural brasileira não era uma síntese da ação de um Estado sobre as culturas regionais, mas o produto dialético de um complexo emaranhado de redes, relações e fluxos culturais que, tal como os rios da Amazônia, escoam no espaço e no tempo.

Palavras-chave: Amazônia. Território. Cultura. Imanência.

Abstract

Historically, there is a strong correlation between the geographic issue and the project for the modernization of Brazil, dynamized since 1870 and that formed the republican project. Most of intellectuals explained the Brazilian delay as a product of nature's tropical conditions for the Amazon, as opposed to European natural conditions. The author Mário de Andrade thought differently. According to him, it was in the Amazon that Brazil's immanence, its cultural potentiality and wealth, was located; Brazilian territorial and cultural identity wasn't a synthesis of the action of the state over regional cultures, but, instead, the dialectic product of a complex tangled of cultural networks, relations and fluxes, the same way as Amazon rivers flow through space and time.

Keywords: Amazon. Territory. Culture. Immanence.

1. Introdução

A cultura, enquanto sistema de significações sociais, tem na literatura uma das muitas formas com que a sociedade expressa sua visão de mundo, seus valores morais, incluindo-se nestes os juízos sobre o passado e as opções para o futuro (Williams, 1990, pp.10-13).

Pode-se dizer que a literatura é um campo relevante para as pesquisas em Geografia, uma vez que por meio dela é possível resgatar e avaliar as possíveis convergências entre os sistemas simbólicos e as práticas materiais de uma dada sociedade. No âmbito da Geografia, uma das análises possíveis é verificar por meio do texto literário quais os sentimentos e o *status* que a elite de um determinado país atribuía ao espaço, à natureza-paisagem e ao território, com vista à modernização econômica, social e cultural daquela sociedade. Da mesma maneira, pode-se verificar qual foi a contribuição dessas categorias geográficas para a conformação do sistema de representação social, visando o sentimento de pertencimento do indivíduo a uma comunidade nacional.

Neste capítulo, o objetivo é apresentar o debate que ocorreu no período entre 1870 e as duas primeiras décadas do século XX, quando aflorou na consciência da elite brasileira o problema da chamada *questão nacional* (Oliveira, 1990) e a intelectualidade da época se colocou frente à missão de, não somente resolvê-la, como construir uma nova civilização nos trópicos, com os fundamentos que seriam dados pelo cientificismo da época (Schwarcz, 1993; Lahuerta, 1997). Esse momento histórico foi marcado pela descoberta de outro Brasil, o do interior, no qual se inclui a Amazônia, que passou a ser genericamente chamada de “sertão”, ou de “deserto”, mas onde estariam guardados os reais e verdadeiros sentimentos da alma brasileira. Muito ao contrário do Brasil cosmopolita da zona litorânea, como o Rio de Janeiro, ao tempo dominado pela corrupção e por um nacionalismo contaminado pelo estrangeiro.

Primeiramente, um dos marcos antecedentes foi o final da Guerra do Paraguai (1864-1870), que trouxe consigo importantes transformações no cenário intelectual brasileiro, levando à formação da chamada “Geração de 1870”, formada por jovens intelectuais que atribuíam ao regime imperial o fracasso civilizatório do Brasil face às demais nações europeias e principalmente aos Estados Unidos da América do Norte.

Mas se havia a crença na superioridade do regime republicano em relação ao imperial, não era menos verdade que pairava entre os intelectuais a sensação de que o sucesso daquele regime exigia a resolução de problemas herdados do

período colonial que permaneceram durante o Império, em especial a referida *questão nacional* (Oliveira, 1986, 1990, 2000; Lauheta, 1997).

Durante toda a Primeira República (1889-1930) esse tema mobilizou as forças e as energias dos jovens intelectuais da época, os quais se aparelharam daquilo que consideraram os melhores fundamentos epistemológicos, com o fim de construir diagnósticos e interpretações sobre a então realidade brasileira, para com isso tornarem viável o projeto republicano em solo tropical.

Tomando por modelo repúblicas europeias como a França e também os Estados Unidos, o diagnóstico imediato apontava para o facto de que a *questão nacional* derivava da fraca integração territorial e cultural do país. E a premissa aceite era que essa fraca integração decorria da própria história de ocupação do território brasileiro desde os tempos coloniais, adentrando no Império, onde as então províncias, transformadas em estados com a constituição de 1891, por algum motivo haviam adquirido uma relativa autonomia em relação ao Estado-Nação.

O debate que se estabeleceu foi pautado por questões sobre *como* e *quais* seriam as estratégias possíveis e viáveis para integração do território nacional, sob o ponto de vista da infraestrutura produtiva, mas também econômica e cultural.

Foi nesse quadro que a literatura catalisou a *questão nacional*, e todas as argumentações se fundamentaram na tríade “a natureza-paisagem”, “o espaço” e “a raça”, sempre conexas entre si. A tal ponto que os literatos daquele momento, ao discutirem, por exemplo, a natureza-paisagem tropical do Brasil, imediatamente a relacionavam com as questões históricas envolvidas na ocupação do território e, inclusive, lançavam mão das mais diferentes teses raciais, cientificistas, darwinistas sociais e positivistas como explicações para o atraso civilizacional do país em comparação com as nações acima citadas.

De maneira geral, a utilização das teses raciais e deterministas pelos literatos em seus escritos era linear e generalizante, escritos onde expressavam as suas análises e os seus juízos de valor sobre o “atraso” brasileiro. Mas o interessante é que, com essas teorias, realizavam o julgamento sobre a qualidade e as características do mundo tropical visto, como essencialmente negativo para o sucesso civilizatório, enquanto que nas regiões temperadas a natureza seria pródiga, harmoniosa e progenitora do êxito humano.

Pode-se dizer que, historicamente, tais discursos fundamentaram a construção do imaginário coletivo, com impactos na constituição de uma representação simbólica e social sobre a natureza tropical e, porque não dizer,

com impactos na própria auto-imagem da nação brasileira. Pois infelizmente foram as teses raciais e até mesmo eugênicas, afora o darwinismo social, as que alimentaram o imaginário dos intelectuais no Brasil durante a Primeira República, com efeitos que se fazem sentir até hoje no cotidiano da vida brasileira, como são exemplo o racismo, o autoritarismo e o conservadorismo, assim como a segregação e a violência de gênero e de raça.

A representação simbólica que foi então construída procurava associar as características e propriedades da natureza tropical, principalmente o seu comportamento climático, com a questão racial e o conseqüente grau de desenvolvimento territorial e cultural do país. Essa natureza tropical era vista como monstruosa, pois degradava o corpo, a alma e a cultura humanos, além de transformar em ruínas as obras construídas pelo homem. E assim foi formada a imagem espacial e simbólica da Amazônia, concebida como sendo um grande deserto, um inferno, uma região pautada pela degeneração humana, física e cultural.

Com vistas à resolução da *questão nacional*, a grande maioria dos intelectuais optou pela via conservadora-autoritária, onde o Estado, entendido como um *ente*, teria de facto reais possibilidades de impor a integração territorial e construir a identidade nacional e a unidade cultural da nação.

Exceção a essa regra foi Mário de Andrade (1893-1945), indiscutivelmente a maior referência da Semana de Arte Moderna que ocorreu em São Paulo em 1922 e que se engajou na busca pela construção da identidade nacional. No projeto marioandradiano – diferentemente daqueles que sonhavam e defendiam que somente um Leviatã seria capaz de resolver o problema da *questão nacional* e assim conduzir o Brasil rumo à modernidade – o Brasil seria o produto de uma imensa e dinâmica rede conectiva e simbiótica de culturas e materialidades. E, para Andrade, a Amazônia seria o espaço simbólico e material de onde fluíam os fundamentos que sustentavam o *ser* do brasileiro, que se constituiria a partir de uma dialética entre a imanência dada nas relações natureza–ser–cultura. Estas, tal como as águas de seus inúmeros rios, de lá fluíam para todas as direções e se encontrariam com as demais culturas regionais do Brasil e da América Latina, resultando na formação de uma imensa rede conectiva que alimentaria o próprio sentido de ser brasileiro, enquanto um ser-estar-no-mundo.

Foi na Amazônia que Mário de Andrade se encontrou a si próprio e ao mundo enquanto existência. Na Amazônia, a energia que religava e dava sentido de pertencimento do povo ao espaço, em vez de o espaço impondo ao povo o sentido de soberania, fazia do Brasil um país *sui generis*.

Este capítulo parte da hipótese de que toda a discussão que ocorreu entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX no meio intelectual brasileiro foi motivada por um problema de ordem geográfica que se manifestou na luta entre os americanistas e os iberistas. E foca-se depois na Amazônia, num contexto de desilusão da intelectualidade para com a República e na busca do verdadeiro sentido de nacionalidade. Esse movimento foi o responsável por reconfigurar o regionalismo literário enquanto estratégia crítica e política contra a maneira como estava caminhando o regime republicano no país.

O capítulo é dedicado a Mário de Andrade, líder intelectual da Semana de Arte Moderna de 1922, e que em 1927 viajou pelo Rio Amazonas, produzindo como fruto literário a obra *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, publicada em 1928.

2. A Amazônia na obra de Mário de Andrade: imanência, estética e brasilidade

Mário Raul de Moraes Andrade, ou simplesmente Mário de Andrade (1893-1945) foi um intelectual multifacetado e paradigmático para a cultura brasileira. Além de romancista, foi cronista, folclorista, musicólogo, um apaixonado incentivador do uso da fotografia e crítico de arte (Tércio, 2019). Para Antonio Candido (2000), Mário de Andrade foi a própria consciência do movimento modernista de 1922 no Brasil.

O interesse do romancista pela “descoberta do Brasil” e sua consequente inserção no debate intelectual e político sobre a nacionalidade brasileira foi o resultado da conjugação de três campos de força que se conectaram nesse processo de descoberta e que, ao mesmo tempo, foi o de *autopoiesis* do intelectual brasileiro de meados dos anos 1920. O primeiro campo de força foram as conferências proferidas por Afonso Arinos na Sociedade de Cultura Artística em 1915. Já o segundo campo são as obras de Sílvio Romero, Graça Aranha e Euclides da Cunha (Amaral, 2004; Maia, 2008), que ampliaram a visão de Mário de Andrade, ao chamarem a sua atenção para o papel e a influência da história territorial brasileira no debate sobre a cultura e a busca de uma identidade nacional.

Enquanto Graça Aranha buscou na reflexão filosófica e estética a possibilidade de reconstruir a identidade cultural da nação, mediada por uma boa dose de melancolia, as reflexões de Afonso Arinos e as de Euclides da Cunha partiam de um princípio mais pragmático. Para eles, o problema da integração territorial e cultural do Brasil estava no facto de que, como a colonização portuguesa valorizara demasiado a região litorânea em detrimento do interior

continental, o *sertão*, este ficou isolado em relação ao restante do país. E esse isolamento teve um efeito positivo, pois resguardou os fundamentos da verdadeira nacionalidade brasileira.

Mário de Andrade também havia defendido esse posicionamento, ao observar o caso do barroco em Minas Gerais. Também concordava que a posição de um lugar, em relação às regiões dinâmicas do território colonial, sofria maior ou menor influência da cultura portuguesa, ou seja, a localização geográfica tornava-se um indicador importante para que se pudesse selecionar os lugares com a intenção de se investigar a maior ou menor autenticidade da cultural nacional. Assim, enquanto as regiões, como a centro-sul, se caracterizavam pela constante entrada de inovações culturais devido à intensa urbanização, industrialização e fluxo de imigrantes europeus, a cultura regional e local do interior do país estava totalmente livre da influência europeia.

Essa visão aflorou em Mário de Andrade em 1924 quando, por indicação de Paulo Prado, tomou contacto com três obras que o marcariam e o levariam a focar-se na direção da Amazônia. A primeira foi *Ra-txa hu-ní-ku-í: a língua dos caxinauas do rio Ibuçu, afluente do Muru*, do historiador Capistrano de Abreu (1914). Outra foi *Poranduba amazonense ou Kochiyma-uara porandub*, de João Barbosa Rodrigues, que teve a primeira edição em 1890, segundo Lopez (1973, p. 3). A terceira obra que muito influenciou Mário de Andrade a partir de 1924, também emprestada de Paulo Prado, foi a do etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg, intitulada *Von Roraima Zum Orinoco: Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913* (“Do Roraima ao Orenoco: observação de uma viagem ao norte do Brasil pela Venezuela entre os anos de 1911-1913”).

Essas três obras foram fundamentais para a literatura de Mário de Andrade, pois o apresentaram a uma região onde se fazia presente a tese do isolamento geográfico com baixa interferência da modernização capitalista, o que lhe permitiria entrar em contacto com o que de mais próximo havia da nacionalidade, nos moldes divulgados nas Conferências de Afonso Arinos, em 1915, em São Paulo.

A viagem à região amazônica, percorrendo o rio Amazonas até a Bolívia e ao Peru e que foi chamada pelo próprio Mário de Andrade de “Expedição Etnográfica”, ocorreu entre os dias 7 de maio e 15 de agosto de 1927, e foi feita a convite de Olívia Guedes Penteadó (1872-1934), uma empresária do ramo do café e amiga particular do então presidente da República do Brasil, Washington Luís, que tinha interesses econômicos na Amazônia. Sua anfitriã também tomara

contacto com a obra de Alberto Rangel *Inferno Verde* (1908), o que lhe despertara curiosidade por conhecer a região.

Essa “viagem amazônica” (Tércio, 2019, p. 273) compôs a primeira parte do livro de Mário de Andrade *O Turista Aprendiz* (Andrade, 2002). Pode-se afirmar que colocou o autor em contacto direto com os vários e infinitos *brasis*, com outros brasileiros *invisibilizados*, permitindo-lhe refletir sobre o país para além de uma síntese que envolveria a relação território–natureza–cultura, de facto, defendendo ser o Brasil uma nação multifacetada e que extrapola a própria determinação geográfica do território. Tal “Viagem Etnográfica” pelo rio Amazonas e rio Madeira foi descompromissada, buscando apenas conhecer aquela região do Brasil e entender a sua cultura, oportunidade na qual conheceu as músicas populares, as tradições artísticas, danças, folclore, mitos e lendas.

Importante assinalar que quando o escritor fez essa viagem em 1927, já estava estudando as obras de Sigmund Freud (1856-1939) (Riaviz, 2003), do expressionismo alemão (Lopes, 2013) e da vanguarda do primitivismo francês que lhe fora apresentado por Oswald de Andrade (1890-1954), e que certamente ajudou a calibrar o seu olhar sobre a Amazônia (Virava, 2018).

O imaginário espacial que a maioria dos habitantes da região centro-sul tinha naquele momento, década de 1920, via a região tal qual havia sido difundida pelas obras de Euclides da Cunha (1866-1909) e Alberto Rangel (1871-1945). Em 1907, Euclides publicou o livro *Contrastes e Confrontos* (Cunha, 2000, [1907]), no qual defendia que, devido às condições climáticas da Amazônia, o homem e seu empreendimento estariam fadados ao fracasso, causado por uma certa paralisia evolutiva, pelo facto de o meio amazônico ser inóspito e violento (Murari, 2007). Defendeu que a Amazônia era dominada por uma natureza selvagem e portadora de uma força descomunal, quase demoníaca, que não apenas degradaria o empreendimento humano, mas, fatalmente, iria degenerar o espírito do homem.

Na obra *A Margem da História* (Cunha, 2019, [1909]), Euclides da Cunha transformou a Amazônia em um *sertão*, muito embora naquele bioma predomine o tipo climático tropical úmido. Mas o facto é que utilizou como modelo interpretativo para a Amazônia a sua obra já clássica *Os Sertões*. Assim, com ele a Amazônia deixava de ser representada por meio de uma imagem de terror e passava a ser vista como “... um espaço que oculta a si mesmo” (Hardmann, 2019) e que ainda não estava inserida na história humana. A imagem da Amazônia que Euclides da Cunha ajudou a difundir era a de um vestígio do paraíso na Terra, porém de uma terra sem história, onde somente uma *imaginação poética* seria capaz de desvendar os sentidos ocultos daquela paisagem. Uma imagem exótica,

pura, mas que, ao mesmo tempo, lhe trazia o sentimento de estar exilado, de um vazio, ou de uma ausência, pois para ele a floresta obscurecia a história.

Esse espaço lhe causava estranhamento e deslocamento, similar ao causado por um deserto, mas guardava uma imensa riqueza, o *gérmen* da nacionalidade, pois aí se encontrava o sertanejo, que para lá havia migrado durante o *surto* da economia da borracha. Para Euclides da Cunha, o sertanejo era o símbolo de uma raça forte, sendo o único com capacidade para se aclimatar e dominar a floresta, além de que se mostrava livre das mazelas da modernidade que eram corriqueiras no litoral, em especial no Rio de Janeiro, capital da República (Ventura,1996).

Sob a perspectiva da Geografia e da gestão territorial, segundo Ferreira (1999), as concepções de Euclides da Cunha e Alberto Rangel sobre a Amazônia foram importantes para as políticas territoriais do Estado brasileiro a partir do “Estado Novo” (1937-1945), no governo de Getúlio Vargas (1882-1954), quando efetivamente foi inaugurada uma política explícita de integração da Amazônia no território nacional, no projeto “Marcha para o Oeste”.

Foi nesse quadro interpretativo sobre a Amazônia que Mário de Andrade inovou, ao tomar a paisagem não apenas como um mero recurso estilístico ou estético nos moldes dos românticos ou dos naturalistas e realistas. Ao contrário, a paisagem ganha relevância nas fabulações *marioandradianas* como uma referência estética positiva, tal qual aquela disseminada por Graça Aranha em 1921, ou seja, uma estética que acontecia a partir de um desprendimento do *eu* em relação ao *todo*, sendo esse todo a própria paisagem. Em consonância com Cosgrove (2010), para quem a paisagem é o produto de uma relação que se estabelece no sujeito, em suas dimensões objetiva e subjetiva, e o mundo exterior um processo no qual o sujeito e o objeto se diluem no próprio ato do conhecer.

Abusando de Deleuze (2001, p.354), podemos afirmar que a paisagem em Mario de Andrade é uma linguagem-pensamento-ação que borra os códigos, ou seja, não é uma *transcendência*, mas uma *imanência*, não é algo que se possa afirmar sem se fazer. Ou, em outros termos, paisagem em Mário de Andrade subverte os sentidos, pois se realiza no trânsito-continuidade entre o pensamento e a ação não como um sistema, mas como um fluxo que se materializa e se expressa em conceitos, afetos e corporeidades (Deleuze 1968, 1969).

A Amazônia transformou-se em uma *poética* que está para além da dimensão da linguagem e de suas representações miméticas. Pois poética e plasticidade se tornaram a expressão da liberação dos sentidos e das sensações então reprimidos no corpo, no afeto e na linguagem dos seres. Concomitante a

esse momento imanente, o escritor e sua escrita, o produtor e o produto se realizam em um processo cuja propriedade é a interconexão entre as sensações e os afetos heterogêneos, perpassada por um contínuo fluxo relacional (Deleuze e Guattari, 1972, 2000).

A paisagem amazônica revelou a Mário de Andrade o mais puro sentido do conceito de *gagueira criadora*, de Deleuze (1972) e Deleuze e Guattari (1972, 1980), onde o ato de criação–relação e de descoberta escritor–escritura, sujeito–objeto, o eu–outro torna-se livre da transcendência kantiana. Uma vez que, ainda segundo Deleuze (1998), a transcendência kantiana em si é um condicionamento imposto pelo sujeito, que pressupõe o tempo e o espaço como já devidamente constituídos.

Assim, no transcendental, a representação é a forma mediadora do sujeito para com o mundo onde a identidade torna-se a referência epistêmica do e para o sujeito, ao mesmo tempo que anula a diferença. Portanto, com o domínio do transcendental, a repetição e o mimético é que sobressaem na criação, que tem no dualismo as bases para a interpretação do mundo e das coisas (Deleuze, 1998; Deleuze e Guattari, 1972).

A *cegueira criadora*, ao contrário, é o ato de realização da imanência que tem na diferença o fundamento ontológico do encontro e a centralidade no movimento de criação do mundo. Na transcendência, a identidade reifica a diferença, assim como sua qualidade, onde o “outro” e o sujeito são pares opostos e condicionados pela dualidade e reificados pela representação.

Essa, a nosso ver, é uma das questões-chave que diferenciou Mário de Andrade dos demais intelectuais da década de 1920, pois para ele a identidade cultural brasileira e o próprio sentido de pertencimento nacional eram frutos da relação dialética e diferencial entre as culturas regionais. Posição esta que contrastava com a de intelectuais como Alberto Torres e Oliveira Vianna, por exemplo, que concebiam o Estado como transcendente e somente pela via conservadora-autoritária haveria de facto a integração territorial e a resolução *da questão nacional*.

Para os intelectuais que advogavam a favor desta via, o Estado, entendido como **sujeito transcendental** (negrito meu), seria uma entidade orgânica e capaz de construir a identidade brasileira, e esta uma síntese das várias culturas regionais do Brasil. Portanto, no Brasil, somente este Estado teria capacidade de construir e impor à sociedade civil o referencial simbólico do que seria a nação, além de moldar sua mentalidade e seu caráter (Ventura, 2018).

Em Mário de Andrade, o ato da criação foi oposto ao mimético-autoritário, uma vez que a paisagem amazônica, enquanto “gagueira criativa”, levou-o a refletir e criar o conceito de que a formação cultural e étnica brasileira eram, em si, pura elasticidade e força e não uma máquina. De tal maneira que a experiência e o sensível advindos da música, da literatura, da dança, do som, do cheiro, do sabor, da cor, do ar, da água, da floresta, do jeito de ser das pessoas e de suas fisionomias, por exemplo, seriam a própria experiência do real, e não um condicionado, um transcendental kantiano.

A nacionalidade e a identidade brasileiras seriam a manifestação simbiótica de fluxo vivido no contexto das diferenças entre natureza e cultura, cuja manifestação seria a *plasticidade e poeticidade do ser em processo do brasileiro*.

Essa revolução marioandradiana foi possível devido ao facto de, durante a viagem de 1927, a “descoberta do Brasil” ter sido um ato de gagueira de autocriação energizada por leituras de Freud, por seus estudos sobre o expressionismo alemão, e o conhecimento da obra de Koch-Grünberg. Foi a partir desse ato que a “visão” (Cosgrove, 2010) de Mário de Andrade o levou a postular que a cultura brasileira é uma eterna conexão de diferentes nas mais variadas escalas e não uma síntese transcendental. Segundo Botelho (2013), os

... escritos amazônicos de Mário de Andrade [trazem] uma concepção plural de civilização, em que há lugar para as diferenças e para uma convivência mais democrática entre diferenças sem ignorar, porém, a desigualdade social e os embates de poder aí envolvidos. Civilizações, e não apenas uma única civilização. A lição não é pequena se lembrarmos dos velhos e novos processos de homogeneização e padronização das condutas, sentimentos, imaginações e linguagens que, ainda que em novas configurações, nos perpassam contemporaneamente. Em suma, uma visão plural de civilização, mais sincrética que sintética (Botelho, 2013, p. 21).

Registre-se que essa concepção de civilização por meio da Amazônia se iniciou com um choque, com o despertar de um certo *sonambulismo* frente à imensidão das águas do rio Amazonas desembocando no Golfo Marajoara e, ao mesmo tempo, um espaço de cores, sons, cheiros, perfumes e sabores tão peculiares. Uma paisagem que estava muito além de sua capacidade imaginativa e criadora. Assim, o resultado imediato dessa tomada de posição foi a valorização da música popular dos mitos, do folclore e da arte das diferentes regiões do Brasil, o mesmo acontecendo com a riqueza das diferentes

terminologias que eram regionalmente utilizadas para designar uma mesma situação ou objeto.

A construção da paisagem amazônica em Mário de Andrade desempenhou um importante papel estratégico, pois nos múltiplos matizes de verde que ele visualizava na vegetação, em associação com o fluxo hídrico dos rios, ele se conectou com diferentes linguagens e escalas, relativas ao próprio sentido da existência humana nos trópicos, de tal maneira que o chamado mito racial perdeu o seu significado. A paisagem amazônica em Mário de Andrade é em si uma hipérbole, pois carregada de imagens, sons, cores, cheiros e magias, cuja metamorfose na alma brasileira não é a melancolia ou o domínio da magia, como defendia Graça Aranha; ao contrário, o que foi concebido como magia nada mais é que o êxtase, o deslumbramento da integração do espírito brasílico com o universo.

Mário de Andrade, ao vivenciar a dinâmica da Amazônia em sua riqueza cultural e ambiental, percebeu que aquilo que até então era interpretado como melancolia era em si a positividade das interações, o jeito de a existência se realizar a partir da dinâmica conectiva e em constante interação entre as culturas e civilizações que, tal qual o exemplo da pintura expressionista de Franz Marc (1880-1916) e Kandinsky (1866-1944), se colocavam e interagiam entre si nos mais variados tons, texturas, profundidades e cores (Lopes, 2013).

O que era interpretado como melancolia era no fundo energia represada, fruto de um processo histórico repressivo e que muitas vezes era sublimado no folclore, mas também em um movimento dialético que envolvia apatia em alguns momentos, enquanto que em outros uma libido exacerbada ou o excesso de libido, como foi retratado em sua obra *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (Andrade, [1928]) (Riaviz, 2003).

A cultura e sua materialidade seriam a própria *poiesis* da civilização brasileira. Mas devido à repressão, à sublimação e ao julgamento social, impediam o desenvolvimento de uma consciência de pertencimento e de valorização dos indivíduos e de suas diferenciações étnicas e culturais, que para Mário de Andrade seria o fundamento de uma nação.

Um exemplo desse processo repressivo e alienante sobre a Amazônia, seus povos e múltiplas culturas, mas que pode ser transposto para toda a nação, o encontramos na carta que ele enviou em 11 de maio de 1928 a Manuel Bandeira (1866-1968), onde dizia ter a intenção de escrever um “folheto etnográfico” com o título “O sequestro da Dona Ausente”, pois observara que no folclore musical

brasileiro, como no caso das cantigas de roda, a mulher sempre estava ausente, constatando a invisibilidade feminina nessas manifestações populares.

Para ele, essa “Dona Ausente” era uma herança portuguesa, pois, tradicionalmente, nas embarcações portuguesas não existiam mulheres. Tal situação causava sofrimento e sublimação nos navegadores e por isso elas não eram mencionadas, tornando-se parte da tradição do folclore. Com a descoberta do Brasil, o sofrimento da ausência feminina deixou de ser marítimo e tornou-se terrestre. Por isso, segundo Mário de Andrade, no folclore brasileiro predominavam os mitos de mulheres que habitavam as águas, como no caso da mulher-Peixe, da Yara e de Yemanjá. Mas essa “Dona Ausente” também pode ser fruto da construção que os literatos montaram ao longo da história brasileira, principalmente na passagem do século XIX para o XX. Ao fazerem uso das teorias raciais, modularam um inconsciente social e uma representação simbólica sobre o brasileiro e a natureza no Brasil como sendo o resultado de um desígnio onde a melancolia e o atraso seriam as únicas certezas sobre o país.

Para o romancista brasileiro, a dimensão estética transformou-se em uma reflexão política sobre o Brasil e sua cultura, sendo essa dimensão a manifestação histórica da brasilidade. E caberia ao intelectual mergulhar e interagir com aquelas múltiplas camadas da brasilidade que se conectavam e interagem em suas múltiplas espacialidades e temporalidades, manifestadas nos caboclos, indígenas, nordestinos, brancos, negros e mamelucos que, com suas múltiplas linguagens, tais como a música, a dança, as festas, as vestimentas, a alimentação, o folclore e as crendices, comunicavam um mundo e o próprio *sentimento* de Brasil.

A Amazônia tornou-se para Mário de Andrade o signo da imanência da brasilidade, na qual a multiplicidade e as diferenciações dos seres e de seus objetos se realizavam na dialética particularidade – universalidade em constante dinâmica, sendo isso a própria brasilidade. Desta forma, uma possibilidade de se entender a sua vontade de *desgeografizar* o Brasil é considerar que esse ato é, em si, a criação de uma postura política que visava quebrar a ossificação historicamente produzida por um viés transcendental e autoritária, uma prática biopolítica e psicologicamente repressiva sobre a alma brasileira. Onde a *desgeografização* é uma condição necessária para a realização da imanência do ser que se faz em objetos geográficos, na música, no folclore, mitos, lendas, religiosidades, sabores e cheiros, os quais, tal como as águas do rio Amazonas, se espriam em todas as direções. Daí o facto de o personagem Macunaíma ser um ser transfigurado e intertextual, pois é representativo do nacional e não territorial. Até porque na obra de Mário de Andrade o nacional é interescalar e

transhistórico, no sentido de que é imanente à própria substância do Ser. Ou seja, é total, múltiplo e diverso, sendo a unidade a sua própria negação, que dialeticamente se realiza em universal e singular, cuja característica é a constante atividade e criatividade, pois o eu se faz no outro e vice-versa, portanto em ações e afetos.

Assim, a Amazônia se tornou peça-chave no projeto cultural, estético e político de Mário de Andrade. Foi a primeira vez, na história da literatura brasileira, que a região deixou de ser um *Inferno Verde* (Rangel, 1908), ou uma *Terra sem História* (Cunha, 2019, [1909]) ou então uma *Terra Imatura* (Ladislau, 1925).

3. Considerações

A literatura é uma excelente fonte para as pesquisas em Geografia, principalmente em países como o Brasil, onde as ciências sociais se desenvolveram tardiamente em relação a outros países, por exemplo, a França.

A partir da década de 1870 até às duas primeiras do século XX decorreu no Brasil um período de profundas transformações sociais e políticas, como o fim da Guerra do Paraguai, o fim da escravidão, a Proclamação da República e muitas revoltas populares e militares. Também foi o período em que o perfil do país se transformou de agrário-exportador em urbano-industrial.

Concomitante a essas transformações internas, o eixo do sistema-mundo deslocou-se para os Estados Unidos, momento marcado pelo surgimento do americanismo-fordismo, onde uma nova racionalidade técnica e burocrática destoava da visão britânica.

Sob o ponto de vista da Geografia, em 1893 Frederick Jackson Turner (1861-1932) lançava sua tese sobre o papel da fronteira no desenvolvimento econômico e na revitalização da democracia norte-americana, inspirando muitos intelectuais latino-americanos e brasileiros, como Capistrano de Abreu, Cassiano Ricardo e Sérgio Buarque de Holanda. A partir de então a fronteira deixava de ser uma simples linha demarcatória e se transformava na mola propulsora do desenvolvimento, pois, uma vez móvel, permitia a incorporação de novas terras no processo produtivo e a consequente integração do território.

Essa proposição, no contexto brasileiro, que na crise do Império motivava a busca pela modernização intensificada com a República, gerou uma força simbólica que até aos dias atuais movimenta o imaginário geográfico brasileiro. Mas, em especial, a tese da fronteira e da integração surgiu exatamente no momento em que a elite se viu frente à necessidade de modernizar o país, movimentando um grande contingente de literatos. Estes, por meio de seus

romances, contos e poemas, realizaram extensas análises sociológicas, antropológicas, históricas e geográficas. Mário de Andrade viria a contribuir para alterar essa visão da Amazônia.

No caso da Amazônia, ela foi descoberta pela intelectualidade somente na primeira década do século XX e imediatamente foi-lhe cunhado o termo ‘sertão’, como sendo algo distante da civilização, rude e onde a natureza domina o homem. Para Mário de Andrade, a Amazônia seria o berço gerador *da brasilidade* que, tal qual as águas do rio Amazonas preenchendo espaços e se distribuindo por vários cantos do subcontinente, dali, daquele espaço, se espraiava por todo o território nacional e para além de suas fronteiras o *ser em construção* de nossa identidade nacional.

Bibliografia

- AMARAL, Ricardo Ferreira do. *A reinvenção da Pátria. A identidade nacional em Os Sertões e Macunaíma*. Ijuí: Editora Unijuí, 2004.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Itatiaia, 25.ª ed., 1988.
- _____. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 2.ª ed., 1983.
- BOTELHO, André. A viagem de Mário de Andrade à Amazônia. Entre raízes e rotas. *Revista do IEB*, n. 57, 2013, pp. 15-50.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- COSGROVE, Denis. (org.) *Geography & Vision. Seeing, imagining and representing the world*. London: I Taurus, 2010.
- COSTA, Flaviano Menezes da., SILVA JR, Almir Ferreira da. Da compreensão do texto à verdade da palavra: uma leitura ontológico-hermenêutica de Graça Aranha. *Cadernos de Pesquisa*, São Luís, v.18, n.1, (jan-abr), 2011, p.46-51.
- CUNHA, Euclides da. *Contrastes e Confrontos*, Rio de Janeiro: Biblioteca Luso-Brasileira, 2000 [1907].
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1998. (Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado).
- _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes).
- _____. *Critique et Clinique*. Paris: Mimuit, 2003.
- _____. *O anti-édipo. Capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____.; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____.; GUATTARI, Felix. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*, vols. 1 e 2, São Paulo: Editora 34, 2000.

- FERREIRA, Maria Liege. *A construção do eldorado amazônico no governo Vargas: a representação através da imagem (1940-1945)*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais, UNESP, Campus Araraquara, 2011.
- HARDMANN, Francisco Foot. A Amazônia e a radicalização do pensamento socioambiental de Euclides da Cunha. In CUNHA, Euclides. *A Margem da História*, São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 18 (Prefácio).
- LADISLAU, Alfredo. *Terra imatura*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1971 [1925].
- LOPES, Viviam Caroline F. *Traços do expressionismo alemão em Mário de Andrade*. Mestrado em Letras, FFLCH, USP, 2013.
- LOPEZ, Tele Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo, HUCITEC, 1974.
- MAIA, João Marcelo Ehlert. *A terra como invenção. O espaço no pensamento social brasileiro*. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.
- RANGEL, Alberto. *Inferno Verde. Scenas e cenários do Amazonas*. Rio de Janeiro, Tours Arrault, 1927 [1908].
- RIVAIZ, Vanessa Nahas. *Rastros freudianos em Mário de Andrade*. Tese de Doutorado em Literatura, UFSC, 2003.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O discurso das raças*, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- TÉRCIO, Jason. *Em busca da alma brasileira. Biografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, Estação Brasil, 2019.
- VENTURA, Roberto. *Euclides da Cunha. Esboço biográfico*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.
- VENTURA, Stéfany Sidô. *As Categorias Conceituais (Con)Formadoras Do Léxico: progresso, evolução, civilização, raça e mestiçagem em Manoel Bomfim, Oliveira Vianna e Alberto Torres*. Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura, UFMG, 2018.
- VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. Vantagens do caos brasileiro: o Brasil que Oswald de Andrade descobriu em Paris. *ARS*, São Paulo, n. 3, ano 16, 2018, p. 59-79.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 4 reimpressão, 2011.

Capítulo 5.

Márcio de Souza – imperador da literatura amazónica

Pedro CALHEIROS

Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro

pedrocalh@gmail.com

Resumo

A vasta obra de Márcio de Souza sobre a Amazónia. O picaresco e distópico romance *Galvez, Imperador do Acre*, audaz, inovador, divertido e progressista. Postais de Belém, Manaus e Puerto Alonso (Acre) na *Belle Époque*. O fátuo e ridículo império de Galvez, império de opereta. A esmagadora e deslumbrante paisagem amazónica. A selva podre e viva. A herança estética modernista de Oswald de Andrade, ou machadiana, tecendo a estrutura fragmentar do romance. A génese da escrita, anteriormente roteiro cinematográfico, de que decorrem a linguagem telegráfica e as cenas descontínuas, e alegóricas. O vastíssimo campo intertextual, desmontando mitologias e clichés, não excluindo o pastiche literário, feito com liberdade formal, ideológica e linguística notáveis. A linguagem disfemística, a paródia do discurso pretensamente científico, bizarras e teorias mirabolantes de pseudocientistas. A profunda dívida e gratidão de Márcio de Souza para com Ferreira de Castro.

Palavras-chave: Picaresco. Distopia. Disfemismo. Intertextualidade. Pastiche. Acre.

Abstract

Márcio de Souza's vast literary work on the Amazon. The picaresque and dystopian novel *GIA*, bold, innovative, fun and progressive. Postcards from Belém, Manaus and Puerto Alonso (Acre) at *Belle Époque*. Galvez's frightfully and ridiculous empire, an operetta empire. The overwhelming and stunning Amazonian landscape. The rotten, living jungle. The modernist aesthetic heritage of Oswald de Andrade, or machadiana, weaving the fragmenting structure of the novel. The genesis of the writing, formerly a cinematographic script, from which telegraphic language and discontinuous, allegorical scenes, fed by satire and parody, take place. The vast intertextual field, dismantling mythologies and clichés, not excluding literary pastiche, made with a remarkable formal, ideological and linguistic freedom. Dysphemistic language, parody of supposedly scientific discourse, bizarre and miraculous theories of pseudoscientists. Márcio de Souza's deep debt and gratitude to Ferreira de Castro.

Keywords: Picaresque. Dystopia. Dysphemism. Intertextuality. Pastiche. Acre.

1. O autor

Márcio de Souza (MS) começou a carreira literária, em 1976, com o romance *Galvez Imperador do Acre (GIA)*, com acerbas críticas das autoridades amazônicas, por não verem nele a oficial história *ad usum delphini*. Começou a redigir uma década antes (1966-1968) como roteiro cinematográfico, a ficção valeu-lhe o prêmio de escritor revelação da Associação Paulista de Críticos de Arte. H. Babenco deixou pronto um roteiro com a sua adaptação cinematográfica. Carlos Canhameiro fez uma versão teatral. O romance tem tido muitas reedições, está traduzido em várias línguas e foi levado ao palco em 1984, 1998 e 2005. Amiudadamente distribuído pelas escolas públicas do norte brasileiro, muito particularmente no Amazonas, numa aposta dos governos estaduais na sua divulgação. Em 2011 e 2015, foi leitura obrigatória para o vestibular da Universidade de Rondônia. Em 2004, em Belém, saiu uma versão em banda desenhada.

MS tem vasta obra sobre o ambiente sociocultural da Amazônia. *Mad Maria* é uma das mais conhecidas, pela adaptação televisiva da Globo, como minissérie, em 2005. Mas o escritor manauara também publicou em folhetins (1981-1982), na *Folha de S. Paulo*, o romance *A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi* (Rio de Janeiro editado, 1982). Além de ter escrito, entre muitos outros, textos como *Plácido de Castro contra o Bolivian Syndicate*, *Zona Franca*, *meu amor* ou *Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha* (1996), é autor de *A Expressão Amazonense*, publicado um ano depois de *GIA* (1977), *Teatro Indígena do Amazonas* (1979), *Tem Piranha no Pacu* (1980), *O Empate Contra Chico Mendes* (1986), *Breve História da Amazônia* (1992), *Anavilhanas, o Jardim do Rio Negro* (1996), *A paixão de Ajuricaba* (2005), *Ajuricaba, o Caudilho das Selvas* (2006), *O Nascimento do Rio Amazonas* (2006), *História da Amazônia* (2009), ou *Amazônia Indígena* (2015). É também o criador da tetralogia *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*, que inclui os romances históricos *Lealdade* (1977), *Desordem* (2001), *Revolta* (2007) e *Derrota* (inédito). Mais recentemente editou *Amazônia Indígena* (2015) e *História da Amazônia – do Período Pré-Colombiano aos Desafios do Século XXI* (2019).

Em 1976, foi diretor de planeamento da Fundação Cultural do Amazonas e, em 1990, diretor do Departamento Nacional do Livro, tendo sido também presidente da Fundação Nacional das Artes (1995 a 2003). *Last, but not least* foi ainda presidente do Conselho Municipal de Política Cultural de Manaus, crítico de cinema, roteirista, realizador, dramaturgo, ensaísta, animador cultural, professor universitário, além de ter no cardápio de vida honrosas passagens pelas prisões da ditadura militar brasileira (em 1969, por ter apresentado a peça francesa *Idade de*

Ouro, e em 1969 e 1972, por militância política) e ainda a censura da sua peça *Zona Franca, meu amor*.

2. O primeiro romance – espírito, tonalidade e estrutura

Em *GIA*, o romancista serve-se da tinta da galhofa, de que falava Machado de Assis, para contar a *VIDA E A PRODIGIOSA AVENTURA DE DOM LUÍS GALVEZ RODRIGUES DE ARIA NAS FABULOSAS CAPITALS AMAZÓNICAS E A BURLESCA CONQUISTA DO TERRITÓRIO ACRIANO CONTADA COM PERFEITO E JUSTO EQUILÍBRIO DE RACIOCÍNIO PARA A DELÍCIA DOS LEITORES*, como se lê na portada do romance. O autor previne também que a sua obra “é um livro de ficção onde figuras da história se entrelaçam numa síntese dos delírios da monocultura. Os eventos do passado estão arrançados numa nova atribuição de motivos e o autor procurou mostrar uma determinada fração do viver regional.”

Em epígrafe inicial oferece uma citação de Cervantes, que, nas *Novelas Exemplares*, responde aos seus “censores o que Mauléon, poeta bobo e académico burlesco, respondeu a alguém que lhe perguntara o que queria dizer Deu de Deo. Ele traduziu: dê por onde der”. O criador de *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de La Mancha* volta a ser citado, e desta feita mais longamente, no cap. *Boa Memória*, onde Galvez recolhe um largo excerto de *A Galatéia* (p.49). Esta novela cervantina volta a aparecer no curto cap. *Cervantes* (pp.93-94). O aventureiro Galvez algo tem dos delírios quixotescos da grande personagem cervantina – ideia que inspirou uma das capas do romance – e a obra de MS também beneficiou da liberdade formal que o grande escritor espanhol introduziu no seu mais célebre livro, até indiretamente através de Sterne, Diderot ou Machado de Assis, por exemplo.

No penúltimo cap. de *GIA*, o protagonista apresenta as suas aventuras como “um pastiche da literatura em série”, confessando, numa profissão de fé estética, machadiana, que furtou “o passado da alacridade das memórias e da seriedade das autobiografias” (p.190).

A última palavra pertence ao narrador-editor, que intervém para atestar que “o herói existiu realmente e pelo Norte do Brasil exercitou sua fidalguia.” Observa ainda que Galvez “[c]omandou uma das revoluções acrianas, e quem duvidar que procure um livro sério que confirme nossa afirmação”. Explica também o tom anedótico da narrativa das aventuras do autoproclamado imperador e faz uma avaliação política da economia amazónica, no final do séc. XIX e começo do XX: “Os lances picarescos de Luís Galvez formam um todo com o *vaudeville* político do ciclo da borracha”. Justifica-se: “No livro do escritor Veiga Simões, *Daquém & Dalém Mar*, editado em Manaus, no ano de 1917, pela Livraria Palais Royal, há a seguinte

descrição do herói: «Por algum tempo esse aventureiro audacioso manteve o gesto que mais tarde repetiria Jacques Lebaudy, Imperador do Sara; e D. Galvez I legislou, batalhou, deu armas e bandeira ao novo Estado – enquanto teve recursos... Acabados eles, esse Império esvaiu-se, sumiu-se pelo boqueirão das coisas pícaras que deixam a memória envolvida em troça» (p.190). Nota também que Elisabeth Agassiz, em *Viagem ao Brasil*, não registou um “estranho espetáculo” em redor do Teatro Amazonas, de “luzes brilhantes” à volta da “cúpula numa noite escura”. Todavia, confessou-lhe que “um nativo mostrara a boca dum túnel que ligaria o monumento ao mosteiro do Dalai Lama, no Tibete” (p.95).

O livro está dividido em quatro partes. A 1.^a – *Novembro de 1897 a Novembro de 1898* – abre com nova epígrafe de Cervantes, das *Novelas Exemplares*, sobre a língua que “não tropeça sem que a intenção caia primeiro”. A 2.^a – *Em pleno rio Amazonas*, com uma epígrafe de *A Vida é Sonho*, de Calderon, sobre a fantasia dos sonhos. A 3.^a – *Manaus, Março-Junho de 1899*, com epígrafe do próprio Galvez, observando que «Não sendo a liberdade um fruto de todos os climas, no Amazonas ele custa a medrar». A 4.^a – *O Império do Acre, Julho-Dezembro de 1899*, com uma epígrafe de Lope de Vega sobre a “baixeza de estilo na comédia para o tolo”, colhida na *Arte Nova de Fazer Comédias Neste Tempo*.

Uma epígrafe inicial do próprio memorialista corrige um provérbio quinhentista português, rezando que “Além do equador tudo é permitido”. O aventureiro acrescenta, machadianamente, que “nem tudo”.

Seguindo o exemplo de Alencar em *Guerra dos Mascates* (1873-1874), recorrendo ao clássico artifício de se apresentar como editor da obra, a partir de manuscritos encontrados, neste caso num alfarrabista parisiense, o narrador-editor adverte, desde o início, que o tom picaresco da história o motivou a publicar o livro com as memórias de Galvez, supostamente escritas pelo aventureiro já na sua velhice.

Obra abertamente audaz e inovadora, mesclando a investigação histórica, social e literária com comentários do narrador-editor num tom libérrimo, divertido, progressista, narrador que frequentemente entra na narrativa fazendo correções às memórias de Galvez, conseguindo assim aumentar a impressão de veracidade das histórias contadas. Se não são verdadeiras, todavia são plausíveis.

Galvez, o efémero imperador e donjuanesco aventureiro, evoca as suas aventuras na Amazônia, em finais do século XIX. Com inclinações anarquistas, fugido da Espanha depois de ter deambulado por Roma, Paris ou Buenos Aires, aportou a Belém, envolvendo-se aí com um pequeno grupo de conspiradores apostados em obter a independência do Acre.

O romance tem como pano de fundo privilegiado a zona interior da Amazônia, revelando a cultura regional, em diversos momentos e lugares. MS consagra a atenção à construção de painéis de Belém e Manaus da *Belle Époque*, envoltas por uma atmosfera alegre e festiva e banhadas num clima de intenso erotismo, de que são exemplo a omnipresença das *cocottes*, o desregramento sexual, as orgias ou os espetáculos de origem francesa.

MS bebeu na estética modernista de Oswald de Andrade a estrutura fragmentar do romance – já antes adotada igualmente por Machado de Assis, por exemplo, em *Memorial de Aires* –, imposta também pela gênese da escrita, originalmente destinada a roteiro cinematográfico. Daí decorrem igualmente a linguagem telegráfica e as cenas descontínuas, alegóricas, alimentadas pela sátira e pela paródia.

3. Ironia e humor abrasadores em caldo picaresco distópico

O escritor confirma as suas promessas humorísticas e irónicas desde o início, ao escrever que em “1922 do gregoriano calendário, o Amazonas ainda sublimava o latifoliado parnasianismo” (p.17). Galvez escreve, no cap. *Memórias literárias*, que “saía da redação do jornal e olhava o fim da tarde com seu brilho influenciado que não servia para inspirar um soneto parnasiano” (p.32).

O fugaz e periclitante império de Galvez situava-se num “triângulo de moléstias tropicais e rios tortuosos encravado entre a Bolívia, Peru e o Brasil” (p.18), correspondendo ao território do Acre, “rico de belos espécimes de *Hevea brasilienses*” e que “viveria por muitos anos sob o signo dos equívocos” (pp.19-21). No cap. *Razões de Aventureiro*, Galvez refere o Acre como um “paraíso de endemias tropicais” (p.119). Com este paradoxo antitético, em vez do inferno verde castriano, Márcio de Souza evoca ironicamente a abundância de maleitas nesta apregoada paradisíaca região amazónica.

O protagonista transcreve, em registo histórico, uma ata do Comité de Defesa do Acre, onde se exarava que até à segunda metade do século XIX “ninguém discutia a nacionalidade do Acre. Só os índios lá viviam e o Acre era evitado até pelos exploradores mais corajosos. Diziam que por lá havia febre. Os Cearenses não tiveram medo da febre e entraram na região. Empurraram a fronteira com a própria miséria...”. Depois, acrescenta um cap. de uma linha, com uma *Máxima* irónica: “Certamente a miséria também é imperialista” (p.46). Em *Realidade da Aventura*, Cira, amante de Galvez, diz-lhe que ele está em Belém “em busca de riqueza, mas que por ali só se ganha dinheiro na seringa” e que gostaria de o ver “com uma machadinha dando golpes no tronco de uma seringueira. Se

endividando no barracão central”, rematando a sua investida com este comentário lapidar: “Uma figura clássica da sociologia amazónica”. Nos dois curtíssimos caps. seguintes, *Sociologia I e II*, Galvez confessa, no primeiro, que Cira o fizera descobrir que necessitava de todos os seus “amigos para não caminhar numa estrada de seringa”, para logo, no seguinte, distopicamente escrever: “A estrada da seringa da Amazónia não tem nada a ver com a estrada que liga Paris a Amsterdão” (p.48). Esta já fora a temática explorada, distopicamente também, por Ferreira de Castro em *A Selva*, romance que o escritor amazonense adaptou ao cinema em 1970, seis anos antes de publicar *GIA*. Com características bem diversas, no entanto, porque MS adota um registo estilístico totalmente diferente, muito mais próximo do de Machado de Assis, pela ironia e pela liberdade formal da estrutura da narrativa, especialmente no que diz respeito à grande elasticidade da dimensão dos capítulos. No curto capítulo *História Social*, Galvez prossegue a descrição dos seringais amazónicos, assinalando mais uma vez que ingleses e americanos “sonharam em controlar as fontes «nativas»” (p.49).

Cumprindo outra parte do antedito no sumário ou subtítulo, de narrar a “burlesca conquista do território acriano”, frequentemente a descrição é distópica e com múltiplas notas picarescas. Os capítulos *Postal* e *Aquarela* descrevem Belém do Pará em 1898. *Allegro Político* e *Conjugal II e III* relatam o encontro de Galvez com Trucco, o côsul-geral da Bolívia. O espanhol, embrulhado numa “série de equívocos”, antecipa: “aliás, o corolário da minha existência” (pp.22 e 26). As múltiplas aventuras donjuanescas de Galvez acarretam vários divertidos equívocos, temperados com pimenta picaresca. Ver, por exemplo, a analepse parisiense do cap. *Revolução Sexual* (pp. 84-85).

Há fugas permanentes para o registo picaresco, como se nota no advento e epifania do coronel “Apolidório Tristão de Magalhães, o mais fervoroso aspirante à condição de escritor e proprietário de uma imensa biblioteca praticamente intocada, já que era incapaz de ler uma simples bula de fortificante”, e que “possuía um souvenir que tratava como relíquia santa: uma ceroula de Coelho Neto” (p.30). Lembra os “coronéis” do *Volfrâmio* de Aquilino Ribeiro, analfabetos mas passeando-se com canetas de ouro penduradas nos bolsos dos casacos.

Em *Calafrios imperialistas*, Galvez introduz “Michael Kennedy, côsul-geral dos Estados Unidos em Belém”, que além de fazer arrepiar “as mocinhas casadoiras”, igualmente arrepiava “os comerciantes e políticos, pelos conchavos e promessas, e arrepiava os nacionalistas pelas constantes ameaças que seu país costumava fazer contra a integridade da Amazónia”. Já então, os imperialistas EUA

queriam governar o mundo. Galvez anota que Kennedy “foi dizendo que a Bolívia começava a negociar com os Estados Unidos a solução dos problemas do Acre”. E confessa que “[f]oi a primeira vez que t[e]ve [sua] atenção despertada para o caso do Acre, já que todos sabiam que os Americanos não se interessam por bobagens” (pp. 30-31).

Galvez descreve o caminho para “se integrar na sociedade do látex, as suas múltiplas aventuras até se instalar em Belém com o seu projeto mais realista” (p.41). Em *Contrabando*, trata quase telegráfica e eficazmente o problema que levou ao declínio da rentabilidade da borracha amazônica. E escreve que “Sir Henry roubou setenta mil sementes de seringueira do Amazonas. Disse ao funcionário da Alfândega que eram mudas para o orquidário da rainha. Uma mentirinha vitoriana. Colou.” (p. 52).

4. Linguagem disfemística

Por vezes, a linguagem foge dos eufemismos, como se vê em *Diálogos no Juno e Flora* ou *Mitologias*, ou ainda em *A Ética de Spinoza* (pp. 23-25). Sobre a sua primeira noite na selva, Galvez regista que quase não dormiu porque os “insetos e os bichos fazem um barulho do caralho durante a noite” (p.81). Quando uma troupe de artistas líricos é presa pela polícia do Pará, o cônsul francês intervém para os libertar, ameaçando romper relações diplomáticas com o Brasil. Mas a autoridade respondeu, nada diplomaticamente, no cap. *Diplomacia*, que “cagava solenemente para a Terceira República Francesa” (p.90). No cap. *Terceira República* vem o desenlace, quando o cônsul consegue “libertar os franceses, corrompendo o delegado de polícia com uma caixa de champanha” (p.91).

O autor não enjeita sequer a linguagem popular, no seu registo mais coloquial, transgressor, indo até ao baixo calão, como acontece no cap. *Diálogos do Terceiro Mundo I e II*, onde uma mulher do povo, mãe de onze filhos, se queixa à polícia do abandono do seu marido:

Aí, seu dotô, meu marido num quis me ouvi e num queria mais voltá pra casa não. Tava enrabichado pela vagabunda. Aí eu disse: olha que se tu num vem eu vô aí e te arranco os culhão. Mas ele num creditou o safado. Aí eu disse, oxente, num recebi de minha mãe mandado pra receber desfeita de home apois eu tenho minha honra e fui lá e peguei ele dormindo. Num contei história não, e cortei o saco dele todinho: si num era meu, num era de mais ninguém, num ia ficar aturando os menino sem home na casa, seu dotô.

Falecido o marido, o polícia quer prender a mulher, mas o imperador Galvez, aprendendo que eles tinham onze filhos, o mais velho com doze anos, liberta-a com esta sentença imperial e salomónica: “Olhe aqui, minha tia, a senhora não pode andar decependo escrotos por aí, ouviu? Vou mandar-lhe soltar e trate de seus filhos. Audiência encerrada” (pp.176-177).

O movimento *Metoo* não inventou nada, chegou muito atrasado. A revolta das mulheres e suas guerras já estão presentes nas comédias de Aristófanés, em *Lisístrata* ou em *Tesmoforiantes*, por exemplo. Mas neste diálogo terceiro-mundista também está patente a inversão de papéis numa cena tragicómica, a tal ponto que o narrador intercala entre os dois diálogos um dístico, intitulado *Literatura*, que reza assim: “É incrível como o povo brasileiro possui uma linguagem de vanguarda. Eu, acostumado com Zola, me estrepava” (p.176). Não será somente pelo uso do calão pela mulher que o narrador se fere, mas talvez também porque esta Judite brasileira faz justiça com as próprias mãos, recorrendo à violência mais extrema, geralmente apanágio do sexo oposto. No cap. *Êxodo*, Galvez é acusado de “ter induzido à luxúria uma noiva de Cristo” e o aventureiro Don Juan anota: o “bispo ouvia as velhas superiores descreverem, com riqueza de detalhes, a situação em que me haviam encontrado. Eu disse todos os detalhes e sem nenhum exagero [...]. Emile Zola invejaria aquela narrativa realista, e descobri que a aventura tinha me transformado numa personagem de Bocaccio” (p.78). Sabiamente dosada, a nota picaresca, com apontamentos de crítica literária.

Segue-se o cap. *Corografia de Flaubert*. Cinco capítulos depois, no segmento *Jules Verne*, em registo distópico e paródico, Galvez declara que “a condição de aventureiro é quase sempre desconfortável. O aventureiro vive como se estivesse em fim de carreira. Não existe marasmo e os contratemplos estão sempre escamoteados das histórias de aventura”. Em desabafo final, acrescenta: “Pois digo aos leitores que ninguém mais baixo que o aventureiro. Quem me dera fosse eu um Phileas Fogg na calha do rio Amazonas fazendo a volta ao mundo em oitenta seringueiras” (p.80). Dando mais um pulinho na crítica literária, Galvez insere, dois capítulos depois, uma comparação com Swift, no segmento *Gulliver*, a propósito dos selvagens da região onde o bispo o mandou abandonar, que também pode fazer lembrar algumas peripécias do *Candide ou l’Optimisme* de Voltaire.

5. A paródia do discurso científico

Márcio de Souza não enjeita igualmente o registo científico, mesmo se mesclado com a ironia e a alusão, como acontece em *Enciclopédia Britânica*, quando Galvez descreve a “*Hevea brasiliensis*, planta hermafrodita que aparecerá sempre em

[sua] história como os bastidores do palco estão para a cena de uma comédia” (p.28). Ou em *Constatação*: “O primeiro cientista a estudar a *Hevea brasiliensis*, o francês Charles de La Condamine, observando um jogo de bola entre os índios Cambeba, pensou que a borracha desafiava a lei da gravidade da Terra” (p.38). Pouco depois, em *Ciência*, o registo científico é contaminado pela ironia: “A borracha possui uma consistência equívoca e as variações de temperatura afetam as propriedades de extensibilidade e maleabilidade. Em Belém ela é maleável. Já em Londres, é dura” (p.39).

A 2ª. Parte do romance, *Em Pleno Rio Amazonas*, abre com “o nosso herói” subindo o rio Amazonas, percorrendo “as quase novecentas milhas que separam Belém de Manaus”. E acrescenta esta informação objetiva: “Existem na região duzentas e dezoito espécies de mosquitos classificados pelos cientistas” (p.73). Idêntico procedimento aparece em *Geografia*:

O rio Amazonas, como rio de planície, possui uma correnteza vagarosa e cria sinuosas trajetórias. É a maior bacia hidrográfica do mundo e a única que não legou nenhuma civilização importante para a história do homem. Dizem que o Amazonas não é um rio, é uma *gaffe* geológica (p.83).

A paródia do discurso científico, quando este se perde em teorias mirabolantes, é também feita, entre outros, nos capítulos *Seriam os Amazonenses Extraterrestres?*, *Pintura Rupestre*, *Antropologia Física*; ou em *Erudição colonial*, onde se refere que “o carmelita Montserrat, em sua *Maravilhosa Narrativa pelo Rio Amazonas na Guerra Justa do Marañon*, escrita em 1665”, fala de “um nativo que se havia alfabetizado morrera de convulsões cerebrais ao tentar ler a *Suma* de Tomás de Aquino” (pp.86-88).

Mas a sátira antirracista está particularmente vincada a propósito de Sir Henry Lust (será que Henry se perdeu no pó?), “um desses aventureiros que percorriam a Amazónia em nome da ciência” (p.87), pseudocientista racista que “não concebia que o Teatro Amazonas fosse obra de seres humanos. Muito menos dos semicivilizados nativos, notórios por sua inferioridade racial e total falta de capacidade para o raciocínio lógico” (pp.87-88).

Quando o “vapor navegava na utopia” (p.92), a caricatura é mais desenvolvida ainda nas *Primeira* e *Segunda Conferência*, capítulos mais desenvolvidos, nos quais Sir Henry proclama, na primeira, que o Teatro Amazonas, construído “sobre um platô que lembra um porto para veículos do espaço”, é para ele “o mais perfeito indício da presença de seres extraterrestres na Terra, ao lado das pirâmides do Egipto e da megalópolis de Tiahunaco”,

negando “aos arquitetos do látex” a indispensável “sofisticação tecnológica” para erigir “tão complicado monumento no meio da selva” (p.93). Na segunda, o delírio, supostamente científico, é ainda mais acentuado, extravagante, absurdo, pois Sir Henry diz ter encontrado “rastros de descrições do Teatro Amazonas na epopeia de Gilgamesh, no *Livro dos Mortos* do Egipto e nas *Centúrias* de Nostradamus”, ou ainda no “*Popol-Vul*, livro sagrado dos Maias”, ou ainda na Bíblia, ou ainda nas lendas de Altamira. Convencido de que “não se poderá negar a existência de uma cultura galáctica agindo em pleno trópico”, Sir Henry, a propósito da “cúpula bizarra”, dos “pilares de sustentação” e das “esculturas exóticas que lembram os seres extraterrestres”, quanto à “coloração externa do monumento”, afirma absurda e anacronicamente ter “observado uma gradual mudança através dos séculos. No princípio teria sido metálico e brilhante, conforme as crónicas dos viajantes espanhóis de século XVI. Frei Hermano de Linhares teria sido ofuscado pelo brilho do monumento” (pp.94-95).

Depois das notas sociológicas, Galvez escreve dois apontamentos etnográficos fantasiosos sobre a antropofagia, em *Etnografia I e II* (82). Sente-se então o narrador-editor obrigado, no capítulo com o título machadiano ou camiliano *Perdão, leitores*, “a intervir na narrativa” para repor a verdade científica, esclarecendo que em “1898 já não havia índios nas margens do Baixo Amazonas” (p.82). Desfaz imediatamente a pseudo etnografia dos dois capítulos anteriores, nestes termos: “E desde o século XVIII não se tinha notícia de cenas de antropofagia na região. Nenhum branco, pelo menos por via oral” – mais uma vez, o tom humorístico suavizando o peso descritivo – “havia sido comido no século XIX”. O narrador-editor justifica literariamente o anacronismo com a vontade de Galvez de “dar um melhor colorido para os dias que passou em Santarém” (pp.81-82).

Em *Conclusão Racional*, Galvez, depois de aludir à “técnica sexual misteriosa” do herói Jurupari, diz que o pretensioso pseudocientista inglês, Sir Henry, “havia coletado uma lenda que descrevia o órgão sexual de Jurupari como uma espécie de flauta mágica”. E acrescenta: “Creio que o segredo erótico de Jurupari era do conhecimento de Sir Henry. Não se tira uma prima-dona da apatia sem um bom respaldo técnico” (p.96). Mas antes, já o narrador escrevera: “Se não cremos numa nave pousada na selva, e nem nas narrativas dos selvagens, sempre inclinadas a lendas, não se pode deixar de admirar o herói Jurupari e seu carro de fogo seduzindo virgens indígenas com uma técnica sexual misteriosa” (pp.95-96). Assim, mais uma vez, o narrador-editor dá cabal cumprimento ao programa anunciado no sumário do romance de contar com “perfeito e justo equilíbrio de

raciocínio para a delícia dos leitores”, ao denunciar o carácter lendário deste Apolo índio brasileiro, tão irreal como o da mitologia clássica greco-romana.

A sátira científica continua em *O Século das Luzes*, pois “Sir Henry continuava sonhando com Jurupari” e estava escrevendo um livro sobre “uma sociedade dominada por um extraterrestre libidinoso”, obra que se chamaria *From the Orenoco to the Cabaré Chinelo*. O pseudocientista andava excitado, pois a nave espacial de Jurupari, conforme desenho encontrado numa pedra em São Gabriel da Cachoeira, era um imenso fálus ejaculando. Galvez é convidado para assumir uma função em sua sociedade de pesquisas, voltando com ele para Londres, onde teria ordenado de diplomata. No cap. *Em nome da ciência*, Galvez conta que Sir Henry guardava no seu vapor “curiosas peças trazidas do alto do rio Negro” e anota que o seu “caro cientista guardava, em vidros de formol, cerca de vinte amostras de genitálias masculinas extraídas de índios do rio Vaupés” (p.120).

O absurdo convive com a tolice. O narrador-editor, que encontrou em Paris o “pacote de manuscritos do consumado mentiroso”, confessa ter-se “impressionado com as sandices desse espanhol do século XIX”. Seguindo o exemplo de José de Alencar, em a *Guerra dos Mascates*, decide organizá-los e alinhar o livro, dizendo aos leitores, “como o Mestre de Mecejana”, então “que se «avenham com o mundo, que é o titereiro-mor de tais bonecos” (pp.17-18), dando assim sentido ao explanado no sumário da narrativa da *PRODIGIOSA AVENTURA de GALVEZ NAS FABULOSAS CAPITALS AMAZÓNICAS E A BURLESCA CONQUISTA DO TERRITÓRIO ACRIANO*. As fabulosas capitais amazónicas são Belém e Manaus, e Puerto Alonso, no Acre, capital do fátuo e ridículo império de Galvez. São fabulosas, porque na realidade são alvo de fábulas, em primeiro grau, e extraordinárias, numa outra leitura mais utópica.

6. A realidade amazónica na Belle Époque

O registo realista, digno de um romance histórico, também não foi excluído. Leiam-se os fragmentos *O Cenário* ou *Menu do Jantar de Luís Trucco* ou a informação histórica contida no curto cap. *Equívocos Acrianos* (pp.28-29 e 31), ou ainda o programa musical da *tournee* no Pará da Companhia Francesa de Óperas e Operetas, registado no jornal regional *A Província do Pará* (pp.38-39). Galvez, que foi redator deste jornal, afirma que o periódico “se fortaleceu” com as lutas republicanas e abolicionistas e com a exploração da borracha, que atraiu “as inteligências da cidade” de Belém, tornando-o numa “espécie de trincheira da modernidade, na atribulada história da imprensa provincial de oposição”. E comenta Galvez: “E ser oposição no Brasil não é mole” (p.50). No mesmo registo

de romance histórico, é transcrita em *Acta* e *Acta – Continua* uma reunião do Comité de Defesa do Acre, território apresentado como “uma região esquecida e miserável e que se tornou alvo da cobiça internacional”, organizando a luta contra o imperialismo americano, apoiante interessado das pretensões expansionistas da Bolívia, que “quer o território, incentivada nos bastidores por banqueiros ingleses e americanos” (pp.44-47). A cobiça americana está bem patente no cap. *A Clareza de um Documento*, de 9 de maio de 1898, emitido por Washington.

Quando Galvez sobe pelo rio Amazonas, as descrições do vapor que o transporta fazem lembrar Ferreira de Castro em *A Selva*. Todavia, Márcio de Souza acrescenta-lhe o picante picaresco, que o escritor osselense não contempla. O vapor de Galvez é “uma masmorra flutuante” – logo o paralelo com o autor português nos aflora ao espírito. Galvez pensava ter dormido em cima duma pedra e descobre ao acordar que a “pedra que e[le] havia [s]e deitado não era uma pedra, era uma tartaruga” (p.73). O inferno verde castriano desponta no segmento *Sobrevivência na selva*, cenário tecido com chuvas e insetos, que levam Galvez a escrever: “O demónio me parecia a humidade e o calor” (p.84).

A analepse sobre a aventura picaresca com o bispo de Palermo fecha com o já citado comentário comparatista de Galvez: “Emile Zola invejaria aquela narrativa realista, e descobri que a aventura tinha me transformado numa personagem de Bocaccio” (p.78). Esta referência a Zola serve de pretexto para no cap. seguinte, significativamente intitulado *Corografia de Flaubert*, descrever a corografia amazónica à maneira naturalista destes dois escritores franceses: realista e científica, experimental, em suma, mas sem nunca perder a perspetiva humorística:

Não muito longe do local em que largaram o nosso herói, o rio Amazonas possui mil e novecentos metros de largura e cem metros de profundidade. Ele corre à velocidade média de sete quilómetros por hora e, em cada minuto, passam de quatro a doze milhões de metros cúbicos de água, conforme haja vazante ou enchente. Segundo amostras, a quantidade de material fino e das substâncias dispersas na água é de cerca de seiscentos e vinte milhões de toneladas por ano. Dizem as más-línguas que o rio Amazonas não é um rio nacionalista, pois está aterrando as costas da Guiana, com terra brasileira (pp.78-79).

7. A humilhante e deslumbrante paisagem amazónica e a literatura

As referências a Zola e a Flaubert antecedem o cap. *Estilo*, no qual Galvez equaciona a problemática da relação da paisagem com a literatura:

Estou prisioneiro de uma paisagem. A praia era a terra de ninguém, e comecei a pensar no desafio que aquela paisagem devia representar para a literatura. Ora vejam como eu era civilizado! Eu estava abandonado na selva e pensava em problemas literários. Problema que, por sinal, ainda não consegui superar. Sei apenas que a preocupação com a natureza elimina a personagem humana. E a paisagem amazónica é tão complicada em seus detalhes que logo somos induzidos a vitimá-la com alguns adjetivos sonoros, abatendo o real em sua grandeza. (p.79).

Assim colocada a questão estilística, no cap. imediato, *Armadilhas*, Galvez recorre ao registo realista, apoiado na ciência:

Hoje, velho e cansado, o que posso dizer daquela paisagem? Entre um adjetivo e outro, sinto mais fácil a ladainha de vanguarda, sintoma da megalomania amazónica. Naqueles dois mil metros quadrados de mata eu podia encontrar cerca de quinhentas e duas espécies de plantas. Milhares de quilos de folhas, toneladas de troncos e raízes grossas. Matéria orgânica mais do que montanhas e pedras da minha terra. Num só hectare de terra há oitenta e quatro quilos de massa biológica. A selva é podre e viva. Eu estava com fome e pensava em encontrar alguma coisa para comer. Alguma fruta. Desisti, tive medo de comer alguma coisa venenosa (pp.79-80).

Em *Borrasca*, os foragidos Galvez e Joana, a freira sua amante, “encharcados, rígidos de frio”, sofrem uma tempestade durante uma noite inteira na selva, o que leva o memorialista a manifestar a sua surpresa com a violência da borrasca, desabafando que é “incrível como faz frio numa chuva amazónica” (p.85).

Diante daquela “parede de folhas sem beleza”, Galvez lembra-se de que em Belém alguém lhe dissera que se “fica mudo na frente da paisagem amazónica”. Porém, ele corrige esse comentário: “Não é verdade. Um homem fica humilhado e há sabor deslumbrante e decadente de Pré-História” (p.80). Este cap. *Pré-História* é completado por outro de carácter estilístico, *Sintaxe*, no qual Galvez aponta: “Na minha inação sentei na areia e deixei a paisagem invadir a ação. Meu olhar era uma figura de retórica” (p.80).

Seguem-se logo mais algumas referências literárias, começando por Jules Verne, saltando para Defoe e acabando em Swift. No capítulo seguinte, *Phileas Fogg*, Galvez, afirmando que não tinha medo das feras, pois sabia que as situações mirabolantes também eram dados do real, convoca Defoe. Em *Robinson Crusoe* “a

brevidade da vida era pior do que o ataque de piratas” (p.81). Depois a comparação literária contempla Swift, no cap. *Gulliver*.

No cap. *Sir Henry Progres* o donjuanesco espanhol dá um revelador exemplo das bizarras sexuais que os trópicos suscitam. Escreve ele que o seu “nobre cientista britânico retornou do alto do rio Negro entusiasmado. As cerimónias de Jurupari eram orgias desenfreadas que duravam dias”. O cientista vitoriano afirmou-lhe que “Manaus também estava tomada por esse espírito dionisiaco e que possuía a maior parafernália erótica da América do Sul”. Em *Sexual Life Beyond Equator*, o cônsul americano, por “leve morbidez”, espreita “pelas frestas da veneziana da porta um quadro espantoso: Justine, nua, estava sentada sobre o corpo do defunto numa irrefutável prova de que os franceses exageravam a licenciosidade”. Galvez comenta: “Um mal bem latino, na verdade”. E acrescenta que Kennedy “bem andara lendo nos jornais de Belém sonetos que evocavam intercursos com cadáveres e que falavam em êxtases de além-túmulo”. O americano afasta-se estarecido “com a visão do esplêndido corpo de Justine desfrutando de um defunto em lascivo *rigor mortis*”. Neste Zénite dos equívocos – o suposto defunto é Galvez, viajando num gaiola escondido num caixão – Kennedy julga ser “vítima de um delírio, de algum sintoma pouco difundido de alguma moléstia tropical” e tenta “esquecer o macabro cavalgar da bela corista sobre um corpo mumificado, sabia lá com que implementos” (p. 141).

Entre os caps. *História do Amazonas* e *As Tardes Tropicais*, Galvez insere o cap. *Tesouro da Juventude*, muito revelador da licenciosidade manauara. Vale a pena transcrever: “Havia três ruas alegres em Manaus com pensões de serviço francês. O expediente começava às quatro da tarde. Um encontro com uma polaca de treze anos, alegando virgindade, podia custar setenta libras, sem os refrescos.” (p. 113).

8. A ecologia distópica da Amazônia

Depois de um aguaceiro à saída de Marajó, a lancha que levava Galvez “quebrou a correia do leme num igapó lamacento”, provocando uma paragem de três horas e, depois de a chuva cessar, um “ataque de piuns”, o que o leva a comentar que “já não elogiava tanto a ecologia amazónica” (p.60). Mais tarde, largado “numa praia deserta do rio Amazonas” (p.79), Galvez, como atrás referido, quer procurar alguma fruta, mas logo desiste com “medo de comer alguma coisa venenosa” (p. 80).

Em *Aquarela*, Galvez escreve que a “luz de Belém não foi feita para os olhos dos boémios”. O boliviano bêbedo “caminhava com as minhas pernas” e “duas cocottes seguiam a gente como cadelinhas domesticadas, enquanto um polícia

coçava o saco com acabada diligência” (p.26). Num diálogo ao amanhecer, entre Trucco e Galvez, o boliviano diz-lhe que a capital amazónica lhe parece Lisboa e que “até o fedor de Belém é português” (p.26). Na viagem para Manaus, o vapor ancora em Itacoatiara e os nativos ofereceram-lhes “algumas tartarugas e um piracuru [sic, certamente gralha, por pirarucu], peixe tipo salmão” (p. 96).

Em *Civilização*, Galvez regista que um “jornal do Rio de Janeiro informava que a Amazônia era a Hotentótia esmaltada” (p. 51). E em *Monocultura estrutural*, anota que lhe era “inútil tentar compreender o mundo do extrativismo pelas regras estabelecidas. Nem Aristóteles nem Maquiavel”; e explica-se: “toda a minha ciência do clima temperado estava inutilizada pelos trinta graus do Amazonas” (p.123). Em *Os prodígios da Monocultura*, o herói imagina os funcionários bolivianos e brasileiros reunidos para decidir a “sorte do Acre”, instalados no calmo “Grande Hotel, recém-inaugurado, em frente ao Magazin Louvre” e fica admirado ao ver os negociadores “repotreados (linda palavra *art-nouveau*) nas poltronas do alegre Hotel Cassina, lugar de deboche desenfreado” (pp.129-130). Desse hotel é retirado um cadáver “vítima de um pertinaz beribéri”. O morto era um “comerciante no Acre, onde grassava a moléstia”, que tinha “tremido durante anos, sempre rindo, sempre se divertindo, e parecia ter forças para tremer ainda por muitos anos” (pp.131-132).

Em *Aventura no Solimões*, Galvez parte para o Acre, no “gaiola Esperança”, escondido num caixão de cedro, “acobertado pelos Commediens [sic] Tropicales e pelos alcoólatras de Vaez”, enquanto ele “proseguia no papel do seringalista acriano morto” (p.136). O barco “[q]uase sem casco, na linha de água, podia chegar a qualquer furo mesmo na baixa, desde que o carregamento de borracha ou castanha compensasse e era um dos raros que navegava pelo rio Acre, ainda quase desconhecido” (pp.136-137). Neste longínquo, inóspito e desconhecido rincão da selva amazónica, os soldados do imperador Galvez fazem ginástica “à sombra de um abacateiro, guiados pelo som do *rag-time* trazido por um gramofone” (p.133).

Em *As Tardes Tropicais*, Galvez anota que uma “rua ardia e havia um cheiro de frutas e de cavalos suados” (p.113) em Manaus, que “respeitava apenas a indolência do meio-dia, congelava de calor no encontro dos ponteiros, diminuía os movimentos num descanso de réptil. Depois, o sol se compadecia e permitia uma reanimação que agonizava pela noite” (p.114).

9. Conclusão

A selva é podre e viva, cheia de lama e maus cheiros, foco de terríveis doenças tropicais. Humilhante, incómoda, perigosa, com calor excessivo e chuvas

abundantes, sem deixar de ser, no entanto, deslumbrante. A borracha aparece sempre no romance “como os bastidores do palco estão para a cena de uma comédia” (p.28), acarretando a sua exploração uma litania nefasta de problemas humanos, sociais e políticos.

Em *Galvez, Imperador do Acre* há um largo campo intertextual que vai da literatura à música, ou às artes plásticas ou do espetáculo. Dos autores castelhanos (Cervantes, Calderon, Lope de Vega), aos franceses (Zola, Flaubert, J. Verne, os Goncourt, Mérimée, A. France, Voltaire, Beaumarchais, Racine, Molière), aos ingleses (Shakespeare, Defoe, Swift), aos italianos (Boccaccio, Tasso), entre muitos outros. Há também referências a pintores como Delacroix ou El Greco, músicos como Verdi, Offenbach, Bizet, Suppé, óperas ou zarzuelas, etc. Referências intertextuais múltiplas e abertas, desmontando mitologias e clichés, não excluindo o pastiche literário, feito com uma liberdade formal, ideológica e linguística notáveis, abrangendo um vasto leque literário, artístico, musical, histórico.

A panóplia informativa é vastíssima, cobrindo a geografia, a botânica, a hidrografia, com alguns dados científicos, sem esquecer a imprensa periódica, os programas musicais, a vida quotidiana, com várias estatísticas, datas, salários e preços. Temas mais ousados como a pedofilia, a necrofilia, a prostituição, o alcoolismo ou as drogas não ficaram nos bastidores. Sobem ao palco, assim como o espiritismo ou a acupuntura e o sexo onnipresente e desenfreado.

Em 2005, no *Congresso Internacional dos 75 Anos de A Selva*, em Oliveira de Azeméis, precedendo a projeção do seu filme tirado do romance português, Márcio de Souza, muito modesta e honestamente, fez questão de “confessar” que tinha “mat[ado] Ferreira de Castro” com a sua primeira versão de *A Selva*, mas “não foi um crime premeditado”. Explicou que o “filme resultou tão mau, mas tão mau, que Ferreira de Castro morreu de raiva, alguns dias depois”, mas que essa realização “ficou como um dos factos cruciais da [su]a vida” (Souza, 2007, p.415). Evocou todas as vicissitudes por que o filme teve que passar, desde a falta de meios técnicos e financeiros, até à complicada logística fílmica na Amazónia – que atingiu também Lionel Vieira, já com outros meios, mais de três décadas depois. Outro dos obstáculos, e não foi o menor, os graves problemas com a censura que cortou dezoito minutos do filme. Sem apoio algum e com muitos entraves das autoridades manauaras, já que adaptava um “romancista subversivo, que era Ferreira de Castro – um subversivo que tinha denunciado coisas que não se devia denunciar da nossa região – dirigido por um diretor que já tinha sido preso três vezes, combatendo a ditadura” (*Id.*, *Ibid.*, p. 421).

Apesar de todos os dissabores e dificuldades, MS afirma que “*A Selva*, então, significou uma mudança muito grande na [su]a vida”. Explicou que “pass[ou], então, a [s]e dedicar, a [s]e debruçar sobre a [su]a região”, estudando a história da Amazónia, que e[le] descobr[e], pesquisando, o processo da formação cultural e histórica da [su]a região e dessa parte do Brasil” (*Id., Ibid.*, p. 426.). Ao transformar um roteiro no romance *GIA*, o escritor passou a dedicar-se quase exclusivamente à literatura e à Amazónia e por esse motivo confessa que será “sempre muito grato a Ferreira de Castro, por ter-[lh]e revelado o Amazonas, em primeiro lugar, aos dezasseis anos, quando l[eu] *A Selva*, e, depois, por [lh]e ter dado a oportunidade de levantar a pergunta: O que é ser amazonense?” (*Id., Ibid.*, p. 427).

Galvez, Imperador do Acre encena um império de pacotilha, descrito em tom jocoso, ridente, granjeando um franco e prolongado sucesso até aos dias de hoje, o que me permite tomar a liberdade de batizar o seu criador com o crisma de “Márcio de Souza – imperador da literatura amazónica”.

Bibliografia

- SOUZA, Márcio de (1978). *Galvez, Imperador da Amazónia*. Amadora: Bertrand.
- SOUZA, Márcio (2007). A primeira versão de *A Selva* no cinema. In Centro de Estudos Ferreira de Castro (org.), *Actas do Congresso Internacional dos 75 anos de A Selva* (pp. 415-434). Oliveira de Azeméis: CEFC e Câmara Municipal Oliveira de Azeméis.

Capítulo 6.

De como Haroldo Maranhão reinstitui o luso-indígena Jerônimo de Albuquerque à roda de Camões e Pessoa rumo à Amazônia de outrora e de agora

Amarílis TUPIASSÚ

Universidade Federal do Pará e Universidade da Amazônia
netuno@ufpa.br

Resumo

A entrada, a devassa e a posse da Amazônia pela colonização portuguesa é o tema central de *O Tetranelo Del Rei* (1982), romance do escritor Haroldo Maranhão. Passado histórico, verdade factual, o presente em larga via com vistas a um futuro de facto fraterno, resumem o engendramento verbal que mobiliza humor, paródia, vária notação da língua portuguesa, com engenhosa atualização do galaico-português. Esses são alguns marcos dessa ficção, de que ressaem dados verídicos, em misto a imaginário em voo livre, num construto estético moderno, contemporâneo, cujo padrão irriga a criação, embala, pluraliza e intensifica o prazer de ler.

Palavras-chave: História da Amazônia. Ficção. *O Tetranelo del rei*. Travessias. Humor. Paródia.

Abstract

The incursion, disclosure and possession of the Amazon by Portuguese colonization is the central theme of *O tetranelo del rei* (1982), a novel by the writer Haroldo Maranhão. Historical past, factual truth, the present in a broad way facing a truly fraternal future, sums up the verbal engendering that mobilizes humor, parody and various notation of the Portuguese language, with an ingenious updating of Galician-Portuguese. These are some marks of this fiction, from which truthful data, freely mixed with imaginary, sprout towards a modern, contemporary aesthetic construct, whose pattern irrigates the creation, cherishes, pluralizes and intensifies the pleasure of reading.

Keywords: Amazon History. Fiction. *O Tetranelo del rei*. Incursions. Humor. Parody.

Investigação crítico-interpretativa de *O Tetranelo Del-Rei* é tarefa delicada. Narrativa densa, compacta, tem os rumos do herói movidos em fluxos narrativos descontínuos, modula-se em linguagem entre o culto-erudito, aos moldes do antigo galaico-português e do descontraído-popular, com acentos chulos, nas passagens de altos voos sensuais. A monta pede ao intérprete refreamento do prazer de ler e olho concentrado na trama.

Haroldo Maranhão se houve com absoluta liberdade na edificação do romance, abrigo de notações que acolhem, e conjugam, e cindem os cânones dos gêneros literários. Investigar a suma de sentidos atados no intrincado exige avanço lento, mormente às camadas subtextuais, ao lastro histórico-cultural, à carga de entreditos, aos níveis simbólicos, às teias metafóricas. No virar das páginas, é como se se difundissem ecos de Michel Foucault (1967), a repetir que “A linguagem não diz exatamente o que diz. O sentido que se apreende, e que é imediatamente manifesto, não é, por ventura, senão um sentido menor, que protege e, apesar de tudo, transmite outro sentido” (p. 183). Desentrançar tantos sentidos pede ouvido atento às vozes, aos feixes de sons, aos rumores, às alusões à flor da pele e às insertas nos subsolos, ao entressoar de cochichos, de tênues sonidos, de murmúrios, murmurações – a História reinvestida –, às idas e viradas enunciadas, às metamorfoses, às vezes, quase inapreensíveis do personagem central, sempre em trânsito a outro corpo (sendo o mesmo).

O romance, quanto à fábula (os factos em sucessão cronológica), desdobra-se com simpleza. É na trama, na linha das peripécias, nas passagens de uma situação a outra, que se desdobram tensão e choque no poder que oprime e desapossa, base do roteiro de singularização do romance, dos planos de inovação de um romancear inusitado, tão à vontade. Inova em tal vigor, que, é lícito dizer, cinde o canônico do que se define como romance histórico. Elabora-se, *O tetranelo*, sob as guardas do factual histórico, localizado, datado; mas acena ao biografismo. O autor-narrador introjeta-se no narrado e põe em cena amigos reais de Belém do Pará, solo natal de todos, de suas fulgurantes rodas, numas das quais pontificaram Sartre, Simone, Clarice Lispector, Foucault, em passagens por Belém. É por frinchas que o autor emerge, a tecer as franjas verídicas, autobiográficas. E vai. Cita avulsos poéticos pinçados do acervo luso-brasileiro, reúne brocardos, aforismos, máximas (marca risível da fala do personagem Duarte Coelho); desmitifica o intocável impoluto de vultos da tradição histórica e assim singulariza seu texto, com inserções de fios, filamentos de demais gêneros que borbulham pelas fímbrias da ficção.

O livro abre-se à partida de D. Duarte Coelho de Lisboa para o nordeste brasileiro, a fazer-se donatário da capitania de Pernambuco, onde se concentram miríades de indígenas. Com Duarte, embarca de *carona* seu cunhado Jerônimo de Albuquerque, irmão de Brites, esposa do grão-senhor do Portugal além-mar. O *carona* saíra corrido, estabonado, de Lisboa, porque dado a aventuras com senhoras maridadas.

O tetraneto conduz-nos ao Portugal-Brasil do XVI, por perto do 1616, ano da fundação de Santa Maria de Belém do Grão-Pará, depois de expulsos os franceses aninhados, desde 1611, no Maranhão. Jerônimo e alguns rumam ao Norte depois que se desgarram do cunhado. E conferem-se novas vozes à mítica heroica do colonizador. Os ângulos, os atores, as notas ao pé da letra histórica têm fonte no raro e farto acervo amalhado pelo autor que, em vida, o dispôs como bem à Biblioteca Pública do Pará. A partir dali, abriu o relato do *tetravô*, ancestral dos Maranhões do Pará, por isso os laivos autobiográficos.

O narrador, sempre muito senhor de sua criação, faz o que quer, move-se a seu total bel-prazer. Aqui, ressaí em primeira pessoa, ali, em terceira, logo se cola em Jerônimo, este atrelado a Camões, a Pessoa e todos andarilham pelo entrecho, cheios de inflexões poéticas. E infundem-se vozes, sintaxe e étimo galaico-portugueses, formas tupi, vastos do repertório luso-brasílico. Obstante à reativação do antigo linguajar, o texto flui lícido, em levas de hipérbato, de torneios medievos, de ordem in/direta do discurso, de toadas dos Quinhentos, de tons camonianos e mais, plurais. Reanimam-se palavras antigas, algumas arcaicas, vivas, porém, no arcabouço geral do idioma, formas ativas, passíveis de uso e compreensão. Camões não pinta só no fraseado; reinstitui-se qual galardão simbólico, mas isso se verá depois.

O tetraneto relampeja ritmo e semântica de vária idade, entranhado de primores feitos também de agudas ironias, constância do livro, a desmitificação, a dizer quanto a colonização mobilizou homens a arremetidas desatinadas, às cegas, aos vastos do Brasil, apesar do inóspito, do ilimitado devorador falta de cartografias, meandrado por indígenas que, se opunham resistência, sofriam abates. E abatiam. Enredo e trama desmitificam o absoluto sentido de heroísmo aderido à biografia de notoriedades históricas.

O romance excede-se. Não se fecha em figurações de colonizador e colonizado. Recamos simbólicos extrapolam dos conflitos centrais e bordejam questões gerais de ser, de estar no mundo o ser com suas redes de risos e *pathos*, e as artimanhas do poder. Reflete e incita a refletir sobre os aparatos de força que anulam, submetem, oprimem. É o que fulge nos claros e nos subterrâneos da

prosa refinada, na poesia que mana, na entonação trabalhada, no idioma libérrimo, corretíssimo, erudito, sim, sem artificialismo.

A grande linha do enredo se arma em intercalações, quais colagens, a ressaltar dissídios, injusto apossamento, desumanidade, destituição; nas reflexões, paisagens culturais, saber científico, a ciência de saber e dizer, os esteios da concepção narrativa. Os personagens levam seus papéis e é como se fosse liberada contemplação presencial, dada à plasticidade textual oferta à detecção de falhas e valores de fundo político – sem *teoricismo* nem palanque – pelo meio de pejo e riso.

Num dia, Jerônimo vê-se sob o dilema de ser comido em ritual de antropofagia pelos Tabajara ou casar com a filha do morubixaba. “Entre a panela e ela – a ela” (Maranhão, 1982, p. 182). Mas duvida das intenções, mesmo sabendo-se amado pela cunhã Muíra-Ubi. Teme suspicaz ritual antropofágico depois do casamento:

“O que haverá por trás deste casamento meu?” era em que se ocupava o esposo afligido por mortificantes pensares. Será um ritual?, que em pompas deleita-se o Arco Verde [o cacique]. Um ritual consistindo em impregnar de gozos um predestinado? Ao Torto causara impressão que o tuxaua, de furto, lhe mirasse a alavanca, e em algumas vezes pôde nele captar um sorriso fugidio. “Por que olhar-me o grão mimo, que à filha só diz respeito?” Preparavam-no para especialíssimo repasto, molificando-lhe as carnes à custa de folganças, repouso, festas e fornicções? Seria ele o prato real para o só deleite do morubixaba e da própria princesa? Seria cozido em molhos e óleos que se lhe adentrariam pelas viandas repousadas e felices? Deus meu: seria isso?” (p. 190)

O romance amplia o discurso político. Espraia riso, ironia e, subtil, desmonta e desconfia da beneficente figura do herói, *topoi* do discurso histórico. A contextura política salta da ação, não de enunciados teóricos. Um exemplo: portugueses, quando sob os tacapes dos Tabajara, tremem, desmancham-se em lamúrias e lágrimas, metaforizam fraqueza, encarnam metonímias, são gestos de medo, beijos trêmulos, feições acovardadas, sumidas, valentia e arrogância de heróis destituídos de cernes heroicos. A crítica política subjaz, enfatiza a dissociabilidade entre o forasteiro, agente desagregador e o nativo; sobre este desaba veraz desagregação, destituição, deculturação. Nos implícitos sorriem aos indígenas, que não se cansam de apavorar e devorar portugueses, em quadros tão cômicos que não comovem, provocam riso. O casório de Jerônimo com Muíra-Ubi,

depois Maria do Espírito Santo, resulta em inscrição de que ressoa basto riso extraído da própria palavra:

Foi sponsália ou uma saturnália? Que declarados esposos, Torto e Muíra-Ubi, ao abrigo da lei tabajara, rompeu um estoiro de boiada. Eram convivas a milhares. Que se banquetearam, atufelharam-se, abarrotaram-se, lambujaram-se, entornaram-se, libaram-se, adegaram-se, encantrinaram-se, dessedentaram-se, foliaram, folgaram, patuscaram, bailaram, galantearam, fornicaram, motejaram, pecaminaram, ofegaram, prevaricaram, arrotaram, bufaram, babaram, desafogaram-se, folgazaram, suspiraram, saciaram-se, fremiram, arfaram, suaram, masturbaram-se, esmurraram-se, unharam-se, dentaram-se, frecharam-se e dormiram um sono de morto, os que mortos não restam jazidos ao chão. (pp. 189-190)

Os lusos não cultivam a virtude do convívio. A ação e os entreditos é que enformam dicção política. Cabe ao intérprete formar juízo, discurso teórico, em juntas subtis de desmitificação do europeu, e não as vozes dos personagens, do narrador. Este mais ativa a didascália, o cenário, os atos, o tempo todo os lusos traçando ardis, traição, rotas de fuga aos festins antropofágicos. Tais cenas provocam riso, não a direta desolação do trágico, ainda que, debaixo do riso, corra pranto ao desmonte do universo indígena. Assim, o que a História referenda, a ficção vem e reinstitui. Por exemplo, num trecho em que se flagra o terror do luso de ser devorado, ser guisado no panelão ritualístico, a aldeia dos Tabajara engalanada, ao enfatizar-se o pavor de Jerônimo que a si se vê feito almôndegas. É que, à saída de Portugal, ouvira sobre almôndegas de humanos, a vianda mastigada à inteira maceração por índias velhas de nações antropófagas. Tremor de nojo, de asco revolvem as entranhas, e ri o riso também do leitor. O dominador a torrar na pira antropofágica soa como desforra, um feito verbal, ativado o irônico-trágico-cômico, o tom galhofeiro, o riso de mofa, que logo, no ziguezaguear textual, boia em mais lance de gozo estético, a trama a ir, entranhada de poesia.

Haroldo Maranhão prima pelo construto irônico que subentende o trágico, o genocídio indígena no dito Novo Mundo. Desde Aristóteles, tem-se por ironia a verdade às avessas, a emissão de não encapados de sins. Do romance eclodem irônicos frasais cumulativos, indicações temporais alargadas que assinalam constâncias humanas, caracteres símiles, os mesmos, paradigmáticos no correr dos tempos, universais, qualidades, falhas humanas, matriz de personagens de *O tetraneto*, a sede de poder corrosivo, por abater, o que tamborila na constância

irônica da linha direta da narrativa e nos entredizeres, a ética estética e política de braços com o épico, mas com heróis alucinados, desatinados, eles também vítimas dos descomedimentos da colonização.

Os cunhados tensionados deliram. Na visada épica, Jerônimo, no trânsito de uma refrega com índios, tem um olho vazado a flecha. Sob a dor física, inconsciente, delira. Vê-se em Goa e avista Camões. À lembrança, enfurna-se em si, um ensimesmado dilemático. Como, ter estado com o poeta, se nunca estivera em Goa e com um COMÕES. Sim, COMÕES. Ora, o bravo é um pobre coitado da colonização; não sabe o nome do poeta tão universal e impressivo, a ponto de aflorar às mentes, orgânico, natural. Mesmo assim, doentia a mente, enuviado o pensar, o Torto marcha infrene às asperezas do Brasil interior, com a cabeça vicária do caolho Camões. O texto repuxa-se mais em tons camonianos, assim como, sob solidão e transbordamento lírico, Jerônimo investe-se do incontido-emocional de Álvaro de Campos.

Ao desembarque, no Brasil, eis já presentes ameríndios sem carga hostil. Surpreendidos, os lusos paralisam-se, morrem de medo, urinam-se, debandam, enquanto o narrador exsuda ironia: ainda hoje deve ter português correndo pela mata, cochicha a narração, os heróis marcados por anti-heroísmo. Logo Jerônimo escreve a primeira carta à amada em Portugal e gaba-se, e mente, autoconsagra-se, posa de herói. Aos poucos, serão doze cartas de autoanálise lírica, confissões egotistas, gabolices, sensualismo, máscaras de sins sobre não.

Duarte Coelho encena o vazio, o desequilíbrio emocional ante os perigos da empresa colonizadora; veja-se excerto que expressa a vacuidade do “Grande mentecapto”, gargalha o narrador:

– O ovo filosófico!

Atropelavam-lhe as palavras, a todos assombrando o esmensurado saber de guerra do comandante. Que sempre mui açodadamente enunciava seus discursos, de cujo qualidade ninguém duvidava, conquanto por igual lobrigasse o mais remoto entendimento:

– Fogo morto? Pedra do sono? A risco, que as terras são larguíssimas. Desaparecimento da aurora, a aurora lívida, e bem sabeis que assim convém ao vosso negócio: o ouro encovado, as minas de prata - Canaã! Canaã! O pão! O pão partido em pequeninos. Ubirajara, sei-o lá! Empreenderam os timbiras suas diligências, dos mareantes vendo o sinal, à conta do supremo senhor das gentes. A obra é: bem obrar, em demanda por esta nova floresta, em demanda do sítio que na língua civilizada quiere dizer Pedra Bonita. Na língua bárbara, ita, ita, itaquicé, itaimbé, itapé, itanagé? São nomes de sítios ou de naus. (p.65).

No excerto, raiam lalações do confuso in/consciente, nomes de livros, roteiro de leituras, até palavras indígenas que, em 1987, Haroldo Maranhão inserirá no romance *Rio de Raivas*, como a responder a Duarte que os termos com radical em “ita” nomeavam navios amazônicos. Duarte respira essência de poder mórbido, modelo do maléfico poder de todos os tempos.

Já Pio Palha Ribeiro, que faz juntada com Jerônimo em defesa do índio, consigna a dignidade, a lucidez. É ele quem afirma que “os índios são obra dos brancos”, e emite uma das poucas explícitas manifestações políticas do livro:

De uma forma ou de outra levamos sempre o bocado melhor. De ordinário, recebem-nos os principais deles em termos de muita amizade. Cumulam-nos de tamanhas mercês, que a mim causa-me cólera o trair essa amizade. Os capitães nossos traem, mentem, mistificam. Mediante os *línguas* manifestam precisarem de concurso; e logo os chefes destacam os mais robustos, à guisa de remarem os barcos nossos rios abaixo e rios arriba. De pronto são feitos cativos, sob a ameaça de morrer, a açoutes, sendo forçados a derribarem paus grossos e transportarem até o litoral e embarcá-los. É miserável o procedimento. Ao disso saberem os principais, a guerra se deflagra, desce a nação irada, e os recebemos a chumbo; e os que sobrevivem, se não fogem são cativos. Alardeiam os capitães que são cativos por serem tomados em guerra. Mas a guerra não é justa, a guerra é injustíssima, que estão as razões com o gentio [...]. A vileza campeia mato fora. E a vileza é portuguesa. As índias, os soldados as capturam, às públicas delas se servindo, à vista de pais, maridos e irmãos [...] (pp. 149-150)

Pio Ribeiro denuncia crimes do poder colonizador. E impõe ao romance tons da História objetiva, factual, datada, paradigma de denúncias do Padre António Vieira, ao bradar, um século depois, contra a “pouca justiça com que foram julgados por cativos 772 índios do Maranhão [e Pará] que neste ano de 1655 se trouxeram entre muitos outros do rio das Amazonas” (Vieira, 1951, Vol. V, p. 33). Essas palavras reiteram-se, graves, à questão indígena atual, em discursos verídicos e ficcionais.

Haroldo arrasta à obra tudo capaz de lhe consolidar a criação. Técnica de encaixe, cortes e superposição a moldes cubistas, discurso de apropriação, colagem, rapsódia, montagem, bricolage. História? Memória social? Memória pessoal? Ficção? O gozo lúdico vibra à vida real com tamanha intensidade, tanto que Haroldo, ele também se entrança no enredo, junto a escritores, uns amigos, a existência viva imersa na invenção.

Max Martins (*O ovo filosófico*), José Lins do Rego (*Fogo Morto, Pedra Bonita*), João Cabral de Melo Neto (*Pedra do Sono, Cão sem Plumas*), José de Alencar (*As Minas de Prata e Ubirajara*), Graça Aranha (*Canaã*), Pe. Manuel Bernardes (*Nova Floresta*), Mário Faustino (*O homem e sua Hora*), Mário de Andrade (*Clã do Jabuti*) são nomes de autores e livros que, não importa se futuros a D. Duarte, ponteiam sua fala vero-ficcional. Na esteira dos títulos, embaralham-se as idades, na trilha das várias datações das obras, para que, dos subditos do romance, dos subterfúgios da escrita aflore um D. Duarte protótipo de todos aqueles que, tempo-espaço afora, instituem as exorbitâncias do poder, a falta de lucidez.

No excerto de Duarte, acusação e censura não ecoam em tom cínico, qual o do cão rosnador, como reza a etimologia da palavra cínico. O que o acusa é o *non-sense*, arma que desqualifica, fala de que evola julgamento sublinear. E adensa-se a ironia que solidariza narrador e leitor, ante a descerebrada lista que dissemina riso sardônico à estupidez de articular-se à horda desprovida de letras o discurso de saber fátuo, sem pé nem cabeça, inviável, no infundo da mata por onde erra aquele “Clã de jabuti”, frente ao qual irrompe a fala sem nexos – uma situação só possível no plano da alienação, de um “Cão sem plumas”, de um “tigre de oito patas”, ou da “serpente vertical”, ou, quem sabe, que tanto faz, do “pássaro cego”; das “hienas eloquentes”, do “javali tenaz”.

Os títulos desfiguram-se, perdem o pendão de título e indiciam desrazão. Como notas soltas, nutrem sonoridade desconjuntada, ou melhor, enlouquecida, enumeração caótica, no dizer de Leo Sptizer (1974, p. 258). A sucessão de títulos assume mais funções; definem “afinidades eletivas” do romancista, são rastros, avultam como carta de apreço, de confirmação de qualidade estética da literatura que permanece. A listagem irrompe imperiosa, com muita força verbal. Revela ausência de diagnose, assinala o distúrbio cerebral de quem teria o sumo dever de cerebralizar ordens aos comandados. Mas não. Vivente do século XVI, Duarte lista livros do século XX. Absurdo? Sim, quanto ao distúrbio. Na perspectiva da arte, enfatiza liberdade e ousadia estética, viço poético, e índices, claves à leitura negativa de donatários do mundo levados pela desrazão que desapossa a ubirajaras e timbiras de verdade, não sombras idealizadas na cosmovisão histórico-literária romantizada.

Cabe refletir sobre *O tetraneto del-rei*, associando-o à ideia de hipertexto, o discurso feito de matéria digerida de outros, de elemento vário, prática que ponteia a obra toda de Haroldo Maranhão. Vale pensar também o estatuto de um personagem multifacetário, o hiperpersonagem. D. Duarte, um exemplo, ressei

do entrecho como símbolo de tantos duartes que intemporalmente instituem as falas e os gestos do poder insano. Outro é Jerônimo que, por satiríase, apetência sexual insaciável, chega à *Nova floresta* brasílica, a fugir às penitências devidas à sua destinação sátira. Sua arma de elevação será o dom de seduzir, e de, ao final, casar antípodas branco-luso e índio. Sua carnação nutre-se também de pedaços arrancados de outros. Macunaimicamente, metamorforseante, arranca o olho e a cabeça de Camões e aglutina-o em seu ser poetizado. Sua lavra consome, antropofagicamente, poetas e poesias. Apropria-se de Pessoa. Constitui-se como antítese em relação a Duarte. Este, dotado de olhos, é um cego mental, risível desmiolado, apesar do alto conceito entre seus afins, os símiles, o paradigma, o que justifica a ascensão na hierarquia colonialista. Seu discurso reduz-se a saber solto, disperso, mal absorvido, entroncado no inócuo da cultura inútil.

Quanto a Jerônimo, apesar do olho vazado, encarna a argúcia, o juízo, a razão, a reflexão. Remoinho de angústias, *antropofagiza* o Álvaro de Campos da “Ode Marítima” e o Pessoa da *Mensagem*. Sem olho, tem visão de largo alcance. Enquanto corpo, destaca-se pelo membro viril cuja desmesura magnetiza todos, principalmente as índias, pelo incomum e promessas de lascívia. Incorpora a Camões, ambos seres de travessias. Esfíngico também a si, move-se sátiro, dionísíaco. Ressoa como símbolo do pai, o reprodutor, o grande pater-açu, gerador de um novo homem misto de português, índio e negro, dentre os quais, os Maranhões de Belém do Pará.

Lembro que o pai de Haroldo era um Albuquerque Maranhão. De anti-herói escorraçado, Jerônimo ascende ao papel de herói sublime. Nas passagens, supera estágios: em Lisboa é o galante amador; no literal do Brasil se acirram suas ironias e as contendas ao cunhado-capitão que veta o retorno a Lisboa. Daí, as angústias do desenraizado, do desterrado. E o Torto segue à momentânea condição de capitão-mor, para impor sepultamento cristão aos dizimados numa batalha perdida aos silvícolas. Finalmente, no processo de recomposição da identidade perdida, interna-se nos matos ao Norte, onde é feito cativo de índios antropófagos. Livra-se dos apertos; salva-o o amor. Ao final, já não se sabe mais português. Reidentifica-se. Abasileira-se. E “Nu, raízes deitara ao chão umbroso. E a pele, a pele mesmo, branca não era mais, conquanto longe estivesse a brônzea cor; mas aqueles sóis tiraram o leitoso da epiderme chegada de Europa e diverso tom estava a impregnar-se-lhe. Lisboa era um sítio mais remoto que o céu.” (Maranhão, 1982, p. 183).

Premido pelo dilema “assar ou casar”, casa com Muíra-Ubi, Maria do Espírito Santo, “tão solta e natural que a risada era de minina; o olhar, oblíquo e

dissimulado, este era de mulher e sem dúvida” (p. 132). Nas alcovas lisboetas, jamais fruía de facto o prazer: “Poucas vezes na vida, ou nenhuma, senti-me em tamanho repouso, e jubiloso, alegria de tão lancinante que doía. Doem também as alegrias” (p. 146). E plenifica-se o herói, a levitar em ondas de doçura, ao aconchego das quais prescinde da palavra, metamorfoseado em Alberto Caeiro:

Palavras eram demasia. Se nos conforta o sol, por que incorrer-se na demasia de o sol nomear? Palavras são vãs. Sabia ela, sabia-o eu, que àquele justo momento nos revelávamos e irrepetível fora a emoção que assim, quietos, calados, extasiados, nos deixávamos estar, momento ímpar de beleza. (p. 146)

Hipertexto, hiperpersonagem, hiperlinguagem. Pertinam hipérboles, nas marcações do livro, no processo de composição a modo das bonecas russas ou do conto de fadas – de um que eu infante ouvia na Amazônia:

Lá no mar tem uma ilha, dentro da ilha tem um castelo, dentro do castelo tem uma torre, dentro da torre tem um quarto, dentro do quarto tem uma arca, dentro da arca tem uma caixa, dentro da caixa tem um cofre, dentro do cofre tem um frasco, dentro do frasco tem uma andorinha, dentro da andorinha tem um ovo, dentro do ovo tem uma chave, é essa chave que liberta a princesa aprisionada.

As remissões a poetas, as destacadas e demais não citadas correm em *Tetraneto*. Com respeito a Pessoa, Haroldo é explícito, ao sugerir o cosmopolitismo ideativo de Álvaro de Campos, a angústia advinda de tanto pensar, e o localismo tranquilo de Caeiro que se recusa ao pensamento, ele e o já bonançoso Maranhão, a recusar o verbo.

A livre renovação na área verbal vale como espelhamento da miscigenação também linguística nos transe da colonização. O autor demonstra o com tino brincalhão, em “macarrônicos” à utilização de vocábulos Tupi. As seguintes palavras de uso na Amazônia provocam riso no amazônida: “Cupu-amô! Tipiti”, “Copaí-Bené”, “Poré-pytyúaçu! Torêty. Arapapá. Tijibú”. “Rã-rã. Re-re”. Haroldo Maranhão sempre foi emérito brincalhão. No livro, vale-se de dono da palavra para fazer manguações e rir com e do verbo. O leitor junto.

Para Haroldo, o exercício de viver sempre esteve ligado às buscas da potência do discurso. Esta confissão, colhi-a dele em encontro sobre letras: “escrever nunca foi uma calma tessitura de palavras hesitantemente juntadas a

outras palavras, plácido trabalho, costura lentíssima, lentíssimo enfiar de linha nas agulhas, o estirar o tecido passando-se as mãos para desenrugá-lo”.

Só um mais apurado texto interpretativo abrangeria todas as falas de *O tetraneto*. Dos veios meandrados, é como se Haroldo contemplasse e sorrisse deste trabalho de compreensão. E insistisse na eterna interrogação: verdade-mentira, real-ficção, História-interpretação, a memória como espelho – a memória só possível como invenção, como loucura, como sanidade?

Bibliografia

- FOUCAULT, Michel (1967). *Nietzsche, Freud, Marx*. Cahiers de Royaumont, nº VI. Paris: Minuit.
- MARANHÃO, Haroldo (1982). *O tetraneto del-rei*. Rio de Janeiro: Francisco Alves
- VIEIRA, Padre António (1951). Informação sobre o modo com que foram tomados e sentenciados por cativos os índios do ano de 1655. In Vieira, António, *Obras Escolhidas*. Lisboa: Sá da Costa, vol. V.
- SPITZER, Leo (1974). La enumeration caótica en la poesia moderna. In Spitzer, Leo, *Linguística e História Literária*, Madrid: Gredos.

Capítulo 7.

A representação da Amazónia em Ferreira de Castro e Carlos de Oliveira

Vítor Pena VIÇOSO
Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
vitopenavicoso@sapo.pt

Resumo

Tanto Ferreira de Castro, no romance, como Carlos de Oliveira, na poesia, se centraram na Amazónia, enquanto tópico literário. Apesar das diferenças de perspectiva e de vivências, este espaço adquire em ambos uma dimensão mitológica e uma simbologia política. É também uma primeira inscrição na geografia imaginária destes autores. Neste capítulo, procura-se destacar as identidades e as oposições no modo como cada um se situou esteticamente neste território labiríntico, simultaneamente fascinante e abjecto, ou como tratou ficcionalmente os seus povoadores, quer os migrantes e aventureiros, quer os índios. Em ambos, o caos vegetal e humano despertou a vocação da insubmissão e da utopia. Também nos obscuros corredores da selva se confrontaram com os seus fantasmas. Viajantes da sombra em busca do sol verde da vida.

Palavras-chave: Cárcere verde. Seringueiros. Índios. Labirinto. Opressão. Utopia.

Abstract

Both Ferreira de Castro in his novel and Carlos de Oliveira in his poetry focused on the Amazon as a literary topic. In spite of their differences of perspective and experiences, the Amazon achieves in both of them a mythological dimension and a political symbology. It is also the first inscription in the imaginary geography of these two authors. In this chapter we try to highlight the identities and the oppositions showing their aesthetic position in this labyrinthine territory simultaneously fascinating and abject. And still how they treated fictionally its settlers, either the migrants and the adventurers or the Indians. In both authors, vegetal and human chaos awakened revolt and utopia vocation. In the obscure paths of the jungle they did confront themselves with their ghosts. Travelers of the shadow seeking for the green sun of life.

Key words: Green jail. Rubber-tappers. Indians. Labyrinth. Oppression. Utopia.

Ainda que com perspectivas e intensidades distintas, tanto Ferreira de Castro como Carlos de Oliveira tomaram a Amazônia como tópico literário, em textos relevantes da história da literatura portuguesa do século XX. O seu modo diferenciado de tratar o tema decorre, por um lado, das suas específicas opções estéticas e de géneros discursivos distintos (o romance em Ferreira de Castro e a poesia em Carlos de Oliveira) e, por outro, do seu diverso percurso biográfico no que concerne à relação com aquele espaço. O primeiro, como muitos milhares de portugueses ao longo da primeira metade do século XX (entre 1900 e 1919, teriam sido 312 481), emigrou em 1911 para o *Eldorado* brasileiro, enquanto fuga à miséria e à ausência de expectativas na pátria madrastra. De relevante, no seu caso, foi tê-lo feito com doze anos, embarcando em 1911 para Belém do Pará, onde o seu protector, comerciante nesta cidade, o enviou de imediato para o seringal “Paraíso”, nas margens do rio Madeira, afluente do Amazonas, num período em que o valor comercial da borracha brasileira já estava em queda. Ali trabalhou até 1914, como caixeiro do armazém. O desejo de aventura e de êxito social seriam defraudados pelas iníquas condições económico-sociais do seringal e pela sua inadaptação à floresta amazónica. Passa, em 1915, a residir em Belém do Pará, onde experimenta ofícios diversos e situações de miséria, mas onde também edita o seu primeiro romance, *Criminoso por Ambição* (1916)¹³, a que não foi certamente alheia a sua iniciação no jornalismo. Regressa a Portugal em 1919, onde passa a dedicar-se inteiramente àquela actividade. As desilusões do emigrado no Brasil e o seu doloroso regresso a Portugal seriam, aliás, o tema de *Emigrantes* (1928). Mas o Brasil, território ao qual apenas regressou quarenta anos depois, em 1959, tatuou para sempre a vida e a obra do escritor, sendo o tema da experiência amazónica desenvolvido nos romances *A Selva* (1930) e *O Instinto Supremo* (1968).

Por sua vez, Carlos de Oliveira nasceu em Belém do Pará, em 1921, filho de portugueses emigrados, mas dois anos depois partiu para Portugal, com seus pais, e passou a viver na região da Gândara, no concelho de Cantanhede, instalando-se na aldeia de Febres, onde o pai exerceu medicina. Aí passou a infância e parte da adolescência, sendo a região gandraesa uma paisagem matricial do seu

¹³ Numa entrevista em 1953, o autor notou as limitações e a projecção desta narrativa nas suas obras posteriores: «É talvez de todos os meus trabalhos o de mais complicada acção; tem imaginação a mais e literatura a menos e tudo com uma grande ingenuidade infantil. Este livro é, todavia, o irmão mais velho de *Emigrantes*, o seu embrião, não só por ser o meu primeiro romance mas, sobretudo, por tratar igualmente de um homem que emigra.», cit. por Ricardo António Alves, “Fantasia a mais, literatura a menos – mas não de somenos”: Nos 100 anos de *Criminoso por Ambição*, de Ferreira de Castro”, *Castriana*, Ossela, 2016, p. 43.

imaginário literário. No entanto, a Amazónia desponta como uma primeira inscrição biográfica e literária, embora se cristalize num plano da mitologia política, pois as suas palavras não decorrem, tal como aconteceu com Ferreira de Castro, de uma experiência vivencial com esse território, mas de um registo simbólico que exhibirá na sua primeira obra poética *Turismo* (1942), volume inserido na colecção do “Novo Cancioneiro” (1941-44), um dos momentos fundadores do movimento neo-realista.

Com trajectos biográficos tão diferenciados e rumos estéticos distintos, não é de estranhar que os seus modos de representação da Amazónia, apesar de algumas similitudes ideológicas, tenham em Ferreira de Castro um carácter documental e autobiográfico assinalável, embora transfigurado pelo relato ficcional, como ele realça logo no “Pórtico” de *A Selva*:

Eu devia este livro a essa majestade verde, soberba e enigmática, que é a selva amazónica, pelo muito que nela sofri durante os primeiros anos da minha adolescência e pela coragem que me deu, para o resto da vida. E devia-o, sobretudo, aos anónimos desbravadores, que viriam a ser meus companheiros, meus irmãos, gente humilde [...] que à extracção da borracha entregava a sua fome, a sua liberdade e a sua existência.

Já em Carlos de Oliveira a temática amazónica resvala para um plano de exaltação épico-lírica dos explorados e de denúncia da colonização capitalista ocidental. Aliás, a obra Ferreira de Castro, com o seu realismo social de recorte anarquizante, constitui um trânsito possível entre o naturalismo e o neo-realismo, poética que entendia a arte como um instrumento necessariamente comprometido no processo de transformação do mundo, na órbita de uma mundividência marxista, apesar da diversidade de processos formais para concretizar tal desígnio.

Analisemos então, em primeiro lugar, os dois romances de Ferreira de Castro envolvendo a Amazónia. No “Pórtico” de *A Selva*, designou este romance como uma epopeia da “luta de cearenses e maranhenses nas florestas da Amazónia”, o qual constituiria um pequeno capítulo “da obra que há-de registar a tremenda caminhada dos deserdados através dos séculos, em busca do pão e de justiça”. Esta vertente de fraternidade com os explorados conjuga-se assim com a experiência pessoal ficcionada na sua aventura amazónica.

N’*A Selva* de Ferreira de Castro, o protagonista Alberto é um jovem exilado político, situação decorrente da sua participação na revolta monárquica

fracassada de Monsanto (1919), distinguindo-se, por isso, do emigrante-tipo, tal o caso de Manuel da Bouça, de *Emigrantes*, camponês que procurava nas terras brasileiras o enriquecimento. Duplamente pária, enquanto exilado político e desclassificado socialmente, o protagonista insere-se numa dinâmica daquilo que poderíamos chamar um romance de aprendizagem – para lá de a obra se configurar como narrativa de viagem e epopeia social. Na fase final do romance, o elitismo monárquico e conservador de Alberto transitará – em função da sua experiência enquanto explorado do seringal e observador comprometido da iniquidade social que atinge os sertanejos em fuga do Ceará e do Maranhão, recrutados para a extracção da borracha no quadro de uma nova forma de escravatura – para uma denegação dos seus princípios ideológicos iniciais e uma opção na senda da utopia por uma sociedade mais justa para todos.

O trânsito da personagem (no espaço e no processo de autoconhecimento) é, pois, simultaneamente um confronto com uma estrutura social hiperbolicamente injusta, numa fase em que o valor da borracha já estava acentuadamente em crise no mercado mundial, e com uma natureza que se arma permanentemente contra a intrusão do homem no seu território virgem. A sua viagem no navio “Justo Chermont” entre Belém e o seringal Paraíso, subindo o Amazonas e o seu afluente Madeira, é uma espécie de via-sacra em direcção ao Calvário que, por irónica antífrase, se designa como Paraíso. Durante a viagem, o narrador onisciente, através do olhar de Alberto, vai-nos dando simultaneamente a imagem luxuriante da selva e a do seu fechamento, como uma clausura (o “cárcere verde”) de onde nunca se saberá bem o tempo ou mesmo a possibilidade do regresso. Digamos que esta viagem ao coração da selva é uma espécie de involução no tempo, um quase regresso ao caos primordial, ao espaço promíscuo onde a geração e a putrefacção coexistem e a luz não está separada das trevas. A selva é um oximoro, um espaço de coincidência de contrários.

O alheamento e a postura aristocrática de Alberto em relação aos seus companheiros de infortúnio, humildes negros e mulatos, rústicos e analfabetos (caipiras ou matutos), ir-se-ão transformando, após a chegada ao seringal, e a ida, na companhia do mulato Firmino, para Todos-os-Santos, onde este lhe ensinará solidariamente a arte de sangrar as árvores do seringal. Esta prática era difícil para um jovem burguês ex-estudante de Direito na sua pátria saudosa. Ainda que essa pátria estivesse simbolicamente presente durante a viagem, como um refrigerio, nos topónimos amazónicos de origem lusa (Santarém, Óbidos, entre outros) ou na evocação dos heróicos exploradores portugueses dos séculos XVII e XVIII. A sua virtual superioridade no plano cultural e étnico – para além do guarda-livros

Guerreiro, ele é o único branco no seringal – ver-se-á progressivamente confrontada com uma natureza imperativa, pletórica e devoradora, e com uma estrutura social opressiva materializada na figura senhorial e autocrática do patrão Juca Tristão.

A sua estupefacção e condenação relativamente ao modo resignado e submisso como os seringueiros se comportavam, tendo a cachaça como única evasão, no âmbito duma sobrevivência dominada pelo instinto e resvalando mesmo para actos de barbárie – tal é o caso da fornicação da égua por parte de Agostinho, seu companheiro na barraca de Todos-os-Santos – ir-se-ão progressivamente atenuando, pois vai entendendo como a teratológica selva e a injusta estrutura produtiva do seringal rebaixavam inexoravelmente o homem ao nível mais primário da animalidade. Aliás, no capítulo XII, Alberto, já euforizado pela possibilidade de retorno à pátria, aquando do envio da notícia da amnistia para os revoltosos e de que a mãe lhe garantiria o dinheiro para o regresso, paradoxalmente, deixa-se arrastar abjectamente para a aceitação do seu corpo enquanto mero domínio dos impulsos da natureza, o que o levaria a tentar cometer um simbólico “incesto” (o supremo dos interditos) com a sexagenária nhá Vitória, uma comadre no âmbito da ritualística comunidade seringueira. Esta descida à auto-abjecção também havia sido consumada, quando, como um rastejante réptil, entre aranhas gigantes, surpreendera furtivamente a nudez de Dona Yáyá, a mulher de Guerreiro, durante o seu banho no barracão do seringal.

A floresta amazónica é um espaço labiríntico, com as suas maranhas, o seu raizame caótico (a sapopema é a sua hipérbole), a sua vegetação entrelaçada (lianas serpenteantes), as suas teias, as suas criptas, galerias e estalactites vegetais, onde o homem provavelmente nunca encontrará o fio de Ariadne, do mesmo modo que, durante a viagem para o seringal Paraíso, os rios da Amazónia são referidos pelo narrador como um dédalo fluvial ou uma aranha hidrográfica. A paisagem pesa e esmaga pela sua aparente homogeneidade e agitação (o pesadelo), mais específica de uma dimensão colectiva ou holista do que individual ou heterogénea. Vigia os seus invasores com os seus olhos múltiplos, tal como o mitológico Argos. Por outro lado, as metáforas da clausura ou da prisão (a masmorra verde) acentuam a claustrofobia que é inerente a todos os seringueiros, simultaneamente dependentes da majestática, despótica e miasmática selva, e duma estrutura social baseada numa exploração implacável. Neste espaço, apenas o caboclo Lourenço, pela sua “indolência nata”, está liberto da escravidão desta engrenagem social, embora objecto do preconceito étnico pela sua condição de descendente de índios que sempre habitaram o território.

A selva é um predador – são frequentes no romance as imagens da predação e da vampirização vegetal e animal –, tanto através do simbolismo da flora como da fauna, que acha a sua hipérbole na lendária “Cobra Grande” da Amazónia (a sucuriju), a que esmaga e devora. A constelação imagética da devoração é complementada com as imagens da profundidade abissal, seja a das águas negras pantanosas (as águas da morte), seja a das criptas onde uma flora suspeita germina de um modo caótico a partir da putrefacção. Neste labirinto mole, o odor pestilencial coabita com os perfumes exóticos e voluptuosos. O sol dos trópicos, por vezes, dificilmente penetra nessa brenha densa habitada por uma promíscua coexistência da vida e da morte, com igapós sulcados por ubás a sugerirem a mitológica Barca de Caronte. O cárcere verde é como que o símbolo da resistência da selva virgem à penetração do homem e à qual não falta, para além dos répteis, dos felídeos (a onça), dos insectos e das febres palustres, o braço armado dos índios (os temíveis Parintintins) que Ferreira de Castro, numa perspectiva etnocêntrica, associa a um estádio pré-civilizacional.

Os índios Parintintins são portanto uma emanção dum estádio selvagem da vida humana em oposição ao estádio civilizacional, embora o guarda-livros Guerreiro, aceitando o ideário do Marechal Rondon, se recuse a enviar uma expedição punitivo-vingativa depois da morte de alguns seringueiros, tendo como justificação para o belicismo dos índios a sua recusa em aceitar os intrusos nas suas terras – o tema da polémica pacificação dos índios seria, aliás, romanceado mais tarde, por Ferreira de Castro, na obra *O Instinto Supremo*. Esta centração valorativa adequa-se, de resto, à concepção evolucionista do autor, segundo a qual há vários estádios progressivos na humanidade teleologicamente orientados para um mundo futuro de justiça para todos, o que de resto se adequava à ideologia anarquizante de Ferreira de Castro. É neste âmbito que o protagonista se converte exemplarmente, de monárquico conservador e elitista num idealista social, que acredita que o trabalho do espírito humano sobre a natureza poderá progressivamente conduzir à cidade da utopia, embora, provavelmente, cada uma das nossas vidas seja demasiado curta para a podermos vir a habitar.

A selva é tanto um espaço de claustrofobia como de agorafobia, é tanto o espaço que nos fecha o olhar e o espírito como a imensidão que assinala a vertente esmagadora da infinitude. Ela é um não-lugar em oposição ao casario do seringal Paraíso, daí que Alberto, ao ser promovido a caixeiro do armazém, recupere a afectividade através de uma relativa domesticação da paisagem, orientada, por exemplo, pela perspectiva da janela de onde se avista um pequeno quintal ou no hipotético compromisso de vir, em colaboração com

Dona Yáyá e o seu marido, a criar uma horta (o *hortus conclusus*). A selva é uma esfinge, por isso, enigmática defensora dos seus arcanos, tendendo por vezes para uma constelação de imagens de feminização ou mesmo da morte voluptuosa, numa fusão de *Eros* e *Thanatos*. Por exemplo, as orquídeas remetem para o sexo virgem; certos fragmentos da paisagem configuram-se como lábios carnudos; fiapos e limos secos evocam tranças de ouro de sílfides numa apoteose onanística da selva ritmada pelo feitiço do luar.

Alberto, num mundo onde as mulheres escasseavam, impulsionado pela voluptuosidade da flora, desenvolverá um desejo erótico pela mulher de Guerreiro, numa cisão entre o corpo como uma expressão da natureza irreprimida e o ser ético – ou seja, entre a pulsão erótica e o seu apego ao companheirismo de Guerreiro, amizade que não se coadunava com essas tentações traiçoeiras, numa tensão entre o apelo da natureza e o da cultura. No entanto, numa exemplaridade paradigmática, o seu processo de autognose inclui a aprendizagem da fraternidade, presente no elo que estabelece com Firmino, a quem ajuda na fuga do seringal. O incêndio do casarão, que provoca a morte de Juca, desencadeado pelo negro Tiago (ex-escravo beneficiando de uma ociosidade única, e inserido numa ambivalente relação de amor/ódio com o patrão – por exemplo, este, na tradição escravagista do moleque “leva-pancadas” (Freyre, 2003, p. 59), afinava a sua pontaria atirando sobre uma laranja colocada na cabeça do negro), entretanto revoltado com o tratamento violento infligido pelo patrão aos seringueiros fugitivos, funciona como catarse e punição da violência patronal.

Na sequência deste evento, Alberto recusa a sua antiga retórica acusatória dos homens reificados pelos códigos sócio-económicos e pela natureza hostil, e transita para uma postura de tolerância que resulta do conhecimento aprofundado, ao longo da aventura amazónica, da natureza humana e dos limites a partir dos quais toda a civilidade se vê anulada por imperativos de mera sobrevivência. É também a aprendizagem da capacidade de ser solidário com os outros, os mesmos que inicialmente eram objecto crítico do seu olhar culto e superior. Numa situação-limite como esta, o homem confronta-se então, sem ecrã confortador, com o seu inconsciente (o raizame prolífero), enquanto emanção contraditória de comportamentos e da sua regulação, ou seja, das normas da civilidade.

Gostaríamos ainda de referir um intertexto bíblico que percorre a narrativa, desde a designação do seringal (Paraíso) às referências ao Êxodo (em que os sertanejos acossados pela seca substituem os hebreus), passando pela Queda (o pecado original) com a referência à cobra (“irmã bíblica fascinando as

carnes apetitosas de Eva”) e pelo Dilúvio, com as referências à Arca de Noé, aquando da inundação hibernal do rio Madeira. Toda esta configura o participa de um processo de mitologiza o da selva amaz nica em parte já impulsionada pelo próprio top nimo, que remete para as lendárias mulheres guerreiras, o que levaria Francisco de Orellana, em 1540, a tal designa o. A selva   a virgem guerreira que se confronta com os violadores que aparentemente transportam consigo a civiliza o. A chamada pacifica o dos Parintintins, em 1922, não será mais do que a anula o da diversidade ameríndia que, desde Montaigne, no século XVI, e depois sobretudo no século XVIII (Diderot e Rousseau), se incluía no paradigma mítico do “bom selvagem”, aliás já também presente na *Carta de P ero Vaz de Caminha a D. Manuel (1500)*, onde se reconhece no  ndio o ente ad mico anterior   queda. Os “bons selvagens” converter-se-iam, todavia, nos “maus selvagens”, na medida em que resistiam a integrar-se num esquema produtivo que viria a pressupor a sua própria anula o enquanto comunidade específica. No entanto, não esqueçamos que, apesar da invisibilidade antropológica dos Parintintins – eles apenas são realçados ameaçadoramente como aqueles que deceparam as cabeças dos civilizados como troféu de vitória –, a sua presença no romance emerge no recorrente vocabulário de etimologia tupi (flora, fauna ou objectos do uso quotidiano) e essa manifesta o vocabular desponta como uma cicatriz indelével no processo de acultura o entre colonizadores e colonizados.

O tema da oposi o entre “selvagens” e “civilizados” será aliás desenvolvido no romance *O Instinto Supremo*. Este relato ficcional, embora baseado em factos reais,   dedicado   memória do engenheiro-militar Cândido Rondon, o estratega da integra o dos índios brasileiros sem o recurso   violência – sendo seu lema “Morrer, se necessário for; matar, nunca!” – e a todos os que, nele inspirados, “realizaram [...] uma epopeia de humanitarismo”.   este portanto o *leitmotiv* da narrativa, onde o autor se identifica com a  tica social daqueles que pacificamente tinham como objectivo nobre civilizar os “selvagens”, ou seja, dot -los das condi oes materiais e espirituais que lhes permitissem saltar para um est dio superior da evolu o humana. Os  ndios eram percebidos como seres que, estando   margem do processo civilizacional, se paralisaram numa simbólica Pr -história. Esta oposi o entre “civilizados” e “selvagens” decorre da sua concep o positivista, aliás bem presente na sigla brasileira “Ordem e progresso”, inspirada em Comte.

Em Ferreira de Castro, a idealiza o da fraternidade possível entre civilizados e selvagens, como trânsito para uma futura integra o plena destes no campo civilizacional, decorre da sua esperança num futuro mundo justo e

igualitário, ao ritmo duma evolução civilizacional cada vez mais humanista. Dotar os índios dos instrumentos que lhes permitissem sair do seu estado primitivo possibilitaria a sua participação plena neste território de solidariedade futura. Deste modo, a atitude guerreira dos índios não submetidos equivalia a uma força da natureza hostil à dominação humana, tal como o cenário da Amazônia, no qual a acção do romance se desenvolve, vem concretizar. O homem “civilizado”, na sua superioridade moral, não podia agir, como até ali, violentamente contra os índios, neste caso os temíveis Parintintins, célebres pela decapitação dos invasores das suas terras. Mas sim pela persuasão de que os propósitos destes eram amistosos, mesmo que a desconfiança e o belicismo dos índios e o obstáculo linguístico (o tupi puro) exigissem outras formas de comunicação e dádiva (a aliciadora oferta de brindes, a mímica, a pintura, os gramofones, ou finalmente, quando a desconfiança se começou a esbater, a utilização dum índio convertido que conhecia o dialecto tupi dos Parintintins).

É esta a epopeia humanista, estrategicamente faseada, de que a ficção *O Instinto Supremo* nos fala. E os que morreram sob as setas dos índios, com as cabeças espetadas em postes, ficariam como uma dádiva sagrada desta cruzada em prol da civilização e da fraternidade. O “cárcere verde” abria-se finalmente àqueles que podiam morrer, mas nunca matar, apesar da sua superioridade militar. Infelizmente, sabemos hoje que estes propósitos humanistas foram defraudados, talvez porque continham um equívoco, conforme alertara o céptico ex-operário urbano e grevista Jarbas, um dos expedicionários do romance. A dita civilização tinha muitas contradições, pois, para além dos valores tecnológicos e éticos, continha também no seu cerne a desigualdade e a opressão. Algo que Ferreira de Castro não desconhecia, embora a sua utopia dum mundo futuro definitivamente livre e igualitário atenuasse esse mal-estar civilizacional.

Esta expedição amazónica, realizada em 1922 e liderada pelo etnólogo de origem alemã Curt Nimuendajú, naturalizado brasileiro, já que o ideólogo da integração não violenta dos índios, Rondon, estava impossibilitado de nela participar, integrava vinte e três voluntários de origens étnicas e experiências diversas, dispostos a sacrificar a vida em prol do ideário daquele. O pendor sacrificial desta operação confere-lhe, portanto, a dimensão duma cruzada civilizacional. Como refere Nimuendajú, para eliminar algumas dúvidas dos participantes, sobretudo de Jarbas, a civilização continha muitas contradições e injustiças, mas “a vida primitiva e a ignorância”, contrariamente à opinião de alguns, não trazem a felicidade, sendo esta apenas acessível aos “espíritos instruídos”. A missão seria cumprida com êxito e, como referiu o médico Bonifácio,

resumindo esta história de proveito e exemplo, “não é nas guerras, é na solidariedade, que o homem se supera a si próprio” (Ferreira de Castro, 1968, 1988, p. 235).

Regressando a Carlos de Oliveira e à sua obra *Turismo*, convém desde logo salientar a sua autocrítica aos 15 poemas de “Amazónia”, que constituem a 1ª parte do volume, e que seriam objecto de uma reescrita em 1969, embora esta nunca tenha sido publicada. Apenas em 1976, com a edição do 1º volume de *Trabalho Poético*, surge um conjunto de cinco poemas com o título “Amazónia”, produto de uma profunda depuração do seu texto juvenil. Segundo testemunho de Alexandre Pinheiro Torres (1982, pp. 627-628), o autor ter-lhe-ia confessado, em 1962, após a edição de *Poesias*, onde exclui o seu primeiro livro:

Turismo é irrecuperável [...] embora eu tivesse nascido em Belém do Pará, vim para Portugal, quando ainda mal sabia falar. Com que convicção poderia escrever sobre o seringueiro? Uma vaga recordação da infância, ou talvez uma infância recriada pela imaginação, um pouco à imagem do que os meus familiares recordavam do Brasil, ou do que eu vim mais tarde a ler na literatura brasileira [...] A verdade, porém, é que algo desse período me marcou, aquilo a que chamei [...] “o fogo doutro céu”, “a selva”, “o negro”, “o índio”, tudo em abstracto, que eu venho a contrastar com a *Gândara*.

Em seguida, critica o tom apostrófico, pateticamente exclamativo, falso e a retórica da “negritude” desta obra, embora reconheça que nela há um “germinar de coisas” que lhe marcaram a infância e se perpetuaram ao longo da vida. Ora, como sabemos, Carlos de Oliveira é um escritor que obsessivamente reescreveu os seus textos, sempre em busca da brevidade e da eliminação de efeitos retóricos desnecessários. Deste modo, embora os poemas de “Amazónia” lhe surjam ausentes de qualquer vivência directa e conjunturalmente associados a uma discursividade ideológica explícita, seriam o registo duma primeira inscrição indelével no seu percurso vivencial e estético: “Selva! [...] um sol de boca rubra, na raiz / de vinte outonos magros e iguais” (1942, p. 11).

No poema VII, o tema da emigração aproxima-nos do clima de *Emigrantes* de Ferreira de Castro, através desses viajantes de terceira, que tiveram de partir de uma “Terra sem uma gota de céu”, para alugar o seu corpo aviltado na selva brasileira. As imagens da corrupção da natureza reforçam, por outro lado, a condição ignóbil dos mercantilizados seringueiros. Mas serão os temas da “negritude”, da violentação e eliminação dos índios e da condição dos seringueiros, aqueles onde sobressai de modo mais óbvio uma retórica anti-

colonialista ocidental e anti-capitalista. Aí se destacam a lamentação do escravo negro Floriano, submetido ao seu destino; a “semi-índia da colonização” (índia, negra, cabocla) violentada pelo invasor, mas que mantém a castidade; ou o índio Tupaya, “filho do barro da selva”, firme na sua liberdade, ambos símbolos da resistência contra os opressores europeus. Esta vocação épico-lírica e expressionista, próxima duma estética do grito, é reforçada pela inclusão do sujeito de enunciação, como um elo de fraternidade com as vítimas dum sistema desumano de dominação: “Amazónia / Nome / do sangue que trago em mim: / sangue-declaração de guerra, / sangue dos olhos com fome / das latitudes da Terra” (*Ibid.*, p.12).

Embora de modos bem diferenciados, tanto Ferreira de Castro como Carlos de Oliveira nos deixaram palavras de denúncia da coisificação dos homens num contexto de opressão sociopolítica e de esperança num mundo mais justo, onde cada ser tenha direito a um digno lugar na terra. Porém, o olhar do Outro (o índio amazónico) é lacunar em Ferreira de Castro e, em Carlos de Oliveira, um símbolo da retórica política da denúncia e do apelo à emancipação dos explorados. Quanto à selva amazónica, foi naquele a verbalização dum espaço tragicamente vivido, neste um lugar iniciático da sua poética geografia imaginária.

Bibliografia

- CAMINHA, Pêro Vaz (1974). *Carta a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil (1 de Maio de 1500)*. Intr., actualização do texto e notas de M. Viegas Guerreiro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- FERREIRA DE CASTRO (1968, 1988). *O Instinto Supremo*. 6.ª ed. Lisboa: Guimarães Editores.
- FREYRE, Gilberto (2003). *Casa-Grande & Senzala*. Lisboa: Livros do Brasil.
- OLIVEIRA, Carlos (1942). *Turismo*. Coimbra, Colecção “Novo Cancioneiro”.
- TORRES, A. Pinheiro (1982). Uma versão Desconhecida de *Turismo* ou o Problema de Perder ou Salvar um livro. *Vértice*, n.º 450-451: 627-628.

N. B. O autor não segue a ortografia do actual Acordo Ortográfico.

Capítulo 8.

Amazônia: Do Infernismo Literário ao Protagonismo Anímico da Natureza, no Poema Épico *Cobra Norato*, de Raul Bopp

Lucilene Gomes LIMA
Universidade Federal do Pará
lucileneclima@bol.com.br

Resumo

Analisa-se uma forma de expressão literária que transmite impressões negativas sobre o espaço amazônico. Mais do que recurso apenas de natureza ficcional, essa expressão se constitui numa forma de apreender a região geográfica a partir de um processo colonial onde domina a visão de uma dada civilização. Por outro lado, a experiência de vida de um autor, seus conhecimentos, convivência do espaço e formação estética podem concorrer para outra visão desse espaço, não somente como paisagem adversa, lugar de confronto e conflito, mundo fantasmagórico e espectral, mas como universo rico em peculiaridades captadas através da linguagem poética que expressa criativamente o mundo físico e a sua construção social. A proposta de deglutição da antropofagia estética, inspiração de Raul Bopp para o poema épico *Cobra Norato*, aqui analisado, comprova que para traduzir um mundo complexo como o amazônico não basta o arrolamento de aspectos típicos, mas, sobretudo, a elaboração criativa desses aspectos.

Palavras-chave: Espaço geográfico. Antropofagia. Reestruturação poética.

Abstract

We analyze a form of literary expression that transmits negative impressions of the Amazonian space. Beyond its fictional value, this mode of expression apprehends the colonial process shaping both the geographical region and the dominant view of its civilization. On the other hand, the author's life experience, knowledge, and familiarity with the space, as well as his background in aesthetics, shape an alternative vision of this space, not only as an adverse landscape – a place of conflict and confrontation, a phantasmagoric and spectral world – but as a universe rich in peculiarities apprehended through poetic language that creatively expresses the physical world and its social construction. The deglutition of aesthetic anthropophagy, Raul Bopp's inspiration for the epic poem *Cobra Norato*, confirms that in order to translate a complex world such as the Amazon it is not enough to acknowledge and analyze its typical aspects, but, above all, it is necessary to elaborate creatively about them.

Keywords: Geographical space. Anthropophagy. Poetic reelaboration.

Idealizado em 1921, escrito em 1928 e publicado em 1931, o poema épico *Cobra Norato*, juntamente com *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, e *Martim Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo, faz parte de uma tríade de obras que tencionavam explorar as raízes primitivistas durante a primeira geração do movimento literário modernista brasileiro. Bosi (s.d) destaca os matizes e enfoques distintos das obras de Mário de Andrade e Cassiano Ricardo:

[...] se as estórias reelaboradas por Mário de Andrade provinham de todo o país e serviam para uma fusão linguística ampla, uma espécie de ‘idioma geral do Brasil’, as preferências de Cassiano Ricardo centraram-se cada vez mais na temática paulista, que de indígena passa a bandeirante, e desta ao canto de penetração cafeeira até à vivência da São Paulo moderna [...]. (p. 414).

Entre *Macunaíma* e *Cobra Norato* existem também distinções fundamentais, apesar de as duas obras constituírem-se em rapsódias (compilações melódicas) cujo pano de fundo é o mosaico de mitos e lendas amazônicos. *Macunaíma* parte de um substrato ideológico para caracterização do herói nacional que está presente em bases idênticas em *Retratos do Brasil* (1928), de Paulo Prado. O “herói de nossa gente” andradiano é definido pela ganância (“Macunaíma dandava pra ganhar vintém”), pela luxúria, expressa no verbo “brincar”: “No outro dia pediu pra Sofará que levasse ele passear e ficaram no mato até a boca-da-noite. Nem bem o menino tocou no folhiço e virou um príncipe fegoso brincaram. Depois de brincarem três festas, correram mato fora fazendo festinhas pro outro [...] Quando a moça chegou também no topo eles brincaram outra vez balanceando no céu [...]” (Andrade, 1991, p. 11). Em *Retratos do Brasil*, Prado (1928, 2012) considera que a luxúria é despertada no homem europeu por causa dos hábitos de lassidão dos nativos: “O clima, o homem livre na solidão, o índio sensual, encorajavam e multiplicavam as uniões de pura animalidade [...]” (p. 51). *Cobra Norato* não apresenta uma tese para a constituição do ser colonizado; explica, por outro lado, a cosmogonia dos elementos constitutivos do espaço na própria lenda enfocada, a mais popular na Amazônia. A cobra, motivação para o maravilhoso no poema, é um animal símbolo da metamorfose da natureza, a qual constantemente se reinventa.

Ambas as rapsódias mostram-se antropofágicas em sua amálgama de tradições populares, tradução linguística e geográfica, assim como na incorporação de primitivismo e cultura letrada. Em *Macunaíma* sobressai uma expressão etnográfica e taxonômica, um arrolamento de objetos: “[...]”

Macunaíma pediu para ela ficar mais tempo com os olhos fechados e carregou tejuar marombas flechas piquás sapiquás corotes urupemas redes, todos esses trens [...]” (p. 14); ou elementos: “[...] Porém não podia pescar nem de flecha nem com timbó nem cunambi nem tiguí nem macerá nem no pari nem com linha nem arpão nem juquiaí nem sararaca nem gaponga nem de poita nem cassuá nem itapuá nem de jiqui nem de grozera nem de jererê guê tresmalho aparador gungá cambago aninque bate-bate gradeira caicai penca anzol de vara covo, todos esses objetos armadilhas e venenos [...]” (p. 76); e ainda de espécies da fauna: “[...] Macunaíma pegou na violinha, fez talequal reparara e veio uma imundície de caça, viados cotias tamanduás capivaras tatus aparemas pacas graxains lontras muçuãs catetos monos tejus queixadas antas, a anta sabatira, onças a onça pinima, a papa-viado a jaguatirica suçuarana canguçu pixuna, isso era uma imundície de caças! [...]” (p. 114) e da flora: “[...] Tudo o que Macunaíma pegava ela engolia, tamorita mangarito inhame biribá cajuí guaimbê guacá uxi ingá bacuri cupuaçu pupunha taperebá graviola grumixama todas essas comidas do mato [...]” (p. 116).

Os elementos da natureza também desfilam em *Cobra Norato*, no entanto a seriação é mais poética do que descritiva, o que não obstaculiza uma expressão realista dos aspectos da natureza, mesmo quando a metáfora parece expressar o insólito: “Esta é a floresta de hálito podre/parindo cobras” (canto IV, 1ª. estrofe)¹⁴. A imagem expressa com precisão o apodrecimento da matéria vegetal e seu processo de combustão, associando-o ao odor forte que exalam as cobras ao parir. O mesmo ocorre na comparação “Açaís pernaltas / movem as folhas lentas no ar pesado/como pernas de aranhas espetadas num caule” (canto VII, 5ª. estr.) que traduz numa plástica perfeita a aparência da planta e na imagem onomatopaica “O silêncio fez *tincuã*” (canto XXIII, 6ª. estr.), em que a referência a esse nome popular de um pássaro expressa o som que ele emite no silêncio da capoeira. Grande parte das imagens em *Cobra Norato* transmitem essa impressão realista da natureza. *Macunaína*, por outro lado, apresenta uma enumeração caótica e mágica dos seres da natureza, animais aquáticos e terrestres se misturam, predadores e presas transformam-se todos em caça para o herói.

Parte da crítica literária do século XX menosprezou a experiência pessoal do autor na interpretação da obra. Cohen (2002) destaca:

¹⁴ Todas as citações da obra *Cobra Norato* são da 28ª. edição, 2009, Rio de Janeiro: José Olympio.

A novidade do *New Criticism* residia numa abordagem intrínseca do objeto literário. Assim sendo, eram abolidos nítida e deliberadamente os traços das abordagens extrínsecas, históricas, biográficas e sociológicas que proliferam na época. O que não significa, contudo, que as ideias defendidas pelo *New criticism* fossem inéditas no domínio da literatura (p. 553).

No entanto, a relação entre a experiência pessoal do autor e sua obra é imprescindível, não apenas para elucidar as motivações da criação, como os próprios elementos criativos. Não raras vezes, essa experiência evidencia o elo íntimo que há entre a criação, a invenção, a memória, o tempo vivido de um autor.

Os parâmetros de análise do *New Criticism* mostram-se de difícil aplicação quando se considera a complexidade em estabelecer o que é intrínseco e extrínseco numa obra. É dessa observação que partem Pen e James (2003), ao referirem-se à criação do escritor Henry James:

‘A arte cria a vida’, disse James; portanto, já não importa se a realidade não estiver mais lá como algo distante, à parte, objeto da consciência artística. O sujeito, o criador, tanto se mesclou à criatura que a distinção clássica entre arte e vida e entre observador e observado já se tolda. A consciência do artista não pode ser separada do mundo retratado. A arte reproduz seus próprios móveis e são eles que o artista observa ao espreitar a vida. A arte se autoproduz, gerando a vida tal como a imaginamos, pois não conseguimos distinguir claramente imaginação de realidade [...] (p. 77).

Raul Bopp traz em sua biografia a marca da formação étnica híbrida. Filho de alemães, nasce em solo brasileiro, em Pinhal, município de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, em 1898, partindo depois para viver com a família em Tupanciretã, município do mesmo estado. O desejo de viajar, conhecer diferentes espaços geográficos e tradições culturais já se manifesta na adolescência. Bopp realizou esse desejo não só percorrendo o Brasil, como também várias cidades do mundo, exercendo durante a vida um leque de profissões, de pintor de portas e paredes, caixeiro de livrarias, jornalista, escritor e diplomata. Mas ele não é um escritor absentista nos termos definidos por Monteiro (1976):

[...] ausência de virtualidade no objeto focado pela escritura e/ou distanciamento do autor amazonense da cosmovivência do meio interno, distanciamento que deve prejudicar o sensualismo estimulante ; e/ou alheamento completo da hierarquia de valores universais que formulam

o conceito de Amazônia, ao nível da mentalidade de escritores estranhos e entranhos à região [...] (p. 57).

Viajando pela Amazônia, Bopp (2009) conheceu a natureza que expressou em poesia, conforme relata:

A estada de pouco mais de um ano na Amazônia deixou em mim assinaladas influências. Cenários imensos, que se estendiam com a presença do rio por toda a parte, refletiam-se com estranha fascinação no espírito da gente [...] Inconscientemente, fui sentindo uma nova maneira de apreciar as coisas. A própria malária, contraída em minhas viagens, acomodou meu espírito na humildade, criando um mundo surrealista, com espaços imaginários. Ensaiei, nessa época, além do esboço da *Cobra Norato*, alguns poemas avulsos: ‘Mãe febre’, ‘Pântano’, ‘Sapo’, ‘Cidade selvagem’. Procurei restituir, em versos, impressões recolhidas em minhas andanças na região [...] (p. xiii).

Por outro lado, o autor também apreendeu o espaço de forma indireta, colhendo em fontes literárias inspiração para o poema. Tufic (s.d) chama a atenção de que

[...] Boop [sic] jamais obteria o chamado ‘milagre’ do seu ‘Cobra Norato’ sem ter antes a revelação confessada desse encontro com as notas de Brandão de Amorim, que lhe indicaram na penosa tarefa de espremer ao extremo o nosso patuá de além-mar, a melhor saída para quem busca, não traduzir simplesmente as figuras internas de uma viagem pelo Brasil desconhecido, senão também manipular **idêntico** processo de re-criação daquele universo dividido entre os reinos mineral, vegetal e animal, a fim de alcançar no referencial da mensagem o resultado maravilhoso deste poema da raça. (p. 62, negrito do autor).

Numa entrevista publicada em anexo ao texto da 28.^a edição de *Cobra Norato*, Bopp (2009) não omite essa inspiração vinda de fonte erudita, do autor de *Lendas em Nheengatu e em Português* (1928), o tupinólogo e mitólogo Antônio Brandão de Amorim: “[...] Recebi também a influência de Brandão de Amorim, que usava muitos diminutivos de verbos, recurso que incorporei no *Cobra* [...]”. Na obra de Amorim, Bopp também captou a impressão e o sentido do espaço: “ ‘Foi uma revelação. Eu não havia lido nada mais delicioso. Era um novo idioma. A linguagem tinha, às vezes, uma grandiosidade bíblica. No seu mundo, as árvores

falavam. O sol andava de um lado para o outro. Os filhos do trovão levavam, de vez em quando, o verão para o outro lado do rio” (Bopp, 2009).

A descrição que ele faz do espaço amazônico, definindo a floresta como “uma esfinge indecifrada”, ecoa Euclides da Cunha, nas palavras que o autor escreveu para o preâmbulo do livro de contos de Alberto Rangel (2008), *Inferno verde*:

[...] A terra ainda é misteriosa. O seu espaço é como o espaço de Milton: esconde-se em si mesmo. Anula-o a própria amplidão, a extinguir-se, decaindo por todos os lados adstrita à fatalidade geométrica da curvatura terrestre, ou iludindo as vistas curiosas com o uniforme traiçoeiro de seus aspectos imutáveis. Para vê-la deve renunciar-se ao propósito de descortiná-la. Tem-se que a reduzir, subdividindo-a, estreitando e especializando, ao mesmo passo, os campos das observações, consoante a norma de W. Bates, seguida por Frederico Hartt, e pelos atuais naturalistas do museu paraense [...] (p. 22).

Essa definição do espaço como enigma é parte do discurso narrativo-descritivo sobre a Amazônia durante seu processo de desbravamento, conquista e colonização. A percepção de Rangel, no conto que dá título ao seu livro, é parte de um imaginário antiquíssimo. Gondim (1994) salienta que a Amazônia é inventada anteriormente ao seu processo de colonização, a partir de referenciais exógenos, como a historiografia greco-romana, o relato dos peregrinos, missionários e comerciantes (p. 9). O estranhamento que significou o contacto com um espaço completamente diferente – em que a fauna, a flora, a geografia apresentam-se em termos e dimensões não comparáveis ao que era familiar ao velho mundo – perpassa o discurso dos primeiros aventureiros, dos exploradores, cientistas e dos escritores de ficção que descreveram e representaram a Amazônia: “Os séculos podem variar e os cronistas serem originários das mais diferentes nacionalidades, no entanto, diante do rio e da mata amazônicas, quase genericamente, nenhum se isentou de externalizar sentimentos que variavam do primitivismo pré-edênico ao infernismo primordial [...]” (Gondim, 1994, p. 77). Essa é a percepção de Souto, personagem do conto “Inferno verde”, ao se confrontar com o espaço que se faz antagônico porque estranho aos seus hábitos de homem cidadão, vendo com temor os aspectos que considera de “um outro planeta” – os sons emitidos pelos animais, a vegetação entrançada, as árvores gigantes, os enxames de insetos, as águas lodosas.

A ficção cujo ambiente focado é a Amazônia apresenta muitos desses quadros de infernismo. Como na ficção, o mesmo ocorre com o texto de natureza

técnica. Gondim (1994) observa que Euclides da Cunha enfoca o processo de desbravamento e exploração da região a partir do ciclo gomífero:

Utilizando a natureza como geradora de conflitos, Euclides da Cunha passa à larga de algo que estava presenciando. Fora para o Amazonas durante o período ascendente da demanda gomífera. É interessante registrar que a capital, Manaus, só recebe duas linhas do autor: *uma cidade de dez anos sob uma tapera de dois séculos – transformou-se na metrópole de maior navegação fluvial da América do Sul*. Como Euclides não se detém sobre a capital, o pesquisador acredita que vai encontrar a causa daquele enriquecimento rápido, ou seja, o seringueiro, mas se frustra. *O povoamento tumultuário, colonização à gandaia, caso histórico inteiramente fortuito, fora da diretriz do nosso progresso*, são avaliados como causa e efeito da influência sobre o homem. Então, o edênico rio Purus e o clima quente e úmido são resgatados e vistos, a partir daí, como agentes expurgadores e necessários para que, vingando o homem mais forte, este se enraíze através da agricultura e se torne agente do processo [...] (pp. 226-227).

Diferentemente do que demonstra a análise de Mário Ypiranga Monteiro, enfocando o infernismo literário com base no ciclo econômico gomífero¹⁵, a percepção negativa em relação ao espaço não está restrita a um período da economia da região, sendo representado no texto ficcional como parte do antagonismo entre primitivismo e civilização. Faz parte do estranhamento daquele que desconhece o meio e, ao tentar desbravá-lo, enfrenta os empecilhos de suas características e de sua defesa, tal como Souto: “[...] num delírio de ação, apontando em ameaças as árvores em torno [...]” (Rangel, 2011, p. 161). Em *Galvez, Imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza, o narrador satiriza essa forma de percepção mística: “[...] Agora estamos fartos de aventuras exóticas e mesmo de adjetivos clássicos e é possível dizer que este foi o último aventureiro exótico da planície [...]” (p. 13), mas o mesmo narrador desabafa: “[...] um homem fica deslumbrado e há um sabor deslumbrante e decadente de pré-história [...]” (p. 79). Parecendo ironizar a percepção infernista também a reforça: “[...] O demônio me parecia a umidade e o calor. A batata da minha perna estava praticamente devorada pelos insetos” (p. 83).

¹⁵ O autor aponta essa expressão como característica de um período econômico determinado pela competição e ganância exploradora, o ciclo da borracha. O infernismo, desse modo, opor-se-ia às características econômicas do ciclo do cacau e sua forma de vida sedentária, comunitária.

O romance *Madmaria* (1980), do mesmo autor, é também pontuado pelo confronto entre o meio natural e a percepção de personagens estranhos a esses meios. Os elementos naturais são associados numa classificação geológica que tem como objetivo enfatizar o aspecto exótico, pré-civilizacional do espaço: “[...] Na fímbria da floresta, grandes árvores cretáceas, insetos silurianos, borboletas oligocênicas, formigas pliocênicas, juntavam-se” (Souza, 2002, p. 21). *Madmaria* narra a construção da estada de ferro Madeira-Mamoré, no Acre. Interesses, conflitos regem esse evento. Não estão relacionados apenas ao choque de identidade das várias nacionalidades trabalhando juntas em condições difíceis, há também o embate de cada um com o meio agredido e agressor, descrito como espaço estagnado em relação ao restante do mundo ou como se somente o espaço urbanizado do conhecido e velho mundo houvesse evoluído geologicamente: “A vida fervilhava de maneira promíscua e os homens enlouqueciam naquele cenário cenozóico [...]” (p. 21). Nessa narrativa, a percepção do espaço natural pelo estrangeiro ganha proporção assombrosa e inquietante, no sol que queima mais, na água barrenta e repulsiva, como vômito, na imensidão desconhecida da vegetação, nos ruídos enlouquecedores, na umidade abafada (pp. 41 e 48). Para o autóctone apresentado no romance, no entanto, a percepção dá-se de modo diferente, a fúria da natureza sintetizada em trovões, água abundante é a caracterização de um espírito inteligente que demonstra seu poder para o bem ou para o mal.

Nessa mesma perspectiva de confrontação entre espaço natural e cultural, a obra *O amante das Amazonas* apresenta o alegórico palácio Manixi; sem expressão agônica de um personagem ou narrador, o encontro/confronto é direto entre os elementos representativos da civilização erudita, abandonados nesse palácio, e os elementos da natureza:

Das janelas abertas saíam grossos e longos galhos de árvores frondosas, nascidas por dentro, e assim parecia que o palácio tinha criado asas e começava a voar.

Era um santuário, dominava o ambiente, um templo antigo, perdido no meio da floresta, de uma outra era. Toda a luz ao redor irradiava dele, de uma civilização de outro século, de um outro mundo desconhecido, limite vivo do luxo e do esplendor da borracha do fim do império.

A floresta avançava contra ele, construindo um estranho cerco, sobre a moldura e irisação de sua arquitetura antiga, coberta de cipós e de galhos de uma folhagem abundante, que vinha de dentro dos salões requintados e criava a aura de um extasiante espetáculo (Samuel, 2005, p.152).

No infernismo literário, a natureza Amazônica ocupa uma posição central. O personagem humano, ao se confrontar com ela, torna-a antagonista. *Cobra Norato* traduz o programa modernista antropofágico que, por sua vez, baseia-se nos movimentos de vanguarda europeus e suas principais abordagens – primitivismo, onirismo, reestruturação linguística e estética. Tufic (s.d) argumenta que a literatura amazônica autêntica será aquela que conseguir expressar uma linguagem imanente, representada na própria manifestação da natureza. E que a base para uma literatura genuinamente amazônica está na busca de uma identidade fundada na contribuição dos povos autóctones e sua narrativa oral e numa linguagem que expresse o próprio meio através das sonoridades das águas e dos pássaros, da cadência do vento cantando nas árvores, enfim, de toda a galeria de vibrações e sons emitidos na natureza. É a partir dessa percepção que Bopp constrói o poema épico *Cobra Norato*, uma expressão da natureza que exerce um protagonismo anímico, distinto do descritivismo da natureza que tem por base a percepção do ádvena ou do arrivista.

Enquanto no infernismo literário humano e natureza se antagonizam, em *Cobra Norato* confundem-se a natureza e o humano, o humano e a natureza: “De todos os lados me chamam/– Onde vais Cobra Norato?/Tenho aqui três arvorezinhas jovens a tua espera/– Não posso/Eu hoje vou dormir com a filha da rainha Luzia” (canto II, 14.^a estr.). Nesses versos, as árvores são mais do que parte do espaço natural, tornam-se parte da expectativa humana, de seus desejos. Animais e fenômenos também se expressam como um só: “A tarde esticou a asa vermelha” (canto XVI, 2.^a estr.).

A antropofagia busca raízes no primitivismo, ao mesmo tempo que faz deglutição de valores ou de formas de expressão artística. Em síntese, os elementos geológicos, os factores hídricos, os seres vegetais e animais “falam” e essa fala ocorre no poema através de animizações: “A água comovida abraça-se com o mato (canto XXI, verso 14); “trovãozinho roncou: *já vou*” (canto VII, 8.^a estr.). As manifestações da natureza são antropomorfizadas: “A lua nasceu com olheiras” (canto XII, 1.^a estr.); “Os céus se espreguiçam” (canto XII, 2.^a estr.); “Galinhas fazem ‘psiu’ ” (canto III, 1.^a estr.). O poema é rico em alegorias: “Árvores-comadres/passaram a noite tecendo folhas em segredo” (canto VI, 7.^a estr.); “Águas defuntas estão esperando a hora de apodrecer” (canto VII, 2.^a estr.); “Vem de longe/um trovão de voz grossa resmungando/Abre um pedaço do céu/Desabam paredões estrondando no escuro/Arvorezinhas sonham tempestades...” (canto VI, 7.^a estr.); “Rios escondidos sem filiação certa/vão de

muda nadando nadando/Entram resmungando mato adentro” (canto XII, 5ª. estr.) ; “Raízes com fome mordem o chão” (canto VII, 3ª. estr.).

Um grande mosaico de impressões vivas, sinestésicas prepondera na maior parte do texto: “Ventinho penteia as folhas de embaúba” (canto XXVI, 5ª. estr.) “O luar amacia o mato sonolento” (canto XXVIII, 4ª. estr.); “A correnteza se arrepia” (canto IV, 2ª. estr.); “Sinto bater em cadência/ a pulsação da terra” (canto XVIII, 4ª. estr.); “O sol belisca a pele azul do lago” (canto XIV, 6ª. estr.). A expressão imagística também se constitui por construções alógicas, peculiares à estética surrealista: “Aí que a noite secou a água do rio se quebrou” (canto II, 12ª. estr.).

A narrativa, propriamente dita, dá conta da saga usual de um herói épico – a partida com um objetivo a alcançar (casar com a filha da rainha Luzia), a iniciação – vencendo obstáculos que são traduzidos pelas lendas e credices locais: “Tem que entregar a sombra para o Bicho do Fundo/Tem que fazer mirongas na lua nova/Tem que beber três gotas de sangue” (canto II, 9ª. estr.), o encontro com o rival, a cobra grande, e o retorno à origem. Fecha-se o ciclo cósmico da serpente. Início (cabeça): “Um dia/Eu hei de morar nas terras do sem fim” (canto I, 1ª. estr.,) e fim (cauda): “Pois então até breve, compadre/Fico le esperando/atrás das serras do sem fim” (canto XXXIII, 8ª. estr.). O poeta também completa seu ciclo iniciático, voltando ao mundo letrado para encontrar seus pares: “O Augusto Meyer Tarsila tatizinha/Quero povo de Belém de Porto Alegre de São Paulo” (canto XXXIII, 6ª. estr.).

O maravilhoso no poema é composto pelo mundo natural e seus elementos e fenômenos, pela complementariedade entre humano, vegetal, animal, numa fusão de lirismo e descrição realística. A natureza animizada que fala, brinca, é dinâmica, apresenta-se ao contrário do aspecto sisudo e lúgubre do protagonismo antagônico infernista.

O amálgama do humano e do animal é a forma de expressão da maioria das lendas amazônicas – o boto que se metamorfoseia em homem, ou mulher, assim como a cobra, o jabuti. Existem várias versões da lenda da cobra grande; além de narrativa primordial, cosmogônica, ela também se constitui pela incorporação de elementos exógenos, configurando as anexações do processo colonial. A busca pela filha da rainha Luzia, no poema, representa essa fusão de elementos autóctones (a cobra) e da tradição europeia (Rainha Luzia).

Todo o poema traduz antropofagia. Incorpora os gêneros épico, dramático e compõe-se em forma de rapsódia. Funde a saga do herói clássico às lendas da formação híbrida brasileira. Engloba em sua unidade uma bricolagem da cultura amazônica e brasileira, o que o aproxima estruturalmente das narrativas míticas

que não estabelecem padrões fixos, não se pontuam por encadeamento lógico, mas pela imaginação. Isso se evidencia nas imagens poéticas da natureza. Enquanto na descrição naturalista cria-se uma ambientação carregada de adjetivos, ligados à impressão de espanto do protagonista, para expressar os sons emitidos na floresta à noite, em *Cobra Norato* a sinfonia noturna da natureza é sintetizada num único verso: “A selva imensa está com insônia” (canto II, 12ª. estr.). A antropofagia que representa deglutição, devoração de valores, é aliada ao sentido de gestação em árvores, águas de barriga cheia, árvores grávidas, paisagens bojudas, útero de lama, charco que se embarriga, ventres de floresta, charco como ovário de lama, árvores prenhas, floresta e horizontes inchados, constituindo uma “geografia em construção” (canto XIII, 6ª. estr.).

No nível da linguagem, realizam-se incorporações em aspectos variados. Elementos peculiares à forma de tratamento da fala regional (compadre, comadre, maninha), incluindo a forma inculta (escuite, bua nuite); reduplicação de vocábulos (afundando afundando) como representação do nível coloquial da fala, em substituição ao uso de advérbio; forma de comunicação telegráfica, sem conectivos: “A noite chega mansinho” (canto I, 5ª. estr.), uso de onomatopeias para reproduzir o canto de aves: “Tiúg... Tiúg...Tiúg.../Twi Twi-twi” (canto V, 12ª. estr.); de neologismos (Chuveriscou), de substantivos duplicados (Vento-ventinho); do eco para representar os sons de animais: “uma seriquara quara quara” (canto XVII, 11ª. estr.); de reprodução de fala infantil (tapetinho titinho), de formas de composição poéticas e narrativas populares (trovas, cantigas, causos).

O poema apresenta também a renovação da forma literária, caracterizando-se como um poema épico com métrica irregular, versos livres e brancos. Uma característica muito peculiar na literatura modernista brasileira, sob inspiração dos manifestos literários de vanguarda europeus, é a inserção do prosaico em variados contextos, tal como se realiza nos versos: “Apagam-se as cores Horizontes se afundam/num naufrágio lento” (canto XVI, 8ª. estr.) ou “A noite encalhou com um carregamento de estrelas” (canto XVI, 9ª. estr.) ou a imbricação entre elementos naturais e urbanos: “Uma árvore telegrafou para outra/psi psi psi” (canto XXVIII, 15ª. estr.).

No mundo mítico, seres humanos, bichos, fenômenos naturais são complementares, não se compartimentam como natureza e sociedade civilizada. Quando as sociedades indígenas ou africanas narram suas histórias, todos são protagonistas, o mundo é cósmico no amplo sentido. A presença dos elementos típicos da linguagem, do fabulário popular, é a própria presença humana no poema. Essa presença não existe sem os elementos naturais que lhe servem de

motivação e tema. Esse é o arcabouço do mito ao expressar o mundo físico em sentimentos, sensações, vivências sociais e históricas. Todos os referenciais míticos humanos estão relacionados de alguma forma com o mundo físico e seus aspectos e fenômenos. Essa relação sempre foi antropofágica em todas as narrativas primordiais. Devorar é absorver o todo, deglutindo a substância, sintetizando a essência.

Bibliografia

- ANDRADE, M. (1991). *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Vila Rica.
- BOPP, R. (2009). *Cobra Norato*. 28ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- BOSI, A. (s.d.). *História concisa da literatura brasileira*. 3ª. ed. São Paulo: Cultrix.
- JAMES, H.; e PEN, M. (org., ilustração e notas) (2003). *A arte do romance*. São Paulo: Globo.
- GONDIM, N. (1994). *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco zero.
- LIMA, L. (2011). *A expressão literária: aspectos determinantes de sua criação*. Manaus: Mundo Novo.
- COHEN, K. (2002). O new criticism nos Estados Unidos. In: Lima, L. C. (org). *Teoria da Literatura em suas fontes*, 3ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. V. 2, pp. 549-583.
- MONTEIRO, M. Y. (1976). *Factos da literatura amazonense*. Manaus: Universidade do Amazonas.
- PRADO, P. (2012). *Retratos do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 10ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- RANGEL, A. (2008). *Inferno verde: cenas e cenários do Amazonas*. 6ª. ed. Manaus: Valer.
- SAMUEL, R. (2005). *O amante das Amazonas*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- SOUZA, M. (2002). *Madmaria*. Rio de Janeiro: Record.
- _____ (1992). *Galvez, imperador do Acre*. São Paulo: Marco Zero.
- TUFIC, J. (s.d.) *Existe uma literatura amazonense?* Manaus: UBE.

Capítulo 9.

O Significado da selva na obra de Ferreira De Castro

António Cândido FRANCO

Universidade de Évora e Instituto de História Contemporânea (FCSH)

acvcf@uevora.pt

Resumo

A Selva de Ferreira de Castro tanto é um romance social como um romance da natureza, quer dizer, um romance de espaço que tem por protagonista a natureza. Esta tem um papel de espelho das acções humanas, podendo ser quer a madrasta devoradora e destruidora quer a mãe geradora e criadora. Do mesmo modo, a sociedade humana, concentrada no romance no apertado microcosmos do Seringal Paraíso, nome com uma forte carga de ironia, tanto pode ser o inferno da concorrência desenfreada e da exploração como a fraternidade da ajuda mútua. No meio, como ponte entre os dois estados, está a consciência humana e o seu carácter evolutivo.

Palavras-chave: Natureza amazónica. Consciência. Concorrência. Apoio mútuo.

Abstract

The jungle of Ferreira de Castro is as much a social romance as a novel of nature, that is, a novel of space whose protagonist is nature. Nature's role is like a mirror of human actions, both being the devouring and destructive stepmother and the generating and creative mother. Likewise, human society, focused on the novel in the tight microcosms of Seringal Paraíso, a name with a heavy load of irony, can be as much the hell of unrestrained competition and exploitation as the fraternity of mutual aid. In the middle, as a bridge between the two states, stands human consciousness and its evolutionary character.

Keywords: Amazon Nature. Consciousness. Competition. Mutual-aid.

No prefácio à edição comemorativa dos 25 anos de *A Selva* (1930-1955), Ferreira de Castro confessa que começou por conceber para o romance um argumento que logo depois abandonou. Essa primeira versão, de que chegou a escrever dois capítulos e substituiu depois pela que hoje conhecemos, baseava-se na crença de que o homem, ao fugir por motivos de protesto social do convívio humano, encontrava na floresta virgem, que lhe servia de refúgio, o contraponto natural das suas ideias. Diz ele, justificando-se, que uma figura rígida, estática e portadora de juízos morais prévios à própria história não tinha a mesma verdade que uma figura aberta a evoluir dentro dela. Aquilo porém que nos parece pertinente existe tanto na primeira como na segunda versão do livro, embora nesta última de forma bem mais acentuada. Refiro-me à necessidade de confrontar o homem com a paisagem, confrontação que implica uma atribuição precisa de sentido à natureza, neste caso à selva, que nos aparece assim como um dos significados importantes do romance. Mas, antes de nos debruçarmos sobre o sentido que a natureza adquire na história, atentemos nas evocações que entretanto o mesmo romance faz.

Ao abrir o capítulo IV, a história de Alberto parece sofrer uma suspensão momentânea. O narrador aproveita então para falar do rio Madeira, um dos afluentes do Amazonas, junto do qual se situa o seringal para onde se dirige o protagonista. Trata-se de recordar a epopeia dos homens que desde o início do séc. XVII tentaram teimosamente subi-lo, enfrentando o desconhecido. Evocam-se nomes como João de Barros Guerra, capitão-mor de Pará, e Francisco Melo Palheta, que em 1723 terá baptizado o rio. Ambos são possuidores dum forte instinto individual que os atira para o incógnito, obrigando-os, mesmo com risco da vida, a transpor fronteiras. Fica assim dado, a meu ver, o enquadramento necessário ao romance. Pela própria realidade geográfica em que se insere, a aventura colectiva evocada pelo narrador é a do protagonista. A partir daqui Alberto pode ser visto não como uma figura estática, que se move sem se transformar, mas como uma figura que progride em função do seu encontro com o desconhecido.

Não deixa também de ser interessante tentar perceber em que medida a aventura pessoal do protagonista de *A Selva*, um exilado político monárquico que foi obrigado a abandonar Portugal depois da revolta de Monsanto contra a República, se torna uma aventura de iniciação não apenas ao desconhecido mas ainda ao centro alegórico do mundo, onde toda a criação se processa. Qualquer romance iniciático ou de aprendizagem pressupõe personagens capazes de se

transformarem em função de situações nucleares bem precisas. A elementaridade de tais situações define-se a partir de modificações estruturais resumíveis à necessidade de passar de um lugar aparentemente informe a um lugar ordenado e conforme. Pode-se com efeito pensar que Alberto executa uma tal passagem: ele trará do coração da selva sentidos diferentes e criadores que nos permitem acreditar que passa dum estado amorfo e inconsciente a um estado cristalino, de mais consciência. Ao admitirmos tal modificação, estamos já explicitamente no domínio das inovações evolutivas.

Tentemos então uma primeira abordagem de fundo ao romance. De forma esquemática, encontramos duas realidades na aparência distintas: o mundo humano e o mundo natural – ou com mais propriedade o microcosmo social dos seringueiros do rio Madeira e a floresta virgem, a selva amazónica que serve de enquadramento natural à história. Não se pense porém que estas duas realidades possuem significados divergentes, já que ao invés a paisagem constitui no romance um sistema simbólico de representação social, um espelho da realidade humana. A natureza aparece-nos como a metáfora adequada a expressar a realidade social e cultural do homem.

Antes do mais, a floresta virgem é-nos apresentada como criadora de uma angústia febril, dum pânico opressivo e desconhecido. Ela produz a irresistível impressão de devorar o seu próprio meio. É pelo menos essa a primeira impressão de Alberto ao chegar a Humaitá, capital do município onde se situa o seringal Paraíso. O narrador amplifica este sentimento do seguinte modo:

[...] A selva dominava tudo. Não era o segundo reino, era o primeiro em força e categoria, tudo abandonando a um plano secundário. E o homem, simples transeunte no flanco do enigma, via-se obrigado a entregar o seu destino àquele despotismo. O animal esfrangalhava-se no império vegetal e, para ter alguma voz na solidão reinante, forçoso se lhe tornava vestir pele de fera. [...] Dir-se-ia que a selva tinha, como os monstros fabulosos, mil olhos ameaçadores, que espiavam de todos os lados. Nada a assemelhava às últimas florestas do velho mundo, onde o espírito busca enlevo e o corpo frescura; assustava com o seu segredo, com o seu mistério flutuante e as suas eternas sombras, que davam às pernas nervoso anseio de fuga. (p. 121)

A selva começa então por ter um significado preciso a que podemos associar a ideia de voragem, que por sua vez impõe o “anseio de fuga”. Temos assim um

significado natural que nos vai servir na economia do texto como paralelo social: no mesmo momento em que Alberto descobre a dimensão opressora da selva amazónica, descobre também o mundo social dos seringueiros (Capítulo V), caracterizado por desigualdades e espoliações abusivas e injustiças de toda a ordem. Pode pois dizer-se que, transposta para o plano das realidades sociais, a selva gera uma analogia significativa: se ela *devora* também a sociedade, através dos seus mecanismos económicos, acaba por sacrificar uma parte importante dos seus membros.

Porém, a floresta equatorial vai ainda revestir-se no romance de Ferreira de Castro de um outro significado. A fecundidade, a riqueza e até a complexa perfeição desse sistema vivo sugerem gradualmente um significado positivo ao homem que a contempla. Perdendo pouco a pouco o aspecto negativo e terrível que se lhe encontra de início, e que acaba por comover e amedrontar, a selva vai-se transformando no centro irradiante do mundo, no coração de todo e qualquer deslumbramento e até na ancestral mãe do humano. De *devoradora* ela passa a *geradora*, num jogo de duas funções, afinal complementares entre si. Ouçamos de novo o narrador:

A selva era, agora, um jogo fantástico e espectacular de sombras e claridades. O sol, onde encontrava furo, derramava-se em cataratas por entre o arvoredo, a branquear irregularmente os troncos, galhos e folhas e dando transparência aos rincões obscuros. No próprio chão, ao longe, vislumbravam-se, por esta e aquela fresta, grandes toalhas de luz, sobre as quais se banquetevavam asas multicolores. [...] Assim iluminada, causava menos terror, perdendo grande parte do mistério, denso e mórbido, que exalava ao cair da tarde. (p. 127)

Este novo significado, não menos preciso, tem também no plano social correspondências não menos exactas. À medida que o sentimento de crueldade desaparece da selva, dando lugar à percepção dum lugar deslumbrante, dá-se também no plano estritamente humano e social da história uma importante transformação. O mundo dos homens vai perder o carácter de espoliação abusiva, de impiedade extrema que previamente lhe encontramos, para ganhar um sentido prático positivo. Alberto descobre nos seus companheiros uma solidariedade quase sem limites que, dadas as condições adversas, muito o surpreende. Firmino, um caboclo que veio do Ceará e que passa a ser o seu companheiro de trabalho, é o principal responsável por esta mutação. A solidariedade humana torna-se a partir

daí uma aprendizagem, uma iniciação gradual à vida, justificando assim as inovações evolutivas.

Sistematizemos agora, tanto no plano humano como no plano natural, estes dois significados. Por um lado temos a selva como palco duma luta impiedosa, a visão duma natureza caótica em que a competição desenfreada e o aniquilamento de alguns se torna a possibilidade de sobrevivência de outros. Estes são os que no conjunto das espécies se individualizam e se aperfeiçoam à custa do desaparecimento dos outros. Tal concepção do mundo natural nada tem de extemporânea e foi defendida no fim do séc. XIX por naturalistas como Huxley e Spencer, para quem a *luta pela existência* se fazia através duma competição eliminatória que favorecia os mais fortes eliminando os mais fracos. Este mesmo esquema foi aplicado depois, sobretudo por Spencer, à evolução social da humanidade.

Daí que a partir dessa altura a selva, laboratório de estudo e centro de actividade de grande número de naturalistas, se tenha infiltrado na linguagem corrente como uma metáfora dos mecanismos sociais e dos processos próprios à sociedade. No romance de Ferreira de Castro, o encontro entre Alberto e Juca Tristão, patrão e dono do seringal Paraíso, e responsável por isso de muitos dos mecanismos comunitários que aí têm lugar, acontece no momento em que o protagonista descobre a impiedade da paisagem envolvente. A natureza torna-se desse modo um sistema simbólico de representação, capaz de reproduzir como num espelho os movimentos próprios do homem.

Aborde-se agora o outro significado natural e humano que encontramos também no texto. Nesta outra visão, a natureza não é vista como palco duma luta de vida ou de morte entre espécies diferentes, luta esta que se repercutia até no seio de cada uma delas, mas como palco duma entreajuda, que inspira ao homem que a observa uma ampla confiança. Mais do que à luta recíproca e sem quartel, a evolução das espécies faz aqui recurso a uma cooperação, a um instinto social ou gregário que serve de contraponto e até de antídoto ao instinto de conservação pessoal. Note-se que a selva tem de feito, enquanto realidade física, um forte sentido de existência altruísta: ela é o ecossistema mais estável e complexo e aquele que desempenha um papel de inestimável ajuda a todos os outros. Em paralelo, imagem privilegiada de alguns destes processos, o meio social é visto não como um abuso mas como meio capaz de estimular formas de cooperação, de ajuda mútua e de amizade. No preciso instante em que, no livro, a selva amazónica

perde alguns dos seus significados mais assustadores, Alberto descobre com alguma surpresa uma solidariedade humana irrevogável.

Nesta tensão entre concorrência e solidariedade, entre gerar e devorar, adquire o romance o seu significado evolutivo e o seu dinamismo. A concorrência está para o devorar como a solidariedade está para o gerar. Podemos assim associar a renovação de Alberto, que põe de parte todo o seu passado (Cap. XIV), à própria renovação de sentido que se opera na natureza. No capítulo final, a resolução dos conflitos sociais do seringal com a morte de Juca Tristão às mãos de Tiago, um antigo escravo negro que Juca trata como um animal (Cap. IX), associa-se à própria dinâmica natural da selva.

A imagem que acaba por prevalecer, tanto no mundo dos homens como na esfera da natureza, é aquela que implica uma distribuição racional de sentido e uma ordenação clara das coisas. Mas uma tal imagem é sempre um efeito e nunca uma causa. Sem concorrência não existe solidariedade, quer dizer, sem a natureza devoradora não existe a selva geradora. Passa-se dum sentido para o outro, num processo tenso mas evolutivo. A selva é assim uma espécie de inferno que progressivamente se desvenda como paraíso, tal como o meio humano começa por ser um inferno social que gradualmente se atenua até se transformar num meio redentor.

Para concluirmos este excuro interpretativo, digamos duas palavras sobre a árvore, já que é ela, como realidade física, o elemento constitutivo, o eixo que anima a selva. O seu significado está associado a um ciclo ascensional, o crescimento, e à circulação interna da sua seiva. Em função disso a árvore torna-se um símbolo ou uma imagem de esperança não só do mundo vegetal mas do mundo humano. Voltamos a encontrar aqui a natureza como lugar que faculta ao homem um conjunto de associações simbólicas que lhe permite abordar o seu mundo social. A árvore é a imagem de mitos sociais que se procuram rever no ciclo ascensional da seiva e do crescimento. A ascensão da seiva lembraria desse ponto de vista não só o processo duma evolução interior do ser humano, como até qualquer processo social de evolução. Todo o imaginário revolucionário que se bate pela transformação social recorre, segundo Gilbert Durand e Gaston Bachelard, a expressivas metáforas vegetais – crescer, ramificar, semear, frutificar.

Regresse-se ao protagonista d'*A Selva*, Alberto, e ao seu percurso físico e espiritual, e depressa se entenderá o significado destas metáforas. O dinamismo, a ramificação, a irradiação, o crescimento, a frutificação e a renovação estão constantemente presentes ao longo da sua história e constituem alguns dos seus

conteúdos mais importantes. Contextualizado a cada passo por uma paisagem que o acompanha e lhe dá sentido, Alberto faz um itinerário interior evolutivo, dinâmico e renovador, que muito tem a ver com o ciclo vegetal da árvore. Ele ramifica e frutifica, para utilizarmos aqui duas metáforas vegetais, depois de ter passado provações idênticas àquelas que a árvore passa no Inverno.

Começámos por interpretar a árvore como um significado e até como uma imagem de realidades sociais. Dissemos que a árvore, em virtude do seu dinamismo, da sua expansão e da sua renovação, podia ser tomada como imagem das intenções mais profundas de Ferreira de Castro. Para acabar permito-me uma última associação entre a árvore e o homem. Ou seja, gostaria de poder associar a árvore à própria vida pessoal do escritor e fazer dela o seu mito. É que também ela, a existência de Ferreira de Castro, na sua lenta e dolorosa ascensão, não deixa de ter, para quem a conhece, uma forte analogia com o percurso ascensional vegetal.

Bibliografia

FERREIRA DE CASTRO (1930, 1975). *A Selva*. 27.ª ed.. Lisboa: Guimarães

Nota

Este texto teve uma primeira versão escrita por volta de 1986 que foi publicada na revista *Colóquio/Letras* (n.º 105, 1988). Foi agora, em 2020, revisto e em parte reescrito a pedido da Doutora Ana Cristina Carvalho.

N. B. O autor não segue a ortografia do actual Acordo Ortográfico.

Capítulo 10. A Amazônia nas narrativas de Gomes de Amorim e Ferreira de Castro

Marinete SOUZA
Instituto de Linguagem, Universidade Federal de Mato Grosso
marineteluzia2@gmail.com

Resumo

Este trabalho aborda a literatura da Amazônia por meio da apresentação dos principais autores e obras da região, assim como de obras estrangeiras cujas intrigas aí decorrem. Foca-se, em seguida, na obra de dois romancistas portugueses, Gomes de Amorim e Ferreira de Castro, trabalhando-se o modo como eles ficcionalizam aquele espaço, não deixando de dar ênfase a personagens ligadas ao ambiente (floresta e rio). Amorim e Castro escrevem em diferentes momentos históricos literários. Ou melhor, enquanto um escreve durante o Romantismo, o outro é considerado um precursor do neo-realismo. Faz-se uso de autores como Pizarro (2009), Polar (2000) e Pratt (1999).

Palavras-chave: Amazônia. Ficção amazônica. Espaço. Escritores viajantes.

Abstract

This work addresses the Amazonian literature through the presentation of the regional main authors and literature works, as well as foreigner literature works whose plots take place in the region. Then it focuses on the work of two Portuguese novelists, Gomes de Amorim and Ferreira de Castro, exploring the way they fictionalized that space, not forgetting to emphasize the characters connection to the environment (forest and river). Amorim and Castro write in different literary historical moments: the first one during the Romanticism while the second is seen as a predecessor of literary neorealism. Authors as Pizarro (2009), Polar (2000) and Pratt (1999) are cited.

Keywords: Amazon. Amazon fiction. Space. Travel writers.

1. Amazônia

Ecologicamente e culturalmente rica, a Amazônia é, em simultâneo, um ambiente largamente conhecido e desconhecido – conhecido por sua biodiversidade, vista como a salvação do planeta; e desconhecido, porque seus povos e culturas são, quase sempre, estranhos para a maior parte da humanidade.

A significação da Amazônia é variável: pode-se falar dela a partir de um ponto de vista nacional (Amazônia brasileira, Amazônia peruana, Amazônia venezuelana, etc.) ou sob uma perspectiva ambiental – um bioma único, que se estende da vertente ocidental dos Andes até ao cerrado próximo de Brasília, passando pelo vale amazônico; ou ainda de um ponto de vista cultural. A referência à cultura amazônica engloba distintas nações indígenas (Huitotos, Boras, Xavantes, Parintintins, etc.), culturas urbanas e culturas fronteiriças, sendo estas derradeiras usadas nos seus sentidos literal (divisões geográficas) e lato (povos de culturas diferentes que convivem no mesmo espaço físico, ora construindo novas configurações de manifestar-se, ora segregando-se). Estas zonas culturais tocam-se e interpenetram-se, por um lado, mas, por outro, invisibilizam-se, precisamente por sua diversidade dificilmente agrupável.

Falar de cultura amazônica consiste também em incluir as marcas históricas deixadas na área, isto é, os elementos residuais do encontro colonial e de outros processos também colonizatórios que sucederam a tal encontro — o ciclo da borracha, a busca de minerais, momentos nos quais se destacam os exemplos de Potumaio, de Serra Pelada, a chacina de Eldorado dos Carajás, os constantes conflitos entre povos indígenas e empresas exploradoras de minério, e o problema das chamadas fronteiras agrícolas, principalmente em Mato Grosso e Rondônia. Tudo isso aponta para o facto de que a interferência externa, numa perspectiva moderna e colonialista, segue como uma constante na história cultural local, subalternizando o “Outro”.

A Amazônia é definida por Loureiro (2002:10) como uma unidade diversa, através de formas de miscigenação natural que não encontram paralelo em nenhuma outra parte do continente americano, constituindo uma fronteira cultural dinâmica (cf. Pizarro, 2009:16), cuja concepção se opõe às definições da região como “pulmão do mundo”, “paraíso” e “território verde”, dentre outras ideias propaladas pela retórica mediática. A fronteira cultural dinâmica da Amazônia permite diferentes formas de adaptação humana, possibilitando vários modos de construção do imaginário social. No entanto, mesmo diante de sua

realidade heterogênea, têm sido realizados muitos congressos com o objetivo de pensar as características comuns da região, entrecruzando visões diversas para fazer frente às investidas internacionais.

Tanto as literaturas ditas “amazônicas” quanto aquela que é produzida sobre a Amazônia são representativas deste processo, ao mesmo tempo diverso e uno. Por isso, podem ser vistas classificações baseadas no exotismo e misticismo, que diferenciam edenistas e infernistas, e ainda as que facilmente a incluem, sem nenhum destaque, nos diferentes períodos literários. É verdade que existem estudos sobre autores que focam a Amazônia, mas são trabalhos que abordam isoladamente este ou aquele autor, fazendo falta um estudo conjunto sobre a literatura *da* e *sobre* a Amazônia. Somente a partir da segunda metade do século XX, a América Latina começou a estudar as literaturas das diferentes nações e regiões indígenas, bem como a que se produzia sobre essas regiões. No entanto, apesar de os estudos sobre a área andina e caribenha serem abundantes, os referentes à literatura dos povos da Amazônia e sobre eles ainda não auferiram a necessária dimensão transnacional.

Porém, quando os estudos literários consideram as obras como nacionais ou regionais, ficam secundarizados ou à margem os autores pertencentes às regiões nas quais a cultura é marcada pela transnacionalidade, sem que as suas obras sejam vistas em suas particularidades. Tal limitação está relacionada com a não aceitação dessa pluralidade, que advém tanto da diversidade de povos como do desenvolvimento desigual das várias partes da região (cf. Polar, 2000: 27).

A tensão entre o nacional e o supranacional manifesta-se em quase todas as partes do conjunto regional amazônico, seja por momentos históricos tão diferentes como a expansão do império inca, o colonialismo, o ciclo econômico da borracha e o neocolonialismo, seja também por aspectos ainda mais recuados no tempo, que se manifestam sob a forma de mitos de criação autóctone.

2. A Amazônia na literatura

A literatura amazônica carrega uma dimensão transnacional e intercultural, mas, ao mesmo tempo, vem sendo pensada como regional. Além disso, alguns momentos podem ser identificados na literatura da região, como o das narrativas de viagem sobre todo esse território, bastante cultivadas durante o século XVI, o período da borracha e o período posterior ao da exploração da *Hevea brasiliensis*. Dentre as narrativas do primeiro grupo estão a de Gaspar de Carvajal, *Relación del descubrimiento del Rio de las Amazonas* (1541); *Nuevo descubrimiento del Gran Rio de las Amazonas*, de Cristóbal de Acuña (1641); e *Descrição do Estado do*

Maranhão, Pará, Corupá e Rio das Amazonas, de Maurício de Heriarte (1662-1677). Durante a época da exploração da borracha produziram-se várias narrativas, caso de *La Voragine* (1924), do colombiano José Eustásio Rivera; *A Selva* (1930), do português Ferreira de Castro; *O Sonho do Celta* (2010), de Vargas Llosa e *El proceso del Putumayo y sus secretos inauditos* (1915), de Carlos Valcárcel.

Algumas obras colocam a floresta em um plano principal, mas não deixam de acentuar as aventuras que constituem as intrigas, chegando a beirar o exotismo. É o caso de obras produzidas por europeus como Júlio Verne, *A Jangada* (1881); Arthur Conan Doyle, *O mundo perdido* (1912); ou Vicki Baum, *A Árvore que Chora* (1943). Há ainda os romances que retratam a Amazônia conhecida, no Brasil, como alta Amazônia, aquela próxima do rio Solimões, e as suas fronteiras internacionais, que podem ser exemplificados com *Simá, romance histórico do Alto Amazonas* (1856), de Lourenço de Araújo e Amazonas; *Beiradão* (1958), de Álvaro Maia; e *Galvez, Imperador do Acre* (1946), de Márcio Souza. As obras deste último, assim como as de Milton Hatoum, desconstroem imagens estereotipadas, após o auge da extração da borracha.

Embora um número significativo de romances incidam na floresta como espaço central, analisando-os percebemos que há outras razões para que a selva tenha sido usada como barreira natural, de forma a que os que lá trabalharam na exploração do látex como seringueiros, na condição de semi-escravos, se sentissem prisioneiros. Não é a selva que os prende, mas as condições de trabalho que advêm de uma sociedade com resquícios do período colonial e escravocrata, assim como do facto de se estar na periferia do capitalismo.

Há ainda um conjunto de obras que se focam no simbolismo amazônico e se valem da cultura nativa em sua constituição estética¹⁶. É o caso de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, que busca na cultura Pocaiana histórias e aspectos da cosmologia indígena; *Maíra* (1976), de Darcy Ribeiro, que se vale da cultura guarani; *Cobra Norato* (1971), de Raul Bopp, que se relaciona com as lendas do Jurupari e da Cobra Grande; e *El Hablador* (1987), de Mario Vargas Llosa, que busca inspiração na literatura oral arawak e machinguenga, além da *Sachanovela*, de Carlos Gomara, que pode ser tida como parte do neo-indianismo. Por fim, ainda podemos citar autores como Walter Pérez Meza, Jorge Luis Salazar, Abraham Huamán Almirón, Juan López Ruiz, Arthur Engrácio, Astrid Cabral, Erasmo Linhares, entre outros.

¹⁶ A esse respeito ver: Sá, Lúcia (2004). *Rain Forest Literatures: Amazonian Texts and Latin American Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Autores que ganharam projeção no cenário nacional, como Euclides da Cunha, com *Margens da História* (1909), também retrataram a região em sua natureza e cultura, além de Dalcídio Jurandir e do já mencionado Milton Hatoum, que buscam as faces urbanas do vale amazônico. César Calvo (1940-2000), Thiago de Melo (1926-) e João de Jesus Paes Loureiro (1939-) são identificados como os poetas das cidades amazônicas Iquitos, Belém e Manaus.

Alberto Rangel, ao tratar o espaço amazônico como um lugar de difícil sobrevivência em *Inferno Verde* (1980), se aproxima de Euclides da Cunha na abordagem que este realiza em *Margem da História*: abordam o isolamento da cultura citadina e não enfatizam a cultura local. Temos ainda em Milton Hatoum e Rogel Samuel a retomada de mitos amazônicos, como o Eldorado e as guerreiras Amazonas.

Estudiosos da Amazônia, como Serge Gruzinski, Ana Pizarro, Heufemman-Barria, Neide Gondim, entre outros, atestam que, discursivamente, a região foi construída por imagens externas que permaneceram ligadas à ideia de Eldorado, paraíso e inferno até meados do século XIX, quando foram recobradas as “lenguagens que dieran pluralidad al discurso amazónico” (Pizarro, 2009: 26). Ana Pizarro compreende a Amazônia como uma “fronteira cultural dinâmica” (p. 26) que se realiza por meio da combinação de objetos heterogêneos.

Ao analisar a diversidade da narrativa latino-americana, Ángel Rama (1982) discute a heterogeneidade amazônica considerando-a como espaço transculturado, enquanto Pizarro pondera que a cultura amazônica encerra “vasos culturais comunicantes” (2009) viabilizados pelas águas. Além dos autores mencionados no início deste item, há também romancistas portugueses que escreveram sobre a região, dentre os quais Gomes de Amorim e Ferreira de Castro, nos quais nos focaremos nas páginas que se seguem.

3. A Amazônia nas narrativas de Gomes de Amorim e Ferreira de Castro

Com a finalidade de pensar as diferenças nos pontos de vista dos dois escritores, note-se que tiveram diferentes tipos de conhecimento sobre a Amazônia: Francisco Gomes de Amorim emigrou para o Brasil em 1837, quando tinha dez anos, e lá viveu até 1857, quando retornou para Portugal; José Maria Ferreira de Castro emigrou para um país já independente e no auge da atividade de extração da borracha, em 1910. Como Gomes de Amorim¹⁷, viveu no Pará e trabalhou nos

¹⁷ Sobre o autor, consulte-se: Maria Aparecida Ribeiro, “Gente de Todas as Cores: Imagens do Brasil na obra de Gomes de Amorim”, *Máthesis*, v. 7, 1998, p. 117-164; “Um indianista português: Francisco Gomes de Amorim”, *Brasil e Portugal: 500 Anos de Enlaces e Desenlaces*, Revista

seringais. Ambos escreveram romances cujas intrigas se passam na Amazônia brasileira. Ferreira de Castro¹⁸ produziu três obras que retratam sua experiência no Brasil, *Emigrantes* (1928), *A Selva* (1930) e *O Instinto Supremo* (1968), sendo que os dois últimos têm por cenário a região amazônica. Gomes de Amorim escreve um número significativo de obras narrativas e dramáticas, dentre as quais os romances *Os Selvagens* (1875) e *O remorso vivo* (1875).

O romance *A Selva* é uma obra precursora do neorrealismo e fundamentada na experiência pessoal do escritor. A trama desenvolve-se na Amazônia, num seringal, focando-se no personagem Alberto, jovem monárquico português e estudante universitário de Direito, exilado em Belém do Pará em 1912. Com ajuda do tio é contratado para trabalhar no Seringal Paraíso, pertencente a Juca Tristão. Tem dificuldades no trabalho, recebe a proteção do seringueiro Firmino e, posteriormente, é transferido para o armazém do seringal. Lá fica até saber que recebeu uma amnistia e pode voltar para seu país. Não conseguindo pagar as dívidas aí contraídas, pede ajuda à mãe, mas antes testemunha seringueiros a tentar fugir (por serem submetidos a condições de semi-escravos) e, por isso, a receberem pesados castigos físicos.

Recuando no tempo, encontra-se a narrativa romântica *Os Selvagens*, que também ficcionaliza a região sob o prisma do escritor imigrante, na sua surpresa face à natureza e aos nativos Mundurucus e Muras. Dividido em duas partes, na primeira o romance relata o contacto entre o missionário Manuel Félix e os Mundurucus; a segunda parte é centrada na Cabanagem¹⁹, sem deixar de fazer referência à trajetória das duas personagens centrais, Romualdo e Gertrudes Guataçara. Estes, depois de verem seu povo ser massacrado por cabanos e muras, são mortos em decorrência das maledicências de estrangeiros que ambicionam as

Convergência Lusíada, 17 (n.º especial), Rio de Janeiro, 2000, p. 228-239; além de Costa Carvalho, *O Aprendiz de Selvagem: o Brasil na vida e na obra de Francisco Gomes de Amorim*, Porto, Campo das Letras, 2000.

¹⁸ Sobre Ferreira de Castro, podem-se citar-se: *L'humanisme luso-tropical selon José Maria Ferreira de Castro*, de Bernard Émery (1992); *Anarquismo e Neo-Realismo - Ferreira de Castro nas Encruzilhadas do Século* (2002), de Ricardo Alves; *A Selva: viagem do descobrimento*, de Vander Madeira, tese de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (Univ. de S. Paulo) (2007); e *Terra Nativa – Natureza e Paisagem Humanizada em Ferreira de Castro*, de Ana Cristina Carvalho (2017), adaptação em livro da única tese de doutorado sobre o escritor até hoje realizada em Portugal, publicação do Centro de Estudos Ferreira de Castro.

¹⁹ Revolta popular de indígenas e mestiços pobres que viviam em cabanas de barro nas margens dos rios e eram usados como mão-de-obra em semiescravidão na província do Grão-Pará. Rebelaram-se contra o governo imperial brasileiro e sua centralização. A eles se uniu a classe média da região, que antes da independência já tentara libertar-se da condição de colônia.

riquezas do rio Arinos, riquezas que apenas as duas personagens, últimos descendentes dos Mundurucus, sabiam onde se encontravam.

O desenlace de *Os Selvagens* é marcado pela morte destes, como ocorrera com seus antepassados. Ainda que a motivação histórica consista na Cabanagem, a conclusão do romance é atravessada pelo desfecho das histórias pessoais, alegorias do aniquilamento de um povo. A procura por fortunas na região amazônica durante as épocas das conquistas europeias foi pautada pela busca real do mitológico – o Eldorado.

No espaço amazônico onde se desenrolam os enredos de Castro e Amorim encontram-se personagens indígenas, nacionais não indígenas e estrangeiros, demonstrando que “culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra [...] em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação” (Pratt, 1999: 27). Em *Os Selvagens*, esse fenômeno é corroborado via canto cerimonial que os pajés dos Mundurucus e os guerreiros cantam: “o sopro da cordilheira tinha adormecido. Os grandes lagos pareciam pedaços do céu [...], um dia vieram os filhos de além do lago imenso; os gritos de seu *mocaba açu* abalaram as montanhas; fizeram tremer os peitos das índias virgens” (p. 175).

Abandonando as descrições do espaço paradisíaco (comum nos relatos de viagem), os dois escritores representam a região a partir de recortes espaciais. Amorim descreve o espaço amazônico por meio dos trânsitos indígenas e não indígenas. A sua descrição não é expressiva, no sentido de que não se relaciona com o estado emocional das personagens. A verbalização das menções anunciadas implica o uso de caracterizadores que tipificam o espaço, aproximando-os da cronotopia e da autorreferenciação. Isso acontece quando o narrador de Amorim diz que os Mundurucus descendem dos incas e referencia os Andes: “o sopro das cordilheiras tinha adormecido. Os grandes lagos pareciam pedaços de céu, onde luziam os olhos de Tupá [...]” (p. 175).

No contexto da descrição do espaço, o nome próprio oferece relevante valor, pois transporta o leitor para o lugar mencionado, sendo ele o núcleo do significado para o qual concorrem todos os demais dados narrados. Quer isso dizer que a referência a um espaço não é imparcial. Por exemplo, o rio Amazonas foi chamado de *Santa Maria de Las Aguas Dulces, Rio Orellana, Marañon* e Amazonas pelos espanhóis: já os portugueses usaram o nome *Gran Pará*, em concordância com os povos originários que viviam junto à foz do grande rio. Tal artifício também é utilizado por Amorim em *Os Selvagens*: “[...] o Caiari, que os portugueses chamaram Madeira, é um dos rios mais caudalosos de entre os que despejam as suas águas no Amazonas [...]” (p. 109).

Apesar de nem sempre conseguir, Gomes de Amorim tenta distanciar-se de descrições que beírem a estereotípia e isso fica claro quando opina sobre a representação da floresta. É o que se percebe no seu comentário a respeito da imagem que os pintores franceses tinham da floresta tropical:

[...] pensam que bastam dois troncos saindo de ramarias confusas; uns calabres de nora, e outros cabos de andaime, cruzados sobre eles, para fingir cipós, e a um canto três ou quatro folhas, que dêem ares de bananeiras ou palmeiras, para se fazer ideia de uma selva primitiva! Ah! Se eles compreendessem que diferença vai do vivo ao pintado (Amorim, 2000: 362).

Retomando a descrição dos espaços naturais via trânsitos das personagens, como mencionado no início deste item, notamos que é quando cabanos, Mundurucus e soldados do governo se encontram no Rio Caiari que as águas e as margens são descritas com mais ênfase. Por exemplo, na ocasião em que as duas personagens basilares, Guataçara e Porangaba, descem as cachoeiras do Rio Caiari, ocorre a alegoria: “dir-se-ia que o salto da catarata era, para eles, coisa tão simples como acender o taracoá ou fumar o taoari” (Amorim, 1875: 84).

Ainda no que se refere aos movimentos nativos na região, recuando historicamente, o narrador de *Os Selvagens* afirma que “No tempo em que os espanhóis assombravam com as suas crueldades o grande império dos incas [...]”, os peruanos que escaparam da “carnificina” ou da escravidão se teriam transferido para os “desertos profundos e desconhecidos do Brasil”. Assim, após descerem pelo Ucayale, os Tapajós teriam se estabelecido na Serra dos Parecis: “Encontrando ali as nascentes de um grande rio, cujas águas cristalinas e transparentes deixavam ver, a duas ou três braças de profundidade, numerosos cardumes de peixes, estabeleceu o povo emigrado as suas primeiras tabas ou aldeias.” (p. 5). Diante dessa afirmação, usando do critério de hierarquização de culturas, o narrador explana que, quer tivessem ou não essa ascendência, estes povos semelhavam superiores aos outros povos nativos. Todavia, sua caracterização não destoa da dos cronistas de viagens: os nativos são “dóceis” e “sinceros” “quando se civilizam”; todavia, em “estado inculto”, são “desconfiados”, “cruéis” e “tristes” (p. 6).

Se buscarmos o modo como Amorim ficcionaliza a Amazônia habitada em *Os Selvagens*, encontraremos diferentes tipos humanos: o indígena, o tapuio, o negro, o mulato. Eles são o Outro em relação ao europeu, chamado à cena através de oposições com a natureza (a extensão amazônica). É o caso de Alberto de

Lacroix, que desconhece a região e ilude Gertrudes com a finalidade de que ela e o irmão o levem aos veios auríferos do Rio Arinos.

Em relação à posição que os mencionados tipos humanos exercem na narrativa, apesar de as personagens indígenas, Gertrudes e Romualdo, estarem em primeiro plano, a Cabanagem é o fundo histórico do romance de Amorim e as personagens brasileiras, porém ocidentalizadas, exercem funções significativas na intriga.

O enredo é exposto em ocorrências lineares, que sugerem as mudanças de direção sofridas pelos indígenas no espaço amazônico ao longo da história do seu contato com os não índios: a) a imigração do povo descendente dos Incas, que teriam se misturado com os Tupis, levando a perda do “polido” idioma dos Incas ou do “harmonioso idioma tupi” e a sua substituição por um “dialeto bárbaro” (p. 6) entre estes povos, o de Romualdo e Gertrudes, os Mundurucus, que teriam imigrado do Peru para a Serra dos Parecis; b) o encontro com os missionários e a lutas entre povos; c) o encontro com os cabanos; d) o extermínio de povos, representado pelo desaparecimento do povo Mundurucu. Em termos de personagem coletiva, eles são tidos pelo narrador como descendentes dos incas, enquanto os cabanos são caracterizados como um grupo de má índole que falava um “português de pretos”.

Em relação aos autóctones, percebe-se, em *Os Selvagens*, que o escritor estabelece diferenças entre as nações indígenas do Pará e as do Amazonas, dividindo-os espacialmente de modo similar à ideologia da administração portuguesa colonial (ainda adotada pelo então Brasil independente).

O espaço também pode ser pensado através do modo como matérias-primas próprias daquele local surgem na linguagem, expressas por locuções adjetivas nas quais parte é em língua portuguesa (aproximando, assim, o objeto do discurso da cultura europeia) e parte em tupi (mostrando o conhecimento do autor): “vinhos *de aipim*”, “molhos *de cajá*” (p. 17), “*ubá de cedro*” (p. 107). Do ponto de vista da linguagem e das escolhas lexicais, a prioridade dada por Amorim a termos tupis é clara, e tende para o exotismo linguístico. Assim, ele faz sempre questão de elucidar o seu possível leitor (que certamente desconheceria a língua geral), sempre se mostrando um conhecedor do local, como se a ele pertencesse. É exemplo disso o caso de “Flor de Cajueiro não lavou os seus cabelos com as águas perfumadas do caué e da japecana” (p. 44).

Em *A Selva*, o espaço é, ao mesmo tempo, extenso (“A Amazônia, de imensurável grandeza”, p.42) e limitado, manifestando-se simultaneamente a

inatividade e a impetuosidade do cenário relativamente ao homem: “cripta de encantamento” (p.87), “mundo virgem” (p.121), “mundo ignorado” (p.151).

A antinomia entre um mundo admirável e espantoso abarca todo o romance. A *Selva* localiza-se entre as trevas e o empírico: “a tristeza brotava desse verde eterno e sempre igual, que o oprimia, que sufocava com sua pertinácia e exuberância. Perante ele, Alberto amolecia sob funda sensação de vida irre recuperável” (p.65); “... tudo selva, selva por toda a parte, fechando o horizonte na primeira curva do monstro líquido” (p.65). Finalmente, a floresta é pintada como uma personagem atemorizante e atraente: “mas de longe a selva o atraía. Mas de novo a selva se lhe impunha. Lá estava solene o Eldorado, multimilenário segredo, a atraí-lo, a atormentá-lo.” (p.41).

A personagem principal, Alberto, não é um viajante e sim um expatriado em viagem real e interior. Na travessia de Belém para o seringal Paraíso, as relações históricas e textuais entre Brasil e Portugal surgem por meio das suas reflexões: “De assombro que nessas almas lusíadas, audazes, cobiçosas e rudes, erguera aquele mundo embrionário que séculos depois ainda espanta e amedronta; não ficara linha nas crônicas.” (p. 163). A passagem não deixa de evidenciar certo orgulho pela colonização lusa na América e de desconsiderar o que ela teve de negativo.

Em *O Instinto Supremo*, também de Ferreira de Castro, o tópico da viagem aparece sob forma de reprodução de procedimentos coloniais: aliciação dos nativos com prendas, como descrito por Curt Nimuendajú em seu relato. Essas práticas eram seguidas de noticiários, que duplicavam ideias coloniais, surgindo na narrativa através da fala da esposa do seringalista Manuel Lobo (em diálogo com Nimuendajú): “quando ontem li, num jornal, que os parintintins não estavam ainda civilizados porque são os índios mais ferozes do Amazonas, fiquei como louca” (p.30).

Por outro lado, ainda em *O Instinto Supremo*, a personagem Cândido Rondon desafia as fronteiras culturais entre autóctones e não-índios: “Quando os portugueses chegaram, já esta pátria, que parece sem fim, tão grande é, pertencia aos índios” (p. 34). Mesmo com o desejo latente de que os nativos absorvessem a cultura ocidentalizadas ao longo do romance Rondon manifesta a dor da destruição dos saberes locais, presente em suas ações no decorrer da intriga.

Em *A Selva*, o encontro de Alberto com os enigmas da floresta marca sua estadia na Amazônia: “dir-se-ia que a selva, como uma fera, aguardava há muitos milhares de anos a chegada de maravilhosa e incognoscível presa”. (p.80).

Embora a obra não faça uso dos ecosaberes, o facto de dar à floresta característica de personagem, permite estabelecer relações entre a obra e a ecocrítica²⁰. Visto que, na ecocrítica, postula-se um universo no qual tudo se conecta com tudo (Marrero-Henríquez, 2010), trazendo para os estudos literários possibilidades de abordagens centradas na terra e na natureza (Glotfelty e Fromm, 1996), e admitindo a possibilidade de questões relativas à natureza determinarem as estruturas textuais. A ecocrítica rompe com a pressuposição da cultura ocidental de que a natureza é objeto e, nesse sentido, a selva de Ferreira de Castro pode ser tida como que integrada no enredo, porque sua densidade faz com que os seringueiros se sintam presos, melancólicos e impotentes. Ou melhor, a selva incide no sentimento das personagens e no desenrolar da intriga, revelando-se expressiva.

Embora ainda se pensasse pouco na crise ambiental durante o período em que Ferreira de Castro escreveu *A Selva*, seu romance pode ser analisado a partir da ecocrítica, pois permite proximidade com a floresta (ainda que ela seja tida como barreira ou prisão por algumas de suas personagens) e incide sobre as relações humanas e as mudanças no modo como se pensa a cultura na sua ligação com a natureza.

Por seu turno, o narrador de *A Selva* explica que o protagonista Alberto não se fascinara por “esses rios de lendárias fortunas”, lembrando as buscas por minerais e pelo látex: “onde os homens se enclausuravam do Mundo, numa confrangida labuta para a conquista do oiro negro” (p. 71). Essa situação também é retratada por Gomes de Amorim em *Os Selvagens*, onde afirma ter a busca do ouro por parte dos europeus dado ensejo a que alguns povos, como os Tapajós, transmitissem “aos seus descendentes o ódio eterno, que votaram a essas pedras funestas de cor amarelada, que lhes fizeram perder a pátria de seus maiores.” (p. 80).

Uma das personagens de *A Selva*, Firmino, assume o preconceito latente na sociedade brasileira relativamente aos autóctones. Alberto, por sua vez, não imagina outra forma de tratamento em relação a eles que não seja a aculturação: “nunca procuraram amansá-los” (p. 92), afirma. Ao descrever o caboclo Lourenço, o narrador pondera que somente ele tem apropriada relação com a floresta:

²⁰ Dentre as várias críticas recebidas pela ecocrítica, destacamos a de Buell, que afirma haver duas correntes, a primeira celebratória da natureza e que trabalhou com conceitos ultrapassados da Ecologia, e a segunda não muito centrada na escala local. Este autor propõe a superação da dialética local-global. (Cf. Buell, *The Future of Environmental Criticism*, 2003:67).

A selva não perdoava a quem pretendia abrir os seus arcanos e somente esse homem bronzeado, de cabelo negro, que nascera já renunciando a tudo e se comprazia numa existência letárgica, junto de copiosas riquezas, encontrava nela vida fácil [...] (p. 172).

A condição de caboclo dava a Lourenço privilégios ímpares em todo o seringal. Dos párias masculinos e válidos só ele não se entregava à extração da goma elástica” (p. 173).

Sobre os demais caboclos que habitavam as margens do Madeira, são desenvolvidas algumas reflexões:

Atreito à vida sedentária, o caboclo não conhecia as ambições que agitavam os outros homens, já Alberto o soubera em Belém. A mata era sua, a terra enorme pertencia-lhe, se não de direito, por moral, por ancestralidade, da foz dos grandes rios às cabeceiras longínquas... Entregava-se a esse solo profundo, pletórico de riquezas e da voracidade dos estranhos... e deixava-se ficar a ver decorrer, indiferente, o friso dos séculos (p. 61).

Notamos que as relações dos caboclos com a natureza ocorrem de modo mais central do que com outras personagens, como se houvesse uma identidade compartilhada entre terra e homem. O sentimento de pertença dá alento ao sujeito descrito. Da cena emanam elos de ligações entre esses dois elementos, que parecem ser um. Caracterizado de um outro ponto vista, Alberto é chamado pelo nome próprio, enquanto os demais personagens respondem pelas alcunhas “o mulato”, “o mestiço”, entre outros. Todavia, no terceiro capítulo, o autor passa a tratá-lo por “lusíada” (quando alude à coletividade, usa o termo “lusíadas”). Em outras quadras, Alberto é “o marinheiro”. Estas referências não só remetem para a ideia de povo português como para o texto camoniano e dilatação do Império, de que dá conta o capítulo IV, no qual há uma longa digressão sobre as navegações portuguesas nos rios Amazonas e Madeira.

Noutra direção, a situação pós-colonial do Brasil requer constante revisitação do passado, às vezes desagradável. A *Selva* mostra como, seja para o Brasil, a ex-colônia, seja para Portugal, a ex-metrópole, exige-se a aceitação de que, decorrido um século (entre a independência em 1822 e 1930, quando é lançado o romance), as relações, nomeadamente no que se refere à estratificação social, conservavam-se coloniais. E mais: as relações de sujeição estendiam-se a distintos países, como os Estados Unidos e a Inglaterra, que beneficiaram grandemente com a comercialização da borracha.

A análise das imagens presentes nos textos comentados não pressupõe que haja uma essência na realidade representada, mas que esta passa pela lente de quem a representa, envolvendo um tipo de percepção que conserva, apaga ou mesmo elabora novas imagens a partir de alguns dados presentes em imagens perenes sobre a Amazônia e mesmo no imaginário. Ou melhor: as imagens analisadas dialogam com textos de viagem e com imagens que circulam sobre a região, que também não deixam de ser, elas próprias, veículos de difusão de imagens representativas das condições históricas em que foram produzidas.

A Amazônia representada nas obras estudadas é aquela na qual se buscam pedras preciosas e na qual ocorrem conflitos sociais os mais variados, como a Cabanagem, a exploração do trabalho semi-escravo, o trânsito de personagens estrangeiras em busca de riquezas, etc. A Amazônia de Gomes de Amorim e de Ferreira de Castro é a das águas e da floresta ou da “Cultura del agua” como tem nomeado certa linha de estudos ligados ao ecocriticismo. Essa cultura das águas se manifesta na navegação feita pela personagem de *A Selva*, Alberto, mas de modo mais intenso na relação estabelecida pelos caboclos com o ecossistema local. Demonstrou-se ainda que na obra de Amorim os indígenas Romualdo e Gertrudes mantêm uma relação de proximidade com a natureza, especialmente com as águas, permitindo ver seus laços no dia-a-dia do ser humano nos âmbitos de locomoção e cultural, apesar de que o olhar do narrador é distanciado dessa perspectiva de relação com o espaço, chegando mesmo a ser estereotipado. O espaço incide na percepção que Alberto tem da passagem do tempo, ocorrendo uma espécie de cronotopo. Ou melhor, o espaço natural não é apenas um tópico nem um pano de fundo no qual se articula a novela, mas incide na intriga de ambos os romances. Por fim, a análise realizada indica que os dois romances pintam a Amazônia como una e diversa, plurilingue e vivaz.

Referências bibliográficas

- AMORIM, Francisco Gomes (1982). *Os Selvagens*, Lisboa: Promoclube.
- BUELL, Lawrence (2005). *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden, USA, Oxford, UK, Victoria, Australia: Blackwell publishing
- CASTRO, Ferreira de (1997). *A Selva*, Lisboa: Guimarães Editores.
- CASTRO, Ferreira de (1968). *O Instinto Selvagem*, Lisboa: Guimarães Editores.
- EMERY, Bernard (1992). *L’humanisme luso-tropical selon José Maria Ferreira de Castro*, Grenoble: Ellug.

- GLOTFELTY, Cheryll e Harold Fromm (Eds.) (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens and London: University of Georgia.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes (2002). *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Almada: Ímã Edições.
- PIZARRO, Ana (2009). *Amazonía, el rio tiene voces*. Santiago: Fundo de Cultura Economica.
- POLAR, Antonio Cornejo (2000). *O Condor Voa. Literatura e cultura latino-americanas*, Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- PRATT, Mary Louise (1999). *Os Olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*, Bauru: EDUSC.

Capítulo 11.

A Amazónia em livros para os mais novos: espaços de encontro e de aprendizagem

Glória BASTOS

Centro de Estudos das Migrações e Relações Interculturais (CEMRI), Universidade Aberta

gloria.bastos@uab.pt

Maria da Conceição TOMÉ

Agrupamento de Escolas Infante D. Henrique (Repeses, Viseu) e CEMRI, Univ. Aberta
mconceicao.tome@aeidh.pt

Resumo

A literatura funciona como um local para a criação de significado cultural, e especificamente os livros para os mais novos refletem e fazem refletir sobre normas e valores sociais. Neste sentido, analisam-se dois livros para crianças e jovens com ação situada na Amazónia, concretamente, *Yara/lara* e *Uma aventura na Amazónia*, procurando identificar as imagens transmitidas, seguindo uma leitura de aproximação à ecocrítica, e examinando de que forma podem promover a ecoliteracia junto dos seus potenciais leitores. Ao retratar ambientes naturais e culturais distintos, estes livros colocam a criança perante a variedade que caracteriza o mundo, desenvolvendo um discurso – através da palavra e da ilustração – que, com diferentes graus de complexidade, em função da faixa etária alvo de cada obra, facilita a compreensão da alteridade e procura uma implicação do leitor na defesa do contexto retratado, a floresta amazónica.

Palavras-chave: Literatura infantojuvenil. Alteridade. Ecoliteracia. Ecocrítica.

Abstract

Literature works as a place for the creation of cultural meaning and specifically books for the youngest replicate and reflect on social norms and values. In this sense, we analyze two books for children and young people with their action located in the Amazon – *Yara /lara* and *An adventure in the Amazon* – seeking to identify the images that are transmitted, following an ecocritical reading, and examining how they can promote ecoliteracy among their potential readers. By portraying different natural and cultural environments, these books place the child in front of the variety that characterizes the world, developing a discourse – through words and illustration – that, with different degrees of complexity, depending on the age range targeted by each book, facilitates the understanding of otherness and seeks an implication from the reader in the defence of the context described, the Amazon rainforest.

Keywords: Children's literature. Alterity. Ecoliteracy. Ecocriticism.

1. Introdução

Os livros para crianças, sobretudo os publicados já no novo milénio, têm-se mostrado particularmente sensíveis às mudanças sociais, procurando representar e interrogar o mundo e certas práticas da sociedade. Os chamados temas “difíceis” (como a morte, as questões da sexualidade, as diferentes formas de violência, entre outros) vão ocupando um lugar de algum destaque em obras implicadas em modelar os valores dos seus jovens leitores. Neste quadro, as preocupações ambientais constituem um novo aspeto, que tem emergido de forma mais ou menos declarada e com propósitos pedagógicos expostos com diferentes graus de afirmação.

Sabemos igualmente que as perceções das crianças sobre o mundo são formadas, pelo menos em parte, pelos livros que leem. E a literatura, enquanto uma das várias formas de práticas culturais e de “discurso social” (Fowler, 1986), não é apenas influenciada pela sociedade, como também pretende contribuir, com frequência, para moldar a realidade através do relato ficcional. No caso da literatura infantil, considerando que os jovens leitores são cidadãos em formação, o papel social da linguagem é uma questão que importa considerar de maneira mais insistente, já que, no desenvolvimento da criança como ser social a linguagem tem uma função nuclear. Como refere Halliday (1978, p. 9), a linguagem é o principal meio através do qual os padrões de vida são transmitidos à criança e é com eles que aprende a agir como membro de uma “sociedade” e a adotar a sua “cultura”, os seus modos de pensamento e ação, as suas crenças e os seus valores.

Portanto, é fundamental entender que essa literatura funciona como um local para a criação de significado cultural e, no caso particular que aqui pretendemos focar, para estabelecer sentidos sobre a forma como a região amazónica e os seus habitantes são retratados. É neste contexto que pretendemos olhar para as obras selecionadas, partindo de uma perspetiva que se aproxima da ecocrítica, no sentido lato que é apontado por Catrin Gersdorf e Sylbia Mayer (2006), na introdução ao livro que editaram, quando afirmam que uma visão alargada de ecoliteratura aponta para as múltiplas relações entre cultura e a natureza, analisadas numa perspetiva ambiental no âmbito dos estudos literários e culturais.

Estes aspetos relacionam-se ainda com a problemática da ecoliteracia, que tem assumido destaque no discurso pedagógico. A literatura para crianças, pela sua forte ligação a uma intenção educativa, tem sido um veículo para promover a consciência e a compreensão ecológica, com vários livros a abordar de forma mais

ou menos explícita esta temática, no contexto português (cf., por exemplo, os estudos de Ramos e Ramos, 2012, 2013). Greta Gaard propõe mesmo uma “ecopedagogia” (2008) a partir da utilização da literatura para crianças, descrevendo seis eixos que devem suportar uma ação nesse sentido, fortemente comprometida com a justiça social e ambiental.

Também consideramos que a leitura de histórias pode estimular a formação de atitudes, mudança de comportamento e ação pessoal nos jovens leitores, designadamente em relação a diversas dimensões do social e da responsabilidade ambiental. Neste quadro, as questões da alteridade têm merecido a nossa atenção em estudos anteriores, designadamente tomando como objeto de análise as duas obras que aqui serão o nosso foco (Bastos e Tomé, 2013; Tomé e Bastos, 2010, 2015). O estudo da imagem e da representação do Outro na literatura para os mais novos – e a própria natureza é também um “outro” em muitos textos – é um campo de investigação especialmente importante, tendo em conta os seus destinatários preferenciais e a função de socialização cultural que a literatura assume, como já foi mencionado. De acordo com Colomer (1999, p. 121), desde a Segunda Guerra Mundial que um dos valores primordiais da literatura infantil e juvenil é fomentar o conhecimento e o respeito pelas outras raças e culturas. Os livros de ficção, porque se constituem como um lugar de cruzamento de olhares do leitor com a alteridade e outras culturas e formas de ver o Mundo, podem contribuir para o desenvolvimento de atitudes e comportamentos de acolhimento do Outro e de respeito pela sua cultura. Uma cultura que, no caso dos livros aqui analisados, se situa num contexto ambiental específico – a floresta amazónica – o que acaba por remeter o leitor também para a problemática ecológica.

O *corpus* em análise neste artigo é constituído por dois livros destinados a faixas etárias distintas: *Uma aventura na Amazónia*, de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada (2009, coleção “Uma aventura”), destinado a leitores pré-adolescentes, e *Yara/lara*, de Margarida Botelho (2012, coleção “Poka Pokani”), destinado a crianças mais pequenas, com ou sem autonomia de leitura (necessitando, neste último caso, de um mediador). Esta diferenciação de idades em termos do destinatário preferencial destes dois livros permitirá também perspetivar-se aspetos mais específicos das obras.

2. A Amazónia contada aos mais novos

Yara/lara é o segundo livro da coleção “Poka-Pokani”, sendo parte integrante de um projeto denominado “Encontros”. Em 2009, a autora, Margarida Botelho,

inicia o “Encontros” com o apoio do Programa INOV-ARTE da dgARTES e da Unesco. Neste projeto, simultaneamente estético e pedagógico, através de palavras e desenhos dos vários participantes locais e de fotografias que espelham o quotidiano por eles representado, os leitores podem olhar “de perto para uma cultura distante”, segundo palavras disponíveis no site da autora²¹. *Yara/lara* resultou da vivência da autora, acompanhada de Mário Rainha Campos, em Kararaô²², uma aldeia indígena da etnia Kayapó na bacia do rio Xingu, na Amazônia, no estado brasileiro do Pará.

O projeto “Encontros”, para além da vertente pedagógica, assume uma dimensão de compromisso social, económico e ambiental, na linha de uma ecopedagogia (Gaard, 2008) que coloca em destaque uma *praxis* envolvendo as próprias crianças. Tanto as que participaram ativamente na obra, revelando as vivências na aldeia de Kararaô, como as leitoras do livro, que vão contactar com a pluralidade que caracteriza o mundo em que vivemos.

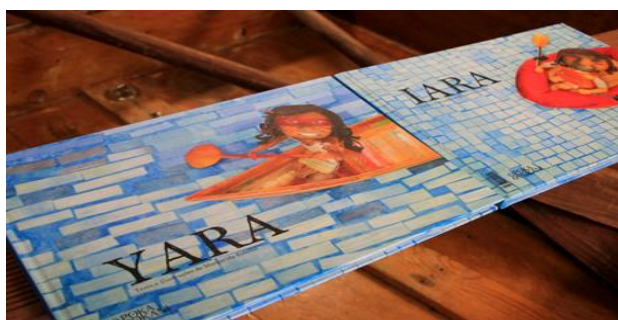


Figura 1 – As duas entradas (“capas”) no livro *lara/Yara*.

Foto de Mário Rainha Campos.

Fonte:

<http://www.margaridabotelho.com/pt/the-other-life-and-other-projects-of-margarida/>

O livro, à semelhança dos restantes títulos da coleção, apresenta duas “entradas” (Figura 1), narrando, na primeira pessoa, o quotidiano de duas meninas. Através de jogos de semelhanças e contrastes tomamos contacto com a rotina diária das duas crianças, em contextos socioculturais distintos. As protagonistas encontram-se, não fisicamente, mas simbolicamente a meio do livro e, do mesmo modo, os leitores com ambas, uma vez que lhes é proposto uma

²¹ Fonte: <http://www.margaridabotelho.com/portugues-colecao-poka-pokani/>.

²² Kararaô é uma das comunidades indígenas ameaçadas pela construção da central hidroelétrica em Belo Monte, no rio Xingu. Depois de várias vicissitudes relativas à sua construção, a barragem iniciou a operação em 2016. Na altura em que estava envolvida no projeto do livro *Yara/lara*, Margarida Botelho explicitava o seu compromisso social e literário: “Faremos muitas histórias e livros com as crianças indígenas de várias comunidades que serão afetadas com esta construção/destruição, para que os seus testemunhos possam ajudar numa urgente reflexão para a mudança.” (<http://www.margaridabotelho.com/en/2012/06/encounters-in-rio20/comment-page-1/>).

espécie de “Jogo da Glória”, designado por “Jogo do Encontro”, com o objetivo de os leitores/jogadores incarnarem cada uma das personagens.

Na Amazónia, Yara, uma menina Kayapô, inicia o dia com os sons do ambiente natural (os gritos da arara) e come os alimentos que encontra na natureza, aprende a pescar, brinca na floresta com os amigos e participa numa festa dedicada à Lua. Do outro lado do livro, lara ouve os sons da cidade (representados nas onomatopeias “Vruuum” e “Pi-pii”), começa o seu dia comendo os cereais, vai para escola, depois brinca com os amigos no parque e em casa com a *playstation*, e no final do dia temos a sua festa de aniversário, com o bolo e velas para apagar.

Verificam-se alguns cruzamentos interessantes entre as duas histórias, representativos dos “ambientes” (a selva e o urbano) em que as personagens habitam. Yara tem a experiência viva dos elementos (fauna e flora) que povoam o seu ambiente, enquanto lara aprende através das imagens (sobre a região da Amazónia) que a professora vai projetando; Yara brinca com os amigos em espaços abertos e lara no parque, um espaço controlado e delimitado; Yara aprende através do pai, da mãe e de outras figuras da comunidade, as aprendizagens de lara realizam-se na escola.

Percebe-se que o destinatário privilegiado do livro não será tanto a criança indígena, mas sim um leitor à imagem da figura de lara, uma vez que a dimensão pedagógica mais explícita está presente no texto que foca o cenário da Amazónia. Assim, vários termos que remetem para elementos específicos dessa realidade são quase sempre acompanhados pela sua “tradução”, colocada entre parêntesis, num discurso explicativo que pretende apoiar a compreensão do texto. Vejamos alguns exemplos: “tucunaré (peixe)”, “malhadeira (rede)”, “tracajá (tartaruga)”, “copaíba (árvore)”, “urucum (fruto do urucueiro)”, “cocar (coroa de penas)”, entre outros. Por se tratar de um livro destinado a crianças mais novas, verifica-se também uma natural predominância da imagem, que ocupa a totalidade das páginas em formato panorâmico, aliando de forma bastante conseguida as dimensões estética, lúdica e didática da obra. Note-se que o texto é ainda menos denso (cerca de uma frase por página) na parte do livro referente à personagem lara, o que se compreende face ao que foi referido acima sobre o destinatário preferencial da obra.

Dirigido a um leitor pré-adolescente, *Uma aventura na Amazónia* insere-se na narrativa de aventura e mistério, característica desta faixa etária. A ação desenrola-se em plena floresta amazónica, mais concretamente na região de

Manaus, considerada o “coração da Amazónia” (p. 21), capital do Estado do Amazonas. A região é apresentada como um espaço geográfico imponente e de rara beleza, a “maior floresta do planeta” (p. 8), “um lugar mágico” (p. 202), o único sítio do mundo onde existem índios “que vivem isolados e não sabem onde existem outros povos na Terra” (pp. 8-9), “um lugar como não há outro no mundo” (p. 76). Verifica-se que nestes elementos descritivos o espaço surge como algo superlativo, causando sentimentos de estranheza pela desmesura que o caracteriza, mas também destacando o seu carácter singular e exclusivo. Os recursos utilizados fundamentam-se na adjetivação (com vários graus) e em processos comparativos, associados ao visualismo da linguagem (Bastos e Tomé, 2013), aspeto comum a livros que têm um foco na natureza (Ramos e Ramos, 2012). Vejam-se os seguintes exemplos (negrito nosso):

Árvores **de troncos finíssimos** aos milhares, com as copas tão próximas que se enfiavam umas nas outras, quase todas suportando verdadeiras cortinas de plantas trepadeiras, umas em forma de cordas achatadas, outras **farfalhudas como escovas**, outras com flores e **folhas muito lisas e brilhantes**. (p. 136)

Árvore **tão alta como uma torre e tão grossa que só dez ou doze homens** com os braços esticados conseguiriam abraçá-la. (p. 164)

À medida que se afastavam alongavam a vista sobre o **gigantesco maciço de verdura** cortado pela **rede labiríntica de mil rios** às curvas. **Uma floresta tão bela, tão cheia de vida**, não podia deixar de esconder mistérios e tesouros. (p. 208)

As referências à fauna e à flora são constantes, conferindo um (pretendido?) exotismo à narrativa e, à semelhança do livro anterior, constituindo uma forma de transmissão de conhecimentos, alimentando a sua dimensão pedagógica. Este exotismo destaca-se também nas menções gastronómicas, que são muito frequentes. Por exemplo, os protagonistas, para além de provarem panquecas de milho, sopa de abóbora com carne seca, doce de leite com castanha da Amazónia (p. 27), comem “pirarucú na brasa” (p.27), bebem “água de coco” (p. 62), sumo de maracujá com manga, guaraná (p. 72), comem chocolates recheados de bacuri (p. 72), frutos “sumarentos, saborosos, outros secos e deliciosos” (p. 124), castanhas da terra ensopadas em mel e uma bebida com sabor a chocolate por ser feita à base de cacau (p. 140), servida em folhas de árvores muito rijas.

Os leitores de *Uma aventura na Amazónia* são ainda informados na parte ficcional do livro sobre diversos elementos da vida e cultura indígenas, num

discurso explicativo e ilustrativo que pontua de forma constante a narrativa, numa procura evidente de contextualização do jovem leitor. Assim, e sem intenção de exaustividade, menciona-se que há mais de quarenta grupos de índios que nunca tiveram contactos com gente “civilizada” (p. 45) e, por isso, “não sabem que se pode viver de outra maneira” (p.77); a forma tradicional de pesca dos índios (enfiados na água com cestos, apanhando os peixes, previamente envenenados, à mão, p. 142); aspetos das suas práticas religiosas (p. 139); as crenças relacionadas com a gravidez e o parto (pp. 152 e 196); a importância do xamã, que tem o corpo pintado de modo a parecer uma onça, com colares de sementes no pescoço, nos braços e na cintura, as mãos pintadas de vermelho (p. 162); o facto de pintarem o corpo, com a ajuda de jenipapo e outras plantas (p. 187), empunhando lanças de madeira com pontas afiadas, arcos e flechas e as cabeças enfeitadas de plumas e penas amarelas (p. 126), entre muitas outras referências. Esta vertente mais ilustrativa e pedagógica é ampliada pelo facto de o livro incluir um capítulo final intitulado “O que é real nesta aventura” (p. 211), onde se apresenta mais um conjunto de informações sobre esse vasto território e algumas das suas características.

Quanto às relações interpessoais, entre os protagonistas e os habitantes com quem vão contactando, a perspectiva dada é extremamente positiva: os índios da tribo do interior da floresta, com a qual os jovens protagonistas contactam durante a sua aventura, são apresentados como “gente boa” (p.45) que quer “viver à maneira deles e em paz” (p. 46). Os caboclos (mistura de índios com brancos) são considerados belos e afáveis, “uma boa mistura” (p. 59). Os empregados dos hotéis são igualmente considerados “simpatiquíssimos” (p. 27). Podemos concluir que se procura, acima de tudo, criar um sentimento de empatia do leitor em relação aos habitantes locais. As figuras negativas, quando surgem, são sempre elementos completamente exteriores, com motivações obscuras, geralmente de cobiça perante as riquezas amazónicas.

É importante sublinhar que esta narrativa de aventuras, em diversos destes apontamentos, contribui para uma reflexão crítica sobre a necessidade de proteção daquele espaço natural e cultural, lembrando o leitor sobre os perigos que a Amazônia enfrenta face aos humanos predadores das suas riquezas (ver, por exemplo, pp. 38 e 160). Por outro lado, tendo em atenção os diversos intervenientes na ação e o papel que desempenham, verifica-se uma alteração na oposição binária mais tradicional entre os “selvagens” (maus) e a civilização (boa). Neste caso, é a civilização que surge como elemento agressor em relação a uma natureza e aos seus habitantes, que vivem em sintonia.

Os índios só caçam e pescam para comer, não prendem os animais. [...] Eles sabem que quando aparece gente de fora, estão tramados. Quem chega em geral destrói tudo. Uns querem árvores para vender e não hesitam em cortar árvores sagradas, outros querem-lhes ficar com as terras para criar gado e não hesitam em lhes queimar as casas, expulsá-los ou, se for preciso, matá-los. (p.175)

Através da ficção, e acreditando no poder da narrativa (cf. Applebee 1978; Chambers, 1983), pretende-se promover um envolvimento do jovem destinatário no mundo real, através de mecanismos de identificação com os protagonistas da história. Seguindo o percurso das personagens, os leitores são convocados a conhecer e a partilhar a admiração pela floresta amazónica, procurando-se que tomem igualmente consciência dos perigos que enfrenta, dos principais responsáveis pelas ações nocivas e predadoras e sintam as mesmas preocupações ecológicas, pois “Não há floresta mais rica e por isso também não há nenhuma que tenha tantos inimigos” (p. 38). Estes aspetos são reiterados no capítulo informativo que encerra o livro, onde as autoras apontam as várias ameaças que a Amazónia enfrenta, como a desflorestação e a caça e pesca ilegais.

3. A Amazónia em imagens

Os leitores apreendem pelas palavras, mas também pelas imagens, as representações que moldarão, de alguma forma, a tomada de consciência e o conhecimento social do Outro – humano e natureza. Ao contactar com livros ilustrados, as ilustrações envolvem o leitor tanto cognitivamente quanto emocionalmente à medida que a história avança, adicionando riqueza e profundidade em várias camadas às palavras do autor (Wason-Ellam, 2010).

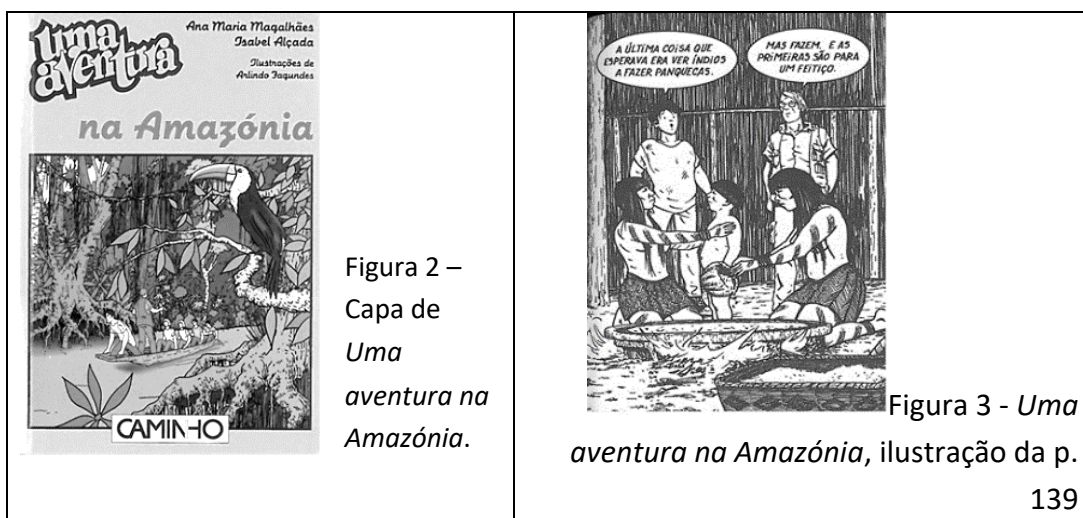
Nos livros da coleção “Poka Pokani”, mais importante do que o texto, limitado ao essencial e parecendo apenas conduzir os leitores pelos diferentes aspetos do quotidiano das protagonistas através das emoções das mesmas, surge a ilustração, com contornos surpreendentes. As cores predominantes em *Yara/lara* dão o tom do ambiente retratado: os castanhos, os azuis, os verdes que se encontram nos espaços abertos e naturais da Amazónia, por contraste com o contexto que serve de contraponto, marcado sobretudo pela presença de elementos que remetem para o quotidiano cidadão da sociedade ocidental. No livro *Yara/lara*, tal como acontece com os restantes títulos desta coleção, as ilustrações vão mostrando estas realidades, criando empatia entre leitor e personagens. Essa empatia é ampliada em particular pelo recurso a uma técnica

mista, onde tem destaque o uso de fotografias reais, a partir das quais Margarida Botelho cria as personagens. Desta forma, os leitores veem para lá das figuras desenhadas no papel, já que essas figuras remetem para pessoas concretas.

Margarida Botelho trabalha ainda com outros materiais, de texturas diversas (papel, tecido, entre outros), contribuindo para a intensificação da vertente documental. A criação de cenários a partir desses diferentes materiais, como base para as ilustrações dos livros, cria uma ilusão tridimensional, estando também em estreita conexão com a intenção de um registo quase antropológico, facultando desta forma uma verdadeira “janela” para outras culturas. Esses cenários acentuam igualmente a ação narrativa e o movimento, já que a dupla página permite ao leitor visualizar várias personagens em simultâneo a realizarem diferentes atividades ou a participarem num acontecimento coletivo.

O “drama” do virar da página, num “picturebook”, de que nos fala Sipe (2011), no caso destes livros situa-se sobretudo na zona de confluência entre as duas “histórias” que o leitor descobre em cada livro: como é que as duas personagens, com nomes iguais, se vão encontrar? Como se faz a passagem de um continente para outro?

Embora no livro *Uma aventura na Amazónia* a ilustração assuma um papel secundário, não deixam de ser significativas as representações transmitidas, na medida em que as ilustrações dão “corpo” às palavras, veiculando, a seu modo, perspetivas e conceções sobre o universo narrado (Tomé e Bastos, 2010). Por exemplo a capa, enquanto elemento paratextual, é de destacar, dado que, por ser um primeiro elemento visual com o qual o leitor contacta, estabelece o contrato de leitura inicial. Verifica-se que a imagem da capa contextualiza, desde logo, a ação no espaço (reiterando a informação do título), criando alguma curiosidade para o tipo de aventura que será vivida pelos protagonistas (cf. figura 2). A ilustração remete para a paisagem amazónica, surgindo, para além da majestosa flora, alguns elementos representativos da fauna (neste caso papagaios e um tucano em primeiro plano) e outros que remetem para a vida indígena (a piroga). Desta forma, a fauna e a flora amazónicas, sobretudo os seus componentes mais icónicos, constituem-se como informações importantes para o leitor, antes mesmo de a leitura acontecer.



No que se refere às ilustrações presentes no interior do livro, no início de capítulo e pontuando outros momentos da ação (por vezes com a inclusão de balões de fala), essas contribuem para elucidar sobre alguns elementos narrados, pretendendo situar o leitor e facilitar a sua compreensão sobre o contexto da ação, ou apresentar através da imagem o que o texto menciona: por exemplo, apoiar a descrição física dos índios ou algumas das suas crenças religiosas.

4. Considerações finais

Os dois livros analisados têm a sua ação a desenrolar-se na Amazônia, apresentando características próprias ao subgénero em que cada um se insere (álbum e narrativa de aventuras), mas partilham a mesma preocupação face a uma realidade que se pretende mostrar ao jovem leitor, procurando o seu envolvimento. De facto, quando as crianças e jovens leem, veem as imagens, ouvem e falam sobre histórias como estas, que revelam contextos distantes, ambientes e culturas diferentes da sua, compreendem a diversidade do mundo em que vivem.

Com estes livros, podem estabelecer conexões entre a sua experiência do mundo e o encontro com o Outro: laços que surgem de forma mais explícita em *Yara/lara*, pela própria estrutura e conteúdo do livro, ou conduzidos pela viagem e a aventura exótica dos protagonistas de *Uma aventura na Amazônia*. E mesmo que o “papel de espectador” seja diferente da experiência e vivência direta das situações (Applebee, 1978: 128-129), a reconstrução de um texto pode ser um processo importante de refletir sobre os “eventos” do mundo. Como Applebee mostrou, as histórias são um importante agente de socialização e os modelos implícitos apresentados pelos textos contribuem para a construção de

expectativas sobre o mundo em que os leitores vivem. De facto, desde os contos da tradição oral, não podemos esquecer que a literatura pode contribuir para moldar as nossas perceções e atitudes. Ao ler estes livros, crianças e jovens tornam-se mais conscientes sobre as questões interculturais e ambientais, dando mais um passo na sua jornada num mundo global, onde a cidadania ativa e crítica não é apenas um ideal, mas deve ser uma prática.

As obras para crianças aqui focadas apresentam imagens da Amazónia que remetem, em primeiro lugar, para a natureza, para a sua grandiosidade e para a forma como as populações interagem com esse ambiente. Neste sentido, à semelhança de outros livros que encontramos no panorama editorial português, integram potencialidades em termos de promoção de uma ecoliteracia junto dos seus jovens leitores, de forma mais subtil em *Yara/lara* e com maior incidência em *Uma aventura na Amazónia*. De qualquer maneira, ambos os livros articulam, em doses diferenciadas, a dimensão estética, lúdica, formativa, sem esquecer uma ética, elementos que nos reenviam para a questão inicial da importância da linguagem, pois, como refere Stephens (2010), “an ecological ethics seems guaranteed by a cognitive model that affirms a continuity and interpenetration of anthropocentric subjectivity and ecocentric awareness. The natural world and the human mind function as metaphors for each other, in the sense that textual apprehension of the natural world must be mediated through linguistic forms. That is the only way the perceiver can acquire special insight into the world outside-of-self” (p. 214).

Bigger e Webb (2010) enfatizam igualmente que a leitura de livros de ficção encoraja as crianças e jovens a verem-se também como agentes de mudança. Neste sentido, os protagonistas de *Uma aventura na Amazónia*, de certa forma, convidam os leitores a juntarem-se a eles (os bons) na defesa desse espaço e dos seus habitantes, contra os “inimigos” da floresta. Acresce que, para além do diálogo do leitor com o texto no ato de leitura individual, o debate e o diálogo aberto com outros – pares ou adultos mediadores – encoraja o pensamento crítico e uma compreensão mais profunda sobre os contextos retratados. Isto é especialmente relevante para o livro *Yara/lara*, dirigido a leitores mais novos: uma leitura a par entre a criança e o adulto permitirá o reconhecimento de diferentes lugares e experiências de vida diversas, com implicações ao nível de uma conscientização de que existem outras perspetivas sobre o mundo e outras relações com o ambiente natural.

Referências bibliográficas

- APPLEBEE, A. (1978). *The child's concept of story: Ages two to seventeen*. Chicago: University of Chicago Press.
- BASTOS, G. e TOMÉ, M. da C. (2013). Imagens da Amazônia na Literatura Juvenil Portuguesa Contemporânea. *Leitura: Teoria & Prática*, 31(60), 11-26. <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/3217>
- BIGGER, S. e WEBB, J. (2010). Developing environmental agency and engagement through young people's fiction. *Environmental Education Research*, 16(3-4), 401-414. DOI: 10.1080/13504621003613145
- BOTELHO, M. (2012). *Yara/lara*. Editora Paulinas.
- CHAMBERS, R. (1983). *Story and situation. Narrative seduction and the power of fiction*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- FOWLER, R. (1986). *Linguistic criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- GAARD, G. G. (2008). Toward an Ecopedagogy of Children's Environmental Literature. *Theory & Praxis: The Journal of Ecopedagogy*, 4(2). DOI: 10.3903/gtp.2008.2.3
- GERSDORF, C. & MAYER, S. (Eds.) (2006). *Nature in Literary and Cultural Studies: Transatlantic Conversations on Ecocriticism*. Amsterdam New York: Rodopi.
- HALLIDAY, M.A.K. (1978). *Language as social semiotic. The social interpretation of language and meaning*. London: Edward Arnold.
- MAGALHÃES, A. M. e ALÇADA, I. (2009). *Uma aventura na Amazônia*. Arlindo Fagundes (il.). Lisboa: Editorial Caminho.
- RAMOS, A. M. e RAMOS, R. (2013). Ecoliteracia e literatura para a infância: quando a relação com o ambiente toma conta dos livros. *Solta Palavra*, 19, 17-24.
- RAMOS, A. M. e RAMOS, R. (2012). Urban and rural landscapes in Portuguese picture story books: reification and perceptions. *AILIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)*, 10, p. 107-121.
- SIPE, L. (2011). The art of the picture book. In Wolf, S., Coats, K., Enciso, P., Jenkins, C. (eds.). *Handbook of research on children's and young adult literature*. Routledge, New your & London, pp. 238-252.
- STEPHENS, J. (2010). Impartiality and Attachment: Ethics and Ecopoiesis in Children's Narrative Texts. *International Research in Children's Literature*, 3(2), 205-216. DOI: 10.3366/E1755619810001109
- TOMÉ, M. da C. e BASTOS, G. (2010). A Ilustração na literatura para jovens: a imagem do Outro. In Viana, F. L.; Ramos, R.; Coquet, E.; Martins, M. (Coord.). *Actas do 8.º encontro nacional | 6.º internacional de investigação em leitura, literatura infantil & ilustração*. Braga: CIEC - Centro de Estudos da Criança da Universidade do Minho, pp. 90-112.
- TOMÉ, M. da C. e BASTOS, G. (2015). Diálogo intercultural em imagens: uma análise da coleção "Poka Pokani". In CONFIA. *3rd International Conference on Illustration & Animation*, IPCA, pp. 135-147.
- WASON-ELLAM, L. (2010). Children's literature as a springboard to place-based embodied learning. *Environmental Education Research*, 16(3-4), 279-294, DOI: 10.1080/13504620903549771

Capítulo 12.

As sofridas mulheres amazônicas em obras de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum

José Alonso FREIRE
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
jatfreire@yahoo.com.br

As mulheres calam porque, adestradas pela religião, acreditam firmemente que a resignação é virtude; calam por medo da violência do homem; calam por costume de submissão; calam, numa palavra, porque à força de séculos de escravidão passaram a ter a alma de escravas.

María Lejárraga, num ensaio sob o pseudônimo do seu marido, Gregorio Martínez Sierra (cit. p. Rosa Montero, em *Histórias de mulheres*, 2008, p. 110).

Resumo

Este capítulo tem por objetivo analisar a representação de mulheres amazônicas em três romances de Dalcídio Jurandir e no romance *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum. Nos textos selecionados de Jurandir, o personagem Alfredo é uma espécie de fio condutor, além de acompanhar os dramas de outras personagens. No romance de Hatoum, que expressa a busca do personagem/narrador por suas origens, a cidade de Manaus avulta como um espaço marcado pela água e pelo trânsito entre a capital e o interior. Proponho-me analisar o percurso das personagens femininas: Felícia, em *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), D. Amélia, especialmente em *Três casas e um rio* (1979), e menina Libânia, uma “agregada” de origem indígena de *Belém do Grão Pará* (1960), todas de Dalcídio Jurandir. E ainda a configuração de Domingas, em *Dois irmãos*.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Amazônia. Mulheres amazônicas. Indígenas “agregadas”.

Abstract

This chapter aims to analyse the representation of Amazonian women in three Dalcídio Jurandir’s novels and in the novel *Dois irmãos* (2000) by Milton Hatoum. In Jurandir’s selected texts, the character of Alfredo is a kind of guiding line who follows the other characters drama. In Hatoum’s novel, that expresses the characters/narrator’s search for his origins, the city of Manaus appears as a space marked by water and by the transit between the capital and the inland. We propose to examine the pathway of four female characters: Felícia, in *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), D. Amélia, specially in *Três casas e um rio* (1979), Libânia, an indigenous “agregada” of *Belém do Grão Pará* (1960), all by Dalcídio Jurandir; and Domingas, in *Dois irmãos*.

Keywords: Brazilian Literature. Amazon. Amazonian women. Female indians “agregadas”.

1. Introdução

Escritor social e politicamente interessado, lúcido e leal, [Dalcídio Jurandir] sabe associar a grandeza de sua visão ao pulso do romancista nato. Fausto Cunha, comentário da contracapa de *Chove nos Campos de Cachoeira* (ed. de 1941)

História de uma busca impossível, o romance [de Milton Hatoum] é ainda uma vez aqui a aventura do conhecimento que empreende o espírito quando se acabam os caminhos. Davi Arrigucci Jr., texto da badana da capa de *Relato de um certo Oriente* (1989)

Há tempos que a representação da mulher na literatura vem sendo estudada por vários autores. Luís Felipe Ribeiro (2008), por exemplo, analisa “mulheres de papel”, ou personagens femininas de José de Alencar e Machado de Assis. Já Oliveira (2005) estudou as figuras femininas de *Luzia Homem* e *Dona Guidinha do Poço*, como figurações da donzela guerreira. Algumas coletâneas de artigos foram também dedicadas à questão, tais como *Mulher e literatura: história, gênero, sexualidade*, organizada por Zinani & Santos (2010), e *Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea* (Pires, org., 2008). Mais recentemente, foi publicada a coletânea de artigos de Pavanelo, Simon, Oliva e Oliveira (org., 2017). Assim, pode-se afirmar que a representação das mulheres é um tema que enseja amplo debate, sempre marcado pelo viés político que tais discussões podem tomar. Pois fazê-lo, como diria Foucault em *A Ordem do Discurso* (1996), é também uma questão de poder, de fazer circular discursos antes marginalizados, para além de que essa é uma questão contemporânea importante.

A obra de Dalcídio Jurandir (1909-1979) é quase desconhecida do grande público²³, embora o autor tenha sido saudado por suas qualidades de romancista por Jorge Amado e Fausto Cunha, por exemplo. Compõe-se de onze romances, dez dos quais de ambientação amazônica. Nos dez romances que formam a “Saga do Extremo Norte”, assim designada por Jorge Amado, o personagem Alfredo é uma espécie de fio condutor, como personagem mais secundário, nas primeiras obras, e assumindo o protagonismo a partir de *Três casas e um rio* (1979). Com seu percurso inquieto, inicialmente pela cidade do interior do Pará onde nasceu,

²³ Isso acontece a despeito de sua obra ter merecido dissertações, teses e artigos como os de Furtado (2002) e Nunes (2001), entre outros, e um dossiê na Revista *Asas da Palavra* (1996). Um dos motivos é que sua obra se encontra esgotada e só é raramente encontrada em sebos.

depois pela capital, Alfredo desvela especialmente o complexo espaço urbano de Belém, com suas contradições e divisões. Além disso, participa ou acompanha os dramas de vários outros personagens que cruzam seu caminho, a maioria gente bastante humilde e negros, compondo aquela “aristocracia de pé no chão”, como alguns autores já os nomearam (Maia e Chagas Jr., 2018). Entre esses outros com os quais Alfredo interage encontramos várias mulheres, muitas vezes fundamentais para as tramas romanescas e com as quais a personagem demonstra, nesse percurso, muito mais proximidade do que com os homens.

Por outro lado, o premiado escritor contemporâneo Milton Hatoum (1952-) apresenta em seus romances, especialmente nos dois primeiros, o espaço complexo da cidade de Manaus, no estado do Amazonas, textos onde a presença das mulheres é fundamental.

Considerando a importância dessas mulheres “de papel”, representação ficcional de tantas sofridas mulheres amazônicas reais, proponho-me analisar mais detidamente o percurso de três delas: Felícia, que aparece em *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), D. Amélia que, por ser mãe do personagem Alfredo, surge em vários romances, especialmente em *Três casas e um rio* (1979) e, por último, mas não menos importante, a menina Libânia, uma “agregada” personagem de *Belém do Grão Pará* (1960). Com relação ao universo ficcional de Milton Hatoum, destaco a personagem Domingas, mãe do personagem/narrador em *Dois irmãos* (2000), também ela uma “agregada” de origem indígena, que tem um percurso de sofrimento desde a perda de sua família no interior do Amazonas até chegar à casa de Zana e Halim, imigrantes libaneses estabelecidos em Manaus. Domingas é a fonte de muitas informações que o narrador utiliza para montar um painel sobre seu próprio passado nebuloso como filho de um dos gêmeos que dão nome ao romance, fruto de um ato sexual violento e não consentido.

Como veremos, todas essas personagens são mulheres sofridas, seja pela origem – no caso de Libânia e Domingas, por serem indígenas e agregadas –, seja pela pobreza ou pela cor da pele, ou ainda por reunirem em seu percurso dois desses aspectos. Assim, este artigo busca analisar a representação literária dessas personagens femininas que, de certa forma, circulam à margem da sociedade amazônica, sofrendo e amando, cada uma de maneira deferente.

2. Duas mulheres em *Chove nos campos de Cachoeira* (1941)

2.1. Em *Chove nos campos de Cachoeira* (1941) Alfredo delineia seu desejo de ascensão, com o sonho da viagem para Belém, a fim de estudar. Porém, as tramas paralelas são tão intrincadas que a sua trajetória aparece relegada quase para

segundo plano, fazendo dele um espectador das tragédias que se anunciam por meio dos outros personagens, especialmente Eutanázio, seu irmão por parte de pai, e Irene, a amada que despreza esse irmão desesperado.

Dentre as várias figuras que povoam o romance destaca-se Felícia, a mulher que se vende em troca da própria sobrevivência, quase sempre vilipendiada pelos homens que a usam e a machucam com sua grosseria verbal e física, em alguns casos roubando o pouco de material que ela possui. Felícia aparece com mais nitidez em um encontro com Eutanázio, que a procura em uma noite de luar e nela encontra a doença que irá corroê-lo ao longo da narrativa: “Tomou o rumo de Felícia. Uma mulher que cheira a poeira, a poeira molhada. Cheirava a terra depois da chuva. A fome. Fedia a fome. Estava descalça, gripada, assoando o nariz, no fundo do quatinho onde tinha, na parede, uma estampa de Nova York.” (Jurandir, s.d., p. 27).

Felícia, cujo nome contrasta violentamente com seu percurso infeliz, tem em seu aposento escuro e sujo, para além da estampa da grande cidade, poucos objetos que pode chamar de seus: uma lamparina, um crucifixo. Eutanázio, cujo nome remete ao processo de degradação a que ele próprio se impõe por ter sido desprezado pela distante e inacessível Irene, viola e fere Felícia. Ainda assim, mesmo estando no mais baixo estrato social, sem qualquer possibilidade de ascensão ou fuga, Felícia configura-se quase como uma santa humilde e humilhada para o personagem, e sua (dela) essência parece manter-se distante e intacta nas palavras do narrador (que assume nesses momentos a perspectiva de Eutanázio) nos dois trechos abaixo:

A mulher baixou os olhos. Eutanázio teve a ilusão de que os olhos de Felícia procuravam os olhos do Cristo. Ela torceu as mãos. As unhas eram sujas e uma pequena ferida na palma da mão esquerda era como um olho. Tossiu e escarrou, assoou o nariz, limpando as mãos no peito da blusa. Felícia ficou humilde, e cheirava a terra úmida, a terra dos caminhos pisada por todos os caminhantes. (p. 27).

Felícia. Matar-se em cima de Felícia e Irene havia de saber. Em cima do puro cadáver de Felícia. Por que em vez de Irene não ama Felícia? Santa Felícia. Tratará Felícia [...]. Felícia ficará bem boa. Falta o dinheiro. Onde arranjará dinheiro com que comprar os remédios necessários para Felícia ficar boa? Felícia voltará purificada pela prostituição. (p. 30)

No primeiro trecho uma ferida na mão de Felícia aparece como uma espécie de estigma, semelhante aos que se veem em santos. No geral, Eutanázio,

apaixonado por Irene, fixa-se naquela como uma válvula de escape, uma purgação dos próprios pecados. Por fim, até o próprio narrador (ainda assumindo a ótica de Eutanázio) a abandona à própria sorte: “Felícia ficou no escuro. Caiu de bruços na rede, sem chorar como Eutanázio esperava. Também não se pode saber realmente que aconteceu com Felícia” (p. 146). No entanto, por todos os sofrimentos que passa, seu fim será claramente uma morte dolorida e solitária.

2.2. D. Amélia, esposa não assumida e mãe amorosa

[...] o pior inimigo para a mulher que rompe padrões é a mulher conservadora.

Rosa Montero, em *Histórias de mulheres* (2008).

A personagem D. Amélia possui uma carga emocional bastante pesada nessa saga. Ela é negra e tem por companheiro um homem branco, o Major Alberto, com o qual tem dois filhos, Alfredo e Mariinha. Ao longo da série, em vários momentos as implicações de sua condição de negra e amante de um branco vão ser lembradas por outras mulheres, especialmente as brancas, as “senhoras da sociedade”, fazendo com que ela sofra e decaia, inclusive fisicamente. A perseguição que D. Amélia sofre por parte daquelas mulheres confirma o teor da epígrafe acima, de Rosa Montero.

Em *Chove nos campos de Cachoeira*, primeiro romance dessa série amazônica, vemos que o Major a convida inicialmente para ser uma espécie de empregada ou cozinheira no seu Chalé, para desespero de duas de suas filhas do primeiro casamento, que não admitem que ele more com uma negra: “As filhas brigaram, mandaram recados ameaçadores, peitaram gente para convencer Amélia a não dar aquele passo. Era uma pretinha. Se ainda fosse pessoa de qualidade... Mas uma pretinha de pé no chão! Quem logo! Seu pai estava de cabeça virada para uma negra. Uma cortadeira de seringa! Com filhas moças e amigado com uma preta [...]” (cf. Jurandir, s.d., p. 70). Embora o convite pareça ter como objetivo que a personagem seja uma mera serviçal no Chalé, a descrição da cena em *flashback*, quando D. Amélia recorda um carnaval, sugere que desde o passado existia um envolvimento afetivo entre ambos:

O último de sua vida solta, porque semanas depois, Major Alberto detinha-se, chamava-a para convidá-la a vir em sua companhia. [...] Ela mais alta um pouco, o rosto luzindo de uma seiva escura. Ele, quarenta e seis anos, a cabeça sólida no tronco de raízes patriarcais. Sob o vento, as palmeiras faziam um fino, leve balanço nupcial. Houve um segundo em que os dois troncos

humanos e os caules não se distinguiam mais, o rosto preto e o rosto branco se cobriam de sol a pino.

Por isso, pela cor de sua pele (em uma sociedade que se mostra preconceituosa, embora o número de negros e mestiços que por ali aparecem seja grande) e pelo facto de não ser formalmente casada, a personagem é alvo de comentários maldosos das vizinhas, como o boato que uma delas espalha sobre a paternidade de Alfredo, que ela insinua não ser filho do Major.

Para entender a difícil posição de D. Amélia na trama dessa saga de Alfredo, no percurso de formação do menino ao longo dos dez romances, uma das cenas emblemáticas é aquela em que ela se prepara para vingar-se desse boato. Acontece no romance *Três casas e um rio*, terceiro da saga, publicado em 1958, e começa com a personagem preparando-se frente ao espelho para empreender sua desforra:

Alfredo, então, imaginou a idade do velho espelho. A vaidade havia-lhe consumido o aço e em troca muitas e muitas fisionomias estavam ali acumuladas, jovens agora velhas, bonitas hoje mortas, as jovens rindo das velhas em que se transformaram e que iam ali se mirar como se quisessem reaver o rosto perdido. Estavam espiando agora D. Amélia, talvez adivinhando-lhe os sentimentos e as intenções. (Jurandir, 1979, p. 101)

Nessa cena tensa, sob o olhar assustado de Alfredo, ela parece disposta a qualquer coisa para defender sua honra e, num retardamento do desfecho, encontramos trechos que revelam mais sobre D. Amélia, que mesmo para o próprio filho é associada a uma escrava:

Sentado na mala, vendo-a ajoelhada a amarrar-lhe os sapatos, como a empregada Sílvia fazia com os filhos do Promotor, Alfredo sentia que não vinha sendo bom filho como tanto sua mãe merecia. A onda do cheiro dela amolecia-o. [...] Sua mãe era uma escrava dele, uma preta escrava. As mãos dela trabalhavam com a ligeireza e a habilidade de uma mucama rendeira. (p. 102)

A ocasião da vingança apresenta-se como uma afirmação da personagem, que sempre se mostra uma espécie de serviçal do Chalé (nome dado à sua casa com o Major), como já referido. Esse aspecto aparece na caminhada rumo à vingança, no mesmo romance: “Mãe adiante, filho atrás, os dois evitavam as inúmeras poças. D. Amélia sentia um ardor no rosto, cheia de obscuras ansiedades

e ímpetos. Alfredo via-lhe o ar franzido, a decisão na boca – sabia andar de sapatos como uma mulher da cidade.” (p. 103).

O maior sonho de D. Amélia é levar Alfredo para a capital, Belém, onde fará os seus estudos, algo sempre frustrado pela recusa do companheiro em oferecer dinheiro para ajudar. Um resultado dessa posição ambígua e da sua frustração por não conseguir ajudar o filho é ela acabar viciando-se na bebida, uma via de escape que lhe causará vários problemas e vergonhas a Alfredo, ao longo de toda a saga.

2.3. Libânia em seu limbo: nem filha nem empregada

Se as duas personagens comentadas anteriormente são negras, ou mestiças, e pobres e sofrem por ambas as condições, de maneiras diferentes, a garota objeto deste item é descendente de indígenas e vai morar de favor na casa dos Alcântaras, uma família que acabara de cair em desgraça por conta da política, episódio narrado logo no começo do romance *Belém do Grão Pará* (1960). Como tantas outras agregadas espalhadas pela Amazônia, ficcionais ou não, Libânia, uma menina de quinze anos, sofre por estar numa posição que é virtualmente um limbo: não é filha e, por isso, não tem o afeto da família, nem empregada, ou seja, não tem um salário ou qualquer renda, vivendo dos restos que recebe. Nem sempre o que ela ganha é suficiente, como se vê no trecho abaixo:

E foi um espanto, como se nunca tivesse reparado: Mas, e o sapato? Libânia não tinha nem um sapato? Isso para Alfredo toldou um pouco o aniversário. E o mais triste era que Libânia fingia não se dar conta, fingia resignar-se a andar descalça num degrau mais baixo ainda que aquele em que se bebia, cantava e dançava no 72 ao som do violão e cavaquinho. (Jurandir, 1960, p. 136).

Assim, Libânia é representante ficcional de tantas meninas vindas de famílias interioranas pobres da Amazônia, que eram (ou ainda são?) “dadas” a famílias da cidade apenas em troca de casa e comida. Menina humilde e em plena adolescência, Libânia forma, juntamente com Alfredo, que finalmente chega do interior para estudar na grande cidade, e Antonio, outro agregado da família, um trio de desenraizados: Libânia e Antonio sem família, ou sem notícias dela, e Alfredo longe dos pais e da proteção do Chalé. Serão os dois primeiros, distantes de seus ambientes de origem e em choque com os costumes da capital, que receberão e acolherão Alfredo na casa da família Alcântara. No entanto, diferente

dos outros dois, Alfredo está ali para estudar, o que o coloca em outro patamar dentro do trio, fora do alcance das ordens de Emilinha.

Enquanto a família parece viver num mundo artificial, especialmente a filha, Emilinha, que continua a manter as aparências garantidas pela situação privilegiada anterior, os três desenraizados formam uma pequena comunidade como meio de resistir àquela situação: “Afinal estavam os três naquela alcova como num orfanato, como três irmãos, três pecadores, três passarinhos que se agasalham nas próprias penas” (p. 281). No entanto, se os dois meninos sentem bastante o isolamento que partilham, Libânia tem uma fragilidade a mais, pois, como sua transformação de menina em mulher é evidente, torna-se alvo do olhar atento do dono da casa, Virgílio, projetando-se um perigo possível:

[...] encorpando a olhos vistos, já se enchendo, como toda mulher, de seus nove horas [...]. Era só ver os modos dela, quando voltava da rua, quente do sol, suando nas maçãs do rosto de índia, vermelha como se estivesse saindo de uma olaria, e o cheiro... A esta observação tão súbita, seu Virgílio corou, como se alguém tivesse escutado. (p. 10)

Assim, ao facto de estar longe de suas referências e ser usada como uma serviçal para todos os caprichos de Emilinha, soma-se o perigo de ser uma mulher exposta à violência masculina. Com a vinda de Alfredo, Libânia, por sua experiência no ir e vir pela cidade por conta dos pequenos ou grandes serviços de que é encarregada, torna-se uma espécie de guia dele por Belém, uma mediadora já familiarizada com tudo, que projeta sobre todas as coisas um olhar de conhecimento: “Libânia não lhe dizia nada, muito íntima de tudo, a espichar o beijo, a cara franzida para o sol, uma e outra vez cusbindo. Tentava divertir-se um pouco com a matutice do companheiro, mas este se guardava, cauteloso, adivinhando a intenção dela [...]” (p. 66).

Em um dos passeios pela cidade, revela-se, para Alfredo, o rápido processo de amadurecimento de Libânia: “Sentia nela algo de novo, sem entender, um segredo na fisionomia, uma tristeza de quem tivesse perdido no Bosque o que lhe restava de menina e enterrado os últimos brinquedos que nunca teve e sempre imaginou.” (p. 127). É, assim, nesse processo de transformação que Libânia terá que enfrentar um mundo hostil, a começar pela própria família que a acolheu. No entanto, na cena final do romance *Belém do Grão Pará* ela organiza a retirada da família da casa onde habitam, prestes a desabar – uma demonstração de força e coragem, além do afeto que, apesar de tudo, a liga àquele núcleo familiar.

2.4. Domingas em seu isolamento cultural e físico

A personagem Domingas, mãe do personagem/narrador do romance *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum, compartilha com Libânia vários aspectos muito frequentes na história da Amazônia, embora a narrativa em que a primeira se insere seja ambientada em Manaus e a segunda em Belém do Pará. Ambas são agregadas nas famílias a que “pertencem”: não sendo filhas nem empregadas não têm o afeto dedicado aos filhos nem o salário pago às diaristas, como já referido. Ambas são de origem indígena e desenraizadas, jogadas em grandes cidades e no contexto de famílias potencialmente perigosas para elas, pelo facto de serem mulheres à mercê dos homens presentes.

Logo no começo de *Dois Irmãos*, o narrador declara a importância de Domingas para a narrativa: “Vivia atenta aos movimentos dos gêmeos, escutava conversas, rondava a intimidade de todos. Domingas tinha essa liberdade, porque as refeições da família e o brilho da casa dependiam dela. A minha história também depende dela, Domingas.” (Hatoum, 2000, p. 25) .

Domingas, descrita pelo narrador como “escrava fiel” da dona da casa (p. 35), foi oferecida a Zana por uma freira, já que fora criada em um orfanato sob a rígida e cruel supervisão das religiosas e punida várias vezes com a palmatória: “Na época em que abriram a loja, uma freira, Irmãzinha de Jesus, uma beleza de cunhantã, cresceu nos fundos da casa, onde havia dois quartos, separados por árvores e palmeiras.” (p. 64). No entanto, mais do que dada, ela foi vendida, pois a freira, em troca de sua “boa ação”, recebe um envelope a título de doação para o orfanato. Assim, a menina indígena cresce apartada da casa, em um cômodo onde também crescerá Nael, filho da religiosa, fruto da incursão violenta de um dos gêmeos.

O grande problema das agregadas como Domingas é o envolvimento afetivo com as famílias que as “acolhem”. Esse laço se torna uma virtual prisão, impedindo-a de buscar efetivamente a liberdade:

[...] Domingas, a cunhantã mirrada, meio escrava, meio ama, “louca para ser livre”, como ela me disse certa vez, cansada, derrotada, entregue ao feitiço da família, não muito diferente das empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa, muito perto da cerca ou do muro, onde dormiam com seus sonhos de liberdade. “Louca para ser livre”. Palavras mortas. Ninguém se liberta só com palavras. Ela ficou aqui na casa sonhando com uma liberdade sempre adiada. (Hatoum, 2000, p. 67).

Assim, o sonho de liberdade inalcançável, se é impossível para Domingas, pelos motivos analisados, ficará a cargo de Nael, o filho que buscará empreender a fuga da prisão que significa o afeto à família.

3. Considerações finais: essas mulheres sofridas e o cenário que elas projetam sobre as mulheres amazônicas reais

Como vimos, se para as personagens masculinas pobres e/ou negros o cotidiano já se apresenta difícil, para mulheres amazônicas em situação como a das quatro aqui analisadas é mais doloroso ainda, pois elas são justamente mestiças/negras/indígenas e pobres num sistema que nunca deixou de ser marcado pelo patriarcalismo, numa Amazônia que se constitui como um mundo à parte, com leis ou regras impostas pelos mais fortes. Essas mulheres ocupam uma posição subalterna, em geral sem terem consciência de que esse lugar ao qual são relegadas é forçado e não natural. Uma das grandes qualidades dos romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum é justamente deixar que o próprio leitor tire suas conclusões sobre o sistema que mantém essas personagens nessas posições, expostas a variados tipos de sofrimentos.

Nesse mundo, como se percebe na cena do convite do Major Alberto para que D. Amélia o acompanhe, há uma forte vigilância dos papéis sociais de cada um pela “cabeça sólida no tronco de raízes patriarcais”. Essa vigilância, por exemplo sobre o facto de D. Amélia se juntar com um homem branco, pode ser exercida inclusive por outras mulheres, que ocupam posições mais privilegiadas na sociedade representada. Se o sistema é patriarcal, as próprias vítimas e as mulheres em geral, dependendo da posição social que ocupam, contribuem para a manutenção dessa opressão. Por um lado, Felícia sofre abusos de toda a sorte, pois é uma mulher à qual só restou vender seu decaído corpo. No entanto, por mais que seja explorada por todos os que se aproximam, o narrador constrói para ela um espaço próprio, em que a essência da personagem parece estar imune ao extremo sofrimento físico. Uma figura a quem só resta o fim trágico antecipado por toda a *via crucis* que cumpre.

Já D. Amélia, neta de escrava, que se arrisca a acompanhar um homem “acima” de sua condição, precisa reafirmar(-se) em vários momentos, embora muitos personagens reconheçam nela qualidade que a colocaria no mesmo “nível” das senhoras da sociedade. Nesse contexto, as palavras “acima” e “nível” mostram claramente as desigualdades presentes, mesmo num meio restrito e interiorano. É essa personagem que luta para que o filho, Alfredo, protagonista dessa série de

romances, parta para a cidade e realize seu sonho de estudar, cumprindo, assim, um papel fundamental nesse painel da vida amazônica.

Completando a trilogia de personagens de Dalcídio Jurandir analisadas, vimos o percurso de Libânia, em pleno processo de transformação em mulher, sofrendo nas mãos de Emilinha, que a usa como uma escrava, e atraindo os olhos cobiçosos do dono da casa para o seu corpo. Virtual prisioneira afetiva da família dos Alcântaras, a despeito do modo como é tratada, não lhe restam muitas alternativas fora do universo dessa casa.

Por último, mas não menos importante, encontramos Domingas, indígena desenraizada, criada nos fundos da casa de seus “donos”, separada deles por pouco espaço físico mas imensa distância afetiva e psicológica. Tal como Libânia, Domingas é explorada e uma virtual escrava da dona da casa. Da mesma forma, sofre pela sua posição subalterna num meio de homens, um dos quais a violenta sexualmente, numa demonstração de que, além dos sofrimentos que os homens agregados e pobres sofrem, às mulheres na mesma condição ainda se acrescenta serem vítimas de pressão sexual.

Essas quatro mulheres, sofridas e bravas lutadoras dentro dos limites de suas forças, projetam, na ficção, a luta diária e árdua que as mulheres amazônicas reais mais humildes precisam empreender, muitas vezes mantendo-se íntegras em condições bastante adversas e sustentando afetivamente as famílias que não são as suas de origem. Na exploração desses aspectos de romances de Dalcídio Jurandir, esse escritor tão pouco conhecido de um público mais amplo, constatamos como a historiografia da literatura brasileira exclui, muitas vezes, escritores importantes para um melhor entendimento de como a ficção explora e representa as profundas desigualdades de nossa sociedade. O percurso de Dalcídio Jurandir é muito diferente do caso de Milton Hatoum, este um escritor lançado no final da década de 1980 e logo plenamente reconhecido pela crítica, tendo recebido vários prêmios literários.

Referências bibliográficas

- FOUCAULT, Michel (1996). *A Ordem do Discurso*. 4.ª ed. S. Paulo: Edições Loyola.
- FURTADO, M. T. (2002). *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir* (Tese de doutorado). Instituto de Estudos da Linguagem/IEL, UNICAMP, Campinas/SP/Brasil.
- HATOUM, M. (2000). *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- JURANDIR, D. (1941). (s.d.). *Chove nos campos de Cachoeira*. [S.L]: Editora Cátedra.
- _____. (1979). *Três Casas e um Rio*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL.
- _____. (1960). *Belém do Grão-Pará*. São Paulo: Martins.

- MAIA, M. O., CHAGAS J. R., E. M. (2018). A “aristocracia do pé no chão” e o herói popular em Belém do Grão-Pará de Dalcídio Jurandir. *Revista Literatura e Sociedade*. São Paulo, n.º 28, p. 219-236.
- MONTERO, R. (2008). *Histórias de mulheres*. Trad. Joana Angélica d’Avila Melo. Rio de Janeiro: Agir.
- NUNES, P. (2001). *Aquonarrativa: uma leitura de Chove nos campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir*. Belém: Universidade da Amazônia.
- OLIVEIRA, V. B. M. (2005). *Figurações da donzela guerreira: Luzia Homem e Dona Guidinha do Poço*. São Paulo: Annablume.
- PAVANELO, L. M.; SIMON, M. C.; OLIVA, O. P. e OLIVEIRA, P. M. (Orgs.). (2017). *Marginalidades femininas: a mulher na literatura e na cultura brasileira e portuguesa*. Montes Claros: Unimontes.
- PIRES, M. I. E. (Org.). (2008). *Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea*. Brasília: EdUNB.
- (1996). Dossiê Dalcídio Jurandir. *Revista Asas da Palavra*. Departamento de Língua e Literatura, Universidade da Amazônia, v. 3, n.º 4, Belém/Brasil.
- RIBEIRO, L. F. (2008). *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária/Fundação Biblioteca Nacional.
- ZINANI, C. e SANTOS, S. dos (2010). *Mulher e Literatura: história, gênero e sexualidade*. Caxias do Sul: EdUCS.

Agradecimentos

Agradeço ao Prof. Dr. Antonio Dimas que, há uns dezoito anos, me apresentou Dalcídio Jurandir. Agradeço também ao Prof. Dr. Auri Claudionei de Matos Frübel, pela revisão do *abstract*.

Capítulo 13.

Imagens literárias da Amazónia em *Ódio de Raça*, de Francisco Gomes de Amorim

Isabel PATIM

Universidade Fernando Pessoa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra,
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Universidade de Lisboa

isabelpatim@hmail.com

Resumo

No âmbito da proposta “Conhecer a Amazónia através das literaturas portuguesa e brasileira”, propomos um breve estudo das imagens literárias da Amazónia na obra dramática *Ódio de Raça* (1854), de Francisco Gomes de Amorim. Neste drama representado pela primeira vez no Teatro D. Maria II, em Lisboa, em 1854, a cena data de 1846, na cidade de Belém do Pará e seus arredores. O poeta, dramaturgo e romancista português emigrou para o Brasil com dez anos, tendo regressado a Portugal em 1846. Sendo um dos poucos escritores portugueses que escreveu sobre a região amazónica, o objetivo é reunir e analisar os reflexos dos ambientes florestal, fluvial e humano da Amazónia nesta obra dramática. Enquadramos a análise numa abordagem interdisciplinar entre as áreas da Literatura e do Ambiente.

Palavras-chave: Literatura e Ambiente. Interdisciplinaridade. Amazónia.

Abstract

In the scope of the theme “To know Amazon in Portugal through the Portuguese and Brazilian literature”, we present a brief study of the literary imagery of Amazon in the drama *Ódio de Raça* (1854) by Francisco Gomes de Amorim. Set in 1846 and around the city of Belém do Pará, the drama was first played over a decade later, in 1854, at the Theatre D. Maria II in Lisbon. The Portuguese poet, playwright, and novelist Francisco Gomes de Amorim emigrated to Brazil at the age of ten, having returned to Portugal in 1846. By using Literature and the Environment to frame our analysis of one of the few Portuguese writers who wrote about the Amazon, our interdisciplinary reflections show the significance of the forest, fluvial, and human environments of the Amazon in relation to Portuguese Literature in general, and specifically as inscribed in this dramatic work.

Keywords: Literature and the Environment. Interdisciplinary. Amazon.

1. Introdução

No âmbito do tema “Conhecer a Amazônia através das literaturas portuguesa e brasileira”, procedemos a um breve estudo das imagens literárias da região amazónica brasileira na obra dramática *Ódio de Raça* (1854) de Gomes de Amorim, um dos poucos autores portugueses que escreveu sobre aquele território.

Este poeta, dramaturgo e romancista português nasceu no concelho da Póvoa do Varzim em 1827 (-1891) e emigrou para o Brasil com dez anos, tendo regressado a Portugal em 1846. No Brasil foi caixeiro: “Espírito irrequieto, a sua rebeldia ia ao ponto de insultar e mesmo agredir quem ousasse falar mal de si. Afastado do emprego, foi-lhe difícil encontrar trabalho nas redondezas, mercê da sua fama de rapaz turbulento.”²⁴

Recebeu o prémio D. Fernando pelo seu trabalho sobre a vida e a obra de Almeida Garrett, de quem foi amigo e confidente, e a quem considerava um pai e um mestre. Tornou-se amigo de Oliveira Martins, quando o “Requerimento dos Poveiros” é por ele escrito e endereçado, a D. Luís I, com vista à construção do porto de abrigo local. Amorim colaborou em diversas publicações periódicas, como *O Panorama*, um jornal literário com edições de 1837 a 1868, considerado um dos principais órgãos do romantismo português; a *Revista universal lisbonense*; a *Ilustração Luso-Brasileira*, jornal que publicou de 1856 a 1859, destinado a captar e divulgar os intelectuais e o público brasileiros; ou ainda o semanário ilustrado *Arquivo pitoresco*, publicado em Lisboa entre 1857 e 1868, com leitores em Portugal e no Brasil, que se destacou pela qualidade da ilustração.

Gomes de Amorim dedica *Ódio de Raça*, o seu segundo drama, a Agostinho José de Almeida, filho de pais portugueses nascido no Pará, como refere na carta de 1 de janeiro de 1869, onde o dramaturgo declara considerar Agostinho, seu “segundo irmão”, “em tudo igual a Manuel.” (Amorim, 2001, p.5). Manuel é uma das sete personagens identificadas na peça, para além de ‘PESSOAS’ e ‘PRETOS, MULATOS’, e é caixeiro, à semelhança do autor quando criança. Com Roberto, o Senhor-de-engenho, e Domingos, o escravo mulato, assim como Lúcio, formam um grupo de cinco figuras masculinas em cena com duas femininas: Emília, a filha de Roberto, e Marta, uma índia Tapuia.

²⁴Francisco Gomes de Amorim, 13-08-1827 a 04-11-1891. Destaque Biobibliográfico nos 180 anos do nascimento do autor, de

http://ww.cmpvarzim.pt/biblioteca/download/h_personalidades/fgamorim.pdf

2. Da interdisciplinaridade entre Literatura e Ambiente

O Ambiente, enquanto habitat, isto é, conjunto dos agentes físicos, químicos e biológicos e dos fatores sociais suscetíveis de terem um efeito direto ou indireto, imediato ou a longo prazo, sobre os organismos vivos, é, provavelmente, o mais significativo aspeto da cultura e da sociedade, dominando cada expressão das nossas vidas pessoais e profissionais, desde os locais onde trabalhamos e nos divertimos, até ao lixo que produzimos e, eventualmente, destruimos.

Enquanto que as sociedades aborígenes viam os seres humanos e outros constituintes do ambiente como interrelacionados, as sociedades europeias, convencionalmente, dividiram os seres humanos, os animais, as plantas e a terra em diferentes categorias do real, numa hierarquia que envolve a autoridade dos humanos sobre essa natureza. Outras sociedades, como as tradicionais africanas e asiáticas, interpretam a natureza ainda de outras formas.

Se, por um lado, uma abordagem conceptual da Literatura e do Ambiente debruçar-se-á mais sobre as diferenças entre as duas áreas disciplinares, por outro, uma aproximação cultural está mais interessada nas linhas de fronteira, na leitura relativa, na interpretação das diferentes teorias do Ambiente e de questões ideológicas, permitindo, assim, à Literatura tornar-se um documento cultural, entre muitos outros, de expressão narrativa.

Compreender limitações do conhecimento disciplinar, ou seja, da Literatura e do Ambiente enquanto disciplinas, é um contributo tão importante quanto as descobertas que as abordagens interdisciplinares podem proporcionar.²⁵

3. Os ambientes florestal, fluvial e humano da Amazônia

Ódio de raça, um drama em três actos, situa a cena em 1846, em diferentes cenários e lugares: no 1.º acto, a cidade de Belém do Pará, e no 2.º e 3.º actos, vários arredores desta cidade. Em 21 de outubro de 1854, o drama é representado, pela primeira vez, no Teatro D. Maria II, em Lisboa.

Na introdução, o leitor é recordado de que “No ano de 1854 foi apresentado ao Conselho Ultramarino um projecto de lei para a extinção da escravidão nos domínios portugueses. Não era já sem tempo que Portugal

²⁵ Texto da Chamada de trabalhos do II Encontro e da Introdução da publicação: Patim, I, Torres, R., & Hilário, F. (2005). Introdução/Chamada de trabalhos. *Literatura e Ambiente – II Encontros de Estudos sobre Ciências e Culturas*. Org. Patim, I, Torres, R., & Hilário, F. Porto: Edições Fundação Fernando Pessoa, pp. 4-5.

pretendia lavar da sua história a nódoa infamante de ter sido o iniciador do tráfico de negros (...)” (Amorim, 2001, p.7). Posteriormente, é advertido pelo autor de que “por mais amargas e terríveis que pareçam as verdades que ele encerra, eu não as inventei.” (p. 12)

O que confere particular interesse a esta peça do ponto de vista do ambiente amazônico, é que o autor fornece uma grande quantidade de notas de rodapé, num total de sessenta e cinco páginas, além das oitenta e três do texto dramático. Estas notas são cruciais, pois informam sobre parte da geografia, da natureza, da linguagem, das relações profissionais e das culturas amazônicas. Tomemos, por exemplo, a Nota 3, sobre a escravidão da descendência, ou a Nota 5, sobre os carregadores da cidade do Pará, fornecendo a geografia real do cenário feito palco na peça de teatro; as Notas 9 e 10, sobre o significado dos termos ‘Parceiro’ e ‘Parente’, respetivamente; ou ainda a Nota 11, onde o autor explica a própria representação textual dramática, informando: “O preto quer dizer que os mulatos não vêm de boa raça, e por isso diz que a não têm. Este desprezo pelos indivíduos que não são de sangue puro dá-se em muitas partes, e não poucas vezes com injustiça flagrante.” (Amorim, *ibid.*, pp. 103-104). Também a Nota 15 serve como exemplo da tradução de termos, e consecutivamente, de culturas, como é o caso dos ‘Quindins’, em que o autor se retira do espaço dramático para se colocar na voz de alguém que fornece informação adicional, e por isso mais afastada do universo literário.

Estas anotações do autor da peça dramática constroem discursos e narrativas que contribuem para a percepção da natureza na sua expressão cultural, nomeadamente literária. Com a Nota 20, por exemplo, é partilhada a crença dos Tapuios, a propósito de ‘Curupira’, “o espírito, o génio, a mãe, o deus ou o diabo, que habita nos bosques, assim como Uiara é deusa das águas.” (p. 107). Esta descrição dos indígenas destaca o respeito pelo ambiente como uma dimensão na análise de expressões culturais e seus discursos.

Uma outra Nota, a 21, dedica-se aos pretos cabindas no Brasil, a que se sucederá, na Nota 32, um longo enquadramento informativo sobre as tribos de gentios. As informações sobre o café e a cultura do café no Brasil, na Nota 25, ou sobre o processo de fabrico do açúcar, na 26, atestam a interseção das dimensões da natureza, e a ligação do ser humano com essa natureza, numa abordagem criativa. E atente-se ainda, por exemplo, nesta explicação sobre uma espécie da fauna local, na Nota 67:

Macaco-prego é o nome vulgarmente dado a uma espécie de bugios assaz conhecida. Estes animais andam sempre em bandos muito numerosos e sustentam-se de frutos silvestres. Quando alguma criatura humana se perde nos imensos e sombrios bosques do Amazonas [...], o seu primeiro cuidado deve ser seguir um desses bandos e comer somente do que eles comem. Deste modo há a certeza de não se ser envenenado [...].

4. Das imagens Literárias da Amazónia em *Ódio da Raça*

Gomes de Amorim, ao questionar a perceção deste drama pelo leitor português, recorre a uma linguagem visual e pictórica, que contempla a natureza e a sua representação, alinhada com o discurso do quadro social pintado:

Ao leitor português poderão parecer exageradas algumas das cenas do *Ódio de Raça*. Afirmo-lhe, porém, que não houve encarecimento na pintura; copiei do natural. Sendo a escravidão o maior e o mais odioso de todos os crimes, tudo nela é possível. [...] A morte é o menor dos males para as tristes vítimas de tão ignominioso negócio. Os míseros são caçados pelos seus semelhantes como feras bravas, amarrados, encurralados nos porões dos navios, e felizes deles se um cruzador de guerra dá caça ao negreiro! Para tornar a embarcação mais veloz na fugida, alija-se a carga pela borda fora, e semeia-se o oceano de cadáveres. Estes, ao menos, encontram na asfixia rápida o fim de todas as penas; mas os outros? (Amorim, *ibid.*, p. 9).

A imagética e expressão sonora da natureza é novamente convocada, desta feita para ilustrar o destino da mercadoria humana, posta a ser vendida em leilão, comprada e revendida. Separados e esquecidos uns dos outros, os membros das famílias perderão também a sua identidade, espelhos da natureza humana que levam o autor a recordar, neste momento, figuras e histórias da mitologia grega: “A voz da natureza terá emudecido com a ausência do lar, da pátria, e pelo embrutecimento sistemático a que a condenaram. Então, renovar-se-á não raro o crime horrendo de Mirra e de Ciniras, de Édipo e de Jocasta!” (p. 10)

O cruzamento de tempos e de culturas, de figuras e de momentos que marcam inelutavelmente a natureza humana, conduzem a análise do humano além dos ambientes das relações entre povos, raças, tribos, países e pessoas, no Brasil, ou na relação com Portugal, já que se convocam nesta peça, a par da mitologia grega, os dramas humanos muito para além das terminologias

identitárias de pessoas, grupos e comunidades. Fica evidente que o maior ódio de raça é o da destruição da própria raça.

5. Notas Finais

Pertinente será reler a assertiva declaração de Gomes de Amorim quando fala da sua intenção como escritor e sujeito da voz destas narrativas: “Eu não contava, decerto, regenerar os pretos e moralizar os brancos com o meu humildíssimo trabalho, mas supunha que merecia a pena ser discutido num país que possui escravos o assunto que, em outras nações cultas, tem preocupado os maiores estadistas, os grandes filósofos e os grandes poetas.” (p. 8)

Textos que merecem continuar a ser discutidos, tão atuais permanecem as questões do ambiente humano e do natural, que alimentam não só perspetivas históricas, mas também outras dimensões atuais transversais.

Bibliografia

- AMORIM, Francisco Gomes de (2001). *Ódio de Raça*. In: M. A. Ribeiro & F. M. Oliveira (ed.) *Teatro Ódio de Raça – O Cedro Vermelho*. Braga: Angelus Novus, pp. 1-164.
- PATIM, I., Torres, R., & Hilário, F. (2005). *Literatura e Ambiente – II Encontros de Estudos sobre Ciências e Culturas*. Org. Patim, I., Torres, R., & Hilário, F. Porto: Edições Fundação Fernando Pessoa.
- RIBEIRO, M. A. (1998). Gente de Todas as Cores: Imagens do Brasil na obra de Gomes de Amorim. *MATHESIS*. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Letras, 7:117-164.

Webgrafia

- Francisco Gomes de Amorim. Cidade criativa. Literatura. Póvoa do Varzim, de <http://www.povoadevarzimcidadeliteratura.com/pt/escritores>.
- Francisco Gomes de Amorim. Bibliografia. Biblioteca da Póvoa de Varzim, de http://ww.cm-pvarzim.pt/biblioteca/index.php?op=h_personalidades&id=2&page=2
- Folheto “FRANCISCO GOMES DE AMORIM 13-08-1827 a 04-11-1891 Destaque Bio-Bibliográfico nos 180 anos do nascimento do autor.”, de http://ww.cm-pvarzim.pt/biblioteca/download/h_personalidades/fgamorim.pdf

Agradecimentos:

À Coordenação desta publicação, Ana Cristina Carvalho e Lau Zanchi, pelo convite e por toda a atenção dispensada.

Capítulo 14.

A Poética de Thiago de Mello: Criação de uma Amazônia Imanente

Marcos MARQUES
Universidade Federal de Rondônia
ma.ars.marques@gmail.com

Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. Gilles Deleuze, *Crítica e Clínica* (2011, p. 11)

Nem é justo, Dionísio, pedires ao poeta
Que seja sempre terra o que é celeste
E que terrestre não seja o que é só terra.
Hilda Hilst, *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2003, p. 222)

Resumo

Este trabalho discute as relações poeta – lugar na poesia de Thiago de Mello. Procura mostrar o surgimento da Amazônia ao longo da obra do escritor. Analisamos sua produção a partir de 1951, data do seu primeiro livro, *Silêncio e Palavra*, e de que forma os signos amazônicos surgem a partir do livro *Faz Escuro, Mas Eu Canto*, de 1966. Thiago de Mello instaura em sua poética um mundo amazônico em potência, atualizando em versos as virtualidades da região, produzindo fissuras e descontinuidades e projetando linhas de fuga aos discursos dominantes e homogeneizantes, que normalmente veem a Amazônia sob estereótipos ou apenas sob seu potencial econômico. Tais discursos revelam uma visão do mundo linear, validam determinadas verdades que atendem interesses distintos dos daqueles que vivem na e com a floresta. O mundo amazônico, posto em potência na poesia, cria uma Amazônia Imanente.

Palavras-chave: Poesia brasileira. Thiago de Mello. Filosofia. Geografia. Imanência.

Abstract

This study explores the relationship between poet and place in Thiago de Mello's poetry in order to conceptualize an immanent Amazon in his work. We analyze how Amazonian signs emerge in his first anthology, *Silence and Word* (1951), and in *Faz Escuro, Mas Eu Canto* (1966). In his poetics, Thiago de Mello establishes a potential Amazonian world by actualizing the region's virtualities in verse. This produces fissures and projects lines of escape from the dominant discourses that portray the Amazon through the lens of its stereotypes or economic potential. As such, Thiago de Mello's poetics produces breaks, discontinuities and cracks in the larger, dominant, and homogenizing discourses about the region. Such rhetoric results from a linear worldview, which validates certain truths serving interests different from those of the inhabitants living in and with the forest. Empowered through the poet's verses, the Amazonian world suggests an Immanent Amazon.

Keywords: Brazilian poetry. Thiago de Mello. Philosophy. Geography. Immanence.

1. Introdução

Todo o fazer poético é uma criação de mundos. Por qual razão que se perceba, os mundos da poesia não haveriam de ser verdadeiros? Mundos que nascem dos signos e tornam-se perenes na linguagem, sua matéria-prima, que pode sustentá-los mesmo sem a presença de quem um dia escreveu, ultrapassando o vivível e o vivido. A literatura torna-se, então, Uma Vida. Cabe perguntar: quais os signos emitidos em uma obra tão extensa como a de Thiago de Mello? Que mundos são criados no universo dos sentidos? Fazer poesia é brincar com o eterno, é criar territórios, pois os territórios existem quando dimensões coexistem, se sobrepõem e ignoram o espaço-tempo e tornam-se pura expressão.

Convivi com Thiago de Mello por algumas vezes entre 2010 e 2013. Participámos de alguns eventos juntos e estive por diversas vezes com o poeta em sua cidade de morada atual, Manaus. Com ele aprendi a tomar vinho tinto com os peixes amazônicos, acompanhados por farinha e pimenta murupi, enquanto sua voz grave, de um homem de quase 90 anos à época, recitava poemas seus e de outros. Contava histórias, muitas histórias, algumas mais de uma vez. Sempre havia poesia e Amazônia em todas elas. O encontro mais marcante, entretanto, foram os quatro dias em sua casa, na Freguesia do Andirá, às margens do Rio Andirá, na cidade de Barreirinha. Uma pequena cidade de pouco mais de 32 mil habitantes, incrustada no meio da floresta amazônica. Fiquei em sua casa, mas como diz o poeta, mais que uma casa “é um lugar. Por sinal, um lindo lugar” (Mello, 2003, p. 251).



Casa de Thiago de Mello, em uma praia fluvial do Rio Andirá, na comunidade rural da Freguesia do Andirá, na cidade de Barreirinha, Amazonas.
Foto: Marcos Marques, Outubro de 2011 (Acervo pessoal)

Falo aqui do homem que conheci e com quem convivi, o poeta que atravessou, com sua vasta produção literária, praticamente toda a segunda metade do século XX, alcançando um lugar indelével entre os grandes da nossa poesia. O filósofo Gilles Deleuze (2005), em livro no qual analisa a obra de Foucault, diz que o

sujeito é um derivado do discurso. O discurso está além do homem, pois a linguagem, enquanto matéria-prima da poesia, tem uma perenidade que não temos enquanto seres efêmeros e mortais. Nessa perspectiva, embora façamos algumas considerações sobre a vida de Thiago de Mello, uma vez que não o desconsideramos sujeito histórico que escreve em dado momento sobre seu lugar, salientamos que a análise literária, no nosso entendimento, deve focar-se no texto, o objeto privilegiado de estudo. A linguagem é o que permanece quando já não estamos mais aqui.

2. A relação poeta – lugar

O geógrafo Yi Fu Tuan (1983) sugere que, na medida em que dotamos de valor o espaço indiferenciado, ele torna-se lugar. A relação poeta – lugar, evidentemente, permeia a poesia de autores de inúmeras gerações em diferentes lugares. Contudo, o que difere o discurso de Thiago de Mello de outros discursos poéticos em geral, em que a evocação do lugar surge como mola propulsora de uma voz poética, é sua inserção neste e o sentimento de pertencimento que se observam em seus textos respeitantes à Amazônia. O lugar está o tempo todo à sua volta, como no poema “Filho da Floresta, Água e Madeira”: “Filho da floresta, / água e madeira / vão na luz dos meus olhos, / e explicam este jeito meu de amar as estrelas / e de carregar nos ombros a esperança.” (1987, p. 440).

É o lugar de seu presente, onde vive e ao qual se integra em vivência e verso. A Amazônia está para Thiago de Mello como Thiago de Mello está para Amazônia. Mas nem sempre foi assim. Ao surgir para a poesia em 1951, com seu livro *Silêncio e Palavra*, ele é metafísico, predominantemente temporal, sem referência alguma à região. Esta surge a partir do seu exílio no Chile, do seu contacto com Pablo Neruda, e indiscutivelmente, ela é uma irrupção.

Em Thiago, a Amazônia poética começa por referências dispersas por alguns poemas até se tornar um rio imenso que corre em seus textos. A primeira alusão ao lugar amazônico mostra-se em “A vida verdadeira”, no livro *Faz escuro mas eu canto* (1966, 1987).

Canto molhado e barrento
de menino do Amazonas
que viu a vida crescer
nos centros da terra firme.
Que sabe a vinda da chuva
pelo estremecer dos verdes

e sabe ler os recados
que chegam na asa do vento.
Mas sabe também o tempo
da febre e o gosto da fome.

Nas águas da minha infância
perdi o medo entre os rebojos.
Por isso avanço cantando.

Estou no centro do rio,
estou no meio da praça.
Piso firme no meu chão,
sei que estou no meu lugar,
como a panela no fogo
e a estrela na escuridão.
(Mello, 1987, p. 214)

Os signos, ao se atualizarem no poema, criam um ser de sensações amazônicas. O poema é escrito quando o poeta está em Santiago no Chile, em 1964, no início do período da ditadura militar no Brasil. No texto já se observam algumas palavras e temas que seriam uma constante na sua obra a partir desse período, o “gosto da fome” falando da dura condição dos moradores da Amazônia, a ideia de ver sua poesia como canto de esperança, “por isso sigo cantando”. É neste poema que a Amazônia figura como o lugar do poeta, surgindo quando este, longe de sua pátria, retoma pela memória os aspectos que emocionalmente evocam a sua infância.

3. Thiago de Mello e seu lugar na literatura brasileira

A floresta amazônica na obra de Thiago de Mello é o lugar onde ele, cidadão do mundo, reconhecido internacionalmente (e muitas vezes mal reconhecido no Brasil) encontra a paz. Para Thiago voltar a Barreirinha, sua cidade natal no interior do Estado do Amazonas, é voltar para casa. Ele renuncia como homem e como poeta aos grandes meios urbanos, e talvez desta forma renuncie até a um melhor destaque comercial de sua obra, o que evidentemente não lhe faz falta enquanto artista. Temos no Brasil uma tradição literária que marca algumas coisas e demarca outras. Nas primeiras incluem-se Cabral, Drummond ou Vinícius, nomes recorrentes, enquanto a omissão de outros poetas é comum. O próprio Thiago de Mello ironiza em seu verso esta questão:

- Canto do meu canto -

Mas dito seja, de uma vez por todas,
que nada faço por literatura,
que nada tenho a ver com a história,
mesmo concisa, das letras brasileiras.
Meu compromisso é com a vida do homem,
a quem trato de servir
com a arte do poema. Sei que a poesia
é um dom, nasceu comigo.
Assim trabalho o meu verso,
com buril, plaina, sintaxe.
Não basta ser bom de ofício.
Sem amor não se faz arte.
Trabalho que nem um mouro,
estou sempre começando.
Tudo dou, de ombros e braços,
e muito de coração,
na sombra da antemã,
empurrando o batelão
para o destino das águas.
(O barco vai no banzeiro,
meu destino no porão.)

Nada criei de novo.
Nada acrescentei às formas
tradicionais do verso.
Quem sou eu para criar coisas novas,
pôr no meu verso, Deus me livre, uma
invenção.
(Mello, 2003, pp. 45-46)

O poeta que não inventa formalismos, vanguardas ou coisas do tipo, em geral fica fora do eixo da crítica especializada. Neste sentido, outra vez percebemos que o poeta de Barreirinha destila fina ironia ao declarar que não faz parte “das histórias mesmo concisas da literatura brasileira”, em referência ao livro de Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, que apresenta uma antologia de escritores e estilos de épocas da nossa literatura. O título do poema, ao aproveitar-se da multissignificação da linguagem literária, coloca a palavra canto em dois sentidos, o de cantar propriamente dito, uma vez que a poesia e a música, para muitos historiadores da linguagem e segundo Sant’Anna (2003, p.

204), “surgiram juntas como forma de expressão do indivíduo e da comunidade”. A expressão “canto do meu canto” pode ainda sugerir a ideia do poeta que faz sua poesia, compõe seu cantar do seu canto, utilizando-se da acepção da palavra ‘canto’ enquanto sinónimo de lugar.

O poeta está fora do eixo da crítica e fora do eixo geográfico economicamente privilegiado no Brasil, o que acaba por conferir à sua poesia identidades próprias. Não é o poeta que, para fazer parte das rodas da elite intelectual, muda-se para o citado eixo. Ele continua a cantar e a viver o Rio Andirá, ao invés das praias de Copacabana.

4. O lugar do poeta e o poeta do lugar

Thiago de Mello, a partir do final da década de 60 até suas últimas publicações, cria aos poucos uma Amazônia poética, permeada por uma cultura própria e pela intensa presença humana de há mais de 15 mil anos. Entender a Amazônia passa por entendê-la geograficamente, suas dimensões, signos, paisagens, lugares, territórios. Tudo isso está presente na poesia deste autor.

Seu livro *Mormaço na Floresta*, de 1981, é um exemplo emblemático desse movimento. Um livro-manifesto em defesa da floresta, em que praticamente todos os poemas transcriam uma Amazônia poética, destacando-se, sobretudo, o poema “Amazônia, pátria da água”: “Depois os outros chegaram. Os chamados brancos, com a cruz e o arcabuz, e o sangue que ia ajudar a compor uma nova etnia, ao longo de quatro séculos de aventura humana. Aventura que se prolonga, ainda hoje, marcada pelo signo do desamor” (1987, p.429). A Amazônia, lugar de conflito e contradições, é uma nascente na obra de Mello, assim como o rio Amazonas o é. Nasce de um pequeno fio de água na Cordilheira dos Andes até se tornar o maior rio do mundo.

A poesia de Thiago gira em torno de dois grandes aspectos estruturantes: o ideal político e o lugar amazônico. O poeta predominantemente metafísico vai gradualmente cedendo lugar ao discurso sobre sua pátria, sua gente, a liberdade, a necessidade de se reconhecer na natureza e tê-la como um aspecto fundamental da cultura amazônica. O ideal político, bem compreendido em um contexto no qual a poesia brasileira esteve inserida na segunda metade do século XX, sobretudo, após a instauração do regime militar em 1964, será um tema que acompanha a sua poética. Por diversas vezes ele disse que o poeta, antes de ser engajado ideologicamente, deve ser comprometido com a vida, o que lembra semelhante afirmação feita por um contemporâneo seu, o também

poeta nascido no Maranhão, Ferreira Gullar. Este afirma que o sentido da poesia é reafirmar a vida.

Muitas pessoas estão presentes na obra de Mello. Em seus poemas, em forma de dedicatória, vão aparecer nomes que formam um quadro de poetas e intelectuais que contribuíram para a formação intelectual brasileira no período pós década de 60. Lá estão Carlos Heitor Cony, Paulo Freire, Manuel Bandeira, entre tantos outros.

Sílvia Cyntrão (2004, p. 32) refere-se à poesia como algo que re-significa o homem. A autora ressalta ainda a importância de observar os fenômenos culturais no contexto dos estudos literários, uma vez que, segundo ela, o processo de criação literária pode se nutrir tanto da cultura erudita quanto do que é espontâneo e contextual. Na obra do poeta aqui analisado, o lugar e a cultura passam do simples referente (da objetiva descrição verosímil) ao *status* de um lugar com existência, criação motivada pela afetividade que o poeta mantém com a Amazônia, personificada nas alusões culturais que o texto traz em si.

A leitura deve ser um exercício de compreender e se compreender. É certo que esse exercício tem nestes dois aspectos algo indissociável. Parece-nos impossível uma leitura que não se pretenda uma tentativa de compreender o texto. Ao mesmo tempo, essa compreensão nos leva obrigatoriamente a uma melhor compreensão do mundo como um todo. Os discursos, enquanto multiplicidade de vozes e imagens, são momentânea conciliação dentro de uma sociedade historicamente construída. “Poesia, momentânea reconciliação: ontem, hoje, amanhã; aqui e ali; tu, eu, ele, nós. Tudo está presente: será presença” (Paz, 1976. p.123).

A literatura pode ser lida e analisada por diversas formas de abordagem, sendo entre todas, no nosso entender, o aspecto cultural um dos mais relevantes. Colocamos o fazer poético em uma perspectiva de olhá-lo não só como o fruto da erudição ou da capacidade intelectual do autor, mas também como fruto dos diálogos dentro do contexto em que infinitos discursos se entrecruzam e criam culturas.

5. A criação do lugar amazônico: por uma Amazônia Imanente

Uma forma de romper com todo o tipo de colonialismo é quando passamos a criar nós mesmos nossas histórias e geografias. No caso da Amazônia, é preciso entendê-la como imanência: “A imanência absoluta é em si mesma: ela não está em algo, *a* algo, não depende de um objeto e não pertence a um sujeito” (Deleuze, 2016, p. 408). Ela não deve ser tomada como objeto de estudo ou a serviço de nada, ela é, enquanto pura imanência, UMA VIDA.

Qualquer poeta do mundo pode escrever sobre a Amazônia ou sobre qualquer outra geografia, mas a Amazônia do poeta, morador da floresta, tem aspectos que só ele é capaz de perceber e transpor para o texto, criando assim uma Amazônia Imanente, que se basta em si.

– Antimemória –

Lembro dela atravessando a rua,
da sua mão perdida me chamando.
Mas já é como se fosse através da água.
Barreirinha, o rio subindo fim do 85.
(Mello, 1986, p. 44)

Em muitos lugares da Amazônia, ainda se mantém a relação ancestral entre o humano e o meio natural, com os habitantes da região acedendo diretamente aos bens providenciados pela natureza. Esta ligação direta é ameaçada, na medida em que o dinheiro e o mercado a rompem. E o homem, ao perdê-la, operando por alienação, aceita a ruptura. Nesta perspectiva, se não entendermos a natureza como o fundamental da cultura amazônica, não entenderemos o ser humano que nela vive.

- O animal da floresta -

De madeira lilás (ninguém me crê)
se fez meu coração. Espécie escassa
de cedro, pela cor e porque abriga
em seu âmago a morte que o ameaça.
Madeira dói?, pergunta quem me vê
os braços verdes, os olhos cheios de asas.
Por mim responde a luz do amanhecer
que recobre de escamas esmaltadas
as águas densas que me deram raça
e cantam nas raízes do meu ser.
No crepúsculo estou da ribanceira
entre as estrelas e o chão que me abençoa
as nervuras.
Já não faz mal que doa
meu bravo coração de água e madeira.
(Thiago de Mello ²⁶)

²⁶ Recuperado de www.jornaldepoesia.jor.br/tmello.html#ani em 14 de março, 2020.

O poema transcrito nos mostra como o elo entre homem e natureza se dá de modo intrínseco. Esta ligação é praticamente uma fusão sujeito–lugar–objeto. O coração do poeta se faz de “água e madeira”, dois elementos predominantes na Amazônia. Quando perguntado se madeira dói, responde que não faz mal que doa seu “bravo coração de água e madeira”. Isto sugere que a relação entre o sujeito e o lugar não é apenas de troca, mas sim de conexão realizada pela vivência no lugar, ou seja, uma fusão: a floresta e os rios são o caboclo amazônico. Não há uma diferenciação ou algo que estabeleça uma fronteira corpórea onde um começa e outro inicia. É assim que a ameaça à floresta é uma ameaça também aos homens e mulheres e sua cultura. A violência contra o cedro lilás, por exemplo, é também uma ameaça contra os que na floresta habitam e vivem com ela e para ela.

Na predominância da relação do poeta com o lugar, os versos são reveladores das práticas sociais do poeta e da poesia. Moreira (2008, p. 37) diz “com essa perspectiva, o espaço vivido, como ‘revelador das práticas sociais’, passa a ser a referência central, colocando-se o lugar no centro da análise.” Entender em qual condição vivem homens e mulheres da Amazônia não pode ser pretendido apenas sob o olhar de dados, números, mapas, catalogação de espécies. Há algo subjetivo e muito maior que se dá no vivido dos habitantes tradicionais.

Um exemplo da forma literária que cria uma Amazônia poética é encontrada no poema “Amazônia, Pátria da Água”.

Eles eram mais de um milhão quando aqui chegou o colonizador europeu. De extermínio em extermínio, depois de quatrocentos e tantos anos, hoje eles não chegam a cinquenta mil. E desses, quase todos já perderam, feridos fundamente na essência dos valores de sua etnia, a sua própria condição de índios. Uns poucos ainda resistem, escondidos nas últimas lonjuras da selva, fugindo ou evitando ao máximo, quando podem, o contato com os chamados agentes da civilização (Mello, 1987, p. 449).

Neste contexto encontraremos, intercalando prosa poética e versos, uma criação poética da Amazônia. É nele, sobretudo, que podemos identificar um discurso sobre a região, sob a ótica de um morador do lugar: o poeta-caboclo. “É tempo de dizer que é dolorido, para mim, caboclo do Amazonas, dizer de verdade da vida que reúne, e desune mais que une, as águas, as florestas, os animais e os homens da Amazônia” (Mello, 1987, p. 433).

O texto acima não apresenta a Amazônia de uma forma simples, como é recorrente nos discursos sobre preservação da floresta construídos no exterior. É

o sujeito-lugar falando da sua própria terra. Sobre isso diz Loureiro (2007, p.174): “Nada nasce do universal. A originalidade artística, por exemplo, nasce de uma relação cultural territorializada que nutre o trajeto antropológico do artista por sua cultura, a partir da individuação de experiências decorrentes de sua existência concreta. Nesse aspecto, o global pode vir a ser, também, escravo do local, na medida em que o escraviza”.

A relação local–global é tensa em todos os lugares, uma relação que não traz um valor final em si. A forma como nos relacionamos com os dois termos é que nos difere. A poesia em Thiago de Mello é a criação de um mundo amazônico imanente a partir de uma fala do habitante local. Conflita com as visões globais totalizantes, que muitas vezes reduzem as diferenças e buscam normatizar formas de vida, reduzindo-as a padrões homogêneos.

6. Considerações Finais

Não vemos que o poeta seja capaz de representar nada. Sua tarefa é puramente criativa. Representar seria reduzir. Criar é potência. Há na poesia de Thiago de Mello uma Amazônia em potência que busca mostrar um outro mundo, possível. Obviamente, a região amazônica é diversa, tem grandes centros urbanos, um dos maiores polos industriais da América Latina. Mas sua cultura se assenta na relação que pessoas e natureza mantêm, sobretudo, quando falamos dos povos tradicionais, como indígenas e ribeirinhos.

A poética de Thiago de Mello produz fissuras nos discursos maiores, dominantes e homogeneizantes acerca da região. O mundo amazônico, posto em potência nos versos do poeta, sugere uma criação a ser realizada. A história brasileira é marcada pela violenta chegada dos colonizadores europeus. Estes, durante os séculos do processo colonizatório, criaram um mundo de escravidão e violência – tempos passados, embora com reflexos no presente. Talvez caiba a nós, a exemplo do poeta, começarmos a criar nossos próprios mundos e novas possibilidades de vida. Escapar à forma dominante que historicamente tanto instituiu “verdades”, eis nosso desafio, exemplarmente vencido na poesia de Thiago.

Referências bibliográficas

- CYNTRÃO, Sílvia H. (2004). *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano Editora.
- DELEUZE, Gilles (2005). *Foucault*. São Paulo: Brasiliense.

- DELEUZE, Gilles (2011). *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34.
- DELEUZE, Gilles (2016). *Dois regimes de loucos*. São Paulo: Editora 34.
- HILST, Hilda (2003). *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo.
- LOUREIRO, J. Paes (2007). *A Arte como Encantaria da Linguagem*. São Paulo: Escrituras.
- MELLO, Thiago de (1986). *Num campo de margaridas*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.
- MELLO, Thiago de (1987). *Vento Geral*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MELLO, Thiago de (2003). *De uma vez por todas*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
- MOREIRA, Ruy (2008). *O pensamento geográfico brasileiro, Vol. 1: as matrizes originárias*. São Paulo: Contexto.
- PAZ, Octávio (1976). *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva.
- SANT'ANNA, Affonso R. de (2003). *Que fazer de Ezra Pound?* Rio de Janeiro: Imago.
- TUAN, Yi-Fu (1983). *Espaço e Lugar*. São Paulo: Difel.

Capítulo 15.

Sentir a Amazônia em Portugal: Dos labirintos da Andara Amazônica à tela em verde da Literatura Indígena Brasileira. Vicente Franz Cecim, Herberto Helder, Daniel Munduruku e outros

Lau ZANCHI

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

zanchi.lau@gmail.com

Resumo

Este trabalho intenta um olhar ecohumano, interdisciplinar, dirigido à questão Amazónia. Identifica o substrato mítico nas criações literárias luso-brasileiras — o poema “A criação da lua”, “tradução” de Herberto Helder dos cantos Caxinauás, e o livro *Ó Serdespanto* de Vicente Franz Cecim — e propõe o mito enquanto discurso fundador das narrativas desconstruídas de cânones ocidentais que compõem a Literatura Indígena Brasileira. Entre as obras analisadas e a generalidade dos textos da literatura indígena, infere-se que nessas escrituras não canônicas o leitor é convocado a descodificar os símbolos da cosmovisão ameríndia, exercitando a “outridade”. Os saberes da antropologia e da etnografia são chamados acerca da legitimação da Literatura Indígena em seu triplo aspecto: estético, social e político. Esta, enquanto discurso e prática de uma minoria, instala-se num entre-lugar e na discussão transdisciplinar que suscita, no qual a Amazônia é um grande palco e *persona* de destaque.

Palavras-chave: Mito. Literatura Indígena Brasileira. Ecologia Humana. Alteridade. Cosmovisão.

Abstract

This study approaches the question of the Amazon from an ecohuman and interdisciplinary point of view. By analyzing the poem “A criação da lua,” ‘translated’ by Herberto Helder from the Caxinauás myth, and *Ó Serdespanto* by Vicente Franz Cecim, we identify the mythical substrate in Luso-Brazilian literature to then propose the myth as a foundational discourse at these narratives, that make up what the Western cannon establishes as Indigenous Brazilian literature. With the myth as the link, from Luso-Brazilian literature and Indigenous Brazilian literature as a generalizable whole, the reader is summoned to decode the symbols of the Amerindian worldview by exercising a radical alterity — otherness. Anthropological and ethnographical ways of knowing are called about the legitimization of indigenous literature in its triple aspect: aesthetic, social, and political. Indigenous literature installs itself in an in-between-space and to the transdisciplinary discussion it raises, in which the Amazon is spotlighted as a big stage and key *persona*.

Keywords: Myth. Indigenous Brazilian literature. Human Ecology. Alterity. Worldview.

1. Introdução



Falar, escrever, pensar a Amazônia é intenso. Para uma fotogenia do caos.

“De todas as afrontas que a Amazônia sofre, a mais escorregadia é exatamente essa das opiniões apressadas.” Souza (2019, p.24). “Conhecer melhor a Amazônia talvez seja a forma mais eficiente de superar os erros e até sarar feridas.” (p.27).

Adentrar ao “Universo Amazônia” pressupõe o exercício de diferentes narrativas – biológicas e ecológicas, económicas e políticas, sociais e humanas – e uma viragem ontológica relativamente ao Ser Amazónico.

Investigar a dicotomia “Região-Lugar Amazônia” pressupõe a eleição de uma ciência, “um corpo de conhecimentos e resultados”.

Considerada a Região-Lugar como uma polissemia, quais seriam as estratégias metodológicas para investigar, e não apenas tecer, um discurso linear a partir de narrativas sobre a Região Amazónica?

Sentir a Amazônia, aqui pela arte da Literatura, será um caminho para conhecer e entender essa Amazônia?

Trilhar esse percurso poderá ter em António Damásio (1994) a sinalização positiva da efetividade da escolha, quando ele conclui que toda e qualquer expressão racional está baseada em emoções. Já B. Sousa Santos (2018, p.64) diz que “Por sua vez, o discurso científico aproximar-se-á cada vez mais do discurso da crítica literária”. O pensamento crítico, não só a Ciência, mas também a Arte, como entidade autónoma produz, já que a “arte não explica, a arte implica”.

Propomo-nos “viajar por labirintos” e “contar histórias para sonorizar a história”, através de “vozes sussurrantes e comunicantes”, numa busca por arcaísmos e alteridades/identidades históricas.

A viagem, curta, far-se-á pela Amazônia registada por Moreira (1960, p. 53), “um anfiteatro de forma excessivamente alongada”, constituído por rios, floresta, animais, seres humanos, onde o real e sobrenatural se encontram e se confundem, onde também tanto o imaginário como a mitologia representam um facto social, porque alteram e modificam o comportamento da sociedade. Nessa rede de rios, afluentes e seus habitantes submersos, botos, iaras, boiunas, cobras-norato, encantados e mágicos, seguiremos por um curso axial que concorra para identificar a poeticidade dominante da cultura amazônica, enveredando pela

floresta mitológica, repleta de “segredos profundos, sedutores e envolventes como certos cipós que se cobrem de flores para fingir fragilidade”.²⁷

Objetiva-se identificar o substrato mítico, a mitofagia e suas implicações na resignificação do território amazônico nas obras *Ó Serdespanto* (2001) de Vicente Franz Cecim (VFC), e no poema “A Criação da lua” da antologia *Oulouf. Poemas mudados para português* por Herberto Hélder (1997). Na sequência identificaremos o mito como discurso fundador, cerne da história e identidade de uma cultura, sua capacidade de intervenção estética no imaginário e na consciência histórica dos sujeitos do lugar de fala da Literatura Indígena Brasileira. Daniel Munduruku é um dos autores destacados.

Procura-se um olhar eco-humano, interdisciplinar, dirigido à questão Amazônia. “Encantar” pelos mitos e com recurso a eles, problematizar o precioso, mal compreendido e ameaçado bioma “Amazônia Brasileira”. De resto imposto pelos limites da temática, a marginalia ampliada pelos “sonhos do imaginário” e as pesquisas de intertextualidade intercultural que possam vir a brotar dos textos citados, não limitadas à abordagem antropológica da tradição folclórica, são os objetivos deste trabalho.

2. Preparando a entrada no labirinto: o mito como matéria poética



Revisitar o conceito de mito é o primeiro passo para entrar no labirinto. São várias as cartas concêntricas e aproximações epistemológicas. Segundo Brotherston²⁸, o elemento *myth* na linguagem comum data de 1830 e com sentido equivalente a fictício, sem referência comprovável, muito em resultado do cientismo da época. Para Schrempp & Hansen (2002) “A verdade do mito se viu desde o começo comprometida pelas suas relações com a história e com a ciência, num esquema epistemológico que ainda persiste.” Assim, no Ocidente secular do cientismo, o mito veio a ser a não verdade. Mas uma não verdade que continua significando, ressoando na cultura em geral (Barthes, 1957). “Mito”, termo de dupla significação, indica, por um lado, o conjunto de narrativas

²⁷ SOUZA, Márcio. Amazônia: reflexões sobre um mundo mítico. Revista ECO.21. Em <http://www.eco21.com.br/textos/textos.asp?ID=970>. Consultado a 30/01/2020

²⁸ BROTHERSTON, Gordon. Mitopoética e textualidade: o caso da América Indígena. UFMT POLIFONIA Em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1111>. Consultado 15/01/2020

relativas a seres sobrenaturais, fantásticos ou de valor sobre-humano e, por outro lado, o estudo ou interpretação dessas narrativas²⁹.

Desde Micea Eliade, o primeiro crítico a enunciar o princípio de correspondência entre o texto literário e as estruturas míticas, destacando na literatura não teológica o substrato do tempo mítico, muitos foram o que debateram o tema, desde James George Frazer até Sigmund Freud e Carl Gustav Jung e à escola antropológica de Claude Lévi-Strauss. No campo dos estudos literários, destacam-se Ernst Cassirer, que já em 1925 publica *Linguagem e Mito*, e as propostas da escola estruturalista francesa, que substituíram de alguma forma a mitologia enquanto estudo sistêmico dos mitos por uma mitocrítica, com Gilbert Durand a publicar em 1960 *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*.

A compreensão das narrativas míticas remete ao inconsciente coletivo, o imaginário social, orquestrando símbolos e significantes. O inconsciente estruturase numa dimensão mítica como aponta Freud (1996) e a psicanálise compreende-o como um fenômeno psíquico. O mito “não é algo somente da ordem do significado, do conteúdo, mas igualmente diz respeito a como esse significado se constrói, a uma lógica que preside a articulação significativa” (Azevedo, 2004: 12). Em alternativa, Northrop Frye considera que os arquétipos literários “desempenham um papel essencial na remodelação do universo material em um universo verbal alternativo humanamente inteligível e viável, porque é adaptado às necessidades e preocupações humanas essenciais” (Abrams, 1993: 223-225).

A escola russa trouxe grande impulso ao entendimento da mitopoética. J. P. Ferreira (2006), estudiosa da obra de Eleazar Meletínsky, afirma que este empenha-se em deslindar a relação mito/folclore/literatura no processo da própria crítica filosófica, em conectar passagens de antropologia à crítica da literatura e à poética da criação. Muitas obras literárias contemporâneas constroem suas tramas recorrendo à fabulação mítica. As características de seres milenares e espaços mitológicos são recorrentes na composição de lugares e personagens.

Arquétipos, metáforas, *ethos*, estética, *poesis*, máscaras, *animus*, devaneios. Fusão dialética. Mito.

O entendimento “local” do poeta e ensaísta paraense João de Jesus Paes Loureiro (2000), que denomina a Amazônia como “uma imensa e verde cosmoalegoria”, explica a relação entre mitologia e *poesis*:

²⁹ Carlos Ceia: s.v. “Mito”, *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. Carlos Ceia, em <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 16-01-2019

É próprio do poético ter a dimensão de mito, tornando-se dimensão transfiguradora de fases históricas que são entendidas e idealizadas como épocas das origens, como se nelas tudo estivesse nascendo. (...). Um exemplo seria o da Grécia Antiga, outro o da Amazônia até praticamente os dias atuais. (...) É nesses contextos que o mito e a poesia assumem o papel histórico complementar de memória estética dos homens. E neles – mítico e poético – contribuem para situar o presente em relação ao passado, reorganizando o passado em função do presente. A presença desses factores, analisados em culturas como a da Amazônia, pode revelar o papel imaginário estetizador e poetizante, no conjunto de funções que a constituem e a estruturam”. (pp. 68-69).

A cosmovisão dos povos da Amazônia, originários, descendentes e imigrantes nacionais e internacionais, uma teia tecida pelos fios da oralidade, resulta em narrativas míticas que traduzem todo um universo mágico, ancoradas em embarcações onde os mitos de imposição europeus e a construção imagética do mundo ocidental são passageiros da viagem. O “mundamazônico” profundo que retém a configuração de um meio ambiente sagrado, de atmosfera bíblica onde em dimensões transfiguradoras do real vivem as encantarias nos rios da Amazônia, que são uma espécie de Olimpo submerso e lugar onde habitam os encantados da teogonia indígena-cabocla. Ao serem narradas como mitos, as encantarias são transfiguradas também em formas significantes. Um intrincado labirinto, é o “mundamazônico”, um mundo dentro do mundo, onde há uma lógica própria que se define pela indistinção entre os planos, o real e o imaginário e que ditam a vivência dos amazônidas.

Mas há muitos outros labirintos na Amazônia de mitos. O próximo situa-se na “floresta sagrada” de Vicente Franz Cecim (VFC).

3. Adentrando ao labirinto

Viagem a Andara – oO livro invisível - Ó Serdespanto



Andara enquanto território mítico e metafísico.

Um labirinto é constituído por um conjunto de percursos intrincados criados com a intenção de desorientar quem os percorre, uma rede complicada de caminhos que se interligam. Na literatura designa um tipo de construção poética em voga no Barroco, mediante o qual o arranjo dos versos obedecia a uma ordem tal que podiam ser lidos em qualquer direção, da esquerda para a direita e

vice-versa, ou de cima para baixo e vice-versa.³⁰ Em *Andara, O livro invisível* de Vicente Franz Cecim, trata-se de uma Viagem, desconstruído aqui o título original da obra do autor.

A Viagem é o labirinto que VFC constrói para (des)orientar o leitor com inúmeros caminhos interligados entre o profano e o sagrado, o imanente e o transcendente, percursos mágicos, visíveis na invisibilidade dos sentidos. Andara, a “região-metáfora” da vida em que Cecim transfigura a Amazônia, região natural em que nasceu e vive. “Na *Viagem a Andara*, a partir da natureza amazônica, o sobrenatural emerge em epifania através de escritura em absoluta liberdade, a literatura como alquimia, fundindo prosa e poesia.”, diz o autor³¹.

O autor chama de livros visíveis os que escreve e os reúne na obra imaginária *Viagem a Andara oO livro invisível, que não escreve. Literatura fantasma, segundo o autor, o não-livro, que não é escrito: corpo de um corpo que se sonha. Exercício de transmutação, a Amazônia é a matéria prima, Andara é o resultado.*

O primeiro dos 17 livros visíveis de Andara, “*A asa e a serpente*” foi publicado em 1979 e inicia a criação da *Viagem a Andara oO livro invisível*. Em 2001, quando a invenção de Andara completou 22 anos, foi publicado *Ó Serdespanto*, prestigiado pela crítica portuguesa como um dos melhores lançamentos do ano. Em 2005 publica-se a 1ª edição, em Portugal, de *K O escuro da semente*, primeiro livro visível de Andara em Iconescritura, uma dança de palavras em metatexto. “Andara não vem no mapa, mas é real. É a Amazônia na cabeça do poeta Vicente Franz Cecim. Tudo o que ele escreve é uma espécie de Gênesis amazônico”.³²

Disse Eduardo Prado Coelho (2010):

Nunca me lembro de ter visto mencionado, ou lido uma linha, de (ou sobre) Vicente Franz Cecim. Até que António Cabrita resolve editar um livro intitulado “O Serdespanto”. E o espantado sou eu. Uma extraordinária revelação [...] a estranheza, a perturbação, os momentos de arrebatamento que nos podem vir destes textos inclassificáveis, que oscilam entre uma espécie de deliberada monotonia do ser e o sentido golpeante das cintilações verbais [...]. Mas não

³⁰ Fonte: *Dicionário de Termos Literários* - Maussad, Moisés (1992). 6ª edição

³¹ CECIM, Vicente Franz. Entrevista; Sob a árvore do esquecimento. Academia EDU. Em http://www.academia.edu/4369973/ENTREVISTA_Vicente_Franz_Cecim Consultado a 15/01/2020

³² COELHO, Alexandra Lucas. Vicente Cecim, o poeta que inventou Andara. Em <https://www.publico.pt/2011/08/18/jornal/vicente-cecim-o-poeta-que-inventou-andara-22704021> Consultado a 15/12/2019

ensem que se trata de uma poesia carregada de filosofia. Exactamente o contrário. Nela o pensamento liberta-se dos seus lastros terrestres e ganha um estatuto de ave, uma leveza de princípio do mundo, uma sagesa do fim dos séculos, uma inocência dos extremos.

A voz de VFC como teórico de si: “Prefiro interrogar os limites da existência da própria literatura. E insinuar, para além da literatura fantástica, o advento de uma literatura fantasma (...)” E por fim afirma: “Já não faço Literatura: faço Escritura. Andara não é Literatura. É Rarefação.”³³ E oiçamos o regionalismo pela sua voz:

Andara é Geografia Verbal, dialogando com a Geografia Física da Amazônia, que, por ser Lugar da Natureza, é Lugar do Sagrado em epifania. Andara é quase um manifesto prático contra a literatura regionalista, mimética, que geralmente se limitava a copiar, e copiar, a realidade amazônica. [...] Não se trata de ser literatura regional ou universal. Mas de ser essencial, ou não. Então - O Verbo sopra em toda parte. - Sim, mas é preciso que ele sobre do Mistério através da poética de alguém, para que exista Literatura. [...]. “Da perspectiva unicamente literária, o que eu queria era que viesse à tona na Amazônia escrita e não apenas a Amazônia contada pelos seus contadores de histórias nossa mais legítima Fonte de Invenções também sua dimensão mítica, sua submersa realidade mítica poética.”³⁴

VFC cria um lugar-região AndaraAmazônia, “local” em que o tempo e o espaço estão redimensionados através de um repertório mítico próprio e onde exercita seu idioma poético, como um xamã resgatando memórias “ancestrais” de sua “infância da humanidade”:

Eram sempre histórias da Amazônia, do Imaginário da floresta, histórias delirantes da região para nos fazer dormir, a mim e aos meus irmãos. O sono vinha, mas como um portal de acesso a todo esse mundo feérico. Não sabíamos mais o que era natural e o que era sobrenatural. (...) Era a hora, então, de imergir na Natureza. Mas o natural na minha Floresta Sagrada não é apenas natural, nela se fundem Natural e Sobrenatural. Vinha então essa versão da Vida, que para mim é a Mais Real. A *natureza sonhada*. Eu novamente fechava os olhos para ver o que minha mãe contava. Cresci também vendo a vida pelos ouvidos. *Feita com palavras*.³⁵

³³ JUCÁ, Karina. Andara Vicente Franz Cecim e a narrativa ontológica. Em: https://www.academia.edu/7164910/Andara_Vicente_Franz_Cecim_e_a_Narrativa_Ontol%C3%B3gica_Karina_Juc%C3%A1 Consultado a 20/01/2020.

³⁴ Idem.

³⁵ Idem.

A percepção do mundo de VFC aproxima-se da vocação xamanística: “todo mundo que sonha tem um pouquinho de xamã” dizem os Kagwahiv (Kracke, 1987), com sua visão extra-humana transitando entre os distintos planos da vida e regressando para contar as histórias. Ambicionando tornar-se xamã, “mestres do esquematismo cósmico” (Taussig, 1987:462-463), amalga mitologia clássica greco-latina-oriental, imprime a voz da oralidade amazónica e cria uma horizontalidade ontológica entre o ser humano e a floresta de todos os seres. Sua compreensão da cosmologia amazónica é atravessada pelo “multinaturalismo ameríndio”, sùmula do “perspetivismo ameríndio” que o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro propõe ser uma redistribuição dos valores atribuídos pela metafísica ocidental às categorias da Natureza e da Cultura. Nesse entendimento/sentir, VFC estabelece uma relação onírica com a floresta não mais sujeito-objeto, antropocêntrica, mas uma relação sujeito-sujeito, cosmocêntrica – estendida aos seres, humanos e não humanos – “o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (Castro, 2002: 347).

Serdespanto está ouvindo suavemente a voz da sua irmã-ave em sonhos. /
 Ah irmã das dormências / Que diriam vocês de ter uma irmã assim? / Mas de repente estremece, se resistia, uma última / resistência foi vencida. Pois o que sua irmã-ave quer é / libertá-lo da pedra dura da razão / ou enlouquecê-lo / É? / Sim. Já que no sonho ela o faria ver agora uma grande árvore falando. / E no sonho que ele tem, / e na fábula que vocês estão lendo, / depois de ter visto aquele homem vindo de mãos / atadas no corpo, / ele veria essa árvore / e veria que quem contava a história do homem que / vinha no caminho / era uma árvore / e a contava, a árvore, a uns homens / como eu a estou contando a vocês. (pp.30-31)

A obra aberta Andara com o título *Ó Serdespanto* é uma escrita libertária, simbiótica e plena de signos e significantes, olhares diversos e incontáveis análises. Aqui chegamos: VFC no percurso labiríntico de sua obra-vida vai apercebendo-se e revelando. Em delírio onírico faz do mito amazónico matéria poética e rende-se ao invisível. VFC, caminhando pelo seu labirinto, estabelece uma relação ética e poética com o sujeito Floresta Sagrada e sua narrativa espelha um mundo em que o “sobrenatural” é palavra ausente. No território Real Andara, o visível, o invisível e as relações anímicas interagem distantes da dialética do mundo eurocidental.

Regressando ao curso axial eleito deste estudo, a identificação do substrato mítico de obras literárias, a mitofagia praticada por escritores e como isso concorre para (re)alimentar a resignificação do território amazônico, consideramos definir Viagem a Andara como o espaço-tempo de um mergulho existencial nas profundezas dos rios da Amazônia e na escalada às altas árvores da Floresta. Espaço-tempo suspenso que permite a VFC emergir para respirar, subir e descer das altas árvores para então “devorar e digerir”, assimilar, todo o imaginário-mitologia da Floresta. E sussurar a sonoridade comunicante.

Nesse sobe-desce, mergulha-emerge, VFC desnuda-se, arranha-se, questiona, desespera-se mas não sucumbe, sonha e recomeça. Importa lutar no terreno da escritura e na arena dos manifestos que escreve ³⁶pela sua Floresta Sagrada e acordar o ser humano para as possibilidades de vir-a-ser. Em Andara, tudo é possível.

Andara do verbo – ação - andar. Narrativa do devir. A Viagem a Andara não tem fim, uma metáfora para toda a vida na-da Amazônia.

4. “Traduzindo” o labirinto: A criação da lua

Oulouf. Poemas Mudados para português por Herberto Helder



Maria Lúcia Dal Farra, em sua obra de referência aos estudos herbertianos (1986), finaliza a apresentação com Ernst Cassirer (2019, *Linguagem e Mito*, p. 19): “Há porém, um reino do espírito no qual a palavra não só conserva seu poder figurador original, como, dentro deste, o renova constantemente; nele, experimenta uma espécie de palingenesia permanente, de renascimento a um tempo sensorial e espiritual.”

É nossa pretensão apenas mostrar na “gigante” obra de Herberto Helder o recorte relativo ao substrato mítico “esteticamente liberado” no diálogo do autor com culturas ancestrais, em poemas que “traduz”, nomeadamente em “A criação da lua” inserido em *Oulouf. Poemas Mudados para português por Herberto Helder*.

“A Criação da lua” é uma curta “grande narrativa” de sobrevivência e apaziguamento dos índios Caxinauá, um mito inaugural que explica a origem da lua a partir da ideia de que a cabeça de um dos personagens degolados sobe ao céus e se transforma na lua, criando uma relação com o ciclo reprodutivo

³⁶ CECIM, Vicente Franz. *Manifesto Curau*. Cultura Pará. Art. Br. Em: http://www.culturapara.art.br/Literatura/vicentececim/manifesto_Curau.pdf Consultado a 18/11/2019

feminino.³⁷ H. Hélder desenvolveu o poema “a partir da recolha de João Capistrano de Abreu (1914: 454-480) resultado de um paciente trabalho de tradução da língua *rã-txa hu-ni-ku-ĩ* dos Caxinauás. Abreu transcreveu para português diversas narrativas sobre a vida da aldeia, a alimentação, festas, vida, vida sexual, morte e feiticeiros, anedotas, Caxinauás e bichos, feiticeiros e espíritos, astronomia, o fim do mundo e o novo mundo. Este trabalho foi possível a partir do convívio com dois índios, Bôô e Tuxinin.”³⁸.

O fragmento inicial do poema “A Criação da lua” reza:

Do caxinauá seu nome seu feiticeiro é.
 Caxinauás muito pelejaram para suas gentes ajuntaram,
 aqueles com pelejam. Da vespa as gentes, muito corajosas muito,
 ali do sol do rio à beira,
 da vespa as gentes moram. Caxinauás de capivara rio Com moram, os
 caxinauás do sol do rio ciosos
 são
 Os binanauás noite dentro dormem todos, deitados
 estavam, os caxinauás
 escuro dentro cacete com espancaram-nos,
 Acabaram.
 (Helder, 1997: 47-48).

Nota-se uma “cadência encantatória”, ideogrâmica, remetendo à oralidade, como num sussurro. Para Herberto Helder, a fala proferida pelos índios Caxinauá “suscita questões melindrosas, matriciais, de como ritmá-la em português sem afectar o movimento da linguagem, e tudo o que implica a linguagem em movimento” (1997: 43). O poeta discorre ainda em *Oulof*: “Temos diante de nós uma poderosa dicção mítica, mágica, lírica, transgredindo em todas as frentes a norma da palavra portuguesa (...) É novíssima (p. 44).

Cabe aqui plagiar uma pergunta do antropólogo Viveiros de Castro: O que deve um poeta àqueles que ele traduz por pressupor que há sempre uma troca

³⁷ MOREIRA, Caio Ricardo Bona. Poéticas ameríndias: perspectivismo e transcrição canibal. UNTREF-Revista de estudos latino-americanos. Em: <http://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/310> Consultado c 201/01/2020

³⁸ DA SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho. A poesia de Herberto Hélder entre os índios Caxinauás e a contemporaneidade brasileira. Em: <https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/206> consutado em 02/02/2020

múltipla entre sujeito e objeto, jamais uma relação unilateral.³⁹ H. Hélder terá dado algo em troca aos Caxinauás, pela mitofagia que praticou deglutindo o mito da lua que lhes pertencia na sua forma oral, mesmo que já transcrito por João Capistrano de Abreu? O que essa prática antropofágica “regurgitou” e como a “fala novíssima” “sussurrou” as fontes orais lá de trás? Instala-se na indagação uma fronteira entre a arte e a área científica eco-humana. A fronteira não é um lugar, mas sim um espaço entre lugares, espaço não linear e descontínuo que não coincide com a geografia. A fronteira é um “entre-lugar” como o *locus* da produção artística e cultural.

Sonorizar a história. São necessárias muitas vozes. António Risério reclama, insistentemente, da escassez de “recriações” de textos afro-ameríndios: “Falo de recriações poéticas (poesia com poesia se paga), não de versões etnográficas, “conteudistas” onde também estamos mal servidos” (1990:23).

A saída do labirinto aproxima-se . Aproxima-se a Amazônia instalada num “entre-lugar” “onde uma árvore derrubada é como uma palavra censurada e um rio poluído é como uma página rasurada”.⁴⁰ “Tocamo-nos todos como as árvores de uma floresta no interior da terra. Somos um reflexo dos mortos, o mundo não é real. Para poder com isto e não morrer de espanto as palavras, palavras” (Helder, 2004: 226).

5. Do labirinto à tela em verde da literatura indígena brasileira.

Contar estórias para sonorizar a história



É preciso voltar para a Amazônia e, reconhecendo a sua agonia, procurar restaurar a sua verdade por um consciente trabalho de solidariedade. Não podemos mais permitir que a região seja considerada uma categoria do exótico; desta maneira evitaremos que sua exploração também se torne um desfrute. Um conhecimento mais aprofundado das culturas autóctones derruba por terra as velhas pretensões etnocentristas.

Vicente Franz Cecim⁴¹

O labirinto adentrado ao início desse capítulo desfez seus meandros internos quando identificado o substrato mítico e a mitofagia consubstanciada em obras específicas de Vicente Franz Cecim e Herberto Helder. O círculo hermenêutico impõe-se no avanço à tela da Literatura Indígena – refere a lógica

³⁹ LEAL, Izabela Guimarães Guerra. Herberto Hélder e o Tradutor Libertino - Itinerários Revista de Literatura- Em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2142> Consultado a 04//2020

⁴⁰ idem nota 38.

⁴¹ idem nota 38.

interna da compreensão hermenêutica, isto é, a regra segundo a qual é necessário compreender o todo de um texto a partir das suas partes e estas a partir do todo.⁴²

Até aqui, percorremos uma Amazônia transcendente. Estamos agora em território material amazónico, com os pés submersos em águas e as mãos tingidas de verde barro. Compreender o reflexo da Amazônia na Literatura Indígena, âmbito da presente publicação, implica contextualizar brevemente a Região-Lugar Amazônia no tempo-espaço.

“Território onde o mito se reveste então do caráter de discurso absoluto (...) de certa forma todos os personagens que povoam a mitologia são xamãs, o que, aliás, é explicitamente afirmado por algumas culturas amazônicas”⁴³, faz-se imperativo ouvir a caixa de ressonância da oralidade ancestral que orienta e determina a vivência de seus povos, aporta no imaginário coletivo nacional e mundial e impacta discursos eco-humanos, ontológicos e cosmológicos. Implica ainda entender a “contemporaneidade absoluta” (Yanomami&Albert, 2016) dos povos indígenas do Brasil que em grande parte lá vivem. É nessa Amazônia, fonte onde a Literatura Indígena busca o Verbo, que o mito é reconhecido como autoridade: “Reconhecendo esta autoridade do mito, poetas como Stradelli defendem a primeira realidade da região, realidade maior e mais relevante, pela qual está determinado o próprio destino da Amazônia.”⁴⁴

A contemporaneidade absoluta dos povos indígenas e a urgência dialética que se impõe ao tema contundente estimulam o “olhar complexo” da ecologia humana: A ambição da complexidade é prestar contas das articulações despedaçadas pelos cortes entre disciplinas, entre categorias cognitivas e entre tipos de conhecimentos. Isto é, tudo se entrecruza, se entrelaça para formar a unidade da complexidade; porém a unidade do ‘complexus’ não destrói a variedade e diversidade das complexidades que o teceram” (Morin, 1996: 1769).

O indígena na literatura brasileira nunca foi o autor de sua própria história. A historiografia comprova a ausência de referências nas obras de José Veríssimo (1969, 1977), Silvio Romero (1960) e de Alfredo Bosi (1970). O mesmo se passa com as críticas literárias mais tradicionais de Afrânio Coutinho (1968, 1971), de Araripe Junior (1958, 1970) e na crítica sociológica de Antonio Candido (1964, 1965). Sobre

⁴² Carlos CEIA: s.v. “Círculo Hermenêutico”, *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia. Em <http://www.edtl.com.pt>, consultado em 16-01-2019

⁴³ CASTRO, Eduardo Viveiros. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio *Mana* v.2 n.2 Rio de Janeiro out. 1996. Em https://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0104-93131996000200005&script=sci_arttext Consultado a 11/11/2019

⁴⁴ SOUZA, Mário. *Idem* Nota 27

as produções dos autores indianistas, o “outro do outro”, Thiél (2012, p. 44) afirma que

muitas obras que utilizam a palavra “indígena” não são propriamente indígenas, apenas remetem a temas que o imaginário social ocidental associa e identifica ao universo indígena. O termo indianista refere-se à produção literária brasileira, do período romântico, voltado para a construção de uma identidade nacional. Os autores das obras indianistas não são índios [...] os romances indianistas partem de matéria-prima local para constituir tempo, espaço e homem míticos, com o propósito de construir a gênese de uma nação em um momento de afirmação cultural.

As vozes indígenas do Brasil desde sempre foram matéria de etnógrafos, missionários, viajantes, poetas, prosadores. As narrativas indígenas vêm sendo publicadas traduzidas, transcritas por antropólogos e folcloristas, reescritas por autores não indígenas como fonte e enredo de inúmeras produções literárias. A partir da década de 1990 houve um avanço significativo na criação de poéticas e artes verbais de autoria indígena, revestidas de caráter literário e material, visto resultarem em “projetos gráficos”. Uma divisa temporal no (re)ajuste dos olhares, da voz narrativa – lugar da fala, tempo de deslocamento do sujeito da enunciação, quando o sujeito que emprega a palavra outro “aceita ser um “outro” Bernardet (2015). Tempo de se perguntar: “Quem sou eu então? A quem perguntar, senão ao outro?” Derrida, (2002: 18). A escritura indígena se apodera da técnica “canônica”, literária, tradutória, editorial, fala de si aos olhos do outro.

Janice Thiél (2006) expressa que “Tratar de textualidades indígenas, ou ter a ousadia de utilizar a palavra ‘literatura’ para descrever a produção de variadas nações indígenas brasileiras, causa estranheza para muitos ainda não libertos de visões de literariedade canônicas ocidentais. Contudo, a produção textual indígena brasileira, que floresceu na última década do século XX, entra o século XXI como movimento literário e também político, de afirmação de identidade e cidadania.”

Na esteira da conquista dos direitos jurídicos da minoria indígena pela Constituição Federal Brasileira de 1988, a lei 11.645/2008, passa a incluir a “história e cultura indígena” no currículo oficial da educação básica do Brasil. O direito ao bilinguismo é assegurado. A produção textual é remetida a um “entrelugar”:

O conceito de entrelugar vai ser particularmente relevante para entender o que acontece com a contemporaneidade periférica, uma vez que ele surge dos embates vividos nas margens dos cânones culturais. Por outro lado, embora a ideia de periferia sugira uma centralidade já proclamada obsoleta, a cultura periférica emerge no contemporâneo como o instrumento principal da desestabilização do centro. (Mendes, 2008, p. 63).

Outro marco concreto e simbólico em 2012, na direção da consolidação da voz indígena brasileira no panorama cultural é a coleção “Poesia.br”, organizada por Sergio Cohn, que “descentraliza o cânone literário brasileiro” e “desvia o marco inicial de nossa história literária” ao iniciar antologia de dez volumes com um tomo intitulado *Cantos Ameríndios*, onde estão reunidos cantos de seis etnias indígenas (Araweté, Bororo, Kashinawá, Marubo, Mbya Guarani e Maxakali) na tradução de poetas brasileiros contemporâneos.

Polar (2000) considera estruturas da literatura indígena, as obras que referenciem a figura do índio e que este seja o principal agente da produção. De acordo com Sousa (2003 *apud* Thiél, 2012, p. 66), a literatura indígena pode ser classificada em três vertentes: 1. obras escritas por autores bilíngues indígenas para escolas indígenas; 2. obras tuteladas por intermediadores; 3. obras produzidas por escritores que vêm de comunidades tribais, mas que estão localizados em centros de produção cultural não indígena e dirigem seus textos ao não índio. Na questão da autoria é que se encontra o eixo dessa nova produção discursiva. Agora considerados sujeitos de direito e expressão, os povos originários estão prontos a resgatar suas pertencas culturais e ancestrais e a impor-se no lugar da fala. Behr (2017) elenca três fases da autoria indígena: os mitos transcritos/registo etnográfico, as literaturas ditas didáticas-autores coletivos resultando na produção dos “livros da floresta”, Almeida e Queiróz (2004), e a literatura de autores individuais autoproclamados indígenas. Nesta última categoria encontram-se inúmeros projetos gráficos publicados no mercado brasileiro a partir dos anos 90 para o público infantojuvenil de autoria de escritores migrantes que vivem em centros urbanos e se propõem a contar a história indígena, mesmo que através de “estórias”.

Entre os autores com obras individuais publicadas mencionamos, Eliane Potiguara, Kaká Werá, Cristino Wapichana, Tiago Hakiy, Márcia Kambeba, Olívio Jekupé, Yaguarê Yamã, Jaider Esbell, Jaime Diakara e Daniel Munduruku, ativista, pós-doutor em Língua Portuguesa, autor de 53 títulos, vários deles com selo de Altamente Recomendado pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, criou e preside o Instituto UK’a Casa dos Saberes Ancestrais. Recorremos a ele para

sintetizar a relação oralidade-escrita-memória, capacidade de intervenção da estética dos mitos e do imaginário na consciência histórica dos sujeitos:

[...] É preciso interpretar. É preciso conhecer. É preciso se tornar conhecido. É preciso escrever – mesmo com tintas do sangue – a história que foi tantas vezes negada. A escrita é uma técnica. É preciso dominar esta técnica com perfeição para poder utilizá-la a favor da gente indígena. Técnica não é negação do que se é. Ao contrário, é afirmação de competência. (...) É demonstração de capacidade de transformar a memória em identidade, pois ela reafirma o Ser na medida em que precisa adentrar o universo mítico para dar-se a conhecer o outro. [...] Há um fio tênue entre oralidade e escrita, disso não se duvida. Alguns querem transformar este fio numa ruptura. Prefiro pensar numa complementação. Não se pode achar que a memória não se atualiza. É preciso notar que ela – a memória – está buscando dominar novas tecnologias para se manter viva. A escrita é uma dessas técnicas [...] Pensar a literatura indígena é pensar no movimento que a memória faz para apreender as possibilidades de mover-se num tempo que a nega e nega os povos que a afirmam. A escrita indígena é a afirmação da oralidade (Munduruku, 2008).

Diversas publicações e estudos acadêmicos têm vindo a discutir e acompanhar as ações afirmativas do movimento indígena e suas expressões estéticas contemporâneas que não se esgotam na literatura. O cinema, as artes plásticas, a música e artes performativas são territórios onde a presença da minoria indígena se faz presente. Recente coletânea “Literatura Indígena Contemporânea” (2018) é assertiva na introdução:

A literatura indígena brasileira desenvolvida a partir da década de 1990 é um dos fenômenos político-culturais mais importantes de nossa esfera pública e se insere nessa dinâmica ampla de ativismo, militância e engajamento de minorias historicamente marginalizadas e invisibilizadas de nossa sociedade, que assumem o protagonismo público, político e cultural enquanto núcleo de sua reafirmação como grupo-comunidade e, em consequência, de enfrentamento dessa situação de exclusão e violência vividas e sofridas.

A Literatura Indígena Brasileira é uma construção poética que emerge da oralidade ancestral indígena e encontra na práxis sua força e grande contributo. Estar diante dos textos ameríndios “é estar diante de um complexo epistêmico; é colocar-se diante dos limites mesmo de nossas formas de construir teorias sobre o outro e sobre o discurso do outro” (Barra, 2017). São esses limites de que nos fala Cynthia Barra que simbolizam a “saída do labirinto” de nossa pesquisa. O

leitor ao debruçar-se sobre uma narrativa indígena “obriga-se ou é obrigado” a “acolher”, buscar formas de descodificação da carga simbólica e imagética. O leitor assume uma posição ativa e colaborativa na interpretação dos textos.

Nesta última “paragem” de nosso trajeto, tomamos a liberdade de expressar que temos vindo a “sentir” uma zona árida, com algumas, poucas informações circunscritas aos meios académicos, rede de bibliotecas não incluída, relativamente à Literatura Indígena Brasileira em Portugal, nem sequer transfigurada em proposta de educação ambiental e ecoliteracia. Será pelo seu não reconhecimento como literatura? Concordamos que a literatura, como entidade orgânica que é, obriga a ajustes no seu corpo para abrigar uma “entidade nova”, a existência da poesia-práxis; porém, é uma criação e direito adquirido, logo, legitima essa jovem literatura. Sustentamos essa posição com Antonio Candido no seu ensaio “O direito à literatura” (1995): *A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas.* Quanto ao curso axial que irá tomar a produção literária e seus autores, a correnteza dirá: “Qual é a direção da canoa? E em qual canoa estamos embarcando? Um indígena escritor ou um escritor indígena?”⁴⁵. O certo é que as estórias sonorizam cada vez mais a História.

Pretende-se com esta contribuição a respeito da Literatura Indígena Brasileira estimular o debate, inclusivo no reduto académico português, mas não isolado dos processos sociais. O “bem viver ancestral” paradigma da convivência harmoniosa entre cosmo, seres da natureza e humanidade, uma relação de fusão de Cultura Viva, traz importantes contribuições na construção de novos projetos de vida nos distintos países e reflexões inerentes à emergência climática. “Outro mundo será possível se for pensado e erguido democraticamente, com os pés fincados nos Direitos Humanos e nos Direitos da Natureza.” (Acosta, 2016, p.29).

6. Conclusão da jornada

Chegados ao final do trajeto, é legítimo considerar que os textos, autores e temas abordados colaboram na “cura da floresta”, as vozes se erguem das páginas e fazem emergir a Alteridade mais radical, a Outridade como condição *sine qua non* no relacionamento com a grande Floresta-Bandeira, Amazónia, que traz em si todas as demais florestas. Isso requer abertura por parte do leitor, que nas

⁴⁵ Idem Nota 44.

palavras de Ricoeur (1983 p. 119) está disponível para receber a narração de acordo com “sua própria capacidade de acolhimento”. A arte da literatura inspira a descoberta do Outro, humano e não humano, desde o outro como objeto, confundido com o mundo que o cerca, até o outro como sujeito, igual ao eu, mas diferente dele. A Amazônia não é mais uma invenção, é um Sujeito que não cessa de se traduzir como os mitos.



Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. (2004). Na captura da voz: As edições da narrativa oral no Brasil. Belo Horizonte: A Autêntica; FALE/UFMG
- CASSIRER, Ernest (2000). Linguagem e mito. S. Paulo: Perspectiva
- CASTRO, Eduardo Viveiros (2000). *Araweté – O povo do Ipixuna*. Lisboa: Assírio&Alvim
- CECIM, Vicente Franz (2001). *Ó Serdespanto*. Lisboa: Íman Edições
- COELHO, Eduardo Prado (1987). *Os universos da crítica*. Lisboa: Edições 70
- COSTA, Albert (2019). *O bem viver. A utonomia Literária*. S. Paulo: Editora Elefante.
- HELDER, Herberto (1997). *Oulof. Poemas mudados para português por Herberto Helder*.
- MARTINS, Maria S. (Org.)(2014). *Literatura, Cultura e Direitos de Indígenas em Época de Globalização*. Campinas, S. P.: Mercado de Letras.
- MUNDURUKU, Daniel (2012). *O caráter educativo do movimento indígena*. S. Paulo: Paulinas.
- MUNDURUKU, Daniel (2011). *Parece que foi ontem*. S. Paulo: Global Editora
- SANTIAGO, S. (2000). *O entre-lugar do discurso latino-americano. Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco.
- SOUZA, Márcio (2019). *História da Amazônia*. S. Paulo: Editora Record.
- SOUZA, Lynn de (2003). *As visões da anaconda: a narrativa escrita indígena no Brasil*, Revista Semear 7. Disponível http://www.letas.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/7Sem_16.html

O(a)s Autore(a)s

Notas biográficas

Glória BASTOS. É Professora no departamento de Educação e Ensino a Distância, na Universidade Aberta, e investigadora no CEMRI – Centro de Estudos das Migrações e Relações Interculturais. Tem o doutoramento em Estudos Portugueses, com uma tese sobre o teatro para crianças, parcialmente publicada com o título *O teatro para crianças em Portugal. História e crítica* (Caminho, 2006). Tem colaborado com o Gabinete da Rede de Bibliotecas Escolares. Pertenceu ao Conselho Científico do Plano Nacional de Leitura e integra atualmente a Comissão de Honra.

A sua atividade de investigação tem privilegiado questões relacionadas com a problemática da leitura e do livro infantil e juvenil, as bibliotecas escolares e o papel das tecnologias na educação.

Pedro CALHEIROS. Professor aposentado de Literatura Portuguesa da Universidade de Aveiro. *Doctorat D'état EN Lettres Et Sciences Humaines (Littérature Comparée)* da Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, com a tese: *Du romantisme au symbolisme: Madeleine Férat d'Émile Zola et Dom Casmurro de Machado de Assis. Interférences et lectures critiques.*

Foi Professor de Língua, Literatura e Civilização Portuguesas e Brasileiras, de 1977 a 1990, nas Universidades de Haute Bretagne - Rennes II, Catholique de l'Ouest (Angers) e Paris-Nord. Foi Secretário-Geral da Société Française des Lusitanistes de L'Enseignement Supérieur, assim como membro fundador e antigo Secretário-Geral da Associação Internacional de Lusitanistas. Tem vasta obra científica publicada, nomeadamente sobre Ferreira de Castro e Machado de Assis.

Ana Cristina CARVALHO. Nasceu em Lisboa em 1961 e vive em Sintra. Licenciou-se em Engenharia do Ambiente (1986) pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade da Nova de Lisboa e durante duas décadas exerceu a profissão no Instituto de Conservação da Natureza e Florestas. Mestre (2009) e doutora (2015) em Ecologia Humana, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da mesma universidade.

Autora de artigos científicos, publicações de divulgação científica e do livro *Terra Nativa – Natureza e Paisagem Humanizada em Ferreira de Castro* (2017).

Entre 2009 e 2018 foi professora auxiliar convidada do Departamento de Sociologia. É atualmente investigadora integrada do CICS.NOVA, desenvolvendo um projeto multianual financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia na interface Literatura Portuguesa, Ecologia e Clima.

António Cândido FRANCO. Nasceu e cresceu em Lisboa (1956), num dos mais vetustos bairros da cidade, a Graça. Dedicou-se ao estudo dos autores do movimento da Renascença Portuguesa. Fez um doutoramento em Literatura Portuguesa sobre Teixeira de Pascoaes, na Universidade de Évora (1997) e escreveu uma biografia de Agostinho da Silva (2015). Há quase quatro décadas que está ligado ao ensino público, onde se esforça por desaprender muito do que lhe ensinaram. Coordena, edita e dirige desde 2012 a revista de “cultura libertária” *A Ideia*, publicada desde 1974. Responsabilizou-se pela edição de Fialho de Almeida, Teixeira de Pascoaes, Jaime Cortesão, Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny e Luiz Pacheco, entre outros.

Tudo o que procura é poder inscrever no seu registo o que um inspirado escritor francês mandou gravar na sua lápide: *Je cherche l’or du temps*.

José Alonso FREIRE. Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/UNESP (2002), Doutorado (2006) e Pós-Doutorado (2015) em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo/USP.

Possui experiência em Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Teoria da Literatura, principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira contemporânea e seus desdobramentos, o diálogo da LB com o cânone, Dalcídio Jurandir, Milton Hatoum. Publicou vários artigos em periódicos e capítulos de livros e dois livros sobre esses temas, além de um livro de literatura infantil. Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e também atua nos Programas de Mestrado/Doutorado em Estudos de Linguagens/UFMS, Campus de Campo Grande, e do Mestrado em Estudos Culturais/UFMS, Campus de Aquidauana.

Allison LEÃO. É Doutor em Literatura Comparada, pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008), e mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (2002). É professor Associado da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), atuando no curso de graduação em Letras (Literatura Brasileira e Teoria da Literatura) e no Programa de Pós-graduação em Letras e Artes. Foi professor da Educação Básica por 15 anos.

Lidera o Grupo de Pesquisas em Memória Artística e Cultural do Amazonas (MemoCult), que atua nas linhas de pesquisa: "Arquivo, memória e interpretação" e "Teoria, crítica e processos de criação". Dirige a Segunda Oficina Laboratório Editorial, selo da Editora UEA, além de desenvolver projetos sobre arquivos literários na Amazônia e processos de criação.

Lucilene Gomes LIMA. Nascida em 1964, na vila de Anveres, município do Careiro, Amazonas. Graduada em Letras pela Universidade Federal do Amazonas, em 1993. Mestre em Estudos literários pela Universidade Federal do Pará, em 2006. Professora de literatura brasileira e língua portuguesa. Publicou os livros: *O mestre e o discípulo* (contos), 2000; *O julgamento* (contos), 2002; *Ficções do ciclo da borracha* (ensaio), 2009; *A expressão literária* (ensaio), 2011, e os artigos *O intercurso do regional, nacional, universal na literatura brasileira*, 2006; e *A percepção da natureza amazônica na obra Inferno verde, de Alberto Rangel*, 2007.

Marcos MARQUES. É graduado em Letras Português/Francês pela UEPG (Universidade Estadual de Ponta Grossa), mestre em Geografia pela UNIR (Universidade Federal de Rondônia) e doutor em Geografia pela UFPR (Universidade Federal do Paraná).

Atualmente desenvolve estágio de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital na PUC/SP. Fundou juntamente com o poeta Carlos Moreira, o Flama - Festival de Literatura da Amazônia, que já teve quatro edições. Em 2012, lançou pela Editora Valer o livro *Thiago de Mello, uma poética do lugar*.

Maria do Carmo MENDES. É professora e investigadora do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho.

Especialista em Literatura Comparada e em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, tem publicado ensaios sobre: escritores de língua portuguesa (Camões, Padre António Vieira, Camilo, Eça, Camilo Pessanha, Aquilino, Almada, Torga, Agustina Bessa-Luís, Teolinda Gersão, Almeida Faria, Orlanda Amarílis, Rui Knopfli, Arménio Vieira e Germano Almeida); mito de Don Juan; Ecocrítica; Literatura Fantástica e Policial; influências clássicas na Literatura Portuguesa Contemporânea; Diálogos entre a Literatura Portuguesa e as Literaturas Hispano-Americanas. As suas publicações mais recentes são os livros *Artes e Ciências em Diálogo* (2015) e *Idades da Escrita: estudos sobre a obra de Agustina Bessa-Luís* (2016), *Ecocriticism 2018* e *Africanidades Eletivas* (2020).

Isabel PATIM. Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas – Inglês e Alemão (Univ. Porto, 1990). Doutorada em Filologia Inglesa (Univ. Santiago de Compostela, 2000). Bolseira do *International Council for Canadian Studies* – Ottawa, com o FRP (2001), o IRP (2003) e o FEP (2005). Promotora de investigação interdisciplinar e tradutora, é autora de várias publicações nas áreas das Línguas, Culturas, Artes e Literaturas. Investigadora integrada do CLEPUL da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Últimos projetos: membro do projeto EUFICCS; fundadora do projeto artístico ‘Lethes Art’; Investigadora Responsável do projeto ‘100 Bauhaus – starting from zero’. Docente de idiomas e de comunicação na FCHS da Univ. Fernando Pessoa. Professora convidada de Estudos Canadianos Anglófonos na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Marinete SOUZA. Professora Adjunta II na Universidade Federal de Mato Grosso, Campus Universitário do Médio Araguaia e no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem, do Campus de Cuiabá.

Licenciatura em Letras – Português e Literaturas; Mestrados em Estudos Literários e Culturais pela Universidade Federal de Mato Grosso e em Sociologia da Religião, pela Università Degli Studio RomaTre. Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa (investigação e ensino), pela Universidade de Coimbra. Áreas de Especialização: Estudos pós-coloniais; literatura de países de língua portuguesa; literatura de viagem, em particular, sobre a região amazónica.

Maria da Conceição TOMÉ. É professora bibliotecária no Agrupamento de Escolas Infante D. Henrique, Viseu. Licenciada em Ensino de Português-Francês pela Universidade do Minho. Mestre em Gestão da Informação e Bibliotecas Escolares pela Universidade Aberta. Doutorada em Estudos Portugueses – Literatura e Cultura Portuguesas com a tese *O Outro na literatura juvenil do novo milénio: vozes, silêncios e (con)figurações*.

É investigadora do Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais (Universidade Aberta). A sua atividade de investigação tem privilegiado questões ligadas à literatura infantojuvenil, às bibliotecas escolares e à comunicação intercultural.

Amarílis TUPIASSÚ. É paraense, licenciada em Literatura e Línguas Vernáculas pela Universidade Federal do Pará, onde foi professora de Literatura Portuguesa durante 24 anos. Exerceu docência também na Universidade da Amazônia. Fez o mestrado e o doutoramento na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com uma dissertação em Literatura Portuguesa e Teoria Literária (Eça de Queirós) e tese sobre a ficção de Alves Redol. Publicou vários trabalhos científicos desde 1991, destacando-se: em 2007, *Breviarium – para refletir com o Pe. António Vieira* e *A palavra divina na surdez do rio Babel* (sobre Vieira amazónico); em 1996, pela Secretaria de Cultura do Pará, *Escritores da Amazônia e de outros nortes*; em 2019, “Amazônia, das travessias lusitanas à literatura de até agora”, citado pelo Papa Francisco, na *Exortação Apostólica Pós-Sinodal Querida Amazônia*.

Vítor Pena VIÇOSO. É professor aposentado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde se doutorou em Literatura Portuguesa (1989).

Para além de ensaios sobre Raul Brandão, Alves Redol, Fernando Namora, Carlos de Oliveira e José Saramago, entre outros, publicou artigos em jornais e revistas, com particular incidência em temas e autores do Romantismo, do Simbolismo e do Neo-Realismo. De destacar os livros *A Máscara e o Sonho – Vozes, Imagens e Símbolos na Ficção de Raul Brandão* (Ed. Cosmos, 1999) e *A Narrativa Neo-Realista – As Vozes Sociais e os Universos da Ficção* (Ed. Colibri, 2011).

Antonio Carlos VITTE. Possui graduação em Geografia (Unesp-Rio Claro, 1989) e é doutorado em Geografia Física (USP, 1998). Professor do curso de graduação em Geografia e do Programa de Pós-Graduação em Geografia, Programa de Pós-Graduação em Ensino e História das Ciências Naturais, Instituto de Geociências, Unicamp.

Em 2013 recebeu o Prêmio CAPES para melhor tese de doutorado e em 2014 foi agraciado com o Prêmio Zeferino Vaz pela reitoria da Unicamp, por mérito científico e acadêmico.

Lau ZANCHI. Licenciada em Direito pela Universidade de São Paulo, é atualmente doutoranda em Ecologia Humana na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Possui formação em: Cinema/Documentário por aquela universidade; Literatura de Língua Portuguesa do Curso Superior de Estudos Portugueses; e Cinema e Literatura, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Foi durante uma década representante de projetos ligados a diversos setores da economia criativa.

Criou e dirige atualmente o Projeto *Sentir a Amazônia em Portugal*.

*Este livro teve o apoio
das seguintes entidades:*



Edições COLIBRI

Lisboa, Setembro de 2020

