

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES – PPGLA

DELMA PACHECO SICSU

**O IMAGINÁRIO EM NARRATIVAS DA LITERATURA INFANTOJUVENIL  
AMAZONENSE**

**Manaus-AM  
2013**

**DELMA PACHECO SICSU**

**O IMAGINÁRIO EM NARRATIVAS DA LITERATURA INFANTOJUVENIL  
AMAZONENSE**

**Dissertação apresentada como requisito à obtenção  
do título de Mestre no Curso de Mestrado em  
Letras e Artes, da Universidade do Estado do  
Amazonas-UEA.**

**Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Gleidys Meyre da Silva Maia**

**Manaus-Am  
2013**

S565i Sicsú, Delma Pacheco  
O imaginário em narrativas da literatura infantojuvenil amazonense. /  
Delma Pacheco Sicsú. – Manaus: UEA, 2013.  
153f. ; 30 cm.

Orientador: Prof<sup>a</sup> Dra. Gleidys Meyre da Silva Maia  
Dissertação (Mestrado em Letras e artes) – Universidade do Estado do  
Amazonas, 2013.

1. Literatura infantojuvenil - amazonense 2. Imaginário literário 3.  
literatura – suporte eletrônico I. Maia, Gleidys Meyre da Silva I.Título.

CDU – 82-93 (811.3) (043)

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Profª Drª Gleidys Meyre da Silva Maia (UEA – Orientadora)**

---

**Prof. Drª. Auriclea Oliveira das Neves (UFAM)**

---

**Profª. Drª. Luciane Viana Páscoa (UEA)**

Este trabalho é dedicado àqueles que direta ou indiretamente contribuíram para sua concretização: as duas maiores riquezas da minha vida, meus filhos Daniel e Davi; ao meu esposo Augusto; aos meus pais Luís e Damares; ao meu avô *in memoriam*; aos meus irmãos Dayse e Denner; à minha orientadora, Dr<sup>a</sup> Gleidys Meyre da Silva Maia; aos meus alunos do curso de Letras do CESP (Centro de Estudos Superiores de Parintins).

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus pelo dom da vida e por me proporcionar sabedoria quando a ele pedi.

Agradeço aos meus dois filhos, amigos e companheiros, que durante este Mestrado entenderam quando não podia dar-lhes atenção necessária e pela demonstração de amor, compreensão e cumplicidade.

Ao meu esposo pelo grande apoio, pela força nos momentos difíceis, pela cumplicidade e por segurar a minha mão quando mais precisei.

A minha mãe que me ensinou o grande valor da família e do respeito às pessoas, mas acima de tudo por ser uma mãe presente em todos os momentos de minha vida.

Ao meu pai, minha irmã e meu irmão por acreditarem em mim e sempre me apoiarem nos momentos difíceis.

A todos meus professores do PPGLA: Dr<sup>a</sup> Gleidys Meyre da Silva Maia, Dr<sup>a</sup> Luciane Páscoa, Dr<sup>o</sup> Márcio Páscoa, Dr<sup>o</sup> Allison Leão, Dr<sup>o</sup> Maurício Matos, Dr<sup>a</sup> Juciane Cavalheiro. Registro aqui meus agradecimentos e respeito por contribuírem significativamente na minha formação.

Agradeço profundamente a minha orientadora Dr<sup>a</sup> Gleidys Meyre da Silva Maia por ter acreditado e abraçado esta pesquisa e, acima de tudo, por ter sido a bússola e a luz deste trabalho.

As minhas companheiras de Mestrado Dilce e Celeste pelas angústias, aventuras, estudos e experiências compartilhadas durante o Mestrado e durante as viagens no grande rio mar, chamado Amazonas.

A Eline, Anne Caroline, Deyse Rubim, Thiago, Jousy, Cláudia e Josy pelo sofrimento compartilhado e pela amizade que ficou.

Ao Luís e à Celeste por me ajudarem na revisão do texto.

Aos meus alunos do 6<sup>o</sup> período de Letras do CESP pelo apoio dado a mim e por compreenderem a minha ausência durante o Mestrado.

*“O imaginário, longe de ser paixão vã, é ação eufêmica e transforma o mundo.”*

*(Gilbert Durand)*

*“Eu quisera ter os braços muito longos*

*Mais longos que as palmeiras esguias destas zonas*

*Maiores que as cobras grandes*

*Maiores até que os rios”.*

*(Violeta Branca)*

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo tratar sobre o imaginário literário na literatura infantojuvenil amazonense tomando como objeto de análise dezenove narrativas. As dezenove narrativas tem como autores Elson Farias, Zemaria Pinto, Thiago de Melo, Wilson Nogueira, Roní Wasiri Guará, Jaime Diakara e Yaguarê Yamã. O presente trabalho parte da necessidade de investigar a literatura infantojuvenil pelo fato de que esta literatura ser pouco conhecida e não ter pesquisas acadêmicas. A pesquisa tomará o imaginário literário como pressuposto teórico por considerá-lo um campo vastíssimo de investigação em torno dos símbolos presentes na literatura e que não se esgota, pois considera sua manifestação e significação conforme o contexto histórico e cultural em que se faz presente. Por isso, tomar-se-ão como base os estudos de teóricos que consideram o imaginário não como algo fechado, mas como um campo aberto de investigação que vai se ressignificando conforme o contexto cultural em que se faz presente. Além do imaginário, a pesquisa trata também dos suportes eletrônicos, em especial o *site*, como meio para arquivar, divulgar e criticar a literatura infantojuvenil amazonense. Pretende-se nesta pesquisa contribuir não apenas para um melhor entendimento de como se manifesta o imaginário literário na literatura infantojuvenil amazonense, mas também contribuir na construção de um arquivo que possa resguardar esta literatura tão importante quanto à literatura amazonense destinada ao público adulto. Como suporte teórico desta pesquisa utilizar-se-á dos estudos de Bachelard (1993), Durand (2002), Laplatine e Trindade (1997), Levy (1996) e outros que possam contribuir no estudo em questão. Acredita-se ser relevante a presente proposta de pesquisa, pois além de se estudar o imaginário literário na literatura infanto-juvenil amazonense, procurar-se-á também arquivá-la a fim de oferecer aos futuros investigadores uma fonte de pesquisa sobre ela.

**Palavras chave:** Imaginário, Literatura Infantojuvenil Amazonense, Suporte eletrônico.



## ABSTRACT

The objective of this work is to address the literary imaginary in Amazonian Children and Youth Literature, taking nineteen narratives as a subject of analysis. The nineteen narratives were written by Elson Farias, Zemaria Pinto, Thiago de Mello, Wilson Nogueira, Roni Wasiri Guará, Jaime Diakara and Yaguarê Yamã. This current work comes from the need to investigate Children and Youth Literature because of the fact that this literature is not well known and does not have academic research. The research will take the literary imaginary as a theoretical assumption for considering it a vast field of investigation around the symbols found in literature, which does not end, because it considers its manifestation and significance according to the historical and cultural context to which it belongs. Therefore, its basis will be theoretical studies that consider the imaginary as something not closed, but as an open field of investigation that will receive new meaning according to the cultural context to which it belongs. Besides the imaginary, this research also deals with electronic support, in particular the *website* as a means to archive, promote and criticize Amazonian Children and Youth Literature. The aim of this research is to contribute not only to a better understanding of how the literary imaginary manifests in Amazonian Children and Youth literature, but also to contribute to the construction of an archive that can protect this literature, which is as important as the Amazonian literature intended for adult audiences. Theoretical support for this research will be the studies of Bachelard (1993), Durand (2002), and Trinidad and Laplatine (1997), Levy (1996) and others who may contribute to the current study. This research proposal is believed to be relevant because besides studying the literary imaginary in Amazonian Children and Youth Literature, it also intends to archive it in order to offer future researchers a source of research on it.

Keywords: Imaginary, Amazonian Children and Youth Literature, Electronic support.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
CAPÍTULO I: O IMAGINÁRIO LITERÁRIO .....	16
1.1 Conceito .....	16
1.2 Categorias.....	22
1.2.1 <i>O Regime Diurno das imagens</i> .....	22
1.2.2 <i>O Regime Noturno das imagens</i> .....	28
1.3 A relação da literatura infantojuvenil com o imaginário .....	50
CAPÍTULO II: O IMAGINÁRIO LITERÁRIO NA LITERATURA INFANTO JUVENIL AMAZONENSE .....	54
2.1 O regime diurno das imagens na literatura infantojuvenil amazonense.....	58
2.1.1 <i>Os símbolos teriomórficos na literatura infantojuvenil amazonense</i> .....	58
2.1.2 <i>Os símbolos catamórficos na literatura infantojuvenil amazonense</i> .....	61
2.1.3 <i>Os símbolos ascensionais na literatura infantojuvenil amazonense</i> .....	63
2.1.4 <i>Os símbolos diairéticos na literatura infantojuvenil amazonense</i> .....	68
2.2 O regime noturno das imagens na literatura infantojuvenil amazonense .....	74
2.2.1 <i>Os símbolos da inversão na literatura infantojuvenil amazonense</i> .....	76
2.2.2 <i>Os símbolos da intimidade na literatura infantojuvenil amazonense</i> .....	86
2.2.3 <i>Os símbolos cíclicos na literatura infantojuvenil amazonense</i> .....	96
2.3 A simbologia das cores na literatura infantojuvenil amazonense .....	101
CAPÍTULO III: UMA PROPOSTA DE LEITURA E ARQUIVO DA LITERATURA INFANTOJUVENIL AMAZONENSE .....	114
3.1 A relação literatura infantojuvenil/Estética da Recepção .....	114

<b>3.2 A Literatura Infantojuvenil na Contemporaneidade: diferentes suportes, diferentes leituras, diferentes leitores .....</b>	<b>121</b>
<b>3.3 Caminhos e fronteiras da literatura infantojuvenil amazonense .....</b>	<b>131</b>
<b>3.4 Critérios utilizados na produção do <i>site</i> .....</b>	<b>139</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>145</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>148</b>
<b>ANEXO - GLOSSÁRIO.....</b>	<b>154</b>

## INTRODUÇÃO

Quando se trabalha a disciplina Literatura infantojuvenil com alunos de graduação do curso de Letras do CESP (Centro de Estudos Superiores de Parintins), muitos têm em mente que essa literatura não seja tão significativa como outras literaturas da grade curricular do curso. Esse equívoco, no entanto, vai se esclarecendo à medida que a disciplina vai sendo ministrada. Os alunos começam então a ter um olhar mais crítico acerca da importância da Literatura Infantojuvenil e passam a vê-la num pé de igualdade com outras literaturas oferecidas no curso.

Chega-se, porém, a outra situação: os acadêmicos passam a ter como referencial dessa literatura autores já consagrados como Monteiro Lobato, Ana Maria Machado, entre outros e desconhecem a produção de escritores amazonenses como Elson Farias e Thiago de Mello, que, além de escreverem para “adultos”, tem também se dedicado a escrever para os infantes. Além desses escritores tem também despontado no cenário literário amazonense as produções de Zemaria Pinto e dos indígenas Roni Wasiri Guará, Jaime Diakara e Yaguarê Yamã, As produções destes escritores, contudo, continuam sendo pouco conhecidas, apesar do número expressivo de obras lançadas de 2001 até os dias atuais.

Outra problemática em relação à literatura infanto-juvenil amazonense diz respeito à falta de pesquisas no meio acadêmico sobre esta literatura. Acredita-se que a falta de conhecimento e pesquisa da literatura infantojuvenil amazonense seja em decorrência do fato de que ela ainda enfrente problemas como o não reconhecimento como obra de arte, pois por ser voltada para um público não adulto é vista como um gênero menor na literatura amazonense. Fato este percebido na produção de escritores amazonenses consagrados, mas que não se dedicaram a escrever também para crianças e jovens.

Com o surgimento do PPGLA (Programa de Pós-graduação em Letras e Artes) teve-se a oportunidade de colocar as problemáticas, ora expostas, em evidência, contribuindo assim para a redução delas por de um estudo teórico e da criação de um site onde se possa arquivar a literatura infanto-juvenil amazonense e, por extensão divulgá-la e criticá-la.

Diante de todo o exposto, surgiu a necessidade de investigar a literatura infantojuvenil tomando como objeto de pesquisa dezenove obras publicadas desde 2001. Pretende-se nesta pesquisa contribuir não apenas para um melhor entendimento de como se manifesta o imaginário literário na literatura infantojuvenil amazonense, mas também contribuir

construção de um arquivo que possa resguardar esta literatura tão importante quanto à literatura amazonense destinada ao público adulto.

A fim, portanto, de se fazer um estudo crítico desta literatura, tomar-se-á como objeto de estudo uma narrativa do escritor indígena Jaime Diakara denominada *Yahi Puíro Ki'ti: a origem da Constelação da Garça*; dez narrativas do escritor Elson Farias denominadas *A história da inteligência, O tupé voador, O romance dos sapos, Procurando a noite verdadeira, Noite de viração, Viajando com o boto no fundo do rio, A origem das estrelas, De mãos dadas com a paz, As aves pedem ajuda e O jovem tamarindo*; duas narrativas do escritor indígena Roní Wasirí Guará intituladas *Çaiçu'indé: o primeiro grande amor do mundo e O caso da cobra que foi pega pelos pés*; uma narrativa do escritor Thiago de Mello denominada *O menino irmão das águas*; duas narrativas de Wilson Nogueira intituladas *Formosa – A sementinha voadora e Órfão das águas: uma história de homens e bichos num planeta ameaçado de desaparecer*; uma narrativa do escritor Zemaria Pinto intitulada *O urubu albino* e duas narrativas do escritor indígena Yaguarê Yamã intituladas *Um curumim, uma canoa e Guanãby Muru-Gáwuá: a origem do Beija-flor*.

O critério utilizado na seleção destas obras será baseado na comparação entre a produção literária de escritores indígenas e não indígenas, verificando se a cultura letrada ou não desses autores interferem em suas produções no que diz respeito à linguagem utilizada nos textos, à influência de outras culturas e a forma como o imaginário aparece e é representado nessas narrativas. Outro critério utilizado foi escolher entre escritores não indígenas autores já consagrados no meio acadêmico como Thiago de Mello e Elson Farias e outros que escritores que ainda estão buscando seu espaço e reconhecimento no cenário literário como Wilson Nogueira e Zemaria Pinto.

O estudo crítico dessas narrativas tomará como pressuposto teórico o imaginário a partir dos estudos de Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Trindade e Laplatine, Maria Zaira Turchi e outros estudiosos que possam contribuir para esse estudo. Destaca-se, porém Gilbert Durand tendo em vista que as narrativas analisadas estarão focadas no Regime Diurno e Noturno das imagens categorizadas por ele na obra *Estruturas Antropológicas do Imaginário*.

A pesquisa tomará o imaginário literário como pressuposto teórico por considerá-lo um campo vastíssimo de investigação em torno dos símbolos presentes na literatura e que não se esgota, pois considera sua manifestação e significação conforme o contexto histórico e cultural em que se faz presente. Por isso, tomar-se-ão como base os estudos de teóricos que consideram o imaginário não como algo fechado, mas como um campo aberto de investigação que se ressignifica conforme o contexto cultural em que se faz presente.

As dezenove narrativas ora citadas serão analisadas conforme a categorização de Gilbert Durand que divide sua obra em Regime Diurno e Noturno das imagens. Assim, procurar-se-á nessa análise verificar como o imaginário literário se inscreve nas dezenove narrativas e como ele dialoga com o imaginário amazônico.

Além do imaginário, o presente estudo discutirá ainda sobre a recepção da literatura infanto-juvenil amazonense na contemporaneidade e colocará em evidência a importância dos suportes eletrônicos para o arquivamento, divulgação e estudo crítico desta literatura.

Esta pesquisa será dividida em três capítulos e terá como objeto de estudo as dezenove narrativas da literatura infantojuvenil amazonense, publicadas entre os anos 2001 até 2011 e os suportes eletrônicos, especificamente o *site*, por considerá-lo de suma importância para o arquivamento, divulgação e crítica desta literatura.

O primeiro capítulo será intitulado **O imaginário literário** e estará dividido em três seções. A primeira seção tratará sobre os conceitos de imaginário, fazendo um apanhado geral de sua significação e o porquê de ele ser considerado como inacabado e subjetivo. Nesta seção, procurar-se-á dialogar com os estudos de Bachelard, Gilbert Durand, Trindade e Laplatine, entre outros que poderão ajudar na elucidação dos conceitos sobre o imaginário.

A segunda seção do primeiro capítulo tratará sobre o Regime Diurno das imagens de acordo com a categorização proposta por Gilbert Durand. Assim, utilizar-se-ão exemplos da literatura a fim de verificar como os símbolos referentes ao Regime Diurno se apresentam e significam nos textos literários. Além de Gilbert Durand serão utilizados outros teóricos como João de Paes Loureiro, dois dicionários de símbolos e um dicionário referente às cores.

A terceira seção do primeiro capítulo tratará sobre o Regime Diurno das imagens também de acordo com a categorização proposta por Gilbert Durand. Para isso, utilizar-se-ão exemplos da literatura a fim de verificar como os símbolos referentes ao Regime Noturno se apresentam e significam nos textos literários. Além de Gilbert Durand serão utilizados outros teóricos, dois dicionários de símbolos e um dicionário de referente às cores.

A quarta seção do primeiro capítulo tratará sobre a relação da literatura infanto-juvenil com o imaginário. Nesta seção procurar-se-á discutir e colocar a importância do imaginário na recepção dos textos literários destinados ao público infanto-juvenil. Tomar-se-á como base teórica para esta discussão os estudos de Leonardo Arroyo, Bruno Bettelheim, Nelly Novaes Coelho e outros estudiosos.

O segundo capítulo será intitulado **O imaginário literário na literatura infanto-juvenil amazonense** e estará dividido em três seções. Neste capítulo pretende-se verificar como o imaginário literário se inscreve na literatura infanto-juvenil amazonense e como ele

dialoga com o imaginário amazônico. Nas três seções deste capítulo tomam-se como base principal os estudos de Gilbert Durand.

A primeira seção tratará sobre o Regime Diurno das imagens na literatura infantojuvenil amazonense e estará subdividida em quatro tópicos que discutirão e analisarão a presença dos símbolos do Regime Diurno das imagens na literatura infanto-juvenil amazonense. O primeiro tópico verificará a presença e a significação dos símbolos teriomórficos na literatura infanto-juvenil amazonense, o segundo tópico a presença e a significação dos símbolos catamórficos na literatura infanto-juvenil amazonense, o terceiro tópico a presença e a significação dos símbolos ascensionais na literatura infanto-juvenil amazonense e o quarto tópico a presença e a significação dos símbolos diiréticos na literatura infanto-juvenil amazonense. Em todos esses tópicos serão utilizados como análise as narrativas selecionadas para este estudo.

A segunda seção tratará sobre o Regime Noturno das imagens na literatura infantojuvenil amazonense e estará subdividida em três tópicos que discutirão e analisarão a presença dos símbolos do Regime Noturno das imagens na literatura infantojuvenil amazonense. O primeiro tópico verificará a presença e a significação dos símbolos da inversão na literatura infanto-juvenil amazonense, o segundo tópico a presença e a significação dos símbolos da intimidade na literatura infanto-juvenil amazonense e o terceiro tópico a presença e a significação dos símbolos cíclicos na literatura infanto-juvenil amazonense. Em todos esses tópicos serão utilizados como análise as narrativas elencadas para este estudo.

A terceira seção do segundo capítulo verificará e discutirá sobre a simbologia das cores na literatura infanto-juvenil amazonense. Nesta seção também serão utilizadas como objeto de investigação as narrativas selecionadas para este estudo.

O terceiro capítulo deste estudo será denominado **Uma proposta de leitura e arquivo da literatura infantojuvenil amazonense** e estará dividido em quatro seções. Como suporte teórico deste capítulo, serão utilizados os estudos de Hans Robert Jauss, Ulpiano Meneses, Pierre Lévy, Peter Hunt, Fausto Colombo, Marisa Lajolo e outros estudiosos.

Na primeira seção do terceiro capítulo discutir-se-á sobre a relação da Estética da Recepção com a literatura infanto-juvenil colocando em evidência a figura do leitor como terceira via na significação e ressignificação dos textos literários. Na segunda seção serão colocadas em evidência as transformações que a literatura sofre por conta das mudanças sociais. Nesta seção procurar-se-á verificar se à medida que a sociedade muda, a literatura infanto-juvenil na contemporaneidade também exige mudanças de suportes, leituras e leitores.

Na terceira seção será discutido sobre os caminhos que a literatura infanto-juvenil tem tomado na contemporaneidade, as fronteiras que ela enfrenta para ser divulgada e os problemas recorrentes nas obras. Procurar-se-á fazer uma abordagem crítica desta literatura a partir de obras publicadas de 2001 até 2011.

Na quarta e última seção deste capítulo serão colocados os critérios utilizados na elaboração do *site* lendoamazônia.com.br. e a importância dele como meio para arquivar, divulgar e criticar a literatura infantojuvenil amazonense. Nesta seção procurar-se-á descrever com detalhes cada link do site a fim de esclarecer o porquê de sua presença no *site*.

O objetivo desta pesquisa é, pois, verificar a presença do imaginário literário em narrativas da literatura infanto-juvenil amazonense, tomando como objeto de estudo as dezenove narrativas ora mencionadas. Além do imaginário a presente pesquisa também discutirá a importância dos suportes eletrônicos com uma espécie de arquivo da literatura infanto-juvenil amazonense e como espaço de divulgação e de crítica desta literatura que tem surgido com um número expressivo de publicações, mas que não tem até, então, estudos críticos e reflexivos.

Nesse sentido, acredita-se ser relevante a presente proposta de pesquisa, pois além de se estudar o imaginário literário na literatura infanto-juvenil amazonense, procurar-se-á também arquivá-la a fim de oferecer aos futuros investigadores uma fonte de pesquisa sobre ela.



## CAPÍTULO I: O IMAGINÁRIO LITERÁRIO

### 1.1 Conceitos

Como linguagem carregada de significado, a literatura lança mão de recursos que determinam a carga semântica do texto, diferenciando-a assim de outros textos. De posse desses recursos, o criador de literatura utiliza as palavras de diferentes formas, entendidas aqui, como gêneros. Assim, ao criar ou ao contar uma história, o escritor buscará uma fórmula especial para construir seu texto, utilizando-se de ingredientes que o ajudarão na confecção da sua criação.

Além dos recursos estilísticos, há também os recursos imagéticos que o ajudarão a construir o imaginário presente na obra. O imaginário, dependendo da história narrada, apresenta-se na obra de diferentes formas. Na literatura amazonense ele se manifesta em diferentes formas, através de distintos símbolos representando o fabuloso que é a Amazônia.

João de Jesus Paes Loureiro, na obra *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário* lança mão da literatura para ilustrar e mostrar que a cultura amazônica se constrói a partir do imaginário que se manifesta nesse espaço. O imaginário amazônico evidencia-se não apenas na literatura escrita, mas principalmente, na literatura oral através dos mitos, lendas e símbolos impregnados na cultura amazônica. É uma cultura que não se apresenta de uma forma única, objetiva, mas permite diferentes olhares como bem salienta Loureiro:

Analisando a cultura amazônica na busca de encontrar o dominante que a mobiliza, depara-se com um verdadeiro universo povoado de seres, signos, fatos, atitudes que podem indicar múltiplas possibilidades de análise e interpretação. Trata-se de um mundo de pescadores, indígenas, extratores consumidos em longas e pacíficas jornadas de trabalho; de uma geografia de léguas de solidão e dispersão entre as casas e as pequenas cidades; de um viver contemplativo em que predominam a linguagem e a expressão devaneantes, como se seus habitantes caminhassem entre o eterno e o cotidiano. (Loureiro, 2001, p. 77)

Há, pois representado um mundo híbrido, presentificado na literatura que aqui se produz. Uma literatura em que o profano e sagrado dividem o mesmo espaço, no qual o mito cristão e o pagão caminham juntos, numa relação paradoxal, onde a crença e descrença são coirmãs e presentificadas em narrativas infantis como *A História da Inteligência* de Elson Farias (2001).

Há, pois, uma hibridização em que a ciência se confunde com saber popular; onde a natureza ao mesmo tempo em que opera como mantenedora do homem também lhe pede ajuda, ilustrando, assim, um mundo paradisíaco e ameaçado. Os contrastes são muito presentes nas produções literárias locais, como é o caso na obra *Órfãos das águas: uma*

*história de homens e bichos num planeta ameaçado de desaparecer* (2011) de Wilson Nogueira e *As aves pedem ajuda* (2001), *Noite de viração* (2001) e *O tupé voador* (2001), também do escritor Elson Farias. Embora descambem para um discurso ecológico, do ‘politicamente correto’, as obras ora citadas têm valor literário, pois buscam através da ficção, ilustrar o modo de ser, de viver e as necessidades do homem local; falam da condição humana do homem da floresta.

Para entender, porém, como o imaginário se constrói na literatura, em especial, na literatura amazonense, faz-se necessário antes esclarecer o que, de fato, se entende por imaginário.

Para Trindade & Laplatine (1997) a imaginação pode ser compreendida como tudo aquilo que não existe, um mundo oposto à realidade concreta. O imaginário é entendido como tudo aquilo que se constrói em oposição à realidade dita concreta e a tudo aquilo que se manifesta, imagina-se e é capaz de transformar e reconstruir o real. Em decorrência da subjetividade presente no termo, a construção do imaginário depende muito do lugar, da cultura e das representações.

O imaginário é um processo cognitivo no qual a afetividade está contida, traduzindo uma maneira específica de perceber o mundo, de alterar a ordem da realidade. [...] A realidade consiste nas coisas, na natureza, e em si mesmo o real é interpretação, é a representação que os homens atribuem às coisas e à natureza. Seria, portanto, a participação ou intenção com as quais os homens de maneira subjetiva ou objetiva se relacionam com a realidade, atribuindo-lhe significados. Se o imaginário recria e reordena a realidade, encontra-se no campo da interpretação e da representação, ou seja, do real. (Trindade & Laplatine, 1997, p. 80).

Entende-se da fala de Trindade e Laplatine que, na literatura, a compreensão e a interpretação do texto ocorrem quando o imaginário do leitor é acessado, possibilitando-lhe dar vazão à imaginação, e assim levá-lo a reconectar e ressignificar o texto. Contudo, a ressignificação de sentido só é possível quando ocorre uma estreita relação do texto com o contexto histórico e social de cada leitor.

Bachelard (1993) entende o imaginário poético como um sistema aberto; fruto de um contexto histórico e social de cada indivíduo. Ele afirma na obra *A poética do espaço* (1993) que a imagem poética escapa à causalidade, ela não tem antecedentes; ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade. Para Bachelard, o imaginário é resultado de diferentes elementos simbólicos que variam muito de cultura para cultura, de momento para momento. O significado, portanto, dos símbolos depende muito do contexto histórico e cultural no qual eles se manifestam.

Dos estudos de Trindade e Laplatine e Bachelard, apreende-se que eles coadunam entre si quando entendem o imaginário não como algo fechado e único, uma vez que para esses estudiosos o imaginário é muito subjetivo, pois depende muito do contexto temporal, espacial e histórico em se manifesta.

Considerado por Rallo (2005), como fundador das discussões em torno do imaginário, Bachelard organiza seus estudos em torno deste objeto dividindo-o dois momentos: a obra diurna e a obra noturna. O estudioso toma como objeto de investigação as imagens da terra, da água, do ar, do fogo. Para ele, esses quatro elementos são fundamentais para se entender o universo da imaginação.

Os estudos de Bachelard sobre a imaginação revolucionaram, na década de 50 do século XX, o campo literário da crítica francesa, originando assim seus estudos sobre as imagens. Esse momento é um divisor de águas na vida do epistemólogo, pois ele “abandona totalmente a tentativa de interpretação psicanalítica dos elementos e procura fazer uma fenomenologia da imagem.” (Barbosa & Bulcão, 2004, p. 45).

De acordo com Rallo (2005) depois que Bachelard descobre a Fenomenologia, ele a toma como uma filosofia da imagem literária, acreditando na sua utilidade para a crítica literária. Assim, se o imaginário é fruto da imaginação, na recepção dos textos literários ele se faz fundamental, pois coloca como peça fundamental do processo de interpretação e ressignificação do texto, o leitor. É lançando mão do imaginário, fruto de um contexto social, cultural, histórico e temporal que o leitor constrói e reconstrói; significa e ressignifica o texto literário.

Outra estudiosa acerca do imaginário é Maria Zaira Turchi. Na obra *Literatura e antropologia do imaginário* (2003) os estudos sobre o imaginário, segundo a autora, são interdisciplinares, pois dialogam com diferentes áreas do conhecimento humano e são também subjetivos, pois se manifestam conforme o contexto histórico e cultural no qual estão inseridos.

Os estudos de Maria Zaira Turchi tomam como ponto de partida os estudos de Gilbert Durand, discípulo de Bachelard e desdobram-se na literatura brasileira. Maria Zaira Turchi segue também a mesma linha de pensamento de Bachelard e de Trindade e Laplatine, pois entende o imaginário como um produto subjetivo, resultado de um contexto histórico e cultural.

Ainda segundo Rallo (2005, p. 1), Bachelard “pensa num estudo das imagens e das metáforas, na utilização da psicanálise, numa crítica de identificação com o devaneio criativo e com o criador, em que a forma vem depois, como racionalização.” Por isso a importância da

Fenomenologia para o epistemólogo, uma vez que ela trata da importância dos fenômenos da consciência e estes fenômenos devem, na concepção de seu criador, Edmund Husserl, serem estudados em si mesmos, pois tudo o que sabemos do mundo resume-se a esses fenômenos e aos objetos ideais que existem em nossa mente.

Em seu estudo sobre a Fenomenologia, Culler (1999, p.119) diz que “ela busca evitar o problema da separação entre sujeito e objeto, consciência de mundo, enfocando a realidade fenomenal dos objetos tal como eles aparecem na consciência.” Tomando então os pressupostos da Fenomenologia, Bachelard começa a criar sua Fenomenologia do imaginário literário a partir dos ciclos naturais e dos quatro elementos por ele destacados: a terra, o fogo, o ar e a água.

Para Bachelard, o universo poético deve ser entendido em dois eixos: o eixo da novidade e o eixo da profundidade. Os dois eixos são os elementos dinamizadores da imaginação que é trabalhada em duas instâncias: primeiramente tem-se o eixo da novidade onde se encontra a imagem formal e a forma daquilo que se imagina; por outro lado, tem-se o eixo da profundidade onde reside a imagem material e a substância daquilo que se imagina.

As imagens, portanto, vão além daquilo que se apresentam num primeiro plano. Cada imagem tem uma forma e um sentido que nem sempre se apresenta na sua superficialidade; é preciso buscar o sentido num nível mais profundo. Para tanto, é necessário entender como o eixo da novidade se apresenta e como ele dialoga com o eixo da profundidade.

E o que se entende por novidade? Entende-se que nesse eixo o poeta lança mão de recursos simbólicos no sentido de não apenas fazer da escrita poética algo novo, mas também no sentido de, através dos símbolos, encantar o leitor pela cor, pela forma, pelos elementos variados, pelas metamorfoses, pelas imagens.

Colocam-se aqui as imagens por entender que elas vão além daquilo que apresentam imediatamente. É necessário, portanto, buscar a compreensão da presença de certos elementos simbólicos na poesia e assim entender o que há além da superficialidade. Entende-se assim que o discurso poético requer um duplo trabalho de investigação e de entendimento das imagens, uma vez que quando elas se apresentam de imediato, podem causar estranhamento e formar na mente do receptor, um significado também imediato. “É um contra-senso pretender estudar objetivamente a imaginação, porque só recebemos verdadeiramente a imagem quando a admiramos. Comparando-se uma imagem a outra, arriscamo-nos a perder a participação em sua individualidade”. (Bachelard, 1998, p. 52).

Reside então, nessa investigação, a necessidade de buscar a compreensão das imagens num plano mais aprofundado, pois o significado destas depende não apenas das impressões

subjetivas do leitor, mas também dos elementos externos a sua subjetividade. Apreende-se, então, que o sentido das imagens poéticas deve estar ancorado não apenas na forma como elas se apresentam, mas também no significado que estas têm num determinado contexto de produção e de recepção.

Fadiman & Frager (1986), em seus estudos sobre Jung, afirmam que para ele os arquétipos e os símbolos são elementos importantes para o estudo sobre o imaginário. Para Jung, segundo Fadiman e Frager, os símbolos e arquétipos têm as mesmas estruturas e podem ser encontrados em sonhos e fantasias de muitos indivíduos, mesmo que eles se encontrem em contextos histórico-sociais diferentes. Ainda, de acordo Fadiman e Frager (1986), nos mesmos estudos, os símbolos estão intrinsecamente ligados ao inconsciente e são reproduzidos numa circularidade coletiva, universal. Tal assertiva, contudo não se aplica aos estudos de Durand, uma vez que para ele, essa coletividade tem a ver com um grupo social específico o qual constrói seu imaginário com uma carga semântica diferenciada de outros contextos.

Coaduna-se com a ideia de ‘inconsciente específico’ forjada por Durand, por entender que dada sociedade, mesmo tomando como base ou, de certa forma, repetindo determinadas representações simbólicas e míticas no seu imaginário como a questão dos mitos cosmogônicos que estão em todas as culturas, cria, contudo, uma carga semântica ou ‘bacia semântica’, como prefere Durand (2011), diferenciada de outros contextos.

O imaginário amazônico, embora lance mão de elementos específicos da região como a linguagem e a presença de alguns animais vistos aqui como gigantes como é o caso da Cobra Grande, é, também um imaginário que, de certa forma, está presente no inconsciente coletivo de outros povos. Da mesma forma que em outras culturas o sono pode ser visto como coirmão da morte, o mesmo se pode perceber no imaginário amazônico, principalmente na literatura. Entre as narrativas elencadas para este estudo, citam-se aqui as obras *Órfão das águas: uma história de homens e bichos num planeta ameaçado de desaparecer* e *O caso da cobra que foi pega pelos pés* em que o sono aparece ao lado da morte.

Mas, apesar de se construir com a presença de símbolos recorrentes em outras culturas, o imaginário amazônico se ressignifica e cria também sua ‘bacia semântica’ numa mistura de culturas estrangeiras com a cultura amazônica.

A literatura amazônica é rica em elementos simbólicos cujos significados só se apreendem a partir da realidade desse espaço. Se em outras culturas a presença de gigantes se ilustra na figura de monstros, baleias, dragões, na Amazônia esses gigantismo é ilustrado pela presença da floresta, do rio e da temida e respeitada Cobra Grande, também conhecida como

Boiúna, personagem de inúmeras narrativas da literatura amazonense como na obra de Wilson Nogueira intitulada *Órfãos da água: uma história de homens e bichos num planeta ameaçado de desaparecer* (2011).

Na história ora mencionada, a cobra é um gigante que ameaça e seduz ao mesmo tempo; causa torpor e medo, mas também inebria:

Cate não sabe mais se é noite ou se é dia. [...] De repente, o rio fica turvo no entorno da canoa. Bolhas monstruosas brotam das profundezas, e delas exala um fedor insuportável de pitiú e de mato apodrecido. [...] Ele tenta pegar o gatilho da espingarda, mas faltam-lhe força e pontaria. [...] Do meio das bolhas fedorentas emerge uma enorme sucuri, que aplica nele um severo bote, puxando-o logo para o fundo (Nogueira, 2011, p. 51-52).

Como muitos outros símbolos, a Boiúna carrega em si um significado controverso, tal qual é o espaço por ela habitado. Da mesma forma que a selva e rio amedrontam e fascinam os que deles se aproximam, o mesmo ocorre com a Boiúna.

Se o rio e a selva são componentes fundamentais na imagística amazônica, a Boiúna também tem seu espaço privilegiado nessa imagística, protagonizando histórias contadas e recontadas dentro do imaginário do homem amazônico como se pode observar nos estudos de Paes Loureiro sobre o imaginário amazônico quando diz: “Ofídio epifanizado, a Boiúna é um exemplo do caráter estético da teogonia amazônica, da convivência natural com o sobrenatural, do irracionalismo dentro do racional, da sensibilidade como forma de vivência e compreensão da vida.” (Loureiro, 2001, p. 232).

Muitos símbolos presentes em outras literaturas aqui também aparecem na Literatura Amazonense, ora como protagonistas, ora como adjuvantes. Como exemplificação, cita-se aqui a Iara ou Mãe D’água. Símbolo de sedução e de morte, a Iara, na mítica amazônica, também aparece com as mesmas características das deidades dos rios europeus. Se naquele contexto ela se apresenta fisicamente como misto de peixe e mulher, na Amazônia não é diferente. A diferença encontra-se apenas no espaço geográfico habitado pela Mãe d’Água: lagos, rios e igarapés da Amazônia.

Para João de Jesus Paes Loureiro no livro *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário* (2001), a Iara é uma síntese das deidades europeias cujo poder é o mesmo de encantar e matar o homem que dela se aproxima por meio do canto sensual e hipnotizador por ela emitido. Contudo, há de se ressaltar a importância das águas dos rios, lagos e igarapés na aparição e presentificação da Iara no contexto amazônico.

A água se confunde com os cabelos da Iara durante sua aparição havendo assim uma completude entre o ser encantado e o espaço por ela habitado. O rio aparece como cúmplice zeloso da Iara, pois não apenas penteia sua longa cabeleira como também contribui para o destino fatídico do homem seduzido por ela. Como as sereias, “[...] dotadas de um saber sobrenatural e de um canto que perturba os sentidos, por meio dele, elas seduziam os navegadores para matá-los e devorá-los” (Lexikon, 1990, p. 181), assim também se configura a Iara na Amazônia.

Diante do exposto, apreende-se que, como em outras literaturas, o imaginário literário amazonense também pode ser categorizado em Regime Diurno e Noturno das imagens como estabelece Gibert Durand, discípulo de Bachelard. Assim sendo, tomam-se aqui algumas obras da Literatura Infantil Amazonense e outras narrativas como objeto de investigação desses regimes.

## **1.2- Categorias do imaginário**

### ***1.2.1 - O Regime Diurno das imagens***

Gilbert Durand, na obra *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), divide seus estudos sobre o imaginário em dois regimes: o diurno e o noturno. Dentre esses regimes, Durand enumera uma série de símbolos que, segundo ele, estão diretamente ligados ao dia ou à noite. Pode-se afirmar que, na literatura amazônica isso não se faz diferente. Porém, como esses símbolos em cada cultura tomam ou podem tomar um significado diferente, na Literatura Amazonense isso também ocorre.

Da mesma forma que, segundo Durand, o regime diurno do imaginário se apresenta dentro de determinadas categorias, o mesmo acontece na representação do imaginário amazônico.

Para Durand (2002), os símbolos referentes ao regime diurno da imagem são classificados em símbolos teriomórficos<sup>1</sup> – aqueles referentes aos animais e que “pode agregar valorizações tanto negativas, como os répteis, ratos, pássaros noturnos, como positivas, como a pomba, o cordeiro e, em geral os animais domésticos” (Durand, 2002, p. 69); símbolos nictofórmicos<sup>2</sup>, os quais são referentes ao “isomorfismo negativo dos símbolos animais, das trevas e do barulho” (Durand, 2002, p. 90); os símbolos catamórficos<sup>3</sup> em que se tem uma

---

<sup>1</sup> Símbolos referentes aos animais e podem agregar valorações positivas ou negativas.

<sup>2</sup> Símbolos referentes aos animais das trevas com valorações negativas

<sup>3</sup> Símbolos referentes à angústia presentificada nos sonhos ou pesadelos

“epifania imaginária da angústia humana diretamente ligada com as imagens dinâmicas da queda” (Durand, 2002. p. 111).

Os símbolos do regime diurno das imagens agregam valores díspares, inseparáveis, constitutivos de uma carga semântica construída e reconstruída conforme sua manifestação.

Entre os animais elencados por Durand, cita-se aqui o sapo, animal nictomórfico, amante da escuridão e da umidade, cuja carga semântica varia entre valor positivo e negativo, conforme sua função e sua interpretação. Da mesma forma que esse animal é utilizado em rituais de bruxaria, ele também tem uma conotação sexual e amorosa, presente em muitas histórias infantis.

Como ilustração cita-se, aqui a narrativa *O Romance dos Sapos* da coleção de Elson Farias *Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica* (2001), quando o sapo vivencia um idílio amoroso de três dias, permeado de sedução e amor. A narrativa *O Romance dos Sapos*, enfatiza-se, será analisada posteriormente no segundo capítulo na perspectiva dos estudos sobre o imaginário proposto por Gilbert Durand.

Durand (2002) afirma ainda que o regime diurno das imagens utiliza-se também das armas para combater a ameaça noturna. Essas armas são representadas simbolicamente pelo cetro e pelo gládio e pontuadas pelo antropólogo em quatro formas de representação simbólica. A primeira forma diz respeito aos símbolos ascensionais os quais estão diretamente ligados com a necessidade de ascensão do homem e por isso são trabalhados de forma verticalizante. Tomando como base os estudos de Sartre sobre a imaginação, Durand diz que “os conceitos de verdades e valores ‘elevados’ e as condutas práticas que acompanham a sua aparição na consciência são motivadas pelas imagens dinâmicas da ascensão” (2002, p. 126).

Reside nas imagens dos símbolos ascensionais, a necessidade do homem transpor seus limites, procurando alcançar o impossível e provar a si mesmo sua capacidade de superação, como se pode observar no conto *João e o pé de feijão*. O simbolismo da ascensão no conto ocorre quando o protagonista, ao escalar um pé de feijão mágico, encontra-se com um gigante, usurpa-lhe a galinha de ouro e ainda consegue derrotá-lo, superando assim o medo e as agruras da vida.

Entre os símbolos ascensionais encontram-se os pássaros, os lugares altos, as borboletas, a flecha, o crânio.

Outra forma de representar o gládio e o cetro está na presença dos símbolos espetaculares, os quais dizem a respeito à simbologia trazida nas cores como o azul, o dourado e o branco.



É importante frisar que, as cores têm uma carga semântica que varia conforme a cultura na qual elas se manifestam e conforme sua categorização. A obra *Doutrina das Cores* (2011) de J. W. Goethe elucida bem essa questão. Para ele, as identidades das cores variam conforme os critérios estabelecidos para sua compreensão. Essa compreensão vai além de uma visão racionalista, pois leva em conta o contexto histórico e social anterior a ela como forma de entender o porquê de determinados conceitos.

Não se pode ter um conhecimento claro daquilo que se possui sem saber reconhecer o que os outros adquiriram antes de nós. Tampouco se podem aproveitar verdadeiramente e dignamente as vantagens de uma época sem entender e valorizar as vantagens do passado. (Goethe, 2011, p. 39).

O significado das cores, como se pode perceber, não pode ser fechado, pois depende muito do contexto cultural no qual ele é produzido e recebido, bem como na forma como eles se manifestam. Corroborando com as ideias de Goethe, Pastoreau (1997, p. 13) afirma que “as cores do tempo presente não podem compreender-se senão por relação com as dos tempos passados, com as quais estão em continuidade ou, o que é mais raro, em ruptura”.

Na ficção as cores aparecem recorrentemente e se manifestam em diferentes formas de representação literária. No conto de fadas *Chapeuzinho Vermelho*, por exemplo, “a cor vermelha significa as emoções violentas, incluindo as sexuais.” (Nóbrega, 2009, p. 155). Na Bíblia, essa cor tem outras conotações, podendo simbolizar o sangue de Cristo derramado na cruz ou o pecado e a lascívia. Essa antinomia se explica pelo fato de que os símbolos espetaculares estão sempre em campos opostos.

Uma terceira forma de representação do gládio e do cetro diz respeito aos símbolos diaréticos em que há uma oposição extrema e irreconciliável entre a vida e a morte. Essa oposição é representada pelo jogo entre luz e negritude, a sexualidade masculina *versus* a sexualidade feminina, o ar *versus* o vento. Os símbolos ascensionais, apesar de estarem em campos opostos, ao mesmo tempo buscam se reabilitar como duplos e símbolos de redobramentos.

A reabilitação se dá por conta da própria condição que a imaginação criadora exige, pois se manifesta num jogo de oposições, como se houvesse aí um distanciamento e ao mesmo tempo um complemento. Tal distanciamento se observa na própria forma como Bachelard identifica o homem. De um lado há o homem diurno que se apresenta como sujeito num jogo de oposições enquanto cientista; por outro lado, há o homem noturno que se

manifesta na sua complexidade, na sua pluralidade, pois se faz sujeito quando impulsionado pela imaginação criadora.

Para entender como funciona e se manifesta esses dois regimes é necessário antes compreender de que forma se manifesta o homem diurno e de que forma se manifesta o homem noturno, verificando os elementos simbólicos presentes em cada regime. Daí a importância dos estudos de Gilbert Durand sobre o imaginário, pois além de categorizá-lo, ele esclarece como esses símbolos se manifestam e qual sua carga simbólica.

O homem diurno para Durand se manifesta num jogo de oposições, “essencialmente polêmico”, que “corresponde um regime de expressão e de raciocínio filosóficos a que se poderia chamar de racionalismo espiritualista”. (Durand, 2002, p. 180).

Fala-se em racionalismo espiritual no sentido de que, embora como cientista no Regime Diurno, o homem não chega a esse patamar trilhando apenas o caminho da racionalidade. Pelo contrário, ele dialoga e lança mão de elementos que constituem o imaginário como a terra, a água, o ar e o fogo, buscando interpretá-los objetivamente, mas num jogo entre razão e emoção, representados nas figuras antitéticas, caracterizadas “nitidamente por estruturas esquizomorfias”.

O homem noturno, por sua vez, é o homem da *poiesis*, o qual está, segundo Arneide Cemin (s/d), “enraizado nos domínios mais arcaicos, profundos, e ainda desconhecidos da psique, lócus da criação”. Assim sendo, a fim de abordar questões em torno da ciência e da *poiesis*, Bachelard toma como ilustração dos seus estudos, o homem que se apresenta duplamente a partir das imagens do real e do irreal.

Ao entender o homem do dia dentro de um regime diurno antitético, Bachelard diz não haver objetividade científica, pois não há verdade com validade universal; cada ciência cria sua verdade. Embora afirmando que ciência e *poiesis* são distintas, o epistemólogo diz que o homem de ciência não deve abdicar da imaginação. Há, pois o distanciamento e complemento entre esses dois polos.

Assim, ao considerar a imaginação como tema de reflexão, Bachelard a coloca em lugar de prestígio nos estudos em torno da ciência e da criação poética, mostrando que há em torno desses dois campos não um dilema, mas uma atitude filosófica que leva o homem a criar conhecimento e a elucidar o sentido oculto dos fenômenos.

De acordo com Barbosa e Bulcão (2004) os estudos de Bachelard em torno da imagem se apresentam em campos opostos, mas complementares, contribuindo assim para a construção de um novo espírito científico embasado não apenas na racionalidade, mas também na imaginação criadora do homem. Tem-se então

[...] de um lado, a ciência com sua racionalidade e rigor; de outro, o devaneio que nos enleva através de imagens súbitas e originais. Ciência e poética, antagônicas como o dia e a noite, mas ao mesmo tempo complementares, pois nos instauram num mundo novo e surreal, elevando-nos enquanto homem em toda sua plenitude, pois é transitando nos dois caminhos que se alcança a formação integral. (Barbosa & Bulcão, 2004, p. 20).

Na literatura, o devaneio é a mola propulsora que instiga o poeta a criar, obedecendo, contudo, uma linha lógica de raciocínio que, mesmo embebido da imaginação não deixa de ser um novo conhecimento construído. Assim, a criação de imagens poéticas se atualiza também no repertório de leitura do leitor, levando-o a ter uma postura filosófica, incitando-o a buscar no eixo da profundidade, o sentido oculto dessas imagens.

Wolfgang Iser diz que no jogo da recepção do texto há uma inter-relação autor-texto, concebida como uma dinâmica que conduz a um resultado final. O resultado final diz respeito ao processo de criação de cada leitor ao ler e interpretar o texto. A literatura, pelo seu caráter polissêmico permite, pois ao leitor essa inter-relação possibilitando-o assim a ser também coautor do texto.

Para Freitas (2006) “a fenomenologia de Bachelard é uma filosofia da entrega, da necessidade de envolvimento íntimo do leitor com a dinâmica, despertada pela imagem”.

Assim, ao se envolver intimamente com a imagem, o leitor é provocado a criar novos significados no momento em que a imagem se apresenta a ele. Há então dois movimentos: a percepção da imagem e a criação de outra imagem a partir de sua experiência vivenciada no confronto com a realidade do mundo. Para Bachelard, essa experiência pouco tem a ver com o homem histórico-social. Mas tem a ver com o homem que ultrapassa as determinações da sua realidade.

A imagem percebida e a imagem criada são duas instâncias psíquicas muito diversas e seria necessário uma palavra especial para designar a imagem imaginada. Tudo que é dito nos manuais sobre a imaginação reprodutora deve ser creditado à percepção e à memória. A imaginação criadora tem funções completamente diversas da imaginação reprodutora. A ela pertence essa função do irreal que é psiquicamente tão útil quanto a função do real... (Bachelard *apud* Freire, s/d).

Apreende-se da fala de Bachelard que há diferença entre a imagem percebida no ato de contemplação e a imaginação criadora. Daí ele afirmar haver dois tipos de imaginação: a imaginação formal, aquela que se apresenta na imagem concretizada, perceptível e a imaginação material, aquela ligada ao sonho, à intimidade; ambas ligadas respectivamente ao eixo da novidade e ao eixo da profundidade.

Do exposto acima, apreende-se que a imaginação criadora, procura manter coerência no ato de criar, pois busca encontrar a substância dessa imagem criada, por uma necessidade de materializar o imaginário. Assim, ao materializar essa imagem cria-se uma nova possibilidade de contemplação e conseqüentemente de produção de novas imagens.

Embora em campos opostos, o eixo da novidade e o eixo da profundidade se complementam, confluindo assim para a concretização da(s) imagem (ns) que, por conseguinte, motivarão à contemplação desta e à criação de novas imagens.

O homem, na concepção de Bachelard, é um sujeito que continuamente cria imagens e ao criá-las dá um novo mundo a quem as contempla e a recebe, possibilitando-lhe criar o real pelo irreal, por meio de outra possibilidade de leitura proporcionada pelas imagens.

Bachelard (1993) confirma que a imaginação é a única capaz de desvelar o que está oculto, de ultrapassar a realidade, de ver o invisível e de ir a fundo das coisas. Daí ele colocar o homem como ser capaz de mudar sua realidade através do imaginário, pois ao criar novas imagens ele também está criando novos mundos, novos sentidos, provocando nos receptores dessa imagem a necessidade de não só conhecer e buscar o sentido das coisas, mas também de produzir novos significados e novas imagens. Assim, como produtor e receptor de imagens o homem se realiza em dois regimes: um alicerçado na razão e outro alicerçado nos sentimentos, na imaginação criadora. Tem-se, então o homem cientista e o homem da *poiesis*.

Barbosa & Bulcão (2004, p. 49), em suas leituras sobre Bachelard, afirmam que “razão e imaginação embora opostas, possuem características comuns, pois se impõem como atividades dinâmicas. A razão, assim como a imaginação, é fundamentalmente criadora, ativa, aberta e realizante”. De um lado está a razão embasando o homem diurno e cientista, por outro lado tem-se a imaginação, essência do homem da *poiesis*, cujo ato de criação se realiza no regime da noite. Se no regime diurno tem-se a presença da polêmica, da antítese, no regime noturno tem-se a plenificação do eufemismo.

## **1.2- O Regime Noturno das imagens**

Para Durand, o regime noturno da imagem está constantemente sob o signo da inversão e do eufemismo. O primeiro grupo da inversão é constituído por uma pura e simples inversão do valor afetivo atribuído às faces do tempo. O segundo grupo se constitui em torno dos símbolos da intimidade, em torno da procura e da descoberta de um fator de constância no próprio seio da fluidez temporal.

Num e noutro grupo há valorização do Regime Noturno das imagens, mas num dos casos a valorização é fundamental e inverte o conteúdo afetivo das imagens: é então que, no seio da própria noite, o espírito procura a luz e a queda se eufemiza em descida e o abismo minimiza-se em taça, enquanto noutro caso, a noite não passa de propedêutica necessária do dia, promessa indiscutível da aurora. (Durand, 2002, p. 198).

Em ambos os grupos, Durand busca reencontrar todas as faces do tempo numa constante busca ao oposto, como é o caso da noite que, ao encontrar a luz e o dia, se abrandam, se eufemiza. Essa relação de oposição e completude dessas imagens no regime noturno pode ser encontrada em muitas narrativas literárias onde o negativo eufemiza o positivo e vice-versa. Na obra *Çaiçu índé: o primeiro grande amor do mundo*, de Roní Wasiry Guará, escritor da etnia Maraguá, a busca pelo oposto é uma constante. O amor impossível e contraditório entre Guaracy (o Sol) e Guixiá (a Lua), faz surgir um efeito eufemizante quando do encontro entre os amantes surge o eclipse. O *Çaiçu índé* (o Eclipse) seria, pois a eufemização do encontro da noite com o dia, do claro com o escuro.

Para tratar sobre os símbolos da inversão e da intimidade, Durand toma como ponto de partida a imagem da taça e da descida, em que aquela é vista como símbolo feminino e a descida ligada à intimidade digestiva, ao gesto da deglutição. Na literatura infantil essa relação entre o feminino e a descida pode ser visto no conto de fadas *Alice no País das Maravilhas* em que determinados elementos aparecem na narrativa como símbolos do amadurecimento de Alice. “A metamorfose da lagarta está diretamente ligada ao crescimento de Alice, pois crescer implica transformação, assim como a lagarta transforma-se em borboleta” (Nóbrega, 2009, p. 75). Ao transformar-se simbolicamente em borboleta, Alice estaria ascendendo a uma nova etapa da vida. Ela sairia do seu casulo, transformada numa borboleta capaz, por si só, de trilhar seu próprio caminho.

A relação antifrásica e eufemizante do símbolo da descida e da queda no conto se faz perceptível em um dos momentos da narrativa quando:

[...] lá estava Alice se metendo dentro da toca atrás dele, sem nem sequer parar para pensar de que jeito iria sair de lá.

A toca de coelho dava direitinho numa espécie de túnel que de repente descia terra adentro, tão de repente que Alice não teve nenhum segundo para pensar em parar, antes de despencar em algo que parecia ser um poço muito fundo.

Ou o poço era mesmo muito fundo, ou era ela que caía muito devagar, porque enquanto caía teve tempo de sobra para ficar olhando tudo ao seu redor e imaginar o que aconteceria em seguida (Carrol, 2011, p. 18).

A queda no conto poderia ter um valor de perda, enfraquecimento ou derrota, contudo ao sentir-se voando, Alice estaria se libertando ou passando de uma fase para outra. O impacto da queda é amortecido e eufemizado quando o tombo cede espaço à sensação de liberdade ocasionada não mais pela caída, mas pelo voo.

A relação entre os símbolos da inversão e da intimidade, por meio da figura da taça e da descida, aponta para o caráter isomórfico desses símbolos, remetendo-os à necessidade de explorá-los e assim encontrar os segredos do *devir*. Durand toma os símbolos da inversão e da intimidade para mostrar como eles se manifestam na literatura, invertendo seus valores, carregando significados não perceptíveis numa primeira leitura. Para ele, os elementos referentes aos símbolos da inversão são vários e cada um carrega consigo diferentes significados em decorrência das diferentes concepções que muitas culturas atribuem a eles.

Assim, tomando como base os estudos de Durand, encontram-se, de início, como símbolo da inversão as figuras femininas da fecundidade, da profundidade aquática ou telúrica. Essas figuras femininas se apresentam corporificadas em diferentes imagens como o ventre, a morte, as cores, o peixe, a música, a noite, a água, a terra - elementos recorrentes na literatura.

A primeira imagem – o ventre – aparece como símbolo digestivo e sexual, podendo haver inversão de valores ou eufemização do sentido desse símbolo, a partir primeiramente da tomada de consideração do corpo que, é o

Grande sintoma da mudança de regime do imaginário. [...] É notar, de resto, que neste processo a imaginação do corpo seja ao mesmo tempo sexual, ginecológica e digestiva: o simbolismo do leite das maçãs e dos elementos terrestres alternam com fantasmas de involução no corpo materno. (Durand, 2002, p. 202-203).

O corpo não apenas funciona como a materialidade do ser, mas também agrega valores positivos e negativos dele, esbarrando em conceitos de beleza, construídos conforme as intenções e a cultura em que está inserido. Muitas partes do corpo são tidas como símbolos de sedução, prazer, sabedoria, fragilidade ou força. A simbologia se faz presente na ficção e acaba sendo incorporada no imaginário cultural de muitas sociedades.

Na Guerra de Tróia, o bravo e audacioso Aquiles, autor de inúmeras mortes, só é vencido por Páris quando este lança um dardo e atinge o calcanhar do guerreiro mais temido na guerra. Desde então a expressão “calcanhar de Aquiles” é usada para referir-se ao ponto fraco de alguma coisa ou situação.

Os dedos de Páris largaram a extremidade do dardo, e este partiu com um terrível assobio em busca do seu alvo. Apolo, arremessando-se junto com o dardo, foi conduzindo-o até o seu alvo, que era o calcanhar de Aquiles. O guerreiro alvejado pela seta mortal, sentiu o pé fraquejar, embora dor alguma lhe lancinasse as carnes. (Franchine & Segranfedo, 2007, p. 312).

Entre muitas partes do corpo que congrega simbologias diversas, encontra-se o ventre. Assim como simboliza o calor e a proteção materna, ele também se apresenta como símbolo da devoração cruel, daí ele estar relacionado à digestão. Devoração está presente não apenas no ventre humano, mas também em animais, como o peixe por exemplo. A relação antitética do ventre mostra como os valores em torno do peixe se invertem, dependendo da proporção de tamanho que ele apresenta como também do contexto cultural no qual está inserido. Contudo, embora abarcando signos opostos, a simbologia do peixe está sempre associada ao elemento água simbolizando ao mesmo tempo fertilidade e morte (Lexikon, 1990).

Durand utiliza a imagem do peixe como símbolo da inversão no Regime Noturno, associando-o sempre ao engolimento e à dupla negação. Ao simbolizar a fertilidade esse sentido passa a ser negado quando em outra circunstância ele carrega consigo a ideia de morte. Para esclarecer essa dupla negação, Durand utiliza-se de alguns relatos bíblicos como a história de Jonas que, ao ser engolido por um grande peixe, tem o encontro com a morte, mas recupera a vida ao ser vomitado pelo animal. O vômito, por sinal, é um dos elementos simbólicos recorrentes na mitologia indígena e embora asqueroso, tem sempre um sentido positivo. A presença desse símbolo faz-se presente na memória cultural do Amazonas estudada por Marcos Frederico Aleixo Kruger na obra *Amazônia: mito e literatura* (2001).

[...] essa disfunção orgânica que se caracteriza pela devolução de alimentos que já se encontram no estômago, é parte integrante, em vários momentos, das narrativas de *Antes o mundo não existia*, da de outros livros que se reportam aos mitos do cadinho cultural existente no noroeste do Amazonas e mesmo das que fazem parte da mitologia de outros povos de diversa localização. (Kruger, 2011, p. 61).

Devolver alimentos por meio de vômitos, na visão mitológica dos índios dessanas, significa não apenas aliviar-se de algo que incomoda, mas também retirar de dentro de si algo bom como a montanha criada por um dos trovões, personagem de uma das narrativas de “Antes o mundo não existia” de Parokumu e Kehiri (*in* Telles & Kruger, 2004). A montanha é criada quando um dos trovões não aguentando mais a dor de barriga ocasionada pelo caapi, espécie de bebida dos dessanas, vomita-o, fica paralisado e é transformado em uma grande montanha enfeitada.uy

Ainda na mesma narrativa, as mulheres são criadas quando os personagens Bisneto do Mundo e Boreka, também sentem dor de barriga e acabam vomitando. De seus vômitos surgem duas mulheres que ajudaram na criação da humanidade. Como se pode observar, o vômito nessa narrativa indígena tem um valor positivo, pois a partir dele são geradas coisas boas que estão no mundo como as montanhas e as mulheres.

Voltando à simbologia do peixe, ilustrada a partir da história de Jonas, podemos dizer que há ao mesmo tempo nessa narrativa um sentido negativo quando ele é engolido pelo grande peixe e tem contato com a morte. Mas, há também um sentido positivo quando ele, ao ser vomitado pelo gigante, é devolvido à vida. A eufemização da morte, pode-se dizer, encontra-se simbolizada no ato de vomitar que, embora repulsivo, traz a sensação de tranquilidade, de melhora.

No imaginário amazônico o boto é o símbolo ilustrativo da inversão, pois inverte seu sentido negativo quando passa a ser o responsável pela gravidez indesejada de alguma moça que à noite é visitada pelo ser encantado. Embora odiado pelos homens, o boto tem o poder de encantar, seduzir e deixar apaixonadas as mulheres que moram próximas ao rio. Na obra *Viajando no fundo do rio com o boto tucuxi* a inversão de valores desse peixe/homem aparece claramente como se pode perceber no fragmento abaixo:

O Boto é o bicho mais inteligente dos rios amazônicos [...].  
Dizem que possuo poderes mágicos e me transformo em homem para encantar as mulheres. Mas, eu não tenho culpa de ser inteligente e bonito e as mulheres gostarem de mim.  
Sabe por que eles têm raiva de mim? É porque eu protejo o rio, com a ajuda da Cobra-Grande. A verdade é que eles morrem de medo de mim.  
Aqui na terra, eles podem me vencer. Mas, dentro d'água, quem manda sou eu.  
(Farias, 2001, p.11).

Outro elemento, símbolo da inversão, é a morte. Esta se configura também como símbolo paradoxal, uma vez que morrer também significa ter a vida eterna. No imaginário cristão dizer que a morte não é o fim, mas o início de uma nova vida é dar a esse elemento uma dupla negação de sentido. A morte tem ainda uma carga significativa construída numa relação com outros símbolos como a água, o peixe, a noite, as cores, entre outros. Para Cirlot (1984), ao mesmo tempo que representa o fim de um período, a morte também representa a suprema libertação. Durand esclarece que há uma cadeia isomórfica quanto à simbologia da morte em relação a outros símbolos. A revalorização da noite à da morte e do seu império é assim contínua.



Na obra *Çaiçu índé, o primeiro grande amor do mundo* (2011) de Roni Wasiri Guará, a índia Yãny, vítima da serpente do mal, pede antes de falecer a Moñag, deus do povo Maraguá, que a leve para o céu para ficar perto de seu amado Guaracy, o Sol. Yãni é transformada em Guixiá, a Lua. A morte nessa narrativa, não é colocada como um fim, mas como a possibilidade de concretização do grande amor entre Guaracy e Guixiá.

A noite, elemento símbolo da inversão, associada à morte carrega o sentido oposto, eufêmico da luz, da vida. Para Lexikon (1990, p. 145), “a noite, ao contrário do dia, simboliza a escuridão misteriosa, o irracional, o inconsciente, a morte, mas também o seio materno, fecundo e acolhedor”. É perceptível, portanto os duplos sentidos – positivo e negativo – em torno desse símbolo, como também a eufemização de seus sentidos no jogo de oposição entre noite/dia, claro/escuridão, associando a noite aos esquemas simbólicos da descida.

Vemos, assim, tanto nas culturas onde se desenvolvem o culto dos mortos e cadáveres, como nos místicos e poetas, ser reabilitada a noite e toda a constelação nictomórfica, Enquanto os esquemas ascensionais tinham por atmosfera a luz, os esquemas da descida íntima coloram-se da espessura noturna. (Durand, 2002, p. 220).

Essa duplicação de sentido da noite é uma constante na ficção amazonense. A título de exemplificação cita-se aqui a obra *Noite de viração*, em que as noites feias, conhecidas ainda como noites de viração, apesar do seu aspecto tenebroso, têm também um sentido positivo e negativo, como se pode perceber no excerto da obra:

– É porque nessas noites, as tartarugas aproveitam para sair, pois pensam que os homens estão nas suas casas dormindo – responde o Japiim.  
–Aí é que elas se enganam, porque os homens já descobriram isso e vão aos tabuleiros nas noites de temporal, para virar as tartarugas. (Farias, 2001, p. 20).

Ao se referir à coloração, Durand aponta para outra relação simbólica da noite: a aproximação do significado desta com as cores. As cores são, pois, outras imagens ligadas aos símbolos da inversão. Elas também se apresentam numa significação eufemizada e paradoxal, visto que, dependendo da cultura, será utilizada em diferentes tonalidades para representar morte ou vida, carregando assim múltiplos significados. “Eu sou daqueles que julga que a cor é um fenômeno cultural, estritamente cultural, que se vive e define segundo as épocas, as sociedades, as civilizações. Não há nada de universal na cor, nem na sua natureza, nem na sua acepção.” (Pastoreau, 1997, p. 14)

Corroborando com Pastoreau, cita-se a questão da cor representativa do luto. Em algumas sociedades, por exemplo, a cor símbolo do luto é o branco, diferente de outras em que o luto é representado pela cor preta.

Diferentes tonalidades de cores têm seu significado esclarecido por Herder Lexikon. O azul, por exemplo, está sempre relacionado ao divino, à verdade, à fidelidade como também ao irreal e ao fantástico. No Oriente ele é considerado como uma proteção contra o mau-olhado.

O branco, por sua vez, simboliza a cor da luz, da pureza, da perfeição; está sempre em oposição a outras cores. Ressalta-se, porém, o seu simbolismo antitético quando “associado ao absoluto, ao começo, e ao fim e à união de ambos, muitas vezes utilizado nos ritos de nascimento, casamento, iniciação e morte; era a cor do luto, por exemplo, nos países eslavos e na Ásia, e também, na corte francesa”. (Lexikon, 1990, p. 38). Na ficção infantil, o branco é uma cor representativa da pureza, reforçada muitas vezes na própria caracterização de personagens, como é o caso do conto de fadas *Branca de Neve e os sete anões*. Além de identificarem fisicamente as personagens, as cores também podem aparecer como marcações simbólicas como esclarece Goethe em seu livro *Anatomia das cores* (2011).

Outra cor na lista de Lexikon é o preto. É a cor análoga ao branco, corresponde também ao absoluto e, por conseguinte, tem uma simbologia também antitética, significando tanto a abundância como ausência total de vida. É a cor que melhor se inscreve no Regime Noturno das imagens. “Por ser cor da noite, o preto participa da cadeia simbólica: mãe-fecundidade-mistério-morte, sendo frequentemente a cor das deusas-mães da fecundidade e de suas sacerdotisas” (Lexikon, 1990, p. 165).

É uma das cores representativas do imaginário literário amazonense e está sempre ligada ao perigo, ao mistério e à personificação de grandes fenômenos ou de gigantes que habitam a selva e o rio e ao mito cosmogônico, como se pode perceber no excerto da obra “Antes o mundo não existia” de autoria dos índios dessanas Omusi Pãrokumu e Tõramu Kehír: “No princípio o mundo não existia. As trevas cobriam tudo. Enquanto não havia nada, apareceu uma mulher por si mesma. Isso aconteceu no meio das trevas. (in Telles & Krüger, 2004, p. 41).

O vermelho também se inscreve no rol de imagens pertencentes aos símbolos da inversão, pois carrega significado positivo e negativo. O vermelho é, pois, “cor do fogo e do sangue; como eles, possui um significado simbólico ambivalente; no sentido positivo: cor da vida, do amor, do calor, da paixão fervorosa e da fecundidade; no sentido negativo: cor da

guerra, do poder destruidor do fogo do derramamento de sangue e do ódio”. (Lexikon, 1990, p. 203).

Interessante observar ainda a ambivalência do vermelho no Cristianismo: tem um sentido positivo quando os cardeais usam o vermelho como referência ao sangue dos mártires e em oposição a essa simbologia, mas tem também o sentido negativo quando aparecem vestidos de vermelho Satanás e a meretriz da Babilônia, como se pode encontrar no livro de Apocalipse, capítulo 17, versículo 4: “ E a mulher estava vestida de púrpura e escarlata, adornada com ouro, e pedras preciosas, e pérolas, e tinha na mão um cálice de ouro cheio das abominações e da imundície da sua prostituição.”

O vermelho é considerado por Pastoreau como a cor por excelência, a primeira de todas as cores. Ainda segundo o estudioso, o vermelho tem diferentes funções e significados como: “[...] cor do signo, do sinal, da marca; cor do perigo e da proibição; cor do amor e do erotismo; cor do dinamismo e da criatividade; cor da alegria e da infância; cor do luxo e da festa; cor do sangue; cor do fogo; cor da matéria e do materialismo”. (Pastoreau, 1997, p.161-163).

Na literatura infantil, o vermelho aparece recorrentemente com diferentes significados. No conto *Branca de Neve e os sete anões*, a cor vermelha da maçã representa o perigo; em *Chapeuzinho Vermelho*, além de ser uma marca da protagonista, o vermelho também simboliza perigo e as emoções violentas, inclusive as sexuais.

Ainda na lista de cores enumeradas, encontra-se o verde. Essa cor, como as demais, aparece também numa relação dupla de sentidos, como cor da mediação entre o positivo e o negativo. O verde é “cor do reino vegetal, sobretudo do desabrochar da primavera, da água, da vida, do frescor e da mediação entre o vermelho do fogo do inferno e o azul do céu.” (Lexikon, 1990, p. 202).

Em algumas culturas o verde é visto também como uma cor feminina, considerada, na África, como sendo oriundo do vermelho – uma cor masculina.

Nada mais representativo da Amazônia que o verde com uma carga simbólica muito forte e diversificada. Nesse espaço, assim como representa fonte de vida e riqueza, ele também simboliza o perigo e os mistérios da floresta. É de certa forma paradoxal, pois pode representar o paraíso, como também pode ser a personificação do inferno. Essa dualidade do verde, na figura da floresta Alberto Rangel explora com propriedade na obra *Inferno Verde*.

Vista como cor outonal, símbolo da maturidade, o amarelo é outra cor inserida no rol de símbolos da inversão. Segundo ainda Lexikon, é “cor muito clara, associada ao significado

simbólico do ouro, da luz e do Sol; como ouro, muitas vezes é símbolo da transfiguração” (Lexikon, p. 16).

Da mesma forma que outras cores, o amarelo tem múltiplos significados. Carrega tanto significados negativos como positivos. Na cultura ocidental essa cor tem as seguintes funções e significados: “Cor da luz e do calor; cor da prosperidade e da riqueza; cor da alegria, da energia; cor da doença e da loucura; cor da mentira e da traição; cor do declínio, da melancolia, do Outono.” (Pastoreau, 1997, p. 19-20).

O amarelo é uma cor muito representativa nas histórias infantis, simbolizando em grande parte a riqueza, alegria e beleza. Não é à toa que muitas protagonistas nos contos de fadas são loiras, como *Rapunzel*, *Cachinhos de Ouro* e a protagonista do conto de Cristian Hans Andersen intitulado *A menina dos fósforos*. Como as significações dos símbolos dependem da cultura em que são produzidas e recebidas, a ideia de beleza associada aos cabelos loiros, se justifica nesses contos por conta do contexto europeu em que foram produzidos; algo que hoje já não se sustenta.

Segundo Goethe (2011, p. 151) “O homem natural, povos primitivos, crianças têm grande inclinação para cores em sua máxima energia, especialmente o vermelho-amarelado”. Ainda dentro dos símbolos da inversão representados nas imagens das cores, está a cor marrom. Essa cor se apresenta numa significação ambivalente, visto que ao mesmo tempo que simboliza a cor da terra e do luto, ela tem também um significado erótico (Lexikon, 1990).

A cor marrom é bem representativa no imaginário infantil quando as crianças pintam o tronco das árvores, a cor da terra, alguns animais e muitas vezes os cabelos com essa cor. Isso também se observa nas ilustrações de muitas obras voltadas para o público infantil como é o caso da coleção *Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica*.

A cor cinza é outra imagem recorrente nos símbolos invertidos e também mantém um significado ambivalente.

O significado simbólico da cinza relaciona-se com o fato de ser semelhante ao pó e de ser aquilo que resta-frio e, por assim dizer, purificado – após a extinção do fogo; é portanto, considerada em muitas culturas um símbolo da morte, do transitório, do arrependimento e da penitência, mas também da purificação e da ressurreição. (Lexikon, 1990, p. 58)

Na literatura amazonense, o cinza aparece muitas vezes como a cor representativa da destruição, das grandes queimadas na floresta e também como indicador de grandes temporais na Amazônia, ilustrado na obra *Alameda* de Astrid Cabral, especificamente no conto “O dilúvio” como se pode perceber no excerto: “Certo dia perdido entre os outros, as nuvens

começaram a se aglomerar, cobrindo o céu de um imenso toldo cinzento. Tão cinzento e tão baixo que não mais se via a revoada dos pássaros costumeiros”. (Cabral, 1998, p. 127).

As várias simbologias referentes a cada tonalidade de cor mostram não apenas os múltiplos sentidos delas presentes em diferentes culturas, mas também como seus significados se invertem dependendo da cultura, da religião e das percepções e apreensões individuais de cada contemplador e receptor das cores dentro do Regime Diurno ou Noturno das imagens. Daí se dizer que os significados atribuídos a elas não podem ser considerados universais ou fechados, pois se constroem e reconstroem conforme os valores de uma época, conforme as culturas nas quais elas se manifestam.

Outro elemento fundamental dentro dos símbolos da inversão é a terra. Ela está ligada diretamente à ideia de fertilidade, de grande mãe, de feminilidade e de esposa do céu. A terra, porém se separa do esposo desde o momento que Deus cria o mundo e se retira para o céu. Esse afastamento de Deus, segundo Eliade (2010, p. 90) “é algumas vezes acompanhado de uma ruptura nas comunicações entre Céu e Terra, ou do afastamento considerável do céu”.

O afastamento entre Céu e Terra e a ligação amorosa entre eles estão atrelados desde o início ao mito da criação do mundo como fruto de um coito em que a Terra é fecundada pelo Céu, por isso sua identificação com o útero (Lexikon, 1990). Nesse sentido, a terra encontra-se dentro dos elementos simbólicos da inversão porque ela é antífrase do céu; está ligada à ideia de feminilidade. A terra é, vista, pois como a grande mãe produtiva quando fértil ou como a mulher infértil quando não procria.

Na Amazônia a dualidade da terra é bem presente, pois se de um lado tem-se terras produtivas, por outro, há aquelas que nem tudo que se planta fecunda. No conto “Um conceito do Catolé” da obra *Inferno Verde*, esse dualismo em torno da terra, se faz presente em dois momentos. O primeiro quando o narrador transcreve a insatisfação dos moradores da Colônia com a terra como se pode observar no excerto:

Aos esforços da Administração, construindo pontes e habitações, fornecendo medicamentos, ranchos, maquinismos e escolas, respondia a apatia dos localizados sempre queixosos e mal satisfeitos. A culpa davam-na antes de tudo à terra: não prestava [...] era um barro safado, arisco imprestável [...] tinha formiga. (Rangel, 2008, p. 51).

João Catolé, cearense, sentia-se, contudo afortunado com o pequeno lote de terra, pois no Ceará nunca pudera ser dono de um pedaço de vazante. Assim, apesar de todos os

infortúnios sofridos naquela terra, Catolé arremata: “- Ora, a terra! A terra é boa, o homem é que não presta”. (Rangel, 2008, p. 58).

Lexikon esclarece a dupla negação de sentido desse símbolo que carrega em si valores positivos e negativos.

A terra opõe-se ao céu no que se refere ao princípio passivo, feminino e obscuro; aparece na mitologia frequentemente como divindade feminina (...) Contudo, a terra não é somente o colo materno de que provém a vida, mas também a sepultura para a qual ela retornará; por essa razão, seu significado simbólico à figura ambivalente da “Grande Mãe” sentida, ao mesmo tempo, como frente da vida e fonte de ameaças. (Lexikon, 1990, p. 190)

A terra, na iconografia cristã, ligada a um sentido positivo, está sempre voltada a um aspecto promissor como a terra prometida onde há paz e perfeição, presente no livro de Apocalipse, capítulo 21, versículo 4, onde na terra santa não “haverá mais morte, nem pranto, nem dor[...]”.

Segundo Durand (2002), o eterno feminino e sentimento da natureza estão lado a lado na literatura. Entre os elementos voltados para a natureza, encontra-se a água. Ela, como todos os símbolos anteriormente citados, também se apresenta sob o signo da dupla negação, pois carrega em si o sentido positivo quando está ligada à fertilidade, à bonança, à vida, contudo, também agrega um sentido negativo quando se relaciona à morte, à destruição.

A ideia de destruição, por sinal, é explorada com propriedade no conto “Terra caída”, inserido também na obra *Inferno Verde*. O conto mostra como um fenômeno típico da Amazonas, nas áreas de várzea, denominado terra caída, é capaz de destruir casas, plantações e desabar a terra, deixando o homem à mercê de seu próprio destino. Esse homem, contudo, acaba por se adaptar ao fenômeno, como se percebe no seguinte fragmento do conto: “Afinal de contas, a “terra caída” bem pode ser a definição do Amazonas. Por vezes, no seu terreno aluvial tudo repentinamente vacila e se afunda. Cai a terra aqui, acolá a terra se acresce.” (Rangel, 2008, p. 67-68).

A água é, pois, um símbolo com múltiplos significados e está associada também à ideia de irmã da terra. Ela está inserida nos mitos cosmogônicos e como tal aparece em diferentes culturas. Lexikon enumera diferentes significados relativos à água:

Como massa informe indiferenciada, simboliza a infinitude de possibilidades ou os primórdios de todo o devir, a matéria prima. Nesse sentido, aparece em inúmeros mitos da criação: na mitologia hindu, por exemplo, carrega o ovo do mundo. O Gênesis fala do espírito de Deus pairando sobre as águas nos primórdios. Para diversos povos, junta-se ainda a essa concepção o fato simbólico de um animal que mergulha nas profundezas trazendo um pouco de terra das águas infinitas. A

água simboliza também a força de regenerescência, é purificação física, psíquica e espiritual, tanto no islamismo, no hinduísmo e no budismo como no cristianismo [...] Mas a água também pode ter, como poder destruidor, um caráter simbólico negativo; por exemplo, como o dilúvio. (Lexikon,1990, p. 13)

Como se percebe, todos os símbolos da inversão até aqui expostos, carregam em si uma dupla negação de sentido, o que os leva a uma eufemização dentro do Regime Noturno da imagem. É justamente essa dupla-negação de sentidos que possibilita esses símbolos inserirem-se tanto no Regime Diurno como no Regime Noturno das imagens. Na verdade, um regime não existe sem o outro. Embora apareçam em campos opostos, um é o complemento do outro. Daí a relação paradoxal e dialética entre eles: distanciamento e aproximação.

Outra categorização de imagens referentes ao Regime Noturno diz respeito aos símbolos da intimidade. Tais símbolos estão imbricados ao retorno, ao regresso à mãe terra, num processo ritualístico de enterramento, de sepulcro. Entre os símbolos da intimidade, Durand enumera vários. Concentrar-se-á, no entanto, em apenas alguns desses símbolos na tentativa de esboçar a partir deles e de outros símbolos da inversão uma categorização dos símbolos presentes na coleção *Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica* (2001) de Elson Farias e outras narrativas da Literatura Infantil, no segundo capítulo de apresentação desta pesquisa. Entre os símbolos elencados estão a terra, o sono, a casa, a barca, o ovo, a gula e a floresta.

O primeiro símbolo - a terra - aparece relacionado à morte e ao retorno da morada no ventre materno. “Muitos povos enterram os mortos na postura fetal, marcando assim nitidamente a vontade de ver na morte uma inversão do terror naturalmente experimentado e um símbolo de repouso primordial.” (Durand, 2002, p. 237). Esse retorno, segundo Durand, corresponde a uma “segunda infância” quando se considera que a partir de uma idade avançada os velhos tornam-se progressivamente crianças.

Embora vista como última morada, a terra é tida como mãe acolhedora, fértil; mãe que carrega em si um sentido ambivalente visto, por exemplo, nos rituais funerários como esclarece Lexikon (1990, p. 190) quando diz que esses: “rituais funerários e a posterior ‘ressurreição’, comuns muitas vezes nos ritos de iniciação, aludem muitas vezes a esses aspectos da morte e do nascimento ligado à terra”. Em muitas lendas amazônicas a ideia não de ressurreição, mas de reencarnação se faz presente quando alguém é enterrado e ressurgue transfigurado em outro ser como é o caso da Lenda do Guaraná.

Outro elemento ligado aos símbolos da intimidade é o sono. Para Eliade (2010), na mitologia grega o sono é irmão da morte, assim como para os hebreus que a comparavam ao

sono. Essa comparação se faz presente na literatura, em especial em alguns contos de fadas onde as heroínas, vítimas de um sono pesado são despertadas pelo príncipe encantado, saem do seu estado de semimortas e são colocadas de volta à vida. É o que acontece com a heroína de a Bela Adormecida. Durand ao falar sobre o sono, nesse contexto, diz:

Não passa de promessa de despertar que, no milagre da intimidade nupcial, Sigur ou o Príncipe Encantado virão realizar. O mesmo mito encontra-se nos irmãos Grimm, no *Cofre voador*, de Andersen, tal como no conto oriental *História do cavalo encantado*. (Durand, 2002, p. 239).

Eliade (2010) toma como ilustração algumas passagens bíblicas e algumas narrativas mitológicas para mostrar como a associação do sono está intimamente ligada à morte. Manter-se, portanto, acordado é manter-se espiritualmente vivo.

A casa é outro símbolo da intimidade presente no Regime Noturno das imagens. Por ser uma área organizada e cercada, ela é símbolo do cosmos, da ordem cósmica; está ligada não somente à morada, mas também a ser vivente. Está ligada não só à ideia de morada dos viventes como também de última morada dos mortos; por isso muitas sepulturas tem o formato de uma casa. A casa também é símbolo do corpo humano.

Da mesma forma que o tempo, a casa muitas vezes é um símbolo do corpo humano, visto ser ele considerado (por exemplo, no budismo) abrigo somente por curto tempo. Muitas vezes (na interpretação psicanalítica dos sonhos, talvez) a relação simbólica corpo-casa figura de maneira ainda mais detalhada, de modo que a fachada da casa corresponde à aparência exterior; o telhado, à cabeça, ao espírito ou à consciência; o porão, aos instintos, aos impulsos e ao inconsciente; a cozinha, às transformações psíquicas (Lexikon, 1990, p. 47)

Para Durand (2002), a casa por se constituir entre o microcosmo do corpo humano e o cosmo é muito importante no diagnóstico psicológico e psicossocial. Por isso ele diz que além de servir como morada, a casa é também um ser vivente que carrega em si todos os elementos sinestésicos da intimidade como vapores de cozinha, perfumes de alcova, bafios de corredores e perfumes, entre tantos outros elementos que remetem à intimidade de um lar.

Na literatura infantil, a casa é um símbolo constantemente presente significando não apenas proteção como no conto *Os três porquinhos*, mas também como fonte de alimentação representada na casa da bruxa no conto *João e Maria*.

Da mesma forma que protege a casa também pode representar perigo sedução. A casa da bruxa, feita de chocolate, seduz a João e Maria, mas os coloca numa situação de perigo e morte eminente durante toda a permanência deles naquele local. A segurança dos três



porquinhos é colocada à prova por meio das casas construídas por eles. Assim, como símbolo da intimidade, a casa pode agregar valores positivos e negativos como toda relação íntima agrega em si.

Dentro ainda dos símbolos da intimidade, encontra-se a barca. Ela carrega em si significados opostos e próximos. “O barco pode, na verdade, ser símbolo de partida, mas é profundamente cifra do fechamento” (Durand, 2002, p. 251). Essa partida e esse fechamento mostram na verdade o início de uma travessia da vida para a morte ou vice-versa. Como dito antes, a barca se apresenta com diferentes significados em diferentes culturas. De acordo com Lexikon (1990, p. 33):

Na mitologia grega, por exemplo, o barqueiro Caronte coloca as almas em uma barca sobre o rio que forma a fronteira com o Reino dos Mortos (Estige ou Aqueronte). Segundo a concepção egípcia, o deus solar Rá veleja pelo céu, durante o dia, e em uma barca diurna; e durante a noite, em uma barca noturna, pelo Reino dos Mortos. Muito difundida é a comparação da lua crescente ou minguante (meia-lua) com uma barca. (Lexikon, 1990, p. 33)

Como se percebe, a barca é um meio de transporte que possibilita a viagem tanto no mundo dos vivos como no mundo dos mortos. Tem-se, pois um símbolo que abarca em si tanto sentido negativo quanto positivo. Esses sentidos eufemizam-se se considerarmos que, para muitos, ser levado à morte não representa sacrifício, mas alívio de todos os sofrimentos vividos no mundo. No contexto amazônico as embarcações funcionam não apenas como meio de transporte, mas acima de tudo, como o símbolo representativo do destino, das intempéries, da fantasmagoria e da própria epifanização da Cobra Grande no imaginário do homem amazônico.

O caboclo é atraído pelos olhos luminosos da Boiúna ou pelas luzes do navio em que ela se transformou. Essa fascinante atração contemplativa torna-se fatal. Reaparece na cobra-navio, numa associação simbólica remota a imagem de Caronte, o barqueiro da morte, que transporta os passageiros da última viagem ao tenebroso reino do averno. (Loureiro, 2001, p. 226).

Ainda dentro dos símbolos da intimidade, encontra-se o ovo, símbolo pascal, fecundo, germe da vida. Ligado ao mito cosmogônico, o ovo encontra-se nessa concepção em muitas culturas. Além dessa concepção cósmica, o ovo também se associa a alquimia ocidental, ao útero materno. Na narrativa *Procurando a noite verdadeira* da coleção *Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica* o ovo cósmico é simbolizado na figura do caroço de tucumã. Zezé,

protagonista da história, junto com seus amigos Japiim e Bem-te-vi saem pela floresta em busca da noite verdadeira. Cansado de tanto andar, Zezé cai num sono profundo e sonha. No seu sonho Zezé ouve o som de animais que só se comunicam à noite. Ele sai à procura dos bichos, mas não os encontra. Acha apenas um caroço de tucumã que guarda dentro dele a noite:

Zezé fez como o Japiim ensinou. Juntou um monte de cascas de árvores e gravetos, fez uma pequena fogueira, onde queimou o caroço de tucumã. Quando o caroço se abriu, saíram de dentro dele sapinhos, grilos e uma grande escuridão. Era a noite que chegava. (Farias, 2001, p. 20).

Durand (2002) descreve essa multiplicidade de significados em torno da simbologia do ovo, associando-o inclusive a outros objetos como a concha. Para ele o ovo filosófico da alquimia ocidental está naturalmente ligado ao contexto da intimidade uterina. O orifício do ovo, hermeticamente fechado, segundo ainda Durand simboliza o cósmico da tradição universal.

Outro elemento pertencente aos símbolos da intimidade é a gula. Ela também está diretamente ligada às escolhas alimentares e aos rituais de alimentação, às questões econômicas, mas acima de tudo às identidades. Isso significa dizer que construímos também nossa identidade a partir daquilo que comemos. Nesse contexto, encontra-se então a gulosice, ligada a um ato individual, íntimo onde

O princípio de identidade, de perpetuação das virtudes substanciais, recebe o seu primeiro impulso da mediação da assimilação alimentar, assimilação determinada pelo caráter secreto, íntimo de uma operação que se efetua integralmente nas trevas viscerais. (Durand, 2002, p. 257).

Além de toda essa simbologia, a gula também constitui um dos sete pecados capitais. Constitui-se, portanto como um ato individual e íntimo, onde o comer representa ao mesmo tempo o prazer oral e, por extensão, alívio quando evacuados. Essa questão do prazer oral pode ser percebida no conto *João e Maria* como também na narrativa *A origem das estrelas* de Elson Farias quando um curumim, personagem da história, contraria os conselhos da mãe, colhe as mandiocas maduras, faz farinha e beijus e distribui entre os outros garotos. Com medo de serem castigados por terem comido os beijus feito da mandioca proibida os curumins resolvem subir ao céu através de um cipó. O cipó, porém arrebenta e os curumins desde então foram transformados em estrelas. Por causa da gula eles saciaram a vontade de comer beiju, porém foram castigados por isso.

Ainda dentro dos símbolos da intimidade encontra-se a floresta, que guarda os segredos e os mistérios; o mágico e o desafiador. Na literatura amazense, a floresta se apresenta em muitas narrativas ou como protagonista ou como direcionadora das ações das personagens. Essas características podem ser notadas em muitos contos da obra *Inferno verde*, de Alberto Rangel.

A simbologia da floresta é frequente nas lendas, nos mitos e nos contos folclóricos amazônicos e por ser um símbolo da intimidade, sua carga semântica se apresenta numa multiplicidade de sentidos complexos.

Para Cirlot (1984) a floresta por ser um lugar onde floresce abundantemente a vida vegetal, mas que, ao ocultar a luz solar, torna-se assim contraposta à luz, por isso ela também é considerada como a antífrase do sol. Como todo símbolo da intimidade, ela carrega em si a dupla negação do sentido.

A floresta é um lugar recorrente no imaginário da criança, pois nele habitam seres fantásticos e maravilhosos como os duendes, as bruxas. Na Amazônia, além de ser o abrigo de seres encantados como o juma, a mapinguari, o curupira, a floresta também é a morada de muitos animais selvagens que direta ou indiretamente causam medo e encanto nas crianças.

Por ser um espaço dual onde a magia e o encanto convivem com o medo e o perigo, a floresta recorrentemente aparece no imaginário literário de muitas narrativas infantis como *Chapeuzinho Vermelho*, *Branca de Neve*, *Tarzan*. Na Amazônia essa característica da floresta também se faz presente nas narrativas literárias destinadas ao público infante-juvenil como a coleção *Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica* e outras narrativas elencadas para este estudo.

Chama atenção para o símbolo da floresta na literatura infantil, pois esse lugar com os seus mistérios e habitantes trabalha no inconsciente infantil de modo a levar a criança a um mundo imaginário e fantástico onde se encontra a presença de elementos maravilhosos que direta ou indiretamente trabalham na formação do espírito infantil e na capacidade dela poder superar os obstáculos.

Ainda dentro do Regime Noturno das imagens, encontram-se os símbolos cíclicos, ou seja, os símbolos que estão em volta do domínio do tempo. Estes símbolos estão ligados diretamente à ideia da perenidade, fugacidade ou circularidade do tempo. Tempo esse passível de mudanças de significado e de função. Fala-se em função no sentido de que esse símbolo, não somente pode funcionar como retardamento da morte como também acelerá-la.

Ligado à idade do mito, o tempo conota a possibilidade de uma realidade que transcende tal momento justificado pelo fato de que o homem arcaico não aceitava a

irreversibilidade deste fenômeno; daí a presença de diferentes elementos ligados à simbologia do tempo, conferindo-lhe assim mistérios a serem decifrados e desafios a serem superados pelo homem.

O homem das sociedades nas quais o mito é uma coisa vivente, vive num mundo “aberto”, embora “cifrado” e misterioso. O Mundo “fala” ao homem e, para compreender essa linguagem basta-lhe conhecer os mitos e decifrar os símbolos. Através dos mitos e dos símbolos da Lua, o homem capta a misteriosa solidariedade existente entre temporalidade, nascimento, morte e ressurreição, sexualidade, fertilidade, chuva, vegetação, e assim por diante. (Eliade, 2010, p. 125).

Embora na contemporaneidade, muitas sociedades ainda pautam sua vida, sua concepção de tempo baseando-se essencialmente em fenômenos ou em símbolos que direta ou indiretamente interferem na mudança, nos estágios cíclicos da natureza. Isso se faz presente nas comunidades ribeirinhas da Amazônia em que, longe da modernidade, o homem desse espaço procura uma direção do tempo observando a natureza, a lua, os animais, os fenômenos naturais.

Na literatura, esse comportamento do homem amazônico faz-se presente em muitas narrativas, como no conto “Obstinação”, de Alberto Rangel, onde a natureza é quem dita o tempo desse homem, como se pode observar em determinados trechos.

O verão curto cresta e esturrica as plantações. [...] Em época prevista, o repiquete da cheia anuncia-se sem estrépito, nem empolamentos acapelados da água que, irá mais tarde, escalar as ribanceiras, afogar as várzeas todas e esconder o pedregal das correntezas estuantes. (Rangel, 2008, p. 97- 98).

A concepção de passagem do tempo e dos períodos da realidade amazônica se faz compreendidos pelo homem amazônico justamente pelo fato de que ele, como observador atento de sua realidade, dá sentido ao tempo de vida, num diálogo constante com a natureza. Diálogo esse presente também na literatura como se pode observar na obra *Alameda* de Astrid Cabral quando a natureza se humaniza e manifesta suas alegrias e inquietações, retratando assim a realidade do homem amazônico através da natureza. Nos contos da obra *Alameda* denominados “Árvoreta, árvore, arvoreta” e “O dilúvio” essa característica da natureza é patente.

O tempo como elemento mítico se manifesta nas mudanças cíclicas de muitos elementos como a lua, a vegetação, os rituais e outros símbolos. Contudo, pela variedade e pela multiplicidade de sentidos desses símbolos, deter-se-á em apenas alguns a fim de poder

abordá-los mais adiante como símbolos que se fazem manifesto no imaginário literário da Literatura Infantil Amazonense.

O primeiro símbolo cíclico abordado é a lua. Ela traz na sua carga semântica uma multiplicidade de sentidos presentes no pensamento mítico, religioso e simbólico de muitos povos. Por estar sempre variando, passando de fases, a lua está diretamente ligada às mudanças de ritmo da vida, por isso ela também serve como ponto de referência do tempo. “Por ‘minguar’ e ‘crescer’ e por suas influências sobre a Terra, principalmente sobre o organismo feminino, associa-se estreitamente à fertilidade feminina, à chuva, à umidade e, de maneira geral, a tudo que é transitório e perecível.” (Lexikon, 1990, p. 128).

Como se observa, a lua interfere não só na mudança de tempo, mas também se faz manifesta nas mudanças da natureza e da mulher. Ela também se faz presente na literatura amazonense e está ligada, em muitas narrativas, ao mito cosmogônico como se pode perceber na lenda do povo Kuniba, desaparecido em 1912. A referida lenda denomina-se “A origem da lua” e está registrada na obra *O imaginário da floresta: lendas e histórias da Amazônia*, de Vera do Val.

O símbolo lunar, por influenciar a Terra, interfere também em outras manifestações simbólicas do tempo como a árvore, os cultos agrários, os animais, os rituais de iniciação, os sacrifícios e outros símbolos. Percebe-se assim a grande importância desse símbolo, ramificador de outros símbolos cíclicos; sua significância no processo de repetição do tempo e da história dos mitos é muito representativa.

Como dito antes, além da lua há outros símbolos representativos do tempo. Entre eles encontram-se os cultos agrários como marcador de passagem do tempo e como manifestação sazonal da colheita e da fertilidade da terra. Como protagonista dessa manifestação está o agricultor, figura fundamental nesses rituais, pois, segundo Cirlot (1984, p. 60-61) é ele “quem conserva os ritos agrários unidos à expulsão do “ano velho” e à chegada do “ano novo”.

Transpondo esta figura ao plano da significação espiritual, ela aparece como ativador das forças de regeneração e salvação, que ligam todo princípio e todo fim, encadeiam o tempo, o suceder-se das estações e a ressurreição da vegetação.

Na contemporaneidade, esses rituais ainda se manifestam em algumas sociedades, numa mistura de modernidade e tradição, pois de um lado tem-se a grande celebração que se faz em torno de concursos, *shows* musicais e outras atrações; por outro lado, tem-se o elemento primitivo ilustrado na comemoração da colheita do vegetal festejado. A título de exemplificação, citam-se aqui as festas voltadas para alguns frutos no Amazonas, como a

Festa do Cupuaçu no município de Presidente Figueiredo, a Festa da Laranja no município de Rio Preto da Eva, a Festa do Guaraná no município de Maués e tantas outras festas agrícolas que aqui se fazem presentes.

Na literatura, esses rituais se fazem manifestos nas lendas que giram em torno da justificação do aparecimento de determinados vegetais ou do porquê desses rituais. Como ilustração, cita-se aqui a “Lenda do Guaraná”, presente no imaginário amazônico e ilustrado em narrativas colhidas por grandes estudiosos de nosso folclore como Vera do Val e Henrique Uggé.

Os ritos agrários, por sua vez, estão dentro do Regime Noturno da imagem; ligados estreitamente ao símbolo lunar. “Numa apresentação ingenuamente imaginária, o ciclo das estações e a rítmica agrícola estão primeiramente ligados à lua”. (Durand, 2002, p. 296). Essa relação entre os ritos agrícolas e a lua encontra-se ao longo do tempo e aparece no imaginário religioso e literário há séculos, mas também pauta a prática agrícola em muitas sociedades.

Outro símbolo cíclico também ligado ao símbolo lunar é a erva, que carrega em si uma dupla negação de sentido, pois se liga tanto à morte como à vida. Há ervas capazes de aliviar a dor, de curar doenças, mas há aquelas com poderes destrutíveis, alucinógenos. As ervas estão assim ligadas à ideia dos poderes naturais, do bem e do mal. Na literatura, a simbologia dos vegetais aparece frequentemente nos contos folclóricos e nas lendas.

Como ilustração da presença das ervas na literatura Amazonense, cita-se aqui o livro *Antes o mundo não existia* enquadrado no mito cosmogônico dos dessanas e registrado pelos índios Umusi Parokumu (Firmiano Arantes Lana) e Kehíri Lana (Luiz Gomes Lana).

Chama-se atenção desse livro em relação às ervas, pois há nele a presença do ipadú, erva alucinógena utilizada pelos índios em ocasiões especiais. Essa erva, com seu grande poder alucinógeno, tem importância fundamental no conto, pois é a partir do momento que Yebá Buró, a “Avó do Mundo” ou “Avó da Terra” come ipadu e fuma cigarro que ela começa a pensar como devia ser o mundo. Assim, o universo começa a ser criado e o tempo desse mundo se inicia justamente com a criação, estimulada pelo pensamento de Yebá Buro que, ao comer ipadu começa a pensar como deveria ser esse universo.

Para Durand (2002, p. 297), “toda a farmacopéia e a medicina primitiva são herbóreas, e sob as intenções terapêuticas escondem-se sempre as mais simples intenções regeneradoras”.

Ainda dentro da categorização dos símbolos cíclicos, encontram-se os rituais iniciáticos ou batismais. Eles estão diretamente ligados à passagem de um período de vida

para outro e até mesmo para o nascimento de uma nova vida como é o caso do batismo para a cristandade.

Na literatura, os rituais se fazem presentes nos contos folclóricos, nas lendas e aparecem também em narrativas da literatura amazonense. Como exemplo, cita-se aqui o ritual da Tucandeira, típico do povo Sateré-Maué. Esse ritual importante para a iniciação aparece na mística do imaginário amazônico e, de fato, se concretiza nas aldeias desse povo indígena.

O ritual da Tucandeira é tão importante que o padre Henrique Uggé dedica a ele três capítulos no seu livro denominado *As bonitas histórias Sateré-Maué*. Além de ser um ritual de iniciação masculina, a dança da Tucandeira também tem outros objetivos.

A tucandeira é feita também quando o índio quer ser bom pescador, caçador, ter sorte na vida, no trabalho, na lavoura, antigamente ser bom guerreiro. É o aspecto propiciatório. Outras características da tucandeira é a celebração festiva, lúdica, cosmogônica sempre da memória da vida da tribo atual e do passado. (Uggé, s/d, p. 65)

Como se observa, assim como outros rituais de iniciação, a Tucandeira também é um rito de passagem do tempo e do resguardo desse tempo arquivado na memória do povo Sateré-Maué. Esses rituais marcam, portanto, a circularidade, a repetição e ao mesmo tempo a perenidade do tempo e da memória desse povo, pois passa de geração para geração.

As cerimônias iniciáticas, como diz Durand (2002, p. 306), “são liturgias, repetições do drama temporal e sagrado do Tempo dominado pelo ritmo da repetição”.

Marcando a passagem e a circularidade do tempo, estão também os rituais de sacrifício. Eles se apresentam como prova de lealdade, de bravura, de abnegação e estão presentes na literatura desde as sagradas escrituras até as lendas e contos folclóricos.

Na Bíblia há várias passagens desses rituais, mas um dos mais representativos está na história de Abraão que, para provar seu amor a Deus precisaria sacrificar seu próprio filho Isaac.

Os sacrifícios estão intimamente ligados com a morte e ao mesmo tempo com a promessa de algo melhor. Na literatura infantil isso pode ser percebido em várias narrativas, contudo, lembra-se aqui o conto de fada *Branca de Neve* quando a madrasta da protagonista, não conformada com a perda do posto de mulher mais bela, resolve sacrificar Branca de Neve e assim, restituir sua hegemonia de mulher mais bela do reino para sempre. De acordo com Durand os sacrifícios aparecem na história da humanidade há muito tempo.

Os primeiros romanos oferecem sacrifícios a Saturno, o deus do tempo nefasto, os povos da bacia mediterrânica, cretenses, arcadinos, sardos, lígures e sabinos, praticavam o sacrifício humano por estrangulamento ou afogamento, ou ainda como os antigos germanos, por engolimento na areia movediça ou inumação de uma vítima viva. (Durand, 2002, p. 308)

Os sacrifícios, contudo, não se restringem apenas à mutilação ou morte de humanos. Eles também se concretizam na morte de animais como acontece em rituais de umbanda. Na própria Bíblia é registrado no Antigo Testamento o sacrifício de cordeiros em nome da fé e do amor a Deus.

Outro símbolo cíclico recorrente é a árvore. Esta se apresenta na iconografia cristã desde o início do mundo quando Deus criou o Jardim do Éden e colocou no centro desse jardim a árvore da vida, cujo fruto era proibido. Adão e Eva, ao provarem do fruto marcam uma nova fase na história da humanidade, pois a partir de então passam a ter consciência do bem e do mal como se pode perceber no livro de Gênesis, capítulo 2, versículos 16 e 17: “E ordenou o Senhor Deus ao homem, dizendo: De toda árvore do jardim comerás livremente, mas da árvore do bem e do mal, dela não comerás; porque no dia que comeres morrerá.” Como outros símbolos abordados, a árvore é um dos símbolos essenciais da tradição.

Segundo Cirlot (1984, p. 98-99) “a árvore representa, no sentido mais amplo, a vida do cosmo, sua densidade, crescimento, proliferação, geração e regeneração”. Pelo seu caráter verticalizante, ela também simboliza a ascensão e a busca de algo promissor. Tal representação se encontra manifesta em muitas narrativas literárias como nos contos de fadas, fábulas e lendas. Como exemplificação dessa característica, cita-se aqui o conto *João e o pé de feijão*. O pé de feijão na história funciona como símbolo da ascensão do menino João para alcançar seu objetivo maior, a busca da independência, simbolizada na figura da galinha dos ovos de ouro.

Os animais também são símbolos representativos do tempo. Em especial, limita-se aqui tratar dos batráquios e da serpente. O primeiro aparece recorrentemente nas narrativas infantis e está diretamente relacionado como símbolo da sexualidade. Sua presença se manifesta em muitas narrativas infantis em que, embora com seu aspecto asqueroso, ao ser beijado, transforma-se em um lindo príncipe encantado. Sua simbologia está intimamente ligada ao símbolo lunar e como este representa também as fases da vida e do tempo como esclarece Durand (2002). Da mesma forma que a lua se renova, assim também os batráquios. Se aquela se manifesta em fases, este também sofre metamorfoses nitidamente definidas e em fases distintas.



Lúcia Pimentel Góes no livro *Fábula brasileira ou fábula saborosa: sábia, prudente, criativa* (2005) toma como exemplo a fábula “O sapo velho e os sapos novos” do Grande Fabulário de Portugal e do Brasil, para tratar sobre a simbologia do sapo como mito etiológico, porque “explica a origem do canto dos sapos nos alagados”. Nessa fábula o tema da passagem do tempo está simbolizado na presença do sapo velho e dos sapos novos.

Outro animal tido como símbolo cíclico é a serpente. Da mesma forma que a árvore, este símbolo encontra-se na iconografia cristã desde a criação do mundo. É a serpente, com sua astúcia, quem seduz Eva e a leva a provar do fruto do proibido. Essa passagem está marcada no livro de Gênesis, capítulo 3, versículo 1: “Ora, a serpente era a mais astuta que todas as alimárias do campo que o Senhor Deus tinha feito. E esta disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comereis de toda árvore do jardim?”

Ao mesmo tempo em que representa perigo e morte, a serpente também simboliza a vida; sua picada pode ser fatal, mas o antídoto feito com seu próprio veneno pode salvar suas vítimas. Para muitos povos, ela desempenha um papel muito importante e bastante múltiplo quanto o seu significado.

Diferente de outros animais, a serpente, apesar de seu aspecto físico, locomove-se sobre a terra, sobre a água, vive em tocas, consegue embrenhar-se em lugares ocultos. De acordo com Cirlot (1984) a diversidade de seus aspectos simbólicos deriva de várias razões: uma delas está relacionada com seu aspecto físico; outra a sua locomoção e *habitat*, pois pode habitar diferentes espaços - floresta, desertos, rios, mares, lagos, tanques, poços e fontes. Por mudar de pele e, em alguns casos, por levar dias para digerir sua presa, a serpente está intimamente ligada aos símbolos cíclicos.

Na literatura, sua presença se faz manifesta em diferentes narrativas tradicionais como as fábulas, as lendas e os contos folclóricos. É, portanto, um dos símbolos mais representativos da literatura amazonense e congrega em torno de si diferentes lendas, contudo a mais conhecida e a mais divulgada é a lenda da Cobra Grande. Esta aparece no imaginário local, ilustrando inúmeros enredos de escritores amazonenses como nos contos “Singular passeio na barriga da boiuna” de Arthur Engrácio e “No sonho de meu avô tem uma cobra-grande”, de José Polari, ambos registrados no livro *Antologia do conto amazonense*. Outra obra singular em que o grande ofídio amazônico aparece é *Cobra Norato*, de Raul Bopp.

O último elemento simbólico do tempo aqui elencado é o tecido. Sua simbologia não pode ser considerada sem levar em conta os instrumentos e os produtos de tessitura e da fiação. Esses elementos são como diz Durand (2002) universalmente simbólicos do devir. A simbologia do tecido está diretamente ligada à circularidade e à repetição do tempo.

Em muitas narrativas infantis esse elemento é marcador visível da passagem do tempo como se pode perceber nos contos *A moça tecelã* e no conto oriental *Aladin e a lâmpada maravilhosa*, onde o Aladin de posse de um tapete mágico (magistralmente tecido) tem a possibilidade de viajar por diferentes lugares. De acordo com Lexikon (1990) o simbolismo do tecido está ligado à atuação do destino como se pode perceber no conto *A bela adormecida*.

Os símbolos ora expostos carregam em si significados múltiplos, complexos e ambivalentes quanto ao tempo, fechando assim os elementos ilustrativos do Regime Noturno da imagem. Assim como no Regime Diurno, a literatura também se faz manifesta no Regime Noturno, embora com uma carga significativa mais obscura e mais complexa.

Considera-se de suma importância os estudos sobre o imaginário na literatura, pois quando não elucidam, apontam para uma diversidade de sentidos expressos nos símbolos do Regime Diurno e Noturno da imagem.

Em se tratando de literatura infantil, tal estudo toma uma conotação fundamental uma vez que, lidar com mente da criança é lidar com um universo mágico, maravilhoso, aberto a diferentes possibilidades de leitura e de vivências. Em vista disso busca-se no tópico abaixo fazer uma breve apreciação da literatura infantil com o imaginário.

### **1.3 – A relação da literatura infantojuvenil com o imaginário**

Considerada “menor” por alguns, a literatura infantil independente do adjetivo que recebe é arte e deleite. Esta, porém, se diferencia em larga escala, uma vez que seus textos são recheados de encantamento e do elemento maravilhoso.

Apesar de constituída como gênero durante o século XVIII, a célula mãe da Literatura Infantil encontra-se na Novelística Popular Medieval e tem suas origens na Índia. As narrativas desse período e as também conhecidas hoje como narrativas primordiais possuem caráter mágico ou fantasioso, habitando assim a mente dos infantes que, seduzidos pelas peripécias das personagens, transcendem para um mundo místico, maravilhoso e fantástico.

Diante desse contexto, não se pode deixar de fazer uma relação entre a literatura infantil e o imaginário, uma vez que essa literatura, pelo seu caráter mágico, lança mão de elementos imagéticos com uma carga simbólica diversificada. As imagens ou símbolos foram, por sinal, a mola propulsora para alguns estudiosos buscarem entender a mente das crianças, como é o caso de Bruno Bettelheim na obra *A psicanálise dos contos de fadas* (1980).

Para Bettelheim, muitos elementos imagéticos constituem símbolos da psique infantil e relacionam-se a diferentes etapas do desenvolvimento da criança. Como exemplificação toma-se aqui o conto “Os três porquinhos”. De acordo com Bettelheim (1980) os três porquinhos na verdade correspondem a uma só personagem que passa por diferentes processos de desenvolvimento. A divisão dessa personagem em três estaria, segundo ele, relacionada com o Id, o Ego e o Superego da criança.

Nessa acepção, a literatura infantil é tomada como forma de consciência de mundo onde a criança a partir do contato com os textos infantis têm a possibilidade de analisar a realidade a sua volta, conscientizando-se sobre o seu ser e estar no mundo.

Daí que a redescoberta dessa literatura seja aberta a partir da Psicologia Experimental que enxerga a inteligência como um elemento estruturador do universo criado por cada indivíduo. Assim sendo, tomando como base as sucessivas evoluções da inteligência humana, a Psicologia Experimental divide então o desenvolvimento da criança em primeira e segunda infância.

De posse dos pressupostos da Psicologia Experimental, Nelly Novaes Coelho, uma das autoridades no Brasil acerca da literatura infantil, estabelece uma categorização de leitores conforme o desenvolvimento infantil/juvenil. Assim, dependendo da categoria de leitor, a estudiosa procura estabelecer “alguns princípios orientadores que podem ser muito úteis para a escolha de livros.” (Coelho, 2000, p. 32).

De acordo com Coelho as categorias de leitores são assim distribuídas: o pré-leitor, o leitor iniciante, o leitor em processo, o leitor fluente e o leitor crítico. Para ela, cada texto deverá se adequar às necessidades e às exigências de cada público leitor sem esquecer o critério de validade e de consciência da obra literária.

Dependo do seu nível de desenvolvimento, cada leitor exige um formato e um tipo de texto. O pré-leitor, por exemplo, por não dominar ainda o código escrito exige obras em que predomina a ilustração. A recepção, portanto, do texto depende muito do desenvolvimento e da formação leitora de cada leitor.

Embora categorizadas, as indicações de livros, para determinadas “faixas etárias” são sempre aproximativas, como esclarece Coelho (2000). E, apesar dessas escolhas buscarem, na medida do possível, atender a cada categorização de leitor, percebe-se que a presença do elemento fantástico e maravilhoso é fundamental na construção do imaginário desses textos. Por conta disso há uma relação muito próxima entre o popular e o infantil, entre história e natureza, entre a criança e a natureza, onde o maravilhoso aparece como elemento formador do espírito infantil tanto no pensamento mágico como no pensamento lógico da criança.

A presença do pensamento mágico se faz notar principalmente em textos da literatura primordial como as lendas, os mitos, as sagas, os contos folclóricos e de fadas, etc. É o momento em que a criança não podendo dar uma resposta lógica e racional aos seus questionamentos, apoia-se então em narrativas fantásticas e fabulosas onde o elemento maravilhoso se faz mais presente. “A essa fase mágica, e já revelando preocupação crítica com a realidade das relações humanas, correspondem as fábulas. Nestas a imaginação representa, em figuras de animais, os vícios e as virtudes que eram características dos homens.” (Coelho, 2000, p. 52).

Ofertar esses tipos de textos para as crianças é muito importante, pois simbolicamente eles representam atitudes humanas encarnadas pelos animais, ajudando-as a estabelecer uma relação desse universo fantástico dos textos com o mundo a sua volta. Embora não tenha consciência da metaforização das atitudes humanas na figura dos animais, a criança pode, a partir desses textos, ter uma melhor consciência de si, dos homens e do mundo. As lendas, os mitos, os contos populares e de fadas podem ajudar o infante a libertar seu imaginário, possibilitando-lhe conhecer e interpretar a vida, as pessoas, o mundo, como bem coloca Fátima Miguez (2000) no livro *Nas arte-manhas do imaginário infantil: o lugar da literatura na sala de aula*.

O pensamento lógico da criança, embora alicerçado no uso da razão, não deixa de lançar mão do uso da fantasia, da imaginação ou da magia nos textos produzidos para a criança. Os textos voltados para ela, embora num contexto em que o conhecimento científico é a mola propulsora, deve levar em consideração o lado fantasioso num perfeito equilíbrio com a realidade como afirma Coelho (2000).

Apesar de se viver numa época em que a transformação tecnológica e científica a cada instante dá saltos extraordinários, o imaginário infantil necessita de elementos míticos, mágicos e fantasiosos que deem sentido a sua existência. Por isso Coelho diz que, apesar desse contexto, “as forças da fantasia do sonho, da magia, da imaginação, do mistério, da intuição, etc. são desencadeadas com novas possíveis formas de representação da experiência humana. O maravilhoso volta a entrar triunfalmente na literatura.” (Coelho, 2000, p. 53-54).

Diante disso, compreende-se o porquê de narrativas clássicas chamarem tanto atenção das crianças e continuarem fazendo parte do seu repertório de leitura. Por isso a grande importância da literatura oral e do seu registro nos livros destinados a esse público específico. Leonardo Arroyo diz ser extremamente valiosos o grande repertório da literatura clássica nos textos para as crianças atuais. Para ele “o tema popular, o tema da terra em sua complexa e

rica diversificação. reflete-se amplamente na criação literária para a infância entre a maioria de nossos escritores atuais” (Arroyo, 2011, p. 73).

Tomando como base os estudos de Bachelard, Durand, Turchi sobre o imaginário, acredita-se que os símbolos do Regime Diurno e Noturno da imagem se fazem manifestos na literatura infantojuvenil. A presença desses símbolos na Literatura Infantojuvenil Amazonense é bem perceptível, como se pode perceber em narrativas como *Formosa a sementinha voadora* e *Orfãos das águas*, ambas de Wilson Nogueira e outras narrativas presentes na coletânea *Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica* de autoria do escritor amazonense Elson Farias.

A análise e discussão dos símbolos pertencentes ao Regime Diurno e Noturno das imagens é o tema central presente no segundo capítulo do presente trabalho, no qual se abordará não somente a presença desses símbolos nas narrativas dessa coleção, mas também a forma como eles são utilizados na criação do universo literário infantil amazonense. Por todo o exposto até aqui colocado é que se fecha esse capítulo com a fala de Fanny Abramovich (2004, p. 17) que diz: “o destino da narração dos contos é o de ensinar as crianças a escutar, a pensar e a imaginar.”

## CAPÍTULO II: O IMAGINÁRIO LITERÁRIO NA LITERATURA INFANTOJUVENIL AMAZONENSE

A Literatura Brasileira, como outras literaturas, reflete em suas produções literárias o contexto histórico, social e cultural no qual foi produzida, fazendo assim uma releitura dessa realidade através da ficção. Essa literatura, desde sua gênese, apresenta-se multicolorida, com uma carga de inventividade enorme e com personagens representativos da diversidade étnica e cultural desse país geográfica e culturalmente grande.

Por ser um país “policultural” como se refere Durand (2001) em sua obra *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da linguagem*, não é de se estranhar que o Brasil tenha assim um imaginário imenso e diversificado. Imaginário esse demarcador das fronteiras regionais desse país, guardião de tradições e de novas configurações dos símbolos, mitos e lendas que aqui se manifestam. O imaginário que se manifesta no Brasil, em especial o literário, mantém, portanto, uma relação direta com a cultura, a história e a sociedade brasileira. A literatura, nesse sentido, como parte dessa cultura, não poderia deixar de ser também um dos suportes do imaginário multi e plurissignificativo do país.

Pelinsler e Arendt (2009) evidenciam em seus estudos que a literatura também é um processo de identificação de uma determinada sociedade por meio de uma rede de representações simbólicas presentes na história que moldam uma cultura e passam a ser por elas moldadas.

De posse desses elementos, a literatura vai construindo seu imaginário numa relação inter e transdisciplinar, dialogando com outras áreas do conhecimento humano e extrapolando o simples deleite, pois leva o leitor a transcender da ficção para a reflexão. Nesse viés da literatura, como construtora do imaginário a partir de um contexto histórico-social, coloca-se principalmente a importância dos sentidos presentes no imaginário. Pelinsler e Arendt tomam algumas figuras emblemáticas da literatura para explicar o porquê de sua presença na obra e determinados autores. Segundo eles deve-se:

Compreender os motivos dos bois e burros serem exaltados na produção literária de Guimarães Rosa, ao passo que, na de Simões Lopes Neto, quem recebe maior atenção é o cavalo. Esse processo se dá por causa da importância dos bovinos e burros no contexto mineiro da época representada, visto que os primeiros formavam a base de transporte e carga, por sua resistência física ao ambiente hostil. Assim, criou-se toda uma simbologia em torno dos animais, solidificando-a pelo passar do tempo na mente dos habitantes. No caso gaúcho, o relevo e clima diferenciados são bastante propícios à utilização do cavalo que adquire *status* quase mítico quando vinculado à figura do peão, do estancieiro e do guerreiro. (Pelinsler & Arendt, 2009, p. 42-43).

Como se percebe, a Literatura Brasileira se desdobra e ao mesmo tempo se unifica num emaranhado de representações simbólicas, formando assim um imaginário rico, diversificado e também específico. Fala-se específico, tomando aqui a expressão criada por Durand (2011), quando ele entende que o imaginário se constrói dentro de um determinado contexto histórico e social e vai se reconstruindo conforme a realidade exija ou se modifique. Como ele mesmo afirma: “este ‘inconsciente específico’ forma-se quase no estado de origem (tal como o gesso ‘adquire forma’ num molde) das imagens simbólicas sustentadas pelo meio ambiente, especialmente pelos papéis, as *personae* (as máscaras), desempenhadas no jogo social.” (Durand, 2011, pág. 94).

Trindade & Laplatine em seus estudos sobre o imaginário fazem referência às diferentes culturas, e entre elas a do Brasil. Segundo os estudiosos, o Brasil é berço de um vasto campo de investigação sobre esse tema. Em seus estudos, Trindade & Laplatine fazem uma referência específica ao contexto amazônico, tomando como fio condutor de suas investigações os relatos deixados por Gaspar de Carvajal, o qual, ao conhecer o Amazonas e a Amazônia, enxerga o rio como um mar e a floresta como infinita. Os estudiosos fazem a seguinte ressalva:

Recomendamos ao leitor essa experiência – sempre atual – do fantástico amazônico, acrescentando, entretanto, que não se passa ileso por ela. Quem nunca encontrou o leito do rio-mar inundando de luz ou de chuva, segundo os dias, as horas, transbordantes de entulho, de cipós, de árvores gigantes desenraizadas vindo a toda velocidade em sua direção, ameaçando a gaiola que o leva até onde a natureza pode chegar em suas possibilidades. A natureza é também os homens. (Trindade & Laplatine, 1997, p. 61-62).

Como se observa, a Amazônia é vista pelo olhar do estrangeiro como algo fabuloso e fantástico, em que a natureza se apresenta como desafio e encantamento, ao mesmo tempo. É um espaço que, aos olhos de quem está de fora ou de quem nunca viu, surge como exótico, como surreal ou avassalador. Isso muitas vezes acaba criando uma visão equivocada, diferente da visão dos que aqui habitam, conhecem e vivenciam esse espaço.

Lembra-se Neide Gondim que em seu livro *A invenção da Amazônia* (2007) faz um estudo criterioso acerca do imaginário criado pelo estrangeiro sobre a Amazônia. O estrangeiro, segundo Gondim, criou uma imagem distorcida deste espaço e essa distorção ainda se faz presente nos dias atuais. “As potencialidades que os autores de ficção pensam existir na Amazônia ainda guardam o vigor dos tempos primeiros dos navegadores de águas

turvas e cristalinas do Rio das Amazonas e de seus tributários no bordado de suas estradas líquidas.” (Gondim, 2007, p. 329)

A ficção, nesse caso, tem papel fundamental no sentido de legitimar o discurso do outro ou de desmistificar certos conceitos que se tem sobre determinado grupo social e cultural. Como ilustração dessa desmistificação, lembra-se aqui o relato de Milton Hatoum que ao ler a obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, muda, de certa maneira, sua concepção a respeito do Brasil, pois o livro mostra a ele outra cultura, outro grupo social, diferente do qual estava acostumado a ver e a vivenciar na Amazônia, como se pode observar na fala do escritor:

Quase tudo no livro era diferente e estranho: o clima, a paisagem, a geografia, as personagens e seus dramas. Percebi com a mediação desse romance, uma outra face de um mesmo país, uma face que quase nada tinha a ver com o mundo ciclópico e aquático do Amazonas. Sem que eu tivesse plena consciência, estava lidando com outra cultura, que até certo ponto era também minha escrita na minha língua materna, mas com um vocabulário nem sempre familiar para mim ou para muitos leitores da região onde nasci. (Hatoum, 2004, p. 87).

Da fala de Hatoum apreende-se que, mesmo pertencente a um mesmo país, a Literatura Brasileira também se fragmenta em regiões. E, embora tratando de temas universais, a literatura produzida nesses espaços específicos, ganha e tem tonalidades específicas daquela região, efetivadas no vocabulário, no modo de ser das pessoas representadas e nas atitudes das personagens. Na literatura amazonense, tudo isso se faz muito presente.

O Amazonas, por sinal, é uma parte do Brasil onde há diferentes culturas, diferentes vocabulários, diferentes formas de viver. O Estado é um só, mas sua cultura é plural. Essa pluralidade se apresenta nas festas populares, na culinária, na linguagem e, principalmente, no imaginário. O Amazonas é tão plural que um mesmo objeto pode ser denominado de diferentes formas, em diferentes municípios. Se em Parintins há o flal, em Itacoatiara o mesmo objeto será chamado de miao e em Manaus de din-din. Da mesma forma que em outros lugares do Brasil, o imaginário literário se apresenta na sua singularidade, no Amazonas também não se faz diferente.

Alargando esse campo de visão para a Amazônia, pode-se dizer que esse espaço, embora visto como exótico pelo olhar do estrangeiro ou como um espaço cuja cultura está aquém dos grandes centros urbanos do Brasil, conseguiu, por meio de seus habitantes, manter



sua essência cultural como explana Márcio Souza em artigo publicado no Portal Amazônia.

Para o escritor amazonense:

Embora o Brasil se orgulhe de ter conquistado a Amazônia, o povo amazônico soube resistir e preservar suas peculiaridades. Continua havendo uma cozinha, uma literatura, artes-visuais, música, uma cultura da Amazônia. Há uma maneira de ser do homem do extremo norte, que nunca será aniquilada.

O que se evidencia no discurso de Souza é a resistência de uma cultura que, embora tenha tido o contato com outras e mesmo sendo influenciada por elas, manteve e continua mantendo seus traços, suas particularidades e identidade. Os escritos literários produzidos no Amazonas deixam evidente o que diz Márcio Souza, tendo em vista que a presença do mito, da lenda, dos símbolos e saberes populares são ingredientes fundamentais na construção e reconstrução do imaginário literário aqui manifesto.

Estudiosos estrangeiros, como Danielle Kuss (1995), afirmam que a Amazônia lendária começa a ser construída quando exploradores europeus em contato com os nativos dessa região, ao presenciarem seus banquetes antropofágicos, as pajelanças, os ritos sangrentos, nudez e os costumes indígenas criam a Amazônia imaginária incorporando em seus relatos esses elementos. Os relatos de documentos históricos passam então a construir-se como lendas e mitos dos povos que habitam essa região.

Contudo, embora esses relatos tenham sido construídos sob a ótica do colonizador, é evidente que a cultura de seus habitantes é que se destaca e até hoje se faz presente na ficção. Na literatura amazonense, seja ela escrita para o público adulto ou infantojuvenil, a presença da cultura dos nativos, dos povos ribeirinhos ou mesmo dos que vivem na cidade é significativa. E não importa o espaço físico, a presença do mito, da lenda, dos costumes, dos ritos, das crenças, da linguagem e da culinária tem um sabor e uma tonalidade específica da Amazônia. E é justamente com esses elementos que o imaginário literário na literatura infantojuvenil se apresenta. Imaginário esse manifesto tanto no Regime Diurno como no Regime Noturno das imagens, como sintetizou Durand.

É partindo dos estudos de Durand acerca do imaginário que se faz a partir de então uma análise do imaginário literário na literatura infanto-juvenil amazonense, tomando como objeto deste estudo as narrativas da coleção *Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica*, duas narrativas do escritor Wilson Nogueira, uma narrativa do escritor Zemaria Pinto, uma narrativa de Thiago de Mello e cinco narrativas de escritores indígenas. Todas as narrativas são de escritores amazonenses e foram publicadas a partir do ano 2001.

## 2.1 O regime diurno das imagens na literatura infantojuvenil amazonense

A literatura infantojuvenil amazonense congrega em si todos os elementos característicos do imaginário literário, construindo-o e reconstruindo-o conforme as intenções de quem a produz e também conforme a recepção de quem a lê. Quando se menciona o termo reconstrução, se sobressai o fato de algumas narrativas serem adaptadas ao público infantojuvenil, com o objetivo de buscar atender às necessidades e por que não à fase de desenvolvimento ou maturação desse público leitor. Faz-se nesse caso uma relação entre a lenda “De onde veio a noite” coletada por Danielle Kuss na obra *A Amazônia, mitos e lendas* (1995) e a narrativa *Procurando a noite verdadeira* (2001), de Elson Farias. Em ambas as histórias, o regime diurno das imagens aparece, contudo, algumas situações como o fato de Tacunha chamar a esposa para dormir perto dele, na lenda colhida por Danielle Kuss, não aparece na versão de Elson Farias. A essência, porém, da história continua a mesma.

As duas narrativas inserem-se no mito cosmogônico como também manifestam o regime diurno das imagens. Delimitar-se-á, contudo, em analisar posteriormente o Regime Diurno das imagens na história *Procurando a noite verdadeira*.

O regime diurno das imagens se apresenta numa relação de aproximação e distanciamento de valores negativos e positivos; numa relação antitética. Na narrativa *Procurando a noite verdadeira*, esse regime se apresenta na manifestação dos símbolos teriomórficos, uma vez que há a presença de animais com valores positivos como os pássaros Japiim e Bem-te-vi, e animais com valores negativos como os grilos. Há, ainda, a relação de completude e distanciamento entre a noite e o dia no sonho do protagonista Zezé, como se observa no excerto abaixo:

Zezé entrou num sonho passado [...]  
Teve então um sonho [...]  
No silêncio que fazia, começava a ouvir o ciciar de grilos e sapinhos que se comunicam à noite [...]  
O Bem-te-vi e o Japiim olhavam o menino, dormindo tão feliz, mas lembraram que era preciso voltar para casa, antes de chegar a noite de verdade. (Farias, 2002, p. 13-24).

### 2.1.1 Os símbolos teriomórficos na Literatura Infantojuvenil Amazonense:

Os símbolos teriomórficos pertencem ao Regime Diurno das imagens e são voltados a presença de animais com valores positivos e animais com valores negativos como os grilos.

A cobra, no cenário literário amazonense congrega em si valor negativo, pois é vista com terror pelos ribeirinhos, uma vez que ao se sentir ameaçada ou por estar faminta, ataca homens e animais, sem distinção. Na narrativa *O caso da cobra que foi pega pelos pés*, do escritor indígena Wasiry Guará, a cobra jibóia aparece num sentido negativo, pois devora todas as caças conseguidas para alimentar o povo da tribo Maraguá. Nessa narrativa, ela não aparece como entidade protetora, mas como a responsável pela fome do povo da tribo, como se pode observar no excerto abaixo:

- Kurumim está preocupado. Vejo seu espírito vagando sem resposta – falou o Pajé.  
- É verdade. Estranhezas estão acontecendo lá na minha casa – respondeu.  
O pajé acendeu um cachimbo feito de taboca, soltou uma baforada, e uma fumaça densa invadiu a payeoka.  
- Toda vez que colocamos caça crua ou assada, de qualquer bicho, em cima do jirau, tudo some sem deixar rastros. Nos ajude, Pajé – falou o Kurumim. (Guará, 2007, p.9).

Embora prejudicando a tribo, a cobra acaba por ser pega na sua própria peripécia, dando à narrativa uma leveza e uma carga de humor que, indiretamente, mostra a ingenuidade do ofídio e a esperteza do menino. Isso mostra os valores díspares desse animal, que só ataca quando se sente ameaçado ou faminto. Essa carga de humor e leveza à narrativa dá-se por conta da armadilha feita por Kurumim para pegar o devorador das caças. Ao ser pega em flagrante e por ela estar indefesa, o valor negativo da cobra inverte-se no valor positivo, pois a partir de então o povo da tribo não passaria mais fome. O excerto abaixo mostra o momento em que a jiboia é pega no seu próprio delito:

Kurumim chegou em casa com miuí já sem vida. Cortou o pássaro em pedaços e, um a um, noite após noite, os pedaços foram roubados do jirau. Até que sobraram os pés. Kurumim teve a ideia de pendurar os pés presos no anzol.  
Naquela mesma noite, os pais de Kurumim acordaram com um barulho de alguma coisa se debatendo. [...]  
Era uma enorme jibóia que ainda mostrava parte dos pés do miuí saindo pela boca. Foi abatida com uma flecha da certeira de Kurumim e cortada em duas partes pelo pai. (Guará, 2007, p. 20).

Como dito antes, os animais como símbolos teriomórficos também têm valores positivos. Entre eles, encontram-se os domésticos, entendidos aqui como animais de estimação. Em todas as narrativas da coleção *Aventuras do Zezé* esses animais aparecem na figura do Bem-te-vi e do Japiim que funcionam como uma espécie de protetor ou mesmo de conselheiro de Zezé, protagonista dessas histórias.

São animais carregados de valores positivos, pois além de protegerem o menino, também são profundo conhecedores da natureza amazônica. O Japiim, por sinal, aparece como o símbolo da inteligência. Fato esse evidenciado na narrativa “A história da inteligência”, quando ele afirma ser o animal mais inteligente, inclusive mais inteligente que o homem. Essa afirmação dá-se por conta da discussão entre o Bem-te-vi e o Japiim quando Zezé pergunta a eles se sabem de onde vem a inteligência.

Para o Bem-te-vi, a inteligência vem da cabeça do homem, mas para o Japiim essa afirmação não se prova, uma vez que segundo ele:

- [...] dizem que o homem tirou a inteligência da minha cabeça – fala o Japiim [...]
- No comecinho do mundo, os homens achavam que o Japiim era o animal mais inteligente, porque sabia imitar as vozes de todos os pássaros da floresta. [...]
- Um homem bem velho matou o meu irmão Japiim e comeu o seu cérebro. Foi quando a inteligência do pássaro passou para a cabeça do homem. (Farias, 2001, p.7).

Os animais são representações fundamentais na construção simbólica das crianças, ajudando-as a construir uma visão que ora se manifesta maniqueísta quando separa animais bons de animais ruins, na sua concepção, mas também ajuda a desenvolver a sua afetuosidade quando esta tem em seu lar um animal de estimação. Além do mais, os animais também contribuem para criar uma ponte entre o verismo e a fantasia das crianças. Por isso, não é à toa que a presença de animais seja uma constante nas histórias destinadas às crianças. Sua importância assim como símbolo teriomórfico é tão importante que Durand nos fornece a seguinte explicação:

De todas as imagens, com efeito, são as imagens animais as mais freqüentes e comuns. Podemos dizer que nada nos é mais familiar, desde a infância, que as representações animais. Mesmo para o pequeno cidadão ocidental, o urso de pelúcia, o gato de botas, Mickey, Babar, vem estranhosamente veicular a mensagem teriomórfica. Metade dos livros para crianças são sagrados aos animais. (Durand, 2002, p.69)

De fato, em grande parte das histórias destinadas às crianças, sejam elas lendas, contos de fadas ou populares, a presença dos animais é um ingrediente fundamental. Todas as narrativas da literatura Infantojuvenil Amazonense tomadas como objeto deste estudo têm sempre um animal que, ora aparece como adjuvante ora aparece como vilão. Pelo fato de estar fortemente atrelada à literatura oral e por ter uma carga telúrica muito forte, é lógico que a

literatura infanto-juvenil amazonense tome como personagens recorrentes animais que fazem parte do universo mágico e maravilhoso da criança amazonense.

### ***2.1.2 Os símbolos nictomórficos e catamórficos na Literatura Infantojuvenil Amazonense***

Ainda dentro do regime diurno das imagens, encontram-se os símbolos nictomórficos<sup>1</sup> ligados ao isomorfismo dos animais, das trevas e com uma carga semântica negativa. Entre os três elementos citados toma-se aqui a presença de alguns animais que habitam as trevas como o sapo e os animais que moram no perau – lugar mais profundo e mais obscuro do rio. Nas narrativas elencadas para este estudo, o símbolo nictomórfico se faz presente na história *Viajando com o Boto no fundo do rio* em que Zezé passeia com o Boto e este o leva ao perau onde habitam os animais assustadores e perigosos, como se pode perceber no trecho abaixo:

De repente, o Boto faz uma cabriola e vai até o fundo de um perau.  
Zezé se assusta e pergunta:  
- Onde estamos, amigo Boto?  
- Num perau, a parte mais profunda do rio. Aqui não chega nem a luz do sol. É uma escuridão total. Aqui moram os encantados. Moram a Cobra Grande e a Iara. Vivem aqui também as feras mais perigosas dos rios amazônicos. Mora, por exemplo, a piraíba, aquele peixe enorme chamado o tubarão da Amazônia. Chega a medir três metros e a pesar trezentos quilos. (Farias, 2001, p.20).

O perau no imaginário do homem amazônico é um lugar muito perigoso, pois além de abrigar animais que literalmente matam e devoram as pessoas, ele também é a morada de seres encantados que seduzem, inebriam e muitas vezes deixam loucas suas vítimas, ou seja, as pessoas.

Os símbolos catamórficos, também pertencentes ao regime diurno das imagens, estão diretamente ligados à angústia humana, à queda psicológica que se manifesta nas imagens dinâmicas de tempo vivido por meio de sonhos ou pesadelos, fazendo com que o indivíduo vivencie situações agressivas, como uma espécie de regressão psíquica.

Durand (2002, p. 113) diz que “numerosos mitos e lendas põem a tônica no aspecto catastrófico da queda, da vertigem, da gravidade ou do esmagamento”. Na mítica e no lendário Amazônico esse aspecto catastrófico do símbolo catamórfico recorrentemente se faz presente por meio do pesadelo ou do transe ocasionado por algum animal ou alguma entidade mítica que leva a personagem a sair do seu estado consciente e assim vivenciar uma situação terrível.

Nas narrativas *Órfãos das águas: uma história de homens e bichos num planeta ameaçado de desaparecer* e *O caso da cobra que foi pega pelos pés* fica evidente a presença do símbolo catamórfico por meio do pesadelo. Em *Órfãos das águas: uma história de homens e bichos num planeta ameaçado de desaparecer* o personagem Cate entra em transe ao ficar inebriado pelo *pitiú* da Cobra Grande. Isso, porém, acontece quando Cate, dentro de um ônibus, adormece e tem um pesadelo com o gigante ofídio, como se pode observar no excerto abaixo:

Estranho! Muito estranho! A cobra não faz nenhum mal a Cate. Ela simplesmente o fez repousar sobre uma areia finíssima no leito do rio, e ele sentiu-se como se estivesse no útero materno, pronto para nascer de novo. O menino acordou com o roncar dos motores do ônibus. “Meus Deus, que sonho estranho!” (Nogueira, 2010, p. 52).

O sonho de Cate é um misto de terror e perigo, mas também de proteção. Há no sonho do garoto um encontro entre a vida e a morte, entre o perigo e a segurança, o que aponta para o significado díspar da cobra grande como símbolo catamórfico. No lendário amazônico, a cobra grande carrega em si o sentido catastrófico do pesadelo, contudo, na experiência agressiva vivida por Cate, a cobra eufemiza-se quando o pesadelo transforma-se em um sonho tranquilizante e protetor em que o garoto sente-se tão seguro ao ponto de sentir-se no útero da mãe. Isso tudo porque no sonho de Cate a cobra não fez mal a ele. Pelo contrário ela o carrega e o faz “repousar sobre o leito do rio...” (Nogueira, 2010, p.52).

A narrativa *A cobra que foi pega pelos pés* traz o símbolo catamórfico da queda também por meio do sonho. A tragédia anunciada no pesadelo se contrapõe ao despertar da personagem que se acalma quando o vento bate em seu rosto. O excerto abaixo ilustra a presença do símbolo catamórfico da queda, por meio do pesadelo.

Não dava para manter os olhos abertos.  
Estava longe de casa, o arco e as flechas tinha esquecido no chavascal...  
Adormeceu. Teve um sonho muito estranho em que suas flechas não abatiam as aves que acertava, até que um miwá foi abatido. Mas uma força tentava tirar o pássaro de suas mãos. E essa força tomou forma de uma cobra que segurava a presa pelos pés.  
(Guará, 2007, p.16).

Na narrativa *O caso da cobra que foi pega pelos pés* o pesadelo não só aparece como uma carga semântica negativa, mas também positiva, pois apesar da cobra aparecer no sonho da personagem como algo assustador é também nesse mesmo sonho que está a resposta, a solução para o problema da aldeia. Ou seja, é no sonho do garoto que aparece quem devora as

caças e o que ele deve fazer para pegá-la. Isso, porém não se faz claro ao menino porque ele não consegue decifrar, de imediato, o sonho.

É importante ressaltar a disparidade da carga semântica dos símbolos referentes ao regime diurno das imagens. Os símbolos teriomórficos, nictomórficos e catamórficos congregam em si valorizações negativas e positivas, o que aponta para a completude, a aproximação e ao mesmo tempo o distanciamento desses símbolos. Isso ocorre porque o regime diurno não se concretiza sem o regime noturno das imagens. Daí que Durand (2002) utiliza a imagem do cetro e do gládio como armas utilizadas pelo regime diurno para proteger e combater os perigos do regime noturno das imagens.

### ***2.1.3 O símbolos ascensionais na Literatura Infantojuvenil Amazonense***

Os símbolos ascensionais pertencem ainda ao Regime Diurno das imagens e são representações do cetro e do gládio. Eles estão ligados à necessidade do homem em superar seus limites e obstáculos, por isso se apresentam de forma vertical em que a queda surge não como derrota ou fim, mas como superação e ascensão do homem em determinada situação. O carácter dual dos símbolos ascensionais é que os torna polêmico e antitético.

Entre os símbolos ascensionais presentes nas narrativas selecionadas para este estudo, encontram-se os pássaros, a flecha, a borboleta e o crânio. Esses símbolos são considerados intermediários porque se encontram entre lados opostos como o céu e a terra, o alto e o baixo, a noite e o dia; são, pois símbolos antitéticos.

O primeiro símbolo a ser analisado diz respeito aos pássaros. O pássaro, de acordo com Lexikon “[...] sempre foi associado ao céu; por sua natureza volátil, é considerado como intermediário entre o céu e a terra, como a personificação do imaterial, sobretudo da alma.” (1990, p. 154).

Nas narrativas que compõem a coleção *Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica*, os pássaros Bem-te-vi e Japiim só não aparecem na história intitulada *Viajando com o Boto no fundo do rio*, pelo fato da narrativa se desenvolver basicamente dentro do rio. Nas nove narrativas restantes, esses pássaros não só aparecem como símbolos intermediários entre o céu e a terra, mas também como adjuvantes e protetores de Zezé. Na história *Procurando a noite verdadeira*, os pássaros Bem-te-vi e Japiim aparecem como símbolos ascensionais verticais por meio da queda que se realiza na passagem do consciente para o inconsciente de Zezé quando ele adormece e os seus amigos pássaros aparecem no seu sonho numa relação antitética entre o dia e a noite, como se observa no excerto abaixo:

No silêncio que fazia começava a ouvir o ciciar de grilos e sapinhos que só se comunicam de noite.

Mas não era noite. Estavam em pleno dia, Zezé, o Bem-te-vi e o Japiim [...]

Todos os pássaros da floresta cantavam. Como se tivessem sido inventados pela noite.

Zezé, dormindo, sorria. (Farias, 2001, p. 15-22).

Em outra narrativa denominada *Órfãos das águas*, do escritor Wilson Nogueira, o pássaro como símbolo ascensional encontra-se metaforicamente representado na figura do avião. Na história, o pássaro avião também se apresenta numa relação dual, uma vez que confere medo e superação. Essa relação dual aparece na narrativa quando Cate necessita viajar para a capital do Amazonas, mas prefere ir de barco, pois sente medo e ao mesmo tempo fascínio pelo avião. É o que se pode observar no fragmento abaixo:

Nunca lhe passou pela cabeça deixar o vilarejo em um avião. Quando alguém pegava carona com o cientista, a despedida era sempre silenciosa, apreensiva para quem embarcava quanto para quem ficava. [...]

Cate nutria-se de medo e, ao mesmo tempo, de desejo de mergulhar nas nuvens. O medo envolvia-lhe quando imaginava desprendendo-se da terra num esforço descomunal. Ele media essa sensação pelo ronco dos motores do avião.

Quanto mais forte, mais medo sentia. (Nogueira, 2010, p. 27).

O mesmo pássaro metálico que causa terror em Cate também o ajuda a superar o medo de voar. Por isso esse símbolo na narrativa está ligado à ascensão da personagem, pois é através dele que Cate consegue transpor a barreira do medo evidenciado no trecho abaixo: “Cate retorna a Santa Rosa no avião do Doutor Brown. Venceu o medo e agora ele está voando, vendo o mundo lá de cima como se fosse um pássaro” (Nogueira, 2010, p. 59).

Ainda sobre o pássaro como símbolo ascensional, cita-se aqui o beija-flor, pássaro recorrente no lendário amazônico e que neste estudo aparece em duas narrativas: *A origem das estrelas* de Elson Farias e *Guanãby Muru-gáwuá: a origem do Beija-flor* de Yaguaré Yamã. Nas duas narrativas, o beija-flor também aparece numa relação polêmica e antifrásica, numa intermediação entre céu e inferno, entre noite e dia, entre a vida e a morte.

Na história *A origem das estrelas* o beija-flor é o responsável por demarcar a separação entre céu e terra, dia e noite, pois cabe a ele levar até o ponto mais alto do céu um fio de *curauá*, amarrá-lo para que os curumins possam subir nele e assim esconderem-se e livrarem-se do castigo das mães. A relação nesse conto é polêmica uma vez que os curumins da aldeia vivem o drama da desobediência ocasionada pelo fato de terem comido a mandioca proibida por uma das mães. A questão da advertência lembra a perspectiva de Wladimir Propp



(1983) quando o herói, ao deslocar-se para um ambiente estranho ou não familiar, precisa superar certos obstáculos para atingir seus objetivos. Quando não enfrenta ou não supera os obstáculos é repreendido ou punido.

É importante observar que, embora a história do Curumim apareça na narrativa como uma lenda indígena, o discurso evidencia a fala de alguém que pertence à cultura letrada. Na história, esse discurso se faz presente pelo fato de que quem reescreveu a lenda é um escritor letrado que certamente teve contato com as narrativas clássicas ou com os contos populares estudados por Propp.

Sabendo que estava sendo procurado, o Curumim teve a ideia de, junto aos outros curumins, esconderem-se. Os meninos pedem então auxílio ao beija-flor que faz o que lhe ordenam. O pássaro ajuda os meninos a subirem ao céu, contudo o fio se arrebenta e os curumins transformam-se em estrelas e ficam separados de suas mães.

O beija-flor, nesse caso, auxilia e contribui para que os garotos, verticalmente, rumem a um espaço para além de seu tempo, separando-se assim eternamente da terra, como se pode perceber no excerto abaixo:

Quando já estavam seguros no céu, os meninos viram que suas mães vinham atrás deles. Cortaram os fios e elas ficaram no chão. Acontece que o Curumim, sendo o último a fugir estava ainda lá embaixo e não teve tempo de subir quando os meninos cortaram o fio.

Os meninos, lá no céu, olharam para baixo. Queriam ver onde estava o Curumim. Os olhos dos meninos, abertos, assustados, transformaram-se em estrelas. Foi assim que elas nasceram. (Farias, 2001, p. 21-23).

Em outra história denominada *Guanãby Muru-Gáwuá: a origem do beija-flor*, o símbolo ascensional representado pelo beija-flor também se apresenta numa relação antifrásica, evidentemente pontuada entre a relação dicotômica vida e morte. Nessa narrativa, desde o início, o beija-flor está associado ao pássaro responsável de fazer a passagem da vida para a morte, contudo de uma forma prazerosa. A morte nesse caso não aparece como o fim, mas como o recomeço de uma nova vida, em outro mundo chamado de *Āgaratema*, que significa na língua Maraguá, o paraíso ou o mundo dos espíritos.

A história gira em torno de um ciclo de morte a começar pela mãe que perde o esposo e passa a viver para sua única filha chamada Potyra que, segundo a história, significa flor. A mãe, contudo, morre angustiada de tanta saudade do marido. Potyra também não aguenta a falta que sentia da mãe e falece. A mãe, ao morrer, transforma-se em alma borboleta, acontecendo assim o que diz a crença dos antigos Maraguá. Com Potyra, porém, isso não

acontece. Ao invés de transformar-se em borboleta, a alma da menina fica presa em uma flor de batata'rana. Potyra começa então a entoar uma música suplicando que a mãe a leve para junto de si. A mãe, agora transformada em borboleta, suplica a Moñag, deus criador do mundo, que a transforme num pássaro veloz para tirar a filha de dentro da flor e levá-la para o paraíso. Moñag atende ao pedido da mãe e a transforma em um beija-flor.

Moñag se compadeceu de Guanãby e atendeu seu pedido, transformando a alma-mãe em beija-flor. Dessa forma ele pôde realizar seu desejo. Voou até a flor, despreendeu com o bico a alma da filha e a levou muito feliz para o descanso eterno, no Ágaretama – o mundo dos espíritos. (Yamã, 2012, p. 20-22).

Na história *Guanãby Muru-gáwuá: a origem do Beija-flor* o pássaro aparece como símbolo ascensional que possibilita à Potyra ascender a um mundo melhor, sem sofrimento. Por isso a morte, nessa história, ameniza-se quando Guanaby, ao ser transformada em beija-flor, tem a possibilidade de acabar com o sofrimento da filha e viver ao lado dela em um mundo onde não há espaço para a saudade.

O segundo símbolo ascensional presente nas narrativas elencadas é a flecha. No Amazonas a flecha é um símbolo ilustrativo da cultura, da etnia e do próprio lendário amazonense. É a flecha um dos objetos caracterizadores das Amazonas, índias guerreiras aqui encontradas por Gaspar de Carvajal e que ainda hoje permeiam o imaginário amazônico. A flecha, por sinal, para a cultura amazônica é tão importante, pois figura como um dos objetos representativos dos povos indígenas e usada especificamente nas caças. O arco e a flecha são os objetos necessários que os índios precisam para caçar os animais para sua alimentação, como também para ornar o próprio corpo. Por isso a pena de alguns pássaros e até mesmo o couro de alguns animais são utilizados como adorno do corpo dos indígenas.

A flecha é tão significativa para os povos indígenas da Amazônia que, Danielle Kuss, no livro *A Amazônia: mitos e lendas*, usa para compor a obra uma narrativa denominada *As flechas-serpentes*. Nessa narrativa, a flecha como todo símbolo ascensional, também aparece numa relação dual entre o bem e o mal, entre a vida e a morte. É justamente assim, nesse caráter antifrásico, que a flecha ou o arpão aparecem nas narrativas literárias *Órfãos das águas: uma história de homens e bichos num planeta ameaçado de desaparecer* e *A cobra que foi pega pelos pés*.

Na obra *Órfãos das águas: uma história de homens e bichos num planeta ameaçado de desaparecer*, o arpão não só aparece como instrumento utilizado para o bem quando ele é utilizado para pescar, mas também é um símbolo representativo de uma das espécies animais

em extinção, o peixe-boi. Assim, da mesma forma que em tempos pretéritos o peixe-boi era arpoado sem distinção e sem controle, hoje esse mesmo objeto pode ser considerado como símbolo representativo da quase extinção do peixe-boi nos rios amazônicos. Em um dos trechos da obra, o diálogo entre o Velho Duca e Cate evidencia essa problemática:

Velho Duca, Eduardo Ferreira de batismo, é o mais famoso pescador de peixe-boi das águas do Lago do Limão. Ou foi... Aliás, Cate, que há duas férias escolares o acompanha nas pescarias, nunca viu um peixe-boi arpoado. [...]  
- Esses bichos estão muito ariscos. Quando eu era mais novo, num dia como este, a pescaria seria boa com certeza. Pelo menos um... pelo menos.  
- Vê, não é que esses bichos estejam ariscos. Acho que eles não existem mais. Já fiz várias pescarias com o senhor e nunca vi um bicho desses.  
- É verdade. Mas eles existem e vivem por aqui. [...]  
- Vê, minha professora falou que os peixes-bois estão acabando de tanto o homem matá-lo. Ela contou que, aqui, no lago do Limão, era um lugar famoso do Amazonas, pela quantidade de peixe-boi e tartaruga. Mas hoje são poucos. Não tem nem pra gente comer. Não é verdade, vê? (Nogueira, 2011, p. 12-15)

Em outra narrativa intitulada *O caso da cobra que foi pega pelos pés*, a flecha aparece como elemento caracterizador do amadurecimento e da transformação do menino indígena, um exímio caçador. A flecha aqui, nesse caso, funciona como símbolo de coragem, superação e passagem da infância para a adolescência como auxiliar na busca por alimentos para o povo da aldeia, como se pode observar no excerto abaixo:

Todo barulho o assusta, mas sua coragem dava para vencer o medo. Um bom caçador sabia esperar. E a paca se aproximou. A flecha já estava mirando o animal: era só calcular a distância e ... vapt! Atingiu o bicho em cheio! Esperou e ... plaft! Desceu para verificar se o bicho já não tinha mais vida. Kurumim pulou de alegria. Tinha caçado sozinho! (Yamã, 2007, p. 13)

A borboleta também é um dos símbolos ascensionais que permeia o imaginário tribal amazônico e se insere no imaginário literário amazonense. Paes Loureiro, por sinal, dedica uma parte de seus estudos à simbologia da borboleta azul no imaginário amazônico em sua obra *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário* (2001). Assim, da mesma forma que a Cobra Grande aparece como ser encantado, o mesmo ocorre com a borboleta azul.

O encantamento vem em decorrência da morte física e é interessante observar ainda, que a borboleta azul torna-se uma espécie de guia dos índios em fuga na floresta. Mas a borboleta também é símbolo de mutação e devido à sua leveza e beleza multicolor também é o símbolo representativo da mulher. Seu significado simbólico essencial baseia-se na sua metamorfose. Como todo símbolo diurno, a borboleta congrega em si um significado dual. Na

crístandade, por exemplo, ela pode estar ligada à ressurreição e à imortalidade, mas também pode simbolizar vida vazia e futilidade segundo Lexikon (1990).

Esse símbolo diurno, entre as narrativas elencadas para este estudo, aparece na história *Guanãby Muru-gáwuá: a origem do beija-flor* (2012) do escritor indígena Yaguarê Yamã. A borboleta, nessa história, aparece como símbolo de reencarnação e imortalidade quando Guanãby, mãe de Potyra, é transformada em borboleta. O excerto abaixo ilustra essa simbologia da borboleta na tribo dos Maraguás.

Passou o tempo, a menina não resistiu e também morreu. Mas a sua alma não se transformou em borboleta, como se esperava e é a crença dos antigos Maraguá. Ficou presa em uma flor de batata'rana próxima à sepultura da mãe, para ficar sempre ao seu lado. Enquanto isso, a alma da mãe, que havia se transformado em alma-borboleta, voava entre as flores que Potyra plantou enquanto estava viva. (Yamã, 2012, p. 14).

#### ***2.1.4 Os símbolos diairéticos na Literatura Infantojuvenil Amazonense***

Dentro do Regime Diurno das Imagens, há, ainda, uma terceira forma de representação do gládio e do cetro referentes aos símbolos diairéticos, que se apresentam numa oposição extrema entre elementos contrastantes como vida e morte, luz e escuridão.

Entre esses símbolos diairéticos encontra-se o jogo entre a luz e a negritude, numa relação ao mesmo tempo de distanciamento e de completude. O jogo entre a luz e a escuridão está presente na obra *Çaicú-Indé, o primeiro amor do mundo* de Roni Guasiry Guará quando a noite, ao mesmo tempo em que se opõe ao dia, também precisa dele para existir e para dar sentido da passagem de tempo para o povo Maraguá. Além disso, a noite também foi criada por Moñag a fim de que, nesse período, os homens pudessem descansar como se pode perceber no trecho: “A primeira luz reinava absoluta. Porém, quando foram criadas as noites que serviam para os homens descansarem, as serpentes resolveram roubá-la, e a esconderam em uma caverna.” (Guará, 2011, p. 9).

O problema da ausência da noite, contudo, começa a ter outro rumo na história, pois Yãny, uma índia guerreira da tribo apaixonou-se por Guaracy, a grande luz do dia. Isso acaba se tornando um problema e uma preocupação para o povo da tribo. Mas além do problema com a índia, o povo Maraguá também lutava contra as serpentes usurpadoras da noite.

As serpentes, após receberem vários presentes do povo Maraguá, resolvem devolver-lhe a noite, facilitando assim o encontro de Yãni com Guaracy que, todos os dias aparecia para a jovem índia, trazendo-lhe felicidade, mas irritando Aryãg, o espírito do mal. Assim,

Aryãg, não contente com a felicidade de Yãny e Guracy, manda que uma de suas parentes serpentes mordam a índia e mate-a. À noite, a serpente do mal veio e mordeu Yãny. Antes de morrer, a jovem índia suplica a Moñag que a leve para o céu para ficar perto de seu amado. Moñag atende ao pedido da índia, transformando-a na lua. Ela, porém fica impossibilitada de ficar junto ao amado; daí resulta a extrema separação entre noite e dia; entre a lua e o sol, justificado no mito cosmogônico do povo Maraguá como se percebe no fragmento abaixo:

O grande criador, então compadeceu-se da tristeza da bela índia e atendeu seu pedido. Transformou-a em um ser igual a Guaracy: redonda e de luz própria. E lá de foi Yãny, a bela que passou a habitar lá no céu. [...]  
Mas, aconteceu uma coisa estranha quando surgia o sol e o dia aparecia, a noite ia embora, levando consigo Gixiá. Uma vez mais ela voltou a ser triste, pois ela iluminava a escuridão, mas não encontrava seu grande amor. (Guará, 2011, p. 25-26).

Como símbolos pertencentes ao Regime Diurno das imagens a separação entre luz e escuridão reabilita-se na relação de completude, uma vez que, embora distanciados, esses símbolos se completam, pois um depende do outro para existir. Assim, foi preciso Yãny afastar-se da vida para concretizar na morte seu amor por Guixiá.

Nas histórias destinadas ao público infanto-juvenil as cores são elementos fundamentais na feitura da ilustração. Nesse sentido, esses elementos simbólicos são de suma importância na construção do imaginário do leitor, pois elas preenchem as ilustrações que, por sua vez, reforçam o conteúdo trazido na narrativa. Por isso, a escolha das cores e a ilustração em si devem estar em consonância com a história narrada.

Os elementos simbólicos também são de suma importância na construção do imaginário do leitor, pois elas preenchem as ilustrações que, por sua vez, reforçam o conteúdo trazido na narrativa, portanto, a escolha das cores e a ilustração em si devem estar em consonância com a história narrada. Na narrativa *Çaicú-Indé: o primeiro amor do mundo* a bela índia Yãny precisou sair de seu habitat, ou seja, da terra para viver no seu céu perto de seu grande amor. Percebe-se na história, uma separação e ao mesmo tempo uma reabilitação do símbolo diirético céu/terra, morte/vida. Embora opostos e distanciados, esses símbolos só se completam na existência de seu opositor, pois para haver a noite é necessário haver o dia e vice-versa.

Outra narrativa que contempla a presença dos símbolos diiréticos, ainda na oposição extrema entre luz e negritude, é a história *Procurando a noite verdadeira*, de Elson Farias. Nessa história a separação entre luz e escuridão fica evidente no sonho de Zezé e na realidade

vivenciada por ele e seus amigos pássaros. A reabilitação desses símbolos diairéticos acontece também na completude entre noite e dia, claro e escuro.

Da mesma forma que em *Çaiçú-Indé: o primeiro amor do mundo* a história criada por Elson Farias, também se faz a partir de uma lenda colhida na Amazônia. Diferente, contudo, da lenda *Çaiçú-Indé: o primeiro grande amor do mundo*, a noite, na história de Elson Farias, está presa num carço de tucumã e não nas profundezas da terra como conta a lenda do povo Maraguá. A história de Elson, enfatiza-se, mantém a essência da lenda *De onde vem a noite?* colhida por Danielle Kuss e que compõem uma das narrativas da obra *A Amazônia: mitos e lendas*.

A escuridão também aparece na mitologia dos povos dessanas. Na história “Antes o mundo não existia”, dos indígenas Umusi Parokumu e Tõmaru Kehiri (*in* Telles & Krüger, 2004), a escuridão, segundo o mito cosmogônico dessa tribo, cobria tudo. Segundo os dessanas “no princípio o mundo não existia”, até aparecer do nada no meio das trevas, uma mulher chamada Yebá Buró, a “Avó do Mundo” ou “Avó da Terra”. De acordo com essa lenda, Yebá Buró, através de seu pensamento envolve a escuridão em um grande balão o que a diferencia da história narrada por Elson Farias e da história narrada por Roni Wasiry Guará. No excerto abaixo retirado da obra *Çaiçú'indé: o primeiro grande amor do mundo* de Rony Wasiiry Guará pode-se perceber que a separação entre luz e escuridão, entre noite e dia, reabilita-se numa aproximação de completude:

O espírito do mal pensou, então que ele havia destruído aquele grande amor. Só não contava com toda sabedoria que tinha o grande Criador. Foi então Moñag teve uma idéia maravilhosa: usou seu poder e criou um fenômeno onde Guaracy e Guixiá pudessem se encontrar. Desta maneira ele criou o Çaiçú'indé, o grande encontro do maior e primeiro grande amor do mundo que hoje conhecemos como eclipse, pois quando isso ocorre pensamos que Guaracy e Guixiá escondem-se um por detrás do outro. Na verdade, eles estão se abraçando e matando saudade de vários anos sem se ver. (Guará, 2011, p. 31).

Assim, como todo símbolo pertence ao regime diurno, a dicotomia entre noite e dia só se concretiza na completude entre esses elementos. Isso significa dizer que, embora separados, a noite e a escuridão só se completam e existem na existência de seus opostos.

Ainda dentro dos símbolos diairéticos, encontram-se os elementos dicotômicos da sexualidade masculina *versus* sexualidade feminina, bem marcada, por sinal, na relação céu/terra.

No imaginário amazônico a terra é vista como ser feminino. Ela pode ao mesmo tempo representar e oferecer fartura ao homem desse espaço, como também pode representar

castigo e miséria quando não é fértil, pois não oferece condições para que o homem possa cultivá-la e poder tirar dela o seu sustento. Por isso a terra tem uma relação com o útero.

Na literatura infantojuvenil amazonense, especificamente nas obras elencadas para este estudo, a relação homem/terra é muito forte. Ora essa relação aparece numa estreita harmonia ora ela se apresenta conflituosa, em detrimento da concretização e indícios das ameaças que a terra sofre.

Na história *Formosa, a sementinha voadora*, a terra aparece como a grande mãe à espera de seus filhos. A mãe de Formosa, sabendo disso, fala a ela: “- Vai, formosa: a grande mamãe-terra te espera e dela tu vais brotar, crescer, se transformar numa bela árvore e gerar muitos frutos e muitas sementes.” (Nogueira, 2010, p. 5).

Essa grande mãe, contudo, não acolhe apenas seus filhos nativos, como a samaumeira, mas também outros vindos de diferentes lugares do Brasil e do mundo. É a terra acolhedora, protetora e aberta à biodiversidade, como está evidenciado na história *O Jovem Tamarindo* de Elson Farias, quando Zezé conversa com essa árvore típica da África, mostrando assim os diferentes filhos acolhidos pela grande mãe. Em um dos trechos da narrativa é possível visualizar essa questão:

- Tamarindo, li ontem num livro que você não nasceu na Amazônia. Você é um estrangeiro. Você veio da África, não é?
- É, meu amigo – respondeu-lhe a árvore. – Mas não sou só eu que sou assim aqui na chácara. Na maioria, as árvores são nativas da Amazônia, mas existem outras que, como eu, possuem raízes na velha África. [...]
- Das fruteiras da chácara, são naturais da Amazônia a goiaba, o cacau, a cuia, o cupuaçu, o jenipapo, o bacuri, o abricó, o urucu, o ingá, o açáí, a pupunha e o mapati.
- Mas as estrangeiras são muitas – prossegue o Tamarindo. – Da Índia veio a manga, a carambola, a seriguela; do Peru, o abio; da Malásia, o coco; das Antilhas, vieram a graviola, o araticum, a ata; do arquipélago Malaio, o jambo; do Nordeste brasileiro, o caju; e do México, a sapotilha. (Farias, 2001, p. 10-12).

A relação do homem com a mãe-terra no Amazonas é muito intensa, tendo em vista que é dela que o homem da terra firme ou da várzea, habitante da zona rural, tira o seu sustento. Trata-se de uma agricultura ainda familiar e que depende muito do solo onde é feito o plantio. Consequentemente, as terras do Amazonas podem ser consideradas mães férteis quando são propícias para o plantio de determinadas espécies vegetais, mas também podem ser consideradas inférteis ou com limitações para o desenvolvimento da agricultura de determinadas espécies. Esse é o caso das terras de várzea.

A relação, portanto, entre o homem e a terra no Amazonas é dual; de um lado está a mãe protetora, acolhedora, alimentadora de seus filhos, por outro lado ela se apresenta com

fúria, como uma mãe desnaturada que não alimenta seus filhos, pois não lhes propicia um solo fértil para o plantio.

De acordo com Lexikon (1994, p. 190), “[...] a terra não é somente o colo materno de que provem a vida, mas também a sepultura para a qual ela retornará”. Por essa razão, seu significado simbólico corresponde geralmente à figura ambivalente da “Grande Mãe”, sentida, ao mesmo tempo como fonte de vida e fonte de ameaças.

Como se observa, a terra é um símbolo diairético, por que congrega em si funções e significações duais. Ao mesmo tempo em que aparece como fonte alimentadora de seus filhos, ela também serve como última morada deles. De certa forma, os filhos passam a ser adubo e alimento da “Grande Mãe”, pois quando mortos são enterrados em seu “colo uterino”. Além do mais, essa condição de símbolo diairético da terra apresenta-se também na própria relação de aproximação entre o céu e a terra quando esta, segundo ainda Lexikon (1990), se apresenta em relação ao seu opositor como elemento passivo feminino e obscuro. De acordo com o mito cosmogônico, muitas coisas que há no mundo surgiram em decorrência de um coito, ou seja, surgiram a partir do momento que a Terra foi fecundada pelo Céu.

Essa relação dual masculino/feminino é também um dos símbolos diairéticos que se faz presente na relação ambivalente, sexualidade masculina versus sexualidade feminina. Tal relação se manifesta em diferentes narrativas da literatura amazonense. Entre as histórias elencadas para este estudo, tomam-se aqui as narrativas denominadas *A história da inteligência* e *O romance dos sapos*, ambas de Elson Farias a fim de analisar a presença dos símbolos diairéticos presentes na relação sexualidade masculina versus sexualidade feminina.

Na história *O romance dos sapos*, essa relação se faz presente no ato amoroso entre um casal de sapos. A história gira em torno do coito do casal e descreve todo o ritual de acasalamento desses animais. Assim, para a concretização do acasalamento o sapo macho primeiramente faz serenata à beira da lagoa, atraindo com seu canto a fêmea que “[...] se lança n’água, nadando, toda manhosa. O sapo salta em cima dela e fica ali, bem agasalhado por três dias e três noites. De bubuia os dois nem coxam.” (Farias, 2001, p. 5).

Embora opostos quanto à sexualidade, o casal se aproxima tanto pela sedução como pela necessidade de procriar. Diferente de outros animais ou até mesmo da relação homem/mulher o sapo deixa claro na sua fala que o romance entre ele e a fêmea é o mais afetuosos, subentendendo que a relação amorosa entre outras espécies se realiza entre o conflito e o desejo, entre a harmonia e a desarmonia. Isso se confirma quando o sapo macho diz a Zezé: “ – Como você vê, caro Zezé – afirma-lhe o sapo com justificado orgulho – o nosso romance é o mais terno do mundo” (Farias, 2001, p. 9).



A afirmação do sapo mostra que, embora em lados opostos quanto à sexualidade, no momento do coito entre ele e a fêmea só há espaço para o carinho, para o amor. Sem falar na proteção à fêmea durante exatamente os três dias e as três noites de acasalamento. Interessante observar ainda nessa história é que, embora tratando de procriação, de sexualidade; a narrativa fala à criança, sem dogmatismo e sem cair no perigo do certo e errado, do proibido e do permitido. Além do mais, Elson Farias, nas entrelinhas do texto fala ao leitor, através da figura do casal de sapos sobre a relação homem – mulher de forma lúdica e metafórica.

Outra narrativa em que se observa a presença do símbolo diairético também na relação sexualidade masculina *versus* sexualidade feminina denomina-se *A história da inteligência*. Na história, Elson Farias retoma dois mitos referentes à criação do mundo e à origem da inteligência. A relação ambivalente entre masculino e feminino se faz presente no mito cosmogônico cristão em que aparece a figura do masculino representado por Adão e do feminino representado por Eva. De acordo com a mitologia cristã, Adão e Eva viviam em plena harmonia no Jardim do Éden e não discerniam entre o bem e o mal, até o momento em que provaram do fruto proibido do jardim.

Eva, apesar de ter sido seduzida e enganada pela serpente, é quem desencadeia todo um conflito e uma desarmonia com seu lado oposto – Adão. É Eva que, após provar do fruto proibido, convence Adão a também prová-lo, acarretando aos dois, consequências drásticas. A relação ambivalente entre homem e mulher é colocada em xeque pela serpente quando esta põe em jogo a própria autoridade de Deus - a representação maior do masculino, criador do bem e do mal.

O excerto abaixo é uma passagem em que a serpente busca convencer Eva a comer do fruto proibido, colocando em dúvida a autoridade de Deus, como se pode observar.

A serpente manhosa chegou perto de Eva e foi logo convidando a mulher para um passeio pelo jardim. Foram caminhando, caminhando, até chegar embaixo daquela árvore do bem e do mal. A serpente, então perguntou à Eva:  
- Já comeste do fruto desta árvore?  
- Não – respondeu a mulher – Deus nos proibiu de comê-la.  
Sem alterar a voz, com a maior calma do mundo, a serpente insistiu.  
- Ele te proibiu de comer, porque esta fruta só serve para Ele. Senão Ele permitiria que tu a comesses, como todas as outras frutas do jardim. (Farias, 2001, p. 16-19).

Como se percebe no fragmento da narrativa, é a serpente a responsável por instaurar o desequilíbrio e a desconfiança entre homem e mulher representados na figura de Adão e Eva, fazendo com que eles percebessem que estavam nus e sentissem assim vergonha de seus próprios corpos. A Bíblia relata no livro de Gênesis que Deus, o ser supremo, sabendo da

desobediência de ambos, castigou-os e a partir de então fez com que estes sofressem as consequências de seu delito.

Como se observa, a relação dual de aproximação e distanciamento entre homem e mulher, entre a sexualidade masculina e a feminina se faz presente na história da humanidade desde os seus primórdios e se manifesta tanto no mito indígena como no mito cristão. Essa relação dual entre masculino e feminino é compreendida como símbolo reabilitado em duplo, uma vez que o homem seria a completude da mulher e vice-versa, embora fisicamente diferentes.

E isso se faz presente em todos os símbolos referentes ao regime diurno das imagens, pois embora pertençam e se manifestem dentro desse regime, eles só se complementam numa relação de aproximação e distanciamento com os símbolos referentes ao regime noturno das imagens. É necessário e de suma importância ler e analisar os símbolos das narrativas deste estudo também sob a ótica e a carga semântica do regime noturno das imagens.

## **2.2 O regime noturno das imagens na literatura infantojuvenil amazonense**

Da mesma forma que o regime diurno, o regime noturno das imagens também se apresenta e se manifesta sob o signo da oposição e da completude; atenua-se conforme essa relação dual se concretiza e se agrupa.

Os símbolos do regime noturno, embora possam carregar sentidos negativos e estejam em uma constante relação de oposição, eufemizam-se, atribuindo assim leveza a uma situação dura e difícil como é o caso da morte.

Entre as narrativas elencadas para este estudo escolhem-se aqui as narrativas *A origem das estrelas* e *Guanãby Muru-Gáwuá: a origem do Beija-flor* para discutir sobre tema da morte e da separação entre mãe e filhos e verificar como essas questões tão difíceis e delicadas para as crianças são atenuadas nessas narrativas.

Na história *A origem das estrelas* a separação dos filhos e das mães e consequentemente a morte das crianças tem como elemento propulsor a desobediência. Foi por desobedecerem às mães que os curumins da aldeia, para não serem castigados, resolvem esconder-se no céu. Tudo ia correndo conforme o plano das crianças até que quando perceberam que estavam seguidos pelas mães cortaram o fio que os levou até o céu, morando para sempre no céu.

A perda das mães, tema difícil para as crianças é atenuada quando os meninos, agora no céu, são transformados em estrelas, lembrando ainda a história do Menino-Deus. Mais uma

vez, além de fazer um diálogo entre a crença indígena e a crença cristã, a narrativa torna-se leve pela forma como são tratados temas tão dolorosos: a morte e a perda da mãe. No trecho abaixo, é possível perceber como a queda se atenua quando os meninos, exceto o Curumim, cortam o fio e são transformados em estrelas.

Quando já estavam no céu, os meninos viram que suas mães vinham atrás deles. Cortaram o fio e elas ficaram no chão.  
Acontece que o Curumim, sendo o último a fugir estava ainda lá embaixo e não teve tempo de subir quando os meninos cortaram o fio.  
Os meninos, lá do céu, olharam para baixo. [...]  
Os olhos dos meninos, abertos, assustados, transformaram-se em estrelas.  
Zezé e o Bem-te-vi adoraram a lenda contada pelo japiim.  
Acharam tudo parecido com a história do Menino-Deus que multiplicou e distribuiu pães com todos os meninos da Terra. (Farias, 2001, p. 21-24).

Outra narrativa que eufemiza a queda representada na dor ocasionada pela morte da mãe é a história intitulada *Guañaby Muru-Gawá: origem do Beija-flor*. A morte ronda a história desde o início, quando o pai de Potyra, esposo de Guañaby falece, deixando a esposa triste e sem vontade de viver; depois é Guañaby que, não suportando a ausência do marido, também morre; o mesmo acontece com Potyra que, não suportando a morte de Guañaby, falece.

A morte, contudo, nessa narrativa atenua-se quando, segundo a lenda dos Maraguás, de onde é originária a história, todos que morrem são transformados em alma borboleta. Isso, contudo, não acontece com Potyra, pois ela ao morrer fica presa numa flor de batata'rana próxima à sepultura da mãe que teve alma transformada em borboleta.

A mãe, vendo então o sofrimento da filha, pede a Moñag, o deus da bondade, que a transforme num pássaro veloz, a fim de que ela pudesse tirar a filha de dentro da flor e assim levá-la para o céu. Moñag atende ao pedido da mãe e a transforma em um beija-flor. Desde então, segundo os antigos Maraguás:

Quando morre uma criança Maraguá órfã de mãe, sua alma permanece guardada dentro de uma flor de batata'rana. Ali, espera que a mãe venha busca-la em forma de beija-flor, para leva-la ao Ægaretama, onde está o grande e colorido jardim de Monãg. (Yamã, 2012, p. 27).

A orfandade, tema difícil e delicado para as crianças, toma uma carga menos pesada quando a narrativa lança mão de determinados recursos como a presença do elemento mítico e da própria descrição do Ægaretama, que seria a representação simbólica do céu presente na obra *Guañaby Muru-Gawá: origem do Beija-flor*.

A eufemização dos símbolos do regime noturno, em situações limites ou grotescas, contribui para que as narrativas ora citadas mantenham certa leveza, pois os temas pesados, ao serem atenuados e eufemizados, concorrem para que as narrativas, de certa forma, tenham um dos critérios considerados fundamentais numa obra literária, segundo Calvino. Critério esse denominado por ele de leveza.

Segundo Calvino (1990), as imagens pesadas devem equilibrar-se com imagens leves a fim de dar à narrativa certa leveza, mesmo que esta trate de temas duros, violentos e difíceis. Isso significa dizer que uma boa obra de arte deve saber equilibrar situações e cenas pesadas, às imagens mais sutis e mais leves, dando harmonia e uma carga dramática mais equilibrada à narrativa. As narrativas citadas, embora tratem de assuntos complexos e difíceis conseguem dar leveza a esses temas quando lançam mão do elemento mágico e maravilhoso e da construção de cenários coloridos, agradáveis aos olhos da criança.

### ***2.2.1 Os símbolos da inversão na Literatura Infantojuvenil Amazonense***

Entre os símbolos presentes no Regime Noturno das imagens encontram-se os da inversão que dizem respeito à inversão do valor afetivo em relação às mudanças, às faces do tempo.

Os símbolos da inversão, categorizados por Durand, encontram-se na representação de diferentes imagens como o peixe, o ventre, a morte, as cores, a noite, a água e a terra. Símbolos esses presentes nas narrativas selecionadas para este estudo.

O primeiro símbolo da inversão a ser analisado é o peixe. Esse símbolo aparece destacado na história *Viajando com o Boto no fundo no rio*. Nessa história, o peixe aparece com uma carga significativa dual, pois pode suprir as necessidades do homem amazônico servindo-lhe de alimento como também pode representar-lhe perigo, uma vez que alguns peixes como a pirarara e a piraíba, conhecida como o tubarão da Amazônia, também devoram os homens, por isso esses peixes são vistos como uma das “feras mais perigosas dos rios Amazônicos” (Farias, 2001, p. 20).

A característica dual dos peixes nos rios amazônicos se faz presente no imaginário desse espaço, de forma que Farias retoma isso na história *Viajando com o Boto no fundo do rio*, aproveitando assim para falar sobre a piracema e sobre as feras dos rios, entre elas, a piraíba. No excerto abaixo, percebe-se essa alusão à piracema e à piraíba.

Diz o boto:

- Agora é tempo de piracema. Época em que, em certos rios da Amazônia, os peixes descem das nascentes para desovar nas saídas das águas nos outros rios. [...]

- Nascem os alevinos, peixinhos que acabaram de sair dos ovos. [...]

- Num perau, a parte mais profunda do rio. [...] Mora, por exemplo, a piraíba, aquele peixe enorme chamado o tubarão da Amazônia. Chega a medir três metros e a pesar trezentos quilos.

- E as piraíbas atacam a gente? – pergunta espantado, Zezé.

- Atacavam – replica o Boto. Elas pegam o homem e o trazem para o fundo do perau e aqui vão comendo-lhe aos poucos, durante vários dias. Elas guardam a comida no fundo do rio como se fosse uma geladeira.

- É sensacional – exclama Zezé, um pouco amedrontado (Farias, 2001, p. 16-23).

Zezé a personagem central da história fica deslumbrado, encantado com o que a piraíba faz ao homem, mesmo ela sendo um peixe perigoso. Na narrativa isso é possível porque o menino está viajando pelo rio, acompanhado e guiado pelo Boto. Há, pois nessa história uma quebra do medo e do perigo pela eufemização da representação que se tem do boto e pelo próprio deslumbramento do menino diante de um mundo até então desconhecido para ele. Um mundo onde habitam peixes bons e peixes maus; onde vida e morte se distanciam e se completam numa relação em que o perigo é atenuado pelo deslumbramento diante de um mundo misterioso e desafiador, mas também encantador.

Por sinal, nessa história há ainda a relação antifrásica e eufemizante da queda, no momento em que Zezé afunda, cai dentro do rio e vai até as suas profundezas. Ao ir às profundezas do rio, o menino depara-se com inúmeros perigos do fundo do rio, contudo, toda possibilidade de enfrentar o perigo é atenuado, eufemizada, pois Zezé está sob a proteção do Boto.

Outro símbolo presente ainda nessa história é o ventre, cujo significado na narrativa está voltado justamente para a digestão e devoração cruel. A crueldade, por sinal, se faz notar na figura da piraíba, vista como uma das feras dos rios amazônicos que não poupa nem os humanos. Ela é capaz de matá-los e devorá-los aos poucos, em vários dias. Por isso, o medo de muitos ribeirinhos em relação à piraíba. Isso mostra que nem todos os peixes são vistos como inofensivos ou fonte de alimentação para os amazônicos.

O ventre como símbolo da devoração cruel, relacionado à digestão, também aparece em outra narrativa elencada para este estudo. Na história as *Aves pedem ajuda*, de Elson Farias, a devoração cruel se manifesta na figura de alguns animais como a tartaruga, a onça e a coroca que devoram os ovos ou os filhotes dos animais mais frágeis da floresta. De certa forma, os valores invertem-se, principalmente na figura da coroca que representa perigo ao

beija-flor, devorando seus ovos e filhotes, mas torna-se frágil e desprotegida quando está diante da onça.

Em várias passagens da história *As aves pedem ajuda*, a representação do ventre como símbolo da devoração cruel aparece constantemente como se pode perceber no diálogo entre Zezé e a marreca:

[...] – Você poderia pedir ao seu pai que reforçasse a cerca desta parte da chácara, de tal forma que os cachorros não entrassem com tanta facilidade aqui.

- Vou falar ao meu pai. – promete Zezé.

- Outra coisa que eu também queria – pede a Marreca –, é que você mandasse tirar de dentro do nosso lago as tartarugas. Elas vivem nadando de um lado para o outro e ainda devoram os nossos filhotes. As marrequinhas, ao saírem dos ovos, correm para a água, e as tartarugas atacam. As tartarugas têm a audácia de agredir até os gansos. A dona Gansa anda mancando por causa de uma dentada de tartaruga. (Farias, 2001, p. 13).

Zezé continua sua caminhada pela floresta e se depara com três gaivotas que atacam uma onça. Zezé ri da cena e pergunta a uma gaivota o porquê de elas estarem atacando a onça. O sabiá fala a Zezé:

- Seu mano, é o seguinte: os gatos gostam de comer os nossos ovos. Eles sobem nas árvores e atacam os nossos ninhos. São os nossos maiores inimigos. Você podia fazer um grande favor a todos os pássaros daqui. Devia alimentar essa gata, encher a sua barriga de comida até ela não mais aguentar. Só assim ela se esquecerá de nós e nos deixaria em paz. (Farias, 2001, p. 20).

Em outra passagem, Zezé encontra o Beija-Flor que também se queixa. Dessa vez, o algoz é a coroca, como se pode perceber no seguinte trecho: “Antes de Zezé entrar na varanda da casa, pousada no pé de uma fruta-de-conde, a pequena ave aborda Zezé. O Beija-flor queixa-se das corocas que devoram os seus ovos e os seus filhos.” (Farias, 2001, p. 25). A narrativa *As aves pedem ajuda* é, pois uma história em que o ventre, como símbolo da devoração cruel, está presente no comportamento de muitos animais que, para saciar a fome, devoram outros animais, mais frágeis, mais indefesos.

O ventre como símbolo da devoração cruel também está presente na história *O caso da cobra que foi pega pelos pés*. Nessa história a simbologia do ventre como devoração cruel também se presentifica na figura de um animal. O algoz, na narrativa, é a cobra que devora toda a caça adquirida, deixando os índios da aldeia com fome.

A simbologia negativa do ventre, nessa narrativa, é atenuada com certa carga de humor, pois a jiboia é flagrada no seu delito de uma forma cômica, quando Kurumim resolve

pregar-lhe uma peça; arma-lhe uma armadilha e a cobra ingenuamente é flagranteadada no seu próprio crime, como se pode observar no trecho abaixo:

Kurumim caça um *miwá*, corta o pássaro em pedaços e um a um, noite após noite, os pedaços foram roubados do jirau. Até que só sobraram os pés. Kurumim teve a ideia de pendurar os pés presos no anzol.  
Naquela mesma noite, os pais de Kurumim acordaram com o barulho de alguma coisa se debatendo.  
- Filho acenda a lamparina – falou o pai.  
Era uma enorme jiboia que ainda mostrava parte dos pés do *miwá* saindo pela boca. Foi abatida com uma flechada certa de Kurumim e cortada em duas partes pelo pai. (Guará, 2007, p. 20).

No imaginário literário da literatura infantojuvenil amazonense, o ventre como se percebe nas narrativas analisadas se apresenta numa relação dual entre positivo e negativo, entre a bondade e a maldade, entre o que pode e o que não pode servir como alimento. Assim, nesse contexto, muitos peixes servem de alimentos e outros não, como é o caso da piraíba, pois no imaginário do homem amazônico ela não pode servir de alimento ao homem, pois devora gente.

Outro símbolo da inversão presente no imaginário literário das narrativas elencadas é a morte. Ela aparece com recorrência na literatura amazonense e entre as narrativas analisadas, tomam-se aqui as histórias *Çaiçú-Indé: o primeiro grande amor do mundo*, *O menino irmão das águas* e *Guañaby Muru-Gawá: a origem do Beija-flor*.

A morte, como todo símbolo da inversão, tem significações ambivalentes, ora pode significar o fim de tudo ora pode significar o início de uma nova vida. Esse símbolo, como se pode perceber, congrega em si valores positivos ou negativos conforme o contexto cultural no qual ela se manifesta.

Na obra *Çaiçú-Indé: o primeiro grande amor do mundo* a morte aparece como solução e início de uma nova vida. É através da morte que o amor entre Guaracy e Guixiá pode ser consumado. Assim, o amor entre os dois, só se realize em outro plano, em outro espaço, tendo em vista que na terra isso era impossível acontecer. O excerto abaixo ilustra bem essa característica da morte na obra

Quando veio a noite, a serpente do mal chegou de surpresa e mordeu a índia. Ela sentiu aquela dor e gritou para o seu amor Sol, mas ele não escutou seu pedido de socorro. Ela saiu correndo até cair enfraquecida[...]  
Em seus últimos momentos, ela pediu a Moñag que queria ir para o céu também pra ficar perto de Guaracy.  
O grande criador, então, compadeceu-se da tristeza da bela índia e atendeu seu pedido. Transformou-a em um ser igual a Guaracy: redonda e de luz própria [...].  
E dessa forma foi criada Guixiá, bonita e formosa, assim como era a índia. (Guará, 2011, p. 25-26).

A morte, na história, eufemiza e atenua o sofrimento da índia, que ao morrer é transformada em lua e pode então ficar próxima do seu amor, Guaracy - o sol. A morte, nesse caso, não significa o fim, nem tem valor negativo, mas significa na obra o início de uma nova vida e a possibilidade de concretização de um amor distante, paradoxal e quase impossível de acontecer.

Em outra narrativa, *O menino irmão das águas* a morte aparece como algo perigoso que ronda a vida do menino. Ela não se concretiza, mas fica na iminência de acontecer quando o garoto, em uma viagem de barco com seu pai pelo paraná de Urucará, município do Amazonas, enfrenta um grande temporal.

O menino  arremessado nas águas agitadas sem que o pai perceba. Após se dar conta do ocorrido, o pai de Pedro sai desesperado a sua procura, gritando por seu nome. Muitas horas se passam e todos que, agora juntos procuram pelo menino, acreditam que o garoto tenha se afogado. O garoto não morre, mas fica bem próximo da morte, como mostra o excerto abaixo:

Pedro, depois que caiu, nadou mais de cinco horas ajudado pela forte correnteza. s vezes se agarrava numa touceira de capim levada pelas águas: via os barcos  sua procura, gritava, mas ninguém o ouvia no meio do temporal. Acabou dando na boca do igarapé, subiu a margem espraiada, onde caiu morto de fadiga. Acordou na noite escura, atormentado pelas ferroadas dos carapans e apavorado pelo esturro de uma onça. Escolheu uma árvore alta e galhuda, de braços aconchegantes, inventou forças para subir e ali adormeceu. (Mello, 2011, p. 15-16).

Vida e morte nessa narrativa se encontram numa luta. Vida ameaçada pela possibilidade iminente da morte que, se eufemiza quando o garoto vence todos os perigos e é encontrado por um pescador. A eufemização da morte fica mais evidente quando a vida de Pedro  celebrada em Urucará numa grande festa com “[...] sino batendo, foguete espocando, de noite houve leitão e dança no arraial”. (Mello, 2011, p. 18).

Na história *Guaaby Muru-Gaw: a origem do Beija-Flor*, a significação ambivalente da morte é uma constante na obra. Ora ela aparece como símbolo representativo do sofrimento, da solidão e da perda ora ela aparece como solução e passagem para uma vida melhor, num lugar perfeito, paradisíaco. Isso significa dizer que para o povo Maraguá a morte não significa o fim, mas a passagem e o início de uma nova vida, como se pode perceber em uma das passagens do texto quando Guaaby vem resgatar da flor de batata’rana a alma da



filha. Guañaby então, “[...] voou até a flor, desprendeu com o bico a alma da filha e a levou muito feliz para o descanso eterno, no Ægaretama – o mundo dos espíritos.” (Yamã, 2012, p. 22).

A morte é, pois, um símbolo paradoxal que, dependendo do contexto cultural no qual ela se manifesta, pode ter um valor positivo ou negativo. Mesmo que ela represente o fim do ciclo da vida na terra, ela se eufemiza quando significa a passagem para outra vida. Essa característica está presente tanto no imaginário dos cristãos como no imaginário dos povos indígenas.

A noite é outro símbolo da inversão que percorre o imaginário amazônico. É um símbolo com sentidos antitéticos e que se eufemizam conforme sua relação dual com a vida, com a luz. Entre as narrativas elencadas para este estudo, tomam-se as narrativas *Çaiçu-Indé: o primeiro grande amor do mundo* e *Procurando a noite verdadeira* para analisar a noite como símbolo da inversão.

Na história *Çaiçú-Indé: o primeiro grande amor do mundo*, a noite encontra-se inserida no mito cosmogônico do povo Maraguá, tem uma carga semântica positiva e negativa e está numa constante relação de oposição com a primeira luz, ou seja, o sol.

Segundo os velhos maraguás, Moñag, o grande Deus, foi responsável de criar o mundo. Isso ocorreu a partir do momento que ele, sentado sobre uma flor sustentada pelas águas, olhou a vastidão e sentiu a força vital do universo. Assim:

Certo dia, uma grande voz soou em sua solidão, e, por meio de trovões, trouxe-lhe uma mensagem.

Moñag começou a rezar, e o fez durante milhares de anos, cultuando o divino que havia dentro de seu coração e, finalmente, veio-lhe a inspiração para organizar a criação do mundo.

Moñag criou um mundo perfeito; em sua criação concebeu um ser muito bonito e forte e deu-lhe o nome de Guaracy, que significa força e coragem. Vários outros seres foram criados.

A primeira luz reinava absoluta. Porém, quando foram criadas as noites que serviam para os homens descansarem, as serpentes resolveram roubá-la e a esconderam em uma caverna. (Guará, 2011, p. 9).

Como se observa, no excerto acima, a noite tem o seu valor positivo, pois durante esse período os índios, após a labuta do dia, aproveitam para descansar. Contudo, isso lhes é usurpado quando as serpentes resolvem roubá-la e levá-la para as profundezas da terra. Desde então, o povo maraguá lutava com as serpentes a fim de que elas lhes devolvessem a noite. A ausência da noite, no entanto, não causa nenhum sofrimento aos índios, que “[...]”

eram fortes e valentes, e tinham a pele queimada pelo sol; viviam em perfeita harmonia.” (Guará, 2011, p. 9).

Um dia, após receberem muitos presentes dos índios da aldeia, as serpentes resolvem libertar a noite, trazendo assim felicidade para Yãny, pois com a volta da noite, o sol todos os dias vinha visitá-la. Aryãg, o espírito do mal, não suporta ver o romance entre Yãny e Guaracy, o sol. Manda então, uma de suas parentas serpentes morder e matar a índia durante a noite. Nessa passagem da narrativa a noite, de fato, é apresentada num sentido dual entre o positivo e o negativo, entre a vida e a morte.

Yãny sofre e morre durante a noite, mas também é durante a noite que a índia, antes de morrer, pede para Moñag que a deixe ir para o céu para ficar junto de seu grande amor Guaracy. Moñag atende ao pedido de Yãny e a reencarna em outra vida e passa habitar outro espaço. A noite na história congrega em si nesse momento o sentido positivo da vida. A narrativa mostra claramente o sentido ambivalente e eufemizante da noite, que se atenua quando é dada à Yãny uma nova vida, transformando-a em um ser de luz própria, bela que passa a habitar o céu.

Na história *Procurando a noite verdadeira* o escritor Elson Farias toma uma lenda amazônica e recria o mito em torno da origem da noite. Se na história *Caiçú-Indé: o primeiro grande amor do mundo* a noite fica presa nas profundezas da terra, na narrativa de Elson Farias, a noite aparece presa dentro de um caroço de tucumã.

Na história *Procurando a noite verdadeira* a noite também aparece numa relação dual, num sentido ambivalente entre noite e dia, entre o sonho e o despertar. Essa relação entre o sonho e o despertar dá-se pelo fato de que Zezé, de tanto andar pela floresta em busca da noite verdadeira, acaba adormecendo na floresta. O menino então sonha e no seu sonho ele encontra resposta para sua procura. É no sonho do menino que aparece como e de onde surgiu a noite. “Zezé encontra, pois um caroço de tucumã muito velho, tão velho que brilhava.” (Farias, 2001, p. 17). Ao pegar o caroço, o menino ouve de dentro o barulho dos sapos e do grilo, tenta quebrar o caroço, mas não consegue. O Japiim então diz ao menino que só conseguirá abrir o caroço de tucumã quando fizer uma fogueira e queimá-lo.

Zezé faz o que diz o Japiim e quando o caroço abre, saem de dentro dele sapinhos, grilos e uma grande escuridão. Era a noite que chegava. Como se pode perceber, nessa narrativa o aparecimento da noite só se concretiza pelo calor e pela luz da fogueira. Isso significa dizer que, a noite só existe, segundo o imaginário mítico amazônico, porque o fogo apareceu como elemento libertador, tirando-a de sua clausura no caroço de tucumã. Assim, o fogo não apenas aparece como algo que liberta, mas também como elemento eufemizador da

escuridão e por ela responsável, uma vez que sem que ele a evidencie, ela inexistente. Essa eufemização também aparece na experiência vivida por Zezé, pois só foi possível a ele conhecer e experimentar a origem da noite, no sonho.

A experiência vivida por Zezé é atenuada, eufemizada, quando ele é despertado pelos pássaros amigos que explicam ao menino de onde surgiu aquele sonho. O excerto abaixo evidencia essa relação entre o sonho e o despertar.

Os pássaros amigos acordaram o menino Zezé que ainda guardava nos olhos, cheios de brilho, o retrato daquele sonho tão bonito.  
Zezé contou tudo aos amigos pássaros.  
O Japiim disse que ele sonhou com uma lenda. A lenda de como nasceu a noite.  
Estavam encantados com a história. (Farias, 2001, p. 27-28).

Outro elemento referente ao símbolo da inversão é a água. Ela pode simbolizar vida ou purificação, mas também pode representar morte ou perigo. Como símbolo da inversão, ela também traz no seu *corpus* semântico sentidos positivos ou negativos.

No Amazonas, a água é um elemento recorrente no imaginário das pessoas e é fundamental na vida dos povos que vivem à margem dos rios. Água em abundância, nem sempre significa fartura e tranquilidade. Em grandes cheias, as águas dos rios amazônicos podem representar perigo, destruição e uma grande possibilidade de se perder o gado, a plantação, casas, etc. A água também aparece humanizada na fala e no imaginário das pessoas que habitam a Amazônia, daí ser comum ouvir pessoas dizendo “O Amazonas hoje está brabo”. Assim, as águas dos rios amazônicos, principalmente do rio Amazonas, podem mudar de “atitude” de uma hora para outra. De tranquilas e navegáveis, elas podem, repentinamente, tornarem-se furiosas, agitadas, capazes de afundar embarcações, derrubar terras e até mesmo ceifar vidas.

Na história *O menino irmão das águas*, o líquido vital aparece numa relação dual, pois é ele o responsável pelo acidente com o menino Pedro, levando-o a enfrentar o perigo e a morte constantemente. Contudo, essa mesma água que expõe a vida de Pedro em perigo, também o salvará; o levará de volta para a família e para os amigos são e salvo. O excerto mostra essa mudança brusca das águas do rio “[...] Era de manhã quando, de repente, veio a ventania: as ondas deram logo de crescer.” (Mello, 2011, p. 08).

Essa mudança brusca do elemento água, não apenas se manifesta como fenômeno natural, mas também a personifica quando os ribeirinhos dizem que o “rio está brabo”. Essa personificação se faz presente na narrativa quando Pedro responde às pessoas como foi salvo:

“Todo mundo queria saber como foi que ele se salvou! O menino respondeu: - Quem me salvou foi o rio... Ele foi me levando” (Mello, 2011, p. 18).

Nessa história, a água aparece ao mesmo tempo como ameaça à vida e representação da morte quando está agitada, mas também simboliza a vida, pois foi graças a ela mesma que Pedro foi salvo. O sentido negativo desse símbolo na história eufemiza-se quando com a tranquilidade das águas ora agitadas e com a vida que supera e vence a morte.

Outra narrativa em que a água também aparece como símbolo da inversão é a história *Órfãos das águas: uma história de homens e bichos num planeta ameaçado de desaparecer*. Nessa narrativa as águas também se apresentam numa relação dual e mesmo personificada. As águas do rio personificam-se quando vistas e compreendidas na sua tranquilidade e mansidão. Contudo, o “temperamento” das águas modifica-se, repentinamente como se isso, de certa forma, humanizasse-a ou a personificasse. Tal personificação pode ser vista no seguinte trecho da narrativa: “O rio está calmo. O tempo parece ter parado. Não há um movimento de águas”. (Nogueira, 2011, p. 11).

Nesse trecho, as águas do rio são vistas como se tivessem caráter personificado, pois como as pessoas, ela também é passível de ser tranquila, mas também pode mudar de temperamento. Essa mudança, por sinal, pode ser observada no seguinte excerto da obra: “no céu, já escuro e carregado de nuvens, desenha-se um mau tempo. O rio de espelhado, torna-se revoltoso.” (Nogueira, 2011, p. 17).

O próprio título da narrativa já direciona para uma carga semântica dual do símbolo da água. Isso por entender que esse símbolo é visto não apenas como *habitat*, e, de certa forma, como o colo e o útero da mãe, mas também se inverte, pois essa mesma água que protege suas espécies com seus pais e mães, também abriga os órfãos desses rios como é o caso do peixe-boi. Orfandade essa, vale ressaltar, ocasionada pela ação do homem que caça e mata deliberadamente as espécies, quase as extinguindo.

A obra *Órfãos das águas: uma história de homens e bichos num planeta ameaçado de desaparecer* gira em torno da grande matança dos peixes-bois em tempos pretéritos e que no presente reflete a quase extinção dessa espécie. Na história, a água aparece como *habitat* natural dessa espécie, onde esse animal pode viver livremente. Contudo a ideia de liberdade e segurança se inverte quando esse *habitat* também oferece perigo e morte para o peixe-boi.

Ainda no elenco de símbolos da inversão, encontra-se a terra. Símbolo da feminilidade, a terra também se apresenta numa carga semântica invertida. Da mesma forma que pode abrigar a vida, ela também serve como espaço de sepultamento, por isso a ideia de morte. Nesse sentido, a terra é um símbolo paradoxal e mesmo eufemizante quando serve de

sepulcro para os mortos. Ela também, como a água, pode simbolizar abrigo e segurança dos animais, mas também pode representar-lhes o perigo e a morte.

Essa dualidade pode ser vista na obra *Noite de viração* em que a terra da praia, da mesma forma que serve de proteção para as tartarugas, também congrega a ameaça e a morte desses animais pela ação predatória do homem e até mesmo de outros animais como as gaivotas. Assim, para proteger seus ovos, as tartarugas desovam nas áreas da praia chamada de tabuleiro, como se pode observar no excerto a seguir: “O Japiim [...] explica que as tartarugas desovam num espaço da praia chamado de tabuleiro. O tabuleiro é definido pelo capitari, que é o macho da tartaruga”. (Farias, 2000, p.16)

Mesmo escolhendo um espaço considerado seguro nas áreas da praia, isso não significa segurança total para as tartarugas. Por isso, a necessidade de elas buscarem outros mecanismos para proteger seus ovos, mesmo próximo de outro animal muito temido: a cobra. O trecho abaixo ilustra esse comportamento das tartarugas para proteger seu ninho:

- O meu pai disse, que às vezes, as tartarugas fazem o ninho junto à casa de cobras que também moram no buraco. Quando o homem enfia a mão na casa da cobra, pensando que é ninho da tartaruga, a bicha venenosa vem e taca a dentada na mão do homem. – diz Zezé. (Farias, 2001, p. 25).

Vida e morte se encontram nesse símbolo da inversão. A terra é colocada, nessa narrativa, não somente como abrigo e proteção dos ovos da tartaruga, mas também pode funcionar como arma, como perigo e morte daqueles que buscam violar e destruir o que ela guarda e protege.

### ***2.2.2 Os símbolos da intimidade na Literatura Infantojuvenil Amazonense***

Ainda dentro do Regime Noturno encontram-se os símbolos da intimidade diretamente e intimamente ligados ao retorno, ao regresso à mãe terra. Esses símbolos também se apresentam num sentido ambivalente. Entre os símbolos da intimidade elencados para este estudo destacam-se a terra, o sono, a floresta, a casa, a barca, o ovo e a gula. Esses símbolos aparecem recorrentemente na literatura amazonense e inscrevem-se em muitas narrativas selecionadas para este estudo.

O primeiro desses símbolos encontrados nas narrativas selecionadas é a terra. Ela é um símbolo recorrente em todas as narrativas deste estudo, contudo se tratará desse símbolo da

intimidade na história *Guañaby-Muru-Gawá: a origem do Beija-Flor* e na história *Noite de Viração*.

A terra, no contexto amazônico, é vista como a mãe acolhedora e protetora dos seus filhos. Em vista disso, ela serve ainda como refúgio e como esconderijo para muitas espécies que se sentem ameaçadas. Entre essas espécies está a tartaruga que procura proteger seus filhotes nas areias da praia e ainda demarca o terreno escolhido para o esconderijo. Essa característica da terra como mãe protetora pode ser vista claramente na obra *Noite de Viração* de Elson Farias.

A história ora citada conta um pouco sobre a vida das tartarugas e como esses animais fazem para procriar e proteger suas crias na terra. O trecho abaixo é ilustrativo dessa característica da tartaruga:

O Zezé deseja saber mais um pouco sobre a vida das tartarugas. O Japiim diz que sabe tudo sobre este assunto e, então, explica que as tartarugas desovam num espaço da praia chamado tabuleiro.

O tabuleiro é definido pelo capitari, que é o macho da tartaruga.

Quando as praias aparecem, o capitari sai da água e risca, com o rabo, uma linha que limita as áreas onde as tartarugas podem desovar.

O capitari é menor do que a tartaruga e possui o rabo mais longo.

No lugar escolhido pelo capitari, as tartarugas desovam e vão-se embora. Mais tarde, nascem as tartaruguinhas, nas covas feitas por suas mães e saem na direção do rio, onde crescem e vivem. (Farias, 2001, p.16-18).

A colocação de ovos nos covis da terra aponta para o sentido ambivalente da terra quando a cova, nesse caso, não está associada à ideia de sepulcro, mas a um lugar que abriga a vida. Em decorrência desse fato, a terra também representa o colo uterino, o ventre materno.

Mas a terra também está associada à ideia de reencarnação no contexto amazônico perceptível na história *Guañaby Muru-Gáwa: a origem do Beija-Flor* de Yaguarê Yamã. Como em muitas lendas amazônicas, nessa história, o corpo sepultado reencarna em outro espírito. Isso acontece primeiramente com Guañaby, mãe de Potyra. Guañaby não suportando a ausência do marido falecido, morre de tanta tristeza e tem seu corpo enterrado próximo a um cajueiro. Com o passar do tempo a alma de Guañaby transforma-se em alma-borboleta, conforme diz a crença do povo Maraguá.

A terra, na narrativa *Guañaby Muru-Gáwa: a origem do Beija-Flor*, embora represente de início um sentido negativo, pois aponta para a morada final, após a morte tem um sentido ambivalente ao funcionar apenas como marcação da passagem de uma vida para a outra através da reencarnação.

Voltar ao ventre da mãe-terra não significa, segundo a crença dos Maraguás, o fim de tudo, mas reencarnar em outro espírito e assim poder ir para o descanso eterno, para o paraíso chamado de Ægaretama, o mundo dos espíritos.

Outro símbolo da intimidade presente no imaginário literário amazônico é o sono. Esse símbolo aparece em duas narrativas elencadas para este estudo: *Procurando a noite verdadeira* de Elson Farias e *O caso da cobra que foi pega pelos pés* de Wasiry Guará.

O sono como símbolo da intimidade está associado à morte, da mesma forma que a morte também está associada ao sono. No imaginário literário amazônico, especificamente nas duas obras antes citadas, o sono está associado à revelação de algo e mesmo ao retorno da origem de alguma coisa.

Na história *O caso da cobra que foi pega pelos pés* o sono aparece como oráculo responsável de desvendar o grande mistério que ronda a aldeia. É sonhando que Kurumi começa a encontrar resposta para suas perguntas. Contudo, o sonho não se apresenta obviamente ao índio; é necessário que ele saiba interpretá-lo para assim encontrar seu verdadeiro sentido. O sono na história está ligado à revelação, à decifração do grande mistério - descobrir quem anda usurpando toda a caça da aldeia.

Na história, o sonho como símbolo ligado à revelação de algo aparece tanto durante o sono de Kurumim como durante o sono de sua tia como se pode perceber no excerto abaixo:

Seguii seu destino pela floresta e acabou na casa da Tia Irê.  
Não imaginou ouvir da tia algo tão estranho:  
- Sua preocupação está chegando ao fim, Kurumi. Tive um sonho esta noite, mas eu só entendi que era para você, quando você apareceu aqui agora!  
A volta de Kurumi para casa foi diferente.  
O ar foi tomado por uma neblina, do mesmo jeito que tinha acontecido na *payeroka*.  
[...] Não dava para manter os olhos fechados.  
Adormeceu. Teve um sonho muito estranho em que suas flechas não abatiam as aves que acertava, até que um *miwá* foi abatido.  
Mas uma força tentava tirar o pássaro de suas mãos.  
E essa força tomou forma de uma cobra que segurava a presa pelos pés. [...]  
Examinou o sol e, por sua posição, percebeu que tinha adormecido muito pouco tempo. (Guará, 2007, p. 15-16).

O sono aparece no excerto acima como o elemento propiciador das respostas que tanto Kurumim procurava. Todavia essas respostas só aparecem claramente ao menino quando ele consegue desvendar o próprio sonho, pois é nele que está a solução para o grande problema que aflige a aldeia.

Em outra narrativa denominada *Procurando a noite verdadeira* o sono também aparece como símbolo revelador da procura de Zezé. O sono do menino propicia a ele

encontrar não apenas respostas para suas perguntas, mas também retornar à origem de tudo. Isso se faz possível no momento em que Zezé adormece na floresta e passa a sonhar.

Zezé está à procura da noite verdadeira e ela aparece nos sonhos do menino dentro de um caroço de tucumã. Ao sonhar com a noite verdadeira, o menino retorna a origem do mundo. A história insere-se então dentro de um dos mitos cosmogônico indígena presentes na Amazônia.

O menino sonha e parece feliz porque encontrou a resposta que tanto procurava como se pode observar no abaixo:

O Bem-te-vi e o Japiim olhavam o menino, dormindo tão feliz, mas lembraram que era preciso voltar para casa, antes de chegar a noite de verdade.

Os pássaros amigos acordaram o menino. Zezé ainda guardava nos olhos, cheios de brilho, o retrato daquele sonho tão bonito.

Zezé contou tudo aos amigos pássaros. O Japiim disse que ele sonhou com uma lenda. A lenda de como nasceu a noite. (Farias, 2001, p. 24-28).

Ao sonhar com a lenda do surgimento da noite, Zezé tem a revelação de como ela apareceu. Como se pode observar, o sono no contexto do imaginário do homem da floresta está muito ligado à possibilidade de algo a ser revelado. Por isso algumas pessoas na Amazônia acreditam que sonhar com melancia é o prenúncio de uma gravidez, sonhar com cobra é traição, sonha com piolho é prenúncio da morte de alguém próxima e tantos outros sonhos que se apresentam como revelação de algo.

Outro elemento referente aos símbolos da intimidade é a casa. Como diz Durand (2002) a casa é um elemento muito importante no diagnóstico psicológico e psicossocial das pessoas. A representação desse espaço é feita conforme o contexto histórico, social e cultural no qual as pessoas estão inseridas. Essa representação se faz fortemente presente no imaginário literário amazônico quando as casas que ilustram as narrativas aparecem conforme as pessoas que nelas habitam.

Tratar-se-á desse símbolo da intimidade a partir das ilustrações das obras elencadas para este estudo. Entre as narrativas selecionadas cita-se *O menino irmão das águas* de Thiago de Mello, *A origem das estrelas*, *Noite de viração*, *Viajando com o Boto no Fundo do Rio*, *As aves pedem ajuda*, todas de Elson Farias, *O caso da cobra que foi pega pelos pés* de Roni Wasiri Guará e *Um curumim, uma canoa* de Yaguarê Yamã.

A casa como símbolo da intimidade e como ser vivente que congrega em si todos os elementos íntimos daqueles que nela habitam é um símbolo representativo do imaginário do



homem amazônico. As casas, ao serem ilustradas, aparecem com características peculiares desse espaço e dos costumes de seus habitantes.

Em todas as narrativas de Elson Farias, acima citadas, as casas ilustradas no texto são típicas dos povos que habitam a floresta e vivem à margem do rio. Essas casas são de madeira, cobertas de palha e têm uma varanda. A varanda, por sinal, é a parte da casa que tem um significado especial, pois é nela que as pessoas se aconchegam para conversar, para contemplar a natureza e para receber os amigos. É na varanda que Zezé, protagonista dessas narrativas, conversa com seus amigos Bem-te-vi e Japiim.

Na história *O menino irmão das águas* de Thiago de Mello, a casa aparece no livro como mais um componente do cenário amazônico. A casa nessa narrativa é ilustrada como habitação típica dos povos ribeirinhos; é uma casa que, embora aparente fragilidade, suporta todas as intempéries, desde os temporais até as grandes cheias do rio. É uma casa típica da Amazônia, feita de madeira e assoalhada. O assoalho, por sinal, é uma característica das casas construídas nas áreas de várzeas.

Em outra narrativa denominada *O caso da cobra que foi pega pelos pés* a casa ilustrada na história é uma habitação típica dos povos indígenas. O que chama atenção nessa ilustração é o formato das malocas, a casa dos indígenas. As duas malocas são cobertas com palhas, contudo, uma tem o formato de triângulo, enquanto a outra aparece em forma de cuia. Os dois formatos mostram que em determinadas tribos, as casas se diferenciam, da mesma forma que as casas dos brancos são diferenciadas.

Enfim, na história *Um curumim, uma canoa* a maloca aparece apenas em formato de cuia igual ao corte do cabelo do menino. Diferente da narrativa anterior, nessa história a casa não aparece apenas no lado externo, pois logo no início o curumim aparece dentro da maloca deitado em uma rede, feliz, em harmonia com o seu lar. A rede, por sinal, é um elemento demarcador da intimidade de vida do tipo de pessoas que vivem na casa; ela também se humaniza, pois acaba sendo o conforto, o refúgio, a confidente de seus moradores.

Outra característica importante na história *Um curumim, uma canoa* é a disposição das malocas na aldeia. Cada uma disposta lado a lado, formando uma espécie de círculo. Essa disposição e organização das malocas apontam para a ordem e para o sentido cósmico da casa.

Em todas narrativas ora citadas a casa aparece como elemento caracterizador do contexto social e cultural de seus habitantes; símbolo que serve como diagnóstico psicossocial de seus habitantes como analisa Durand (2002).

Cada casa ou maloca ilustram as diferentes formas de habitação na Amazônia e ainda mostram uma mistura entre a tradição e a modernidade presente, especificamente, na história *Um curumim, uma canoa*.

Ainda dentro dos símbolos da intimidade, encontra-se a barca. A barca, como outros símbolos, também é um elemento caracterizador da cultura, dos povos da Amazônia. É a barca ou barco que singra os rios, levando a gente desse lugar para lugares familiares ou desconhecidos. Por isso o barco também aparece no contexto amazônico como desbravador dos rios, levando os homens a seus destinos e ao conhecimento de novos mundos, novas sociedades.

Da mesma forma que simboliza a vida, o barco também está ligado à ideia de morte. Morte que se apresenta nos grandes temporais dos rios amazônicos ilustrado na obra *O menino irmão das águas* de Thiago de Mello.

Na história ora citada, o barco é colocado em seu sentido negativo quando visto como meio de transporte seguro, contudo quando o menino não consegue segurar-se na embarcação e é jogado no rio, o barco passa a ter um sentido negativo, pois o garoto fica frente a frente com a morte. O fragmento abaixo ilustra o momento em que o menino se vê em perigo.

Eram uns poucos passos pelo verdugo do barco. Já estava chegando quando as mãos resvalaram no balaústre molhado pelo aguaceiro e ele caiu no rio.  
Com o ruído do vento e da chuva, o pai viu o baque do corpo do menino na água.  
(Mello, 2011, p. 9).

Embora tenha sido jogado do barco e deparado-se com a morte, é também através de outro tipo de embarcação denominada canoa que o garoto é encontrado vivo por um dos pescadores. Nesse sentido, o sentido negativo do barco eufemiza-se quando, através também dele, o garoto é encontrado com vida.

Da mesma forma que na barca de Caronte as almas são levadas para o Reino dos Mortos, na história *Viajando com o Boto no fundo do rio* a barca é substituída pelo boto que leva Zezé ao mundo dos encantados e das feras que habitam o perau, a parte mais funda do rio. Nessa história, Zezé se depara com seres perigosos como a Iara, a Piraíba, as piranhas, a cobra grande, seres que habitam o imaginário do homem amazônico num misto de terror e encantamento, de medo e sedução.

O barco como símbolo representativo do destino do homem e das aventuras vivenciadas nos rios amazônicos está ilustrado na história *Um curumim, uma canoa* de Yaguarê Yammã. Na história em questão, a canoa aparece como o meio de transporte que leva o curumim para um lugar distante; um lugar construído no imaginário da criança que se

confunde com a realidade e a fantasia, como se pode comprovar na transcrição da história abaixo:

O curumim se prepara para viajar...  
Bem cedinho, no terreiro da aldeia, ele se senta.  
Bumbum no chão (é assim que se senta)... remo na mão.  
E sob os pés... palha de açaf ele tem – ela é sua canoa.  
Sua viagem é longa. Vai para uma terra distante.  
Será o Reino da Cobra-grande? Reino este tirado das histórias contadas por seu avô aos pores-do-sol.  
A mãe, diz – Aguiry, não demora. O beiju está pronto!  
- Já vou mamãe! – responde ele. (precisa se alimentar antes de viajar).  
E, correndo, prontamente ele pega o beiju.  
- Vou levar um pouco.  
E volta para sua canoa. Agora sim.  
- Para onde é a viagem mesmo?  
- Ah, sim, para o Reino da Cobra-grande. Num distante rio onde a água corre ao contrário. Num distante rio onde os botos vivem como gente. Num distante rio onde os povos da floresta se juntam aos povos da cidade.  
Um curumim e uma canoa unidos num só objetivo: viajar e desbravar os sonhos de uma infância, de um mito.  
Na brincadeira inocente de um indiozinho, canoa e curumim – um par pequenino. (Yamã, 2012, p. 5 – 32).

Como se observa na história acima transcrita, o barco, na figura da canoa, funciona como o meio que transporta o menino para lugares distantes e encantados presentificados na fantasia e no brincar da criança. Embora fantasiando, o garoto é conduzido pela canoa para reinos fora do mundo dos vivos, da mesma forma que Caronte coloca almas na barca e as conduz para o reino dos mortos. Por isso, no imaginário amazônico, muitas pessoas quando morrem em naufrágios e não são encontradas, são tidas como encantadas, pois foram levadas para uma cidade também encantada, situada no fundo do rio.

O ovo é outro símbolo da intimidade pertencente ao Regime Noturno das imagens. Símbolo da fecundidade, da vida e da fertilidade, ele está ligado também ao útero de onde emerge a vida. Esse símbolo está ligado ainda ao ovo cósmico onde há a resposta para a origem do universo. Tal simbologia aparece na história *Procurando a noite verdadeira* de Elson Farias. O ovo, na história ora citada, aparece representado na figura de um caroço de tucumã que guarda a noite verdadeira. Isso acontece quando Zezé quebra o caroço de tucumã e dele sai uma grande escuridão e animais noturnos como os grilos.

Nesse contexto, o ovo cósmico no imaginário amazônico é visto como o guardião e o colo uterino que protege a noite verdadeira. Essa característica aparece ilustrada com um excerto da narrativa no primeiro capítulo deste estudo.

Em outra narrativa denominada *Noite de viração* de Elson Farias, o ovo aparece como símbolo da vida, da fertilidade, mas também da fragilidade. Tal característica aparece na história quando as tartarugas procuram proteger seus ovos em covas feitas nas praias. Os ovos guardam nessa história a vida e a possibilidade de multiplicação das tartarugas.

Vida e morte rondam os ovos e por serem tão frágeis e estarem constantemente sob a ameaça da atitude predatória do homem, correm o risco de terem suas vidas ceifadas. Em um diálogo de Zezé com o Japiim pode se perceber a fragilidade dos ovos da tartaruga que, além de serem muito procurados pelos homens, ainda correm o risco de serem comidos pelas gaivotas. O excerto abaixo ilustra essa problemática:

- O meu pai me disse – prossegue o menino – que não se deve apanhar as tartarugas quando elas sobem à praia, só quando descem para o rio.
  - É fácil de se entender isso – diz o Japiim.
  - É que quando sobem elas ainda vão desovar. E se as pegarem com ovos e tudo, as tartarugas podem se extinguir.
  - É isso mesmo – confirma o Bem-te-vi.
- As gaivotas e os homens comem os ovos e as tartaruguinhas não podem nascer. (Farias, 2001, p. 25).

No trecho acima pode se perceber que a vida trazida e representada no ovo da tartaruga está em constante contato com a morte. Assim, mesmo simbolizando a vida, a fertilidade, a existência, o sentido positivo, o ovo também atrai para si o sentido negativo quando se encontra sob a ameaça do homem e das gaivotas, correndo o risco de extinção.

Ainda dentro dos símbolos da intimidade encontra-se a gula. Esse símbolo está diretamente ligado à fome ou ao desejo de comer sem necessariamente estar faminto. Por estar ligado à comida, a gula também representa o contexto cultural, histórico e cultural de quem come, por isso é elemento fundamental na caracterização e no modo de ser de muitos povos.

Na literatura amazonense muitos alimentos típicos da região amazônica aparecem constantemente, identificando assim as pessoas que habitam esse espaço, bem como seu modo de ser e de viver. Nas narrativas elencadas para este estudo como *A origem das estrelas*, *O jovem tamarindo*, *O menino irmão das águas* e *Um curumim, uma canoa*, aparecem constantemente alguns alimentos típicos da Amazônia como o peixe, o beiju, a mandioca, a farinha, o sapo ou guaraná ralado, o urucum e muitas frutas típicas da região como a goiaba, o cacau, a cuia, o cupuaçu, o jenipapo, o bacuri, o abricó, o biribá, o araçá, açaí, a pupunha e o mapati. Esses alimentos dizem muito do que é o homem amazônico e, de certa forma, diferencia-o de outros povos.

Mas a gula também está associada à ideia de transgressão e de prazer oral, por isso ela é também um dos sete pecados capitais. A transgressão é vista na obra *A origem das estrelas* de Elson Farias quando os curumins desobedecem às ordens da mãe ao comerem o que lhes foi proibido. Por transgredirem, por serem gulosos, os curumins são severamente punidos, ficando para sempre longe de suas genitoras.

A punição da gula faz-se ainda presente na história *O caso da cobra que foi pega pelos pés*. Nessa história, a gulosa cobra, insaciável, é a responsável por devorar toda a alimentação da aldeia, deixando Kurumim com fome e sem entender como a caça sumia constantemente do seu jirau. No decorrer da narrativa, Kurumim começou a buscar uma solução para o problema. O desfecho da história, ironicamente mostra a cobra sendo flagrantada no ato do próprio delito e por isso é castigada. O desfecho aponta para o sentido ambivalente da gula, pois a cobra devora a caça da tribo para saciar a fome, porém é duramente castigada, reestabelecendo assim a harmonia no dia a dia da aldeia como se pode observar no trecho abaixo:

O caso da cobra que foi pego pelos pés acabou.  
Mas Kurumim, sua família e os seus amigos continuaram a vida de todo dia cheia de aventuras, ouvindo a sabedoria do Pajé, fazendo cerâmica, ralando sapo, tomando banho no rio e agradecendo à mãe natureza por tudo de bom que ela tem para dar. (Guará, 2007, p. 22).

A floresta é o último símbolo da intimidade neste estudo. Da mesma forma que outros símbolos, ela também agrega em si sentidos ambivalentes. Nela pode estar a vida, mas também a morte, o perigo e a segurança, o medo e o encantamento. Esse símbolo se constitui como elemento recorrente no imaginário do homem amazônico, pois nele está a sua identidade, sua afirmação e também seus desafios.

É da floresta que o povo que nela habita retira a cura das doenças através das ervas, dos óleos medicinais; é da floresta também que tira as essências para se perfumar; o alimento e muitos materiais para a produção de artesanato. Nesse sentido, a floresta congrega em si um sentido positivo, voltado para a vida, para a beleza e para importância da natureza na vida do homem da floresta. Contudo, ela também congrega em si o sentido negativo do perigo, da morte e da insegurança quando nela habitam feras como a onça, a cobra-grande e até mesmo os seres lendários e fantásticos como o Juma, capazes de matar ou enlouquecer aqueles que não respeitam esse espaço sagrado.

Toda a simbologia presente nesse espaço aparece recorrentemente na literatura amazonense. A floresta, por sinal, nessa literatura muitas vezes aparece como personagem,

pois ganha vida, se humaniza e até mesmo determina e direciona o destino das personagens humanas. Em todas as narrativas elencadas para este estudo a floresta é um elemento que está presente constantemente. Funcionando como personagem, a floresta aparece nessa perspectiva em todas as histórias da coleção *Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica*. Ela aparece como uma espécie de personagem adjuvante que auxilia ou direciona Zezé em todas as aventuras nela vivenciadas.

Uma das narrativas que mostra a humanização da floresta no imaginário do menino é a história denominada *O tupé voador*. Nessa história, Zezé vai ao encontro do Curupira para pedir-lhe que o ajude a resolver o problema do desmatamento na floresta próximo ao rio Jatapu. O Curupira resolve ajudar o garoto, fazendo com que as árvores ganhem vida, mostrando-se como gente para os lenhadores.

A história *O tupé voador* mostra o caráter ambivalente da floresta que ao sentir-se ameaçada e destruída, encontra uma forma de conter o homem, assustando-o, aterrorizando-o como se pode perceber no trecho da história *O tupé voador* de Elson Farias:

Zezé agiu imediatamente. A sua imaginação, cheia do espírito do Curupira, funcionou com força. Quando os machados cortavam os troncos dos louros e das itaúbas, jorrava sangue. Nos primeiros ruídos das serras elétricas, caíam lágrimas dos galhos das seringueiras.

Quando o lenhador se aproximava de um cedro ou de uma castanheira, os troncos se transfiguravam na imagem de mulheres e dos filhos daqueles homens. As árvores da floresta marchavam sobre os lenhadores, para esmagá-los, sob as raízes.

Os galhos das sumaumeiras eram tentáculos de aranhas gigantescas, prontos a estrangular os malfeitores do mundo verde da Amazônia.

Apavorados, os lenhadores deixaram tudo o que traziam nas mãos – machados, facões e serras elétricas. Saíram correndo, todos se tremendo de medo. (Farias, 2001, p. 25-26).

A floresta é também abrigo de seres lendários que povoam o imaginário do homem amazônico. Como protetores da floresta, esses seres amedrontam aqueles que querem destruí-la ou maltratá-la. Ainda na história *O tupé voador* é um desses seres encantados e lendários que aparece não apenas como protetor da floresta, mas também como o amedrontador, temido pelos homens.

É o Curupira que, nessa narrativa, aparece como ser lendário e protetor da floresta. Para protegê-la, ele se utiliza de suas artimanhas para maltratar os homens maus. Ele é um misto de bondade quando cuida e protege a floresta, mas também se torna mau quando vê o homem destruindo-a, maltratando-a. O excerto abaixo mostra o caráter ambíguo do Curupira, ser lendário, guardião da floresta amazônica:

- A primeira coisa a fazer é procurar o Curupira.  
[...] O Curupira não gosta nem um pouco dos destruidores da natureza. É o maior protetor da floresta.  
[...] De repente, ouviram o som da sapopema. Era o Curupira que estava por perto, batendo, como se bate um tambor nas raízes das grandes árvores. [...]  
Mas o Curupira não se deixa ser.  
Diz a lenda que ele é um menino de cabelos cor de fogo, de pés virados para trás e calcanhares para frente, peludo e sem poros. (Farias, 2001, p 15-16).

A floresta é, pois, um espaço sagrado que precisa ser resguardo e protegido de seus algozes e diz respeito não apenas à proteção da floresta contra as queimadas e derrubadas de árvores, mas também proteção da tradição e do saber popular daqueles que nela habitam. Saber que muitas vezes é desconsiderado por ser pautado em grande parte no mito, na lenda e na oralidade.

Nas narrativas elencadas para este estudo, a floresta aparece como espaço mágico, que confere medo, perigo e aventura. Esses ingredientes em torno desse espaço são fundamentais na construção do imaginário infantil, pois além de discutirem temas voltados para o meio ambiente, as histórias são contadas de forma lúdica com um elemento fundamental na construção do espírito infantil: o maravilhoso.

### ***2.2. 3 Os símbolos cíclicos na Literatura Infantojuvenil Amazonense***

Dentro ainda do Regime Noturno das imagens, encontram-se os símbolos cíclicos, responsáveis pela marcação do tempo e da vida dos seres, apontando para a sua efemeridade ou eternidade.

Entre os símbolos marcadores do tempo estão: a lua, os rituais, a árvore, os animais e o tecido. Esses elementos são fundamentais para o homem da floresta, pois através deles ele aprende a lidar com a aceleração ou retardamento do tempo; é através desses símbolos que o homem entende a natureza, seus fenômenos e o porquê de determinadas mudanças na natureza.

O tempo é, pois, o elemento chave da existência do homem da floresta. É pela passagem e mudança do tempo que ele busca equilibrar-se e integrar-se à natureza. Os estágios cíclicos da água, as safras das frutas, a lua, o sol são elementos fundamentais na passagem do tempo na Amazônia. Pessoas antigas, por sinal, usavam o sol para indicar a hora; era pela posição desse astro que essas pessoas conseguiam dizer a hora do dia.

Muitas tribos indígenas marcam a passagem do tempo através dos astros celestes, do nível do rio e das plantas. É o que acontece, por exemplo, entre os Dessana-Wahari que

marcam o tempo conforme as estações do ano e através das constelações. Na história *Yahi Puíro Ki'ti: a origem da constelação da garça* de Jaime Diakara, essa marcação do tempo aparece claramente como se pode observar no trecho abaixo:

Os Dessana-Wahari Diputiro Porã acompanham as estações do ano através das constelações e do tempo de amadurecimento das frutas. De acordo com esse povo, o ano começa com uma enchente chamada em dessana yahí puíro (enchente da Garça). É também o aniversário da chegada da canoa de transformação na cachoeira de Ipanoré. (Diakara, 2011, p. 6).

Como se observa, o povo dessana não utiliza o calendário do homem branco para marcar a passagem do ano, mas toma a natureza como elemento demarcador desse período, mostrando assim o quanto o saber tradicional se faz importante e fundamental em suas vidas. É o saber tradicional que permeia não só o imaginário do povo indígena, mas também o imaginário dos que moram às margens do rio ou dentro da floresta.

Entre os símbolos cíclicos marcadores do tempo, encontra-se a lua. Além de aparecer recorrentemente como marcador temporal, ela também funciona como elemento que influencia diretamente o humor e a beleza das pessoas. É comum dizer na Amazônia que uma pessoa que muda de humor constantemente “é de lua”. Há quem acredite que cortar o cabelo na lua nova é o melhor período, pois os fios podem crescer mais rápidos e ficar mais bonitos.

A lua aparece na literatura amazônica como confidente e testemunha das noites amorosas vivenciadas na Amazônia. Nesse contexto, ela funciona como testemunha da procriação e da vida que se multiplica na natureza e pode ser observado na história *O romance dos sapos* de Elson Farias, cujo enredo gira em torno do romance dos sapos e do período de coito desses animais. A natureza, na história, além de testemunhar o romance dos sapos também aparece como elemento integrador do idílio amoroso desses animais como se pode observar no seguinte trecho:

A lua estava bonita quando Zezé e o sapo se despediram.  
[...] Zezé foi dormir. Pela manhã, lá estava ele a observar o namoro dos dois.  
Os sapos nem piscam, ali serenos, boiando nas águas escuras, coalhadas das cores castanhas das folhas secas caídas nas águas. (Farias, 2001, p. 14).

Na história *Çaiçú-indé: o primeiro grande amor do mundo*, a lua aparece como demarcador do tempo, através de suas fases. As fases da lua, na perspectiva do mito, justificam-se pelo estado de alma da índia que, com saudade do amado, vai definindo de tanta tristeza como se pode perceber no excerto abaixo:



E dessa forma foi criada Guixiá, bonita e formosa, assim como era a índia. Mas aconteceu uma coisa estranha: quando surgia o sol e o dia aparecia, a noite ia embora, levando consigo Guixiá. Uma vez mais ela voltou a ser triste, pois ela iluminava a escuridão, mas não encontrava o seu grande amor. E com tanta tristeza em seu coração, ela começou a definhir, chegando a desaparecer completamente. Por vezes, ela voltava na esperança de encontrar o Sol. E foi aí que surgiram as fases da lua: ela aparece bem redonda e depois começa a diminuir. (Guará, 2011, p. 26-27).

A lua, no contexto amazônico, é um símbolo fundamental que orienta o homem da floresta, interfere na sua existência, contribui na plantação e na colheita, como também compartilha das emoções, do amor e da alegria, da tristeza, da vida e da morte dos seres que habitam esse espaço.

Outro elemento referente aos símbolos cíclicos são os rituais. Na Amazônia, em especial nas tribos indígenas, os rituais são manifestações culturais que acontecem sempre em decorrência de um momento importante na vida dos indígenas, como a passagem da infância para a adolescência, como marcação de algum período referente à colheita e mesmo como cura para muitas enfermidades. Esses rituais se fazem presentes em narrativas da literatura amazonense e entre as obras selecionadas para este estudo cita-se aqui a narrativa *Yahi Puíro Ki'ti: a origem da constelação da Garça* de Jaime Diakara.

Na obra evidencia-se a presença dos rituais como marcadores dos primeiros dias de vida dos Pamuri Masá, seres humanos que se originaram dos peixes e outros animais, segundo a crença dos dessanas. “A Constelação da Garça foi criada pelos Pamuri Masá nos primeiros dias de sua vida. Eles estavam fabricando os enfeites de danças que são usadas nos *capiwaiya*, dança ritual tradicional...” (Diakara, 2011, p. 9).

Os rituais são, pois, símbolos cíclicos que habitam o imaginário do homem amazônico e aparecem com recorrência na literatura. A presença dos elementos ritualísticos na literatura dá espaço a um mundo maravilhoso, mágico, misterioso e identitário de um povo que procura manter suas tradições através dos mitos, lendas e saberes; enfim, do seu imaginário, que também se faz presente na literatura aqui produzida.

Outro símbolo cíclico do Regime Noturno das imagens é a árvore. Na Amazônia, ela pode ser entendida como símbolo de sabedoria, de resistência e de identificação do povo da floresta. Nos primórdios da humanidade, segundo a concepção mítica cristã, a árvore aparece como símbolo representativo do bem e do mal, por isso Deus proibiu que Adão e Eva provassem do seu fruto.

Transgredindo a ordem de Deus, Eva e Adão acabam provando do fruto e, como consequência, eles percebem sua nudez, mas passam a discernir o que é bom do que é ruim e assim nasce o pecado no mundo.

Na obra *A história da inteligência* (2001), Elson Farias retoma essa mitologia cristã e dialoga com outra versão referente à criação do mundo. O mito cristão, por sinal, é recorrente no imaginário do homem amazônico e, de certa forma, se apresenta com mais constância, por isso Elson Farias também se apropria desse mito para discutir a origem da inteligência humana. A história mostra que a sabedoria que estava presente na árvore do bem e do mal.

Ao provarem do fruto proibido, Adão e Eva percebem-se nus, passam a compreender o mundo a sua volta. Nasce então a inteligência, fruto da árvore que continha o fruto da sabedoria.

As árvores na Amazônia aparecem também como guias dos homens da floresta e como demarcadores do tempo e dos estados cíclicos da natureza. Entre as diversas árvores está a sumaumeira, uma árvore muito alta que serve de guia para aqueles que viajam pelo rio Amazonas. O fragmento abaixo mostra essa carga semântica da árvore na figura da sumaumeira na história *O jovem tamarindo*:

- Eu sei – afirma o Tamarindo. – A sumaumeira é uma das árvores mais belas da Amazônia. Ela é que orienta os navegadores do rio Amazonas, porque é muito alta. Nas várzeas, elas não morrem com as enchentes. Ao contrário ficam mais viçosas. (Farias, 2001, p. 25).

Embora a sumaumeira seja benéfica ao homem da Amazônia, o fato de ela crescer muito acaba prejudicando outras árvores que se sentem sufocadas e ameaçadas pela sua coirmã. A sumaumeira, nesse caso, inverte seu sentido positivo para um sentido negativo. É o Tamarindo, ainda na história em questão, que diz a Zezé:

O Tamarindo diz ao Zezé que as outras árvores da chácara estão um pouco temerosas com a sumaumeira. Ela é muito grande e ocupa muito espaço, invadindo o lugar das outras.  
- Mas não devemos temê-la – afirma confiante, o Tamarindo. (Farias, 2001, p. 15-16).

Embora, grandes, viçosas e fortes, as árvores também são ameaçadas por outras vegetações de menor porte. A força e vigor delas dão lugar à fragilidade e ao temor. O sentido positivo se inverte nesse caso: a vida dá espaço à morte, como pode ser observado na história *O jovem Tamarindo*:

- Sei que na floresta amazônica existem vegetais perigosos e que ameaçam a vida das árvores, confessa o Tamarindo. – O apuizeiro é um deles. Ele abraça as árvores e suga toda a sua seiva, até mata-la ocupando em seguida, o seu lugar. (Farias, 2001, p. 18).

A árvore no imaginário literário das narrativas então citadas aparece não apenas como símbolo cíclico, mas também como identificação e representação do homem da floresta que, mesmo diante dos desafios, é forte, corajoso e altivo como a sumaumeira e também se vê explorado e muitas vezes derrotado pelos parasitas representados na figura do apuizeiro.

A árvore é um símbolo fundamental na construção do imaginário literário da floresta, pois fala do homem que habita esse espaço, mostrando assim o modo de ser e a persistência em viver em um lugar misterioso e desafiador como é a Amazônia.

O tecido é outro elemento pertencente aos símbolos cíclicos. Esse símbolo está ligado geralmente à ideia do devir, da circularidade e da repetição do tempo. Na Amazônia, pode-se dizer que a ideia de circularidade em torno do tecido pode ser compreendida na construção de muitas casas feitas com palhas. Essas casas, de certo modo, dão a ideia de que o tempo, em determinados lugares da Amazônia, parou e não se modernizou.

As casas feitas de palhas, como as malocas, são símbolos representativos de um tempo longínquo, que ainda se faz presente na contemporaneidade. Essas casas tecidas de palha mostram o quanto tradição e modernidade estão presentes em um mesmo espaço, em um mesmo tempo e como isso tem interferido direta ou indiretamente no modo de vida das pessoas que habitam a Amazônia.

Um dos trechos da narrativa *Um curumim, uma canoa* de Yaguarê Yamã mostra como as casas tecidas com palha se misturam com outros tipos de habitação, típicas da modernidade. Isso se faz presente não apenas na ilustração, mas no próprio texto da história como se pode perceber no seguinte trecho quando o menino, em sua viagem imaginária, viaja rumo a um “[...] distante reino onde os povos da floresta se juntam aos povos da cidade.” (Yamã, 2011, p. 23).

O tecido no contexto amazônico como marcador das tradições também se apresenta na feitura de muitos objetos artesanais como cestos, tapetes, redes, malhadeiras, tipiti, peneira e tantos outros. Esses objetos não só representam a tradição de um povo como também os diferencia de outros povos.

Como símbolo representativo também do devir ou da possibilidade de viajar por outros espaços, o tecido também está presente no imaginário do homem da Amazônia. Essa

simbologia se faz presente, principalmente, nas redes, objeto feito para dormir e muito utilizado nas viagens de barco.

Elson Farias na história *O tupé voador* faz uma intertextualidade com a história *Aladin e a lâmpada maravilhosa* e substitui o tapete mágico pelo tupé - tapete típico da Amazônia, tecido com palha. É por meio do tupé que Zezé sobrevoa a floresta e chega ao seu destino. O menino faz então uma viagem e do alto percebe o quanto a floresta vem sendo maltratada pelo homem. O tupé, nessa história, é o tecido significando o devir, o conhecer, o desbravar através das viagens. O trecho abaixo ilustra a intertextualidade ora citada e o tupé funcionando como meio de transporte para Zezé e seu amigo Bem-te-vi.

O doce velhinho contou a eles a história do tapete voador, um conto oriental que poderia servir neste caso.

- Como não temos aqui um tapete persa – lembrou o velho sábio –, vamos usar um tupé, a esteira de palha que eu uso debaixo da rede para proteger os meus pés nas madrugadas frias. Ele é que vai levar vocês ao rio Jatapu. (Farias, 2001, p. 10).

Na Amazônia a passagem e a marcação do tempo se presentifica de diferentes formas: no modo de falar de seus habitantes, nas habitações, nos objetos como é o caso do tupé. Além desses elementos há também a marcação do tempo através dos animais.

Os animais são, portanto, símbolos cíclicos que também se manifestam na literatura. Pelos animais, no contexto amazônico, pode se perceber a passagem de um estágio cíclico para o outro na natureza, como é o caso da piracema, época da desova dos peixes; como também é o caso da época de desova das tartarugas. Na história *Viajando com o Boto no fundo do rio*, Elson Farias usa a piracema para justificar o porquê do comportamento do Boto. Aliás, é o Boto quem diz ao menino Zezé que, na época da piracema, ele põe medo nos pescadores para que eles não capturem os peixes ovados. A marcação do tempo através dos animais se faz presente nessa história quando o escritor fala sobre a piracema.

Em outra narrativa denominada *Yahi Puíro Ki'ti: a origem da Constelação da Garça*, o tempo tem como demarcador a grande enchente e a chegada de todos os tipos de peixe na cachoeira de Ipanoré. Os peixes aparecem então como animais que simbolizam a passagem de uma época para outra como se pode perceber no excerto abaixo:

É também o aniversário da chegada da canoa de transformação na cachoeira de Ipanoré. E assim, nesse tempo,, chegam e encostam em Ipanoré todos os tipos de peixe: mandii, aracu, surubim, etc, representando a chegada dos Pamuri Masá, gente de transformação, seres humanos que se originaram dos peixes e outros animais. Esses peixes simbolizam a chegada da gente da transformação nessa cachoeira. Chegando lá, cada grupo de peixe dirige-se para um rio ou um igarapé determinado,

como fizeram os Pamuri Masá. Isso sempre acontece no mês de agosto. (Diakara, 2011, p. 6).

Mais uma vez, como se percebe no trecho acima, os peixes são animais representativos da passagem do tempo na Amazônia, por isso ele é respeitado e protegido nesse espaço. Além de simbolizar fertilidade, alimento, esse animal também aponta para um período de penúria ou fartura conforme sua presença nos rios. Nesse sentido, os animais na Amazônia funcionam como uma espécie de oráculo, pois através deles os homens da floresta conseguem ver e compreender certas passagens e mudanças do tempo.

### ***2.3 A simbologia das cores na Literatura Infantojuvenil Amazonense***

As cores são formas também de representar as armas combatentes, ou seja, o cetro e o gládio. Elas são elementos fundamentais no imaginário amazônico, uma vez que a fauna e a flora amazônica se constroem numa constelação de cores das mais variadas possíveis. Entre as cores o verde toma destaque, pois é a cor representativa da Amazônia; é uma cor que simboliza a imensa e densa floresta desse espaço em que outras cores funcionam como moldura num pano de fundo esverdeado.

Nas histórias destinadas ao público infanto-juvenil as cores são elementos fundamentais na feitura da ilustração. Elas são de suma importância na construção do imaginário do leitor, pois preenchem as ilustrações que, por sua vez, reforçam o conteúdo trazido na narrativa ou levam a criança a colocar em ação seu imaginário, transcendendo para outros espaços. Por isso a escolha das cores nas ilustrações deve estar em consonância com a história narrada para reforçar o conteúdo e para ajudar a criança na fruição do texto e na construção do seu imaginário.

O imaginário do pequeno leitor não se constrói apenas com palavras, mas também pelas imagens/ilustrações trazidas no corpo do livro. Consequentemente, não se deve desconsiderar as ilustrações e as cores usadas nessas ilustrações, pois são elementos carregados de significados que influem fortemente no imaginário infantil.

Nessa linha de pensamento Coelho (2000) defende as imagens nos livros infantis como meio que auxilie o leitor a ver os seres e as coisas de que precisa para interagir no mundo. Em decorrência, evidencia-se aqui a importância das ilustrações como um mecanismo que faz com que a criança, além de viajar pelo mundo da imaginação, também se reconheça

no texto e construa sua própria história a partir do seu repertório de experiências adquiridas no contexto onde tem suas vivências. Miguez ao falar do pequeno leitor comenta:

A criança vê/lê o mundo a partir de suas impressões imaginárias e tal contemplação espontânea deixa marcas profundas na história memorialística desse leitor em construção. Sabemos que a leitura do literário fortalece, principalmente, a fantasia e o imaginário, elementos inerentes ao ser poético. (Miguez, 2000, p. 54).

A fala de Miguez reforça ainda mais a importância dos textos literários híbridos numa relação coerente, pois a ilustração precisa estar em consonância com o texto escrito, no sentido de reforçar o conteúdo e estimular o imaginário, a criatividade e a fantasia das crianças. Eis, portanto, a importância das cores estarem em harmonia com o texto escrito para que as imagens coloridas trazidas nos livros literários destinados ao público infanto-juvenil, sejam, de fato, o mais próximo possível do repertório de leitura e de experiência de mundo desse leitor.

Na coleção *Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica*, por exemplo, o verde é uma cor recorrente em todas as ilustrações, pois representa o espaço geográfico onde se desenrola todas as histórias. A cor verde aparece com destaque nessa coleção, pois ela representa a floresta amazônica com sua flora e fauna diversificada.

Dentro do regime diurno das imagens, as cores como símbolos espetaculares surgem como símbolos opostos aos perigos noturnos. Entre as cores referentes ao regime diurno, encontram-se o azul, o dourado e o branco, todas numa relação isomórfica entre o objeto e a sua representação.

A cor azul, nas narrativas *A origem das estrelas*, *O jovem tamarindo*, *De mãos dadas com a paz*, *O tupé voador*, *Noite de viração*, *Viajando com boto no fundo do rio*, *A história da inteligência*, *Procurando a noite verdadeira*, *As aves pedem ajuda*, *Caiçú-Indé*, *o primeiro grande amor do mundo*, *Formosa, a sementinha voadora* e *O caso da cobra que foi pega pelos pés*, aparece como recorrência à imagem do céu durante o dia e a noite. Chama-se, contudo, atenção para a narrativa *O romance dos sapos* em que a tonalidade do azul se confunde com o verde da floresta. Acredita-se que a escolha desse tom deva-se à necessidade de destacar mais o verde da floresta, porque os sapos também são pintados de verdes.

Chama atenção ainda para o azul da bermuda de Zezé, protagonista das histórias na coleção *Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica*. A escolha da cor pelo ilustrador pode conotar a ideia de equilíbrio do homem com a natureza como também a pureza do menino

Zezé. O fato de Zezé vestir uma bermuda azul mostra que o garoto vive em perfeito equilíbrio com a floresta.

Ainda referente à cor azul é interessante observar que os rios, quando aparecem nessas narrativas, são pintados de azul, o que não mantém nesse caso um isomorfismo com o objeto representado, já que os rios amazônicos, geralmente, se apresentam barrentos ou negros. A escolha do azul para pintar os rios, talvez seja pelo fato de que as crianças no geral ao pintá-los escolhem recorrentemente essa cor.

O dourado é a cor representativa do cetro e do gládio e aparece nas narrativas *O caso da cobra que foi pega pelos pés* e *Caiçú-Indé, o primeiro grande amor do mundo*. O dourado nessas narrativas indígenas aparece como a cor representativa do sol. Este, por sinal, ora funciona como guia para os índios na floresta, como é o caso, nessa narrativa. *O caso da cobra que foi pega pelos pés* ora aparece como um deus, como é o caso da história *Caiçú-Indé, o primeiro grande amor do mundo*.

O sol, na verdade, significa, “antes de tudo, luz e luz suprema” (Durand, 2002, p. 149). Sendo assim, o dourado configura-se como uma cor muito importante no imaginário mítico indígena amazônico, pois é a cor do deus sol como também marca fortemente a lenda do *El-Dorado*, colhida por Daniele Kuss (1995).

Na narrativa *Caiçú-Indé, o primeiro grande amor do mundo*, o sol aparece como a luz que antes da noite reinava com soberania. Era a primeira e única luz presente no mundo Maraguá, até o dia em que a índia que sempre foi apaixonada pela grande luz morre e é transformada pelo deus Moñag em Guixia, a lua. Renasce, assim, a noite no mundo Maraguá. O fragmento abaixo mostra o momento em que Guaracy, a grande luz dourada foi criada por Moñag:

Moñag criou um mundo perfeito; em sua criação concebeu um ser muito bonito e forte e deu-lhe o nome de Guaracy, que significa força e coragem. Vários outros seres aos poucos foram sendo criados. A primeira luz reinava absoluta. (Guará, 2011, p. 8 e 9).

Interessante observar nessa narrativa que a grande luz tem um caráter antitético, pois ela só se completa na relação com seu oposto, ou seja, a noite. É justamente desse encontro entre noite e dia, lua e sol que aparece no mito cosmogônico do povo Maraguá a explicação para a aparição do eclipse, denominado pelos indígenas dessa tribo de *Çaiçú-Indé*.

Outra forma de representação do gládio e do cetro como símbolos espetaculares está na cor branca. Essa cor, dependendo do contexto cultural, têm diferentes significações e

representações. Da mesma forma que ela, no Ocidente, pode representar a pureza e a paz, em muitas culturas orientais ela passa a ser a cor representativa do luto.

No contexto amazônico, a fantasmagoria ou encantaria pode vir revestida de branco. O boto, quando transvestido de homem, aparece sempre com roupas e chapéu branco, caracterizando assim esse ser encantado que seduz as mulheres ribeirinhas. E apesar de ser encantado e causar certo temor, o boto também é admirado, respeitado, simpatizado pelo homem amazônico, pois ele é uma espécie de protetor dos peixes e dos rios amazônicos.

O Boto – epifanizado em um rapaz vestido de branco – pode surgir em uma festa de dança, sem que ninguém o conheça ou o tenha convidado. Destaca-se pela habilidade na dança e pelas maneiras elegantes como se apresenta vestido. (Loureiro, 2001, p. 209)

A lenda do boto é recorrente no imaginário amazônico e aparece nos relatos de muitos escritores amazonenses. Entre esses escritores encontra-se Elson Farias. O escritor amazonense, aproveitando-se das lendas e mitos amazônicos, faz uma adaptação desses relatos para o público infantil. Entre uma dessas adaptações está a lenda do Boto. Na história *Viajando com o Boto no fundo do rio*, o encantado como também é conhecido o Boto, aparece não apenas como o galanteador e sedutor das mulheres ribeirinhas, mas também como protetor dos peixes. A simpatia também pelo Boto se faz presente no encontro entre Zezé e ele. Zezé, por sinal, não manifesta nenhum sinal de medo ou raiva do encantado. É o que se pode observar no excerto abaixo:

Um rapaz vinha correndo na direção do rio. Era de manhã bem cedo. O rio estava sereno. As águas passavam lisas. Zezé brincava com um barquinho feito de casca de taperebazeiro.

Zezé perguntou ao rapaz:

- Por que vens correndo assim? Alguém está te perseguindo?

- Sim, respondeu o rapaz. Passei a noite toda numa festa ali na boca do igarapé do Carão, e quando viram que eu era o Boto, os homens saíram correndo atrás de mim. Fui mais rápido que eles e vim me esconder entre as árvores da floresta, até chegar aqui, a salvo. (Farias, 2001, p. 8).

Apesar do relato de perseguição, o Boto não causa nenhum temor ao menino Zezé. Pelo contrário, além de conversar com o garoto, o Boto, nessa narrativa, ainda leva o garoto para passear no fundo do rio, mostrando a ele os seres que ali habitam como também lhe explica o porquê de assustar os pescadores durante a piracema. Nessa parte do relato, fica



evidente a simbologia do Boto como protetor dos peixes como se pode observar no trecho abaixo:

Diz o Boto:

- Agora é tempo de piracema. Época em que, em certos rios da Amazônia, os peixes descem das nascentes para desovar nas saídas das águas nos outros rios.
- Nesse tempo – prosseguiu o Boto –, eu brinco metendo medo nos pescadores, porque se eles pegarem os peixes ovados, pode acontecer de os peixes acabarem. (Farias, 2001, p. 16).

O branco também aparece destacado na história *Formosa a sementinha voadora* do escritor amazonense Wilson Nogueira. É o branco a cor das painas que envolvem as sementes de sumaumeira, uma árvore típica da Amazônia. Na ilustração da narrativa, Formosa, a protagonista da história aparece em todas as situações ilustradas quando ela viaja por diferentes lugares do Brasil. Formosa ao viajar por diferentes lugares do Brasil, encontra sempre uma paisagem, um clima diferente, mostrando assim a diversidade do clima e da vegetação brasileira.

A história aponta para a necessidade de se preservar o meio ambiente, numa relação harmoniosa entre homem e natureza e até mesmo entre os homens. Assim sendo, a escolha de uma semente revestida de branco, direta ou indiretamente relaciona-se muito bem com um discurso em busca da preservação do meio ambiente, numa relação pacífica e politicamente correta entre homem e natureza e até mesmo entre os povos já que durante sua viagem ela tem contato com diferentes pessoas, habitantes de diferentes regiões do Brasil. Além do mais, o fato de Formosa sair Brasil afora também remete à ideia de procriação, ajudando assim a não só manter o equilíbrio no ecossistema e na manutenção da floresta como se pode ver no fragmento abaixo:

Naquela manhã de verão o calor fez o fruto de minha mãe se abrir e arremessar no ar centenas de sementinhas envoltas em painas alvíssimas. Elas foram apanhadas pelo vento e se espalharam na vastidão verde da Amazônia.

Eu, ainda meio úmida, fiquei grudada nela até o sol me aquecer e o vento desprender-me.

E mamãe me disse:

- Vai, formosa: a grande-mãe-terra te espera e dela tu vais brotar, crescer, se transformar numa bela árvore e gerar muitos frutos e muitas sementes. (Nogueira, 2010, p. 5).

A cor branca ainda se apresenta como destaque em outra narrativa infantil denominada *O urubu albino* do escritor Zemaria Pinto. O branco, nessa história, aponta desde o início para

a questão da diferença. Isso se coloca quando o personagem protagonista diferencia-se de seus pais e de seu irmão urubu uma vez que nasce albino; diferente dos demais da sua espécie.

Embora se possa fazer uma relação com a história do *Patinho Feio*, a história de Zemaria tem um diferencial bem pontuado na escolha do animal protagonista, ou seja, um urubu, animal asqueroso, de certa forma repugnante por morar no lixo e alimentar-se de carniça. Porém, esse mesmo animal repugnante, congrega em si características positivas, já que ele é um dos responsáveis pelo equilíbrio do ecossistema e, de certa forma, da higienização do mundo. Além do mais, o urubu, embora sendo preto, é um animal essencialmente diurno, o que já não é o caso do urubu albino da história, pois ele, apesar de ser urubu, por ser albino, acaba se tornando um animal essencialmente noturno.

Compreende-se a relação de aproximação e distanciamento do urubu albino na história, pois, embora numa situação conflituosa, consegue conviver com seus pais urubus durante o dia, mas desprende-se deles à noite quando ganha liberdade e voa junto a outros animais noturnos, por lugares que os urubus pretos não conseguem enxergar durante a noite. Um dos trechos da narrativa ilustra essa característica peculiar de Bico-Claro, o urubu albino: “Quando a noite chega, e todos já estão dormindo, Bico-Claro esgueira-se para fora do ninho e lança-se no espaço. O luar iluminava com delicadeza o lugar. Bico-Claro foi ousando cada vez mais – sempre para cima. Enfim, a liberdade!” (Pinto, 2011, p. 12-13).

A tônica, contudo dessa narrativa é a questão da identidade e da diferença tratada por meio de um animal que causa repugnância nas pessoas. A necessidade de se discutir e tratar sobre a diferença e sobre a identidade fica bem claro na história criada por Zemaria Pinto como se pode observar no excerto abaixo:

Novamente no ninho, Bico-Claro recebe os afagos da família e dos amigos. Papai-urubu pede desculpas a Bico-Claro:  
- Agora que sabemos que você é albino – e sabemos o que é ser albino –, vamos nos adaptar a você. E todos vão ajudá-lo. E você terá uma vida independente, com seu jeito albino de ser... (Pinto, 2011, p.23).

O branco é a cor representativa da paz em muitas culturas, contudo na história “O urubu albino” essa cor passa a ter um sentido negativo quando ela passa a ser a responsável dos conflitos familiares vivenciados por Bico-claro. Esse sentido negativo inverte-se na história quando Bico-claro passa ser compreendido na sua diferença. No excerto acima, evidencia-se, pois o albinismo como elemento caracterizador da diferença e como via de pacificação de situações conflituosas.

As cores também se apresentam no regime noturno das imagens. Elas fazem parte dos símbolos da inversão e por terem sentidos paradoxais, com uma carga semântica que depende muito do contexto no qual estão inseridas, também são símbolos que se invertem, eufemizam-se e se atenuam. Entre as cores elencadas, cita-se aqui o branco, símbolo pertencente ao Regime Noturno das imagens na obra *O urubu albino*.

A história, enfatiza-se, gira em torno de um urubu que é diferente de seus pais e irmãos, pois não sofre alteração na cor de sua penugem. O natural nos urubus é nascerem com a penugem branca e com o passar do tempo essa penugem vai escurecendo até chegar à cor preta. Na história, Bico Claro, protagonista da narrativa, nasce branco e continua branco, tendo assim muita dificuldade não só para enxergar, mas também para se relacionar com seus pais e outros animais diurnos, forçando-o a fugir de casa, pois se sentia rejeitado e discriminado.

O branco, nessa narrativa, indiretamente aponta para a eufemização do preconceito em relação ao preto e direciona também para a discriminação daqueles que, por conta de uma disfunção genética, desenvolvem o albinismo. Alegoricamente, o autor discute e relativiza a questão em torno do preconceito de cor que não se manifesta somente em torno dos negros, mas também acontece com quem é branco ou é albino. E isso o escritor discute, através da relação entre animais diurnos e noturnos, explicitado durante toda a narrativa e principalmente na fala da coruja, um animal noturno:

Dona Coruja não poderia deixar de dar uma palavrinha:

- Hoje, todos aprendemos uma lição: mesmo o mais diferente entre nós é igual a nós, é nosso irmão. E é assim que devemos tratá-lo com amor e compreensão de irmão [...] E quem é do dia vá dormir que a noite já vai alta: nós, da noite ainda temos muito a fazer [...] (Pinto, 2001, p. 24).

Nessa narrativa, o autor toma a cor branca para falar à criança de temas complexos e delicados como a discriminação e o preconceito. A cor branca, nesse caso, eufemiza a complexidade e a ideia máxima de que só os negros sofrem preconceito de cor. Nesse sentido de inversão do branco, o mesmo acontece com o preto na narrativa, uma vez que na história ele, na verdade, simboliza a superioridade, a beleza e a cor representativa dos urubus. Contudo essa cor se eufemiza quando nasce um urubu albino que não tem sua penugem mudada para o preto.

O preto insere-se no imaginário literário das narrativas amazônicas como símbolo do mistério, do perigo, da morte e como uma das cores representativas do mito cosmogônico presente nessa literatura.

Dentre as narrativas elencadas, cita-se aqui a obra *Çaiçu-Indé: o primeiro grande amor do mundo* em que o preto aparece negativamente na escuridão, pois é a cor representativa da escuridão da caverna que guarda a noite roubada pelas serpentes. A ausência desse período escuro, ou seja, da noite, traz sofrimento ao povo. Todavia, a partir do momento que a noite é libertada, a escuridão passa a ter um sentido positivo, pois com a volta da noite os índios podem descansar e Yãny podia ver seu grande amor, o sol, como se pode observar no seguinte trecho: “Com a volta das noites, todos os dias o sol aparecia, trazendo alegria ao coração da índia.” (Guará, 2011, p. 23).

A escuridão da noite se eufemiza nessa narrativa, pois ela possibilita o encontro entre as amantes como também traz benefícios aos índios da aldeia.

Outra cor representativa dos símbolos da inversão é o vermelho. Essa cor tem uma carga semântica dual encontrada na iconografia cristã e em outras representações.

Na iconografia cristã o vermelho pode simbolizar tanto a cor do pecado, por isso o sentido negativo, mas também pode representar o sangue de Cristo e dos mártires, por isso o seu sentido positivo. Entre as obras elencadas, o vermelho aparece como símbolo negativo no texto intitulado *A história da inteligência*.

A história em questão gira em torno da origem da inteligência do homem, discutida em torno do mito cristão e do mito indígena.

É, pois, na perspectiva do mito cristão que o vermelho aparece ilustrando a cor do fruto provado por Eva, ou seja, o fruto proibido. Desde então, essa cor passa a simbolizar também o pecado, o proibido. Porém, nas entrelinhas do texto o sentido se inverte, pois foi a partir do momento que Eva e, depois, Adão provaram do fruto que eles começaram a ter discernimento daquilo que estava ao seu redor: eles começaram então a ficar inteligentes. Nesse sentido, o vermelho ilustra o elemento causador da transformação do homem, possibilitando a ele a capacidade de perceber o mundo a sua volta; por isso o seu sentido positivo. O trecho abaixo é ilustrativo da inversão do vermelho na figura do fruto proibido:

A mulher gostou tanto, que a levou ao companheiro para que ele também a provasse. Adão comeu e gostou da fruta.

No mesmo instante os dois perceberam que estavam nus. Ficaram com vergonha de seus corpos e sentiram necessidade de se vestir. Imediatamente se cobriram de folhas de parreira.

Eles sempre andaram nus e só se cobriram quando provaram da fruta da árvore do bem e do mal.

- Meus amigos – dirige-se a criança ao Bem-te-vi –, foi nesse exato momento que nasceu a inteligência na cabeça do homem. (Farias, 2001, p. 21).

Embora tenham pecado ao provarem do fruto proibido, Adão e Eva também acabaram tendo um ganho positivo, pois foi justamente a partir daí que eles passaram a ter discernimento entre o bem e o mal. De certa forma, eles saíram do seu estado de ignorância e começaram a perceber as coisas com mais lucidez.

Outra cor representativa do símbolo da inversão é o verde. É uma cor fundamental no imaginário amazônico, uma vez que iconicamente ela representa a grande marca desse espaço, isto é, a floresta. Da mesma forma que outras cores já citadas, o verde também carrega em si um sentido inverso, pois no imaginário amazônico ele simboliza não apenas as benesses da floresta, mas também o perigo que ela oferece. Na literatura amazonense é uma cor de fundamental importância, pois recorrentemente está associada à floresta, a seus mistérios e desafios.

Alcunhada de pulmão do mundo, a floresta amazônica iconicamente é representada pela imensa floresta verde, contudo, esse verde pode desaparecer por causa da ação do homem que, inconsequentemente, derruba as árvores, queima as florestas e mata os animais.

A literatura amazonense explora esses problemas referentes à floresta amazônica, buscando através das histórias narradas, levar o leitor a refletir sobre essa problemática. Mais uma vez o que se observa é um discurso direcionado para a preservação do meio ambiente.

Entre as narrativas elencadas para este estudo, toma-se a narrativa *O Tupé voador* em que se observa claramente a imensa floresta verde ser ameaçada pelo homem. Na história, o menino Zezé sabendo que as árvores próximas ao rio Jatapu estão em perigo, pede ajuda a um defensor da floresta, o Curupira. Juntos eles conseguem assustar e afastar os lenhadores que estão destruindo a floresta. O trecho abaixo ilustra essa situação:

Zezé estava tão triste que o Curupira lhe apareceu. E acalmou o menino:  
- Zezé, como você é um menino interessado na defesa da floresta, estou aqui para ajuda-lo [...].  
Zezé subiu no Tupé voador, com o Bem-te-vi na cabeça. Voaram na direção das cachoeiras do Jatapu.  
Ao chegarem lá, viram que muitas árvores já tinham sido derrubadas.  
Um verdadeiro exército de lenhadores usava machados e serras elétricas.  
As árvores caíam com estrondos ensurdecedores, no meio da mata. (Farias, 2001, p. 18-19).

O verde é no imaginário amazônico a cor representativa do homem da floresta. Quando esse verde está ameaçado, a vida do homem também está, pois é da floresta que ele também retira o seu próprio sustento. Além de ter importância na sobrevivência física do

homem, a floresta é o espaço em que muitos seres maravilhosos e encantados residem, como o Curupira, o Mapinguari, o Jurupari e tantos outros.

Em todas as narrativas da coleção *Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica* o verde da floresta aparece recorrentemente não só no texto escrito, mas também nas ilustrações das histórias, mostrando assim os perigos, os medos, em contraponto à sensação de felicidade e de integração do menino Zezé nesse espaço dual que é a Floresta Amazônica.

Outra cor representativa do símbolo da inversão é o amarelo. Essa cor, como símbolo da inversão tem vários significados e na Amazônia ganha destaque, uma vez que representa a tonalidade de cor de muitos animais da floresta como a onça pintada e muitos pássaros. Nesse sentido, ela toma um sentido positivo, pois aponta para a riqueza de animais da Floresta Amazônica.

Mas o amarelo também é a cor que simboliza o sol e o calor dos verões amazônicos. Por isso essa cor ter um destaque especial na história *Çaiçú-Indé: o primeiro grande amor do mundo*. É o amarelo a cor representativa do sol, cuja luz fazia com que os homens da tribo tivessem a pele queimada.

Embora esses homens fossem fortes e valentes, a presença constante do sol fazia com que eles não tivessem um tempo específico para descansar, uma vez que não havia noite. A ausência da noite, na verdade, trazia problemas não só para os índios da aldeia, mas também para o próprio sol e para Yãny. Quando a noite foi então devolvida aos índios, Yãny, a índia apaixonada pelo sol, ficou mais feliz como se pode observar no excerto a seguir: “Com a volta da noite, todos os dias o sol aparecia, trazendo a alegria ao coração da índia. Ele a visitava no monte e ficavam ali durante o dia todo. Ele lhe trazia comida e flores, e quando ela queria água, ia até o rio ali perto”. (Guará, 2011, p. 23).

O sol, como se percebe, tem um sentido positivo nessa narrativa quando ele se faz necessário e vital para a sobrevivência dos índios da aldeia e para a própria Yãny. A ausência dele durante a noite eufemiza e atenua a saudade da índia quando, após o período escuro, ele aparece para a índia trazendo-lhe alegria e mimos.

Ainda dentro do elenco de cores dos símbolos da inversão, encontra-se o cinza. Da mesma forma que essa cor pode representar a morte, ela também pode simbolizar a vida, assim ela se apresenta também numa carga semântica dual. No contexto amazônico, o cinza está muito ligado à morte, à destruição. É a cor representativa do sentido negativo das queimadas na Amazônia e dos grandes temporais amazônicos que se anunciam em grandes nuvens cinzentas.

Esse sentido negativo pode ser visto nas narrativas *O menino irmão das águas* em que, de repente, as nuvens anunciam um grande temporal como também pode ser notado na história “O tupé voador” quando Zezé vai até o rio Jatapu tentar, com a ajuda do Curupira, evitar as derrubadas das árvores da floresta. A utilização do cinza como símbolo representativo da morte e da destruição faz-se presente nessas narrativas não apenas no texto escrito, mas também nas ilustrações.

Na história *O menino irmão das águas: uma história de homens e bichos num planeta ameaçado de desaparecer* o céu aparece pintado no início do enredo em um tom cinzento ilustrando assim a iminência do grande temporal. Na história *Órfão das águas: uma história de homens e bichos num planeta ameaçado de desaparecer* é interessante observar que, embora a ilustração da capa do livro seja colorida, isso não ocorre com as que estão no corpo do texto. As ilustrações do texto em si são feitas em forma de grafite e o cinza tem um destaque especial, pois é a cor que ilustra o peixe-boi, as nuvens no grande temporal, as águas do rio. Ilustrar o texto dessa forma direciona justamente para o caráter simbólico da cor cinza, no sentido de apontar para o seu sentido negativo, tendo em vista que o texto gira em torno da quase extinção do peixe-boi e suas consequências.

Finalizando o rol de cores representativas do símbolo da inversão encontra-se o marrom. Cor que tem uma presença fundamental no imaginário do homem amazônico, pois representa o tronco das árvores da floresta, de muitos animais, e, principalmente, do tom de pele das pessoas morenas que habitam esse espaço.

Entre as narrativas utilizadas nesse estudo, a utilização da cor marrom se faz com destaque na história *Um curumim, uma canoa* de Yaguarê Yamã. O marrom nessa narrativa se destaca na ilustração da história quando pinta as folhas de algumas plantas, dos troncos das árvores, de alguns objetos como a canoa, o remo e os vasos, mas se destaca principalmente ao ser a cor representativa do índiozinho e sua mãe, apontando para o tom de pele preponderante nas pessoas que habitam a Amazônia: pele morena, bronzeada ou cor de jambo, como muitas pessoas falam.

Ao escolher o marrom como cor representativa de alguns objetos, folhas, troncos de árvores e, principalmente, do índiozinho e sua mãe, o ilustrador direciona para um espaço específico - a Amazônia -, num diálogo equilibrado e coerente com o texto escrito. Ao fazer essas escolhas o ilustrador está utilizando o marrom das representações do imaginário infantil, pois essa é a cor que as crianças utilizam para pintar os animais, a terra, o tronco das árvores e até mesmo o cabelo.

Como se pode observar, as cores são elementos importantes na representação do imaginário das pessoas. Elas se apresentam e ganham significados específicos conforme o contexto cultural no qual elas se inscrevem.

O imaginário literário toma grande importância nas narrativas utilizadas para este estudo, pois registra, através da ficção, a realidade e a história de vida do povo da floresta. História que não se constrói apenas no que é considerado verdadeiro, científico, mas acima de tudo, com a presença de elementos maravilhosos, fantásticos, de um mundo misterioso, sedutor e desafiador que é a Amazônia.

Partindo, portanto, desse contexto acredita-se ser importante identificar e analisar o imaginário literário na literatura infantojuvenil amazonense, uma vez que essas narrativas são construídas com ingredientes que direta ou indiretamente habitam o imaginário da criança e do jovem leitor dessa literatura. É, pois, uma literatura que se manifesta em toda sua riqueza imagética, fantasista e memorialística.

Analisar, pois a literatura infantojuvenil amazonense na perspectiva do Regime Diurno e Noturno das imagens é perceber como o imaginário da floresta manifesta-se, significa e se reesignifica nesse espaço dual, em que homens e seres encantados convivem numa relação também dual entre verdade e ficção, entre tradição e modernidade. Além do mais, o imaginário literário dessas narrativas são elementos que se fazem presentes na memória de seu povo. Reside, pois aí a importância de discuti-los, identifica-los à luz da perspectiva literária, procurando nessa discussão fazer um diálogo com o contexto cultural e social no qual essa literatura se manifesta.

Nesse sentido é que se faz no terceiro capítulo uma discussão em torno da literatura infantojuvenil produzida no Amazonas a partir de 2001 até os dias atuais, apontando a importância desta enquanto texto literário e enquanto arquivo memorialístico das tradições e do modo de ser e estar do homem amazônico.

O terceiro capítulo trata ainda da importância de se buscar mecanismos ou meios que possam ajudar na sua divulgação e no arquivamento da literatura infantojuvenil amazonense considerando principalmente o contexto midiático no qual os leitores e pesquisadores dessa literatura se encontram.



## **CAPÍTULO III: UMA PROPOSTA DE LEITURA E ARQUIVO DA LITERATURA INFANTOJUVENIL AMAZONENSE**

### **3.1 A Relação Literatura Infantojuvenil / Estética da Recepção**

A literatura infantil, desde sua gênese, enfrenta posicionamentos divergentes quanto ao seu reconhecimento enquanto literatura. Cadermatori (2006) diz que a questão centra-se na adjetivação dessa literatura destinada a um público específico: a infância. Tal adjetivação remonta a um momento histórico desde o século XVIII quando se começa a dar uma atenção especial à criança que, por sua vez, precisa ser educada e estar dentro dos pressupostos de valores da família burguesa em ascensão. Desde então a relação literatura infantojuvenil e pedagogia entrecruzam-se, havendo uma separação muito tênue entre a função utilitária pedagógica e a função estética desses textos.

Em decorrência dessa visão a respeito da literatura em questão Coelho se posiciona: Literatura infantil: arte literária ou pedagógica? Ainda para Coelho (2001, p.46), “as grandes obras que se impuseram através dos tempos como “literatura infantil”, [...] pertencem simultaneamente a essas duas áreas distintas: a da arte e da pedagogia.” Isso influencia diretamente na produção de obras destinadas ao público infantil que, se analisadas à luz da tradição e à luz da contemporaneidade, apresentam-se e buscam ser produzidas de maneiras distintas de acordo com o contexto histórico-social no qual elas se inscrevem.

Na tradição, essas obras são construídas com valores pré-estabelecidos, consolidados pela sociedade romântica no século XIX. Tais valores se apresentam como unilaterais e maniqueístas. Em contrapartida, têm-se os novos valores que se inscrevem na sociedade contemporânea e buscam, na medida do possível, estabelecer um encontro dialógico entre a literatura infantil e o seu receptor. Não se conclua, no entanto, que os valores da tradição devam ser descartados ou desconsiderados nos textos direcionados ao público infantil. Pelo contrário, para Coelho (2001), o confronto entre os valores antigos e os novos valores pode ser um mecanismo que pode auxiliar o leitor dessa literatura a se situar criticamente diante da realidade histórica/cultural/social que o cerca.

Porém, surge então outra demanda: Que critério utilizar ao se produzir a literatura para que o leitor em formação se posicione criticamente frente ao texto, construindo e reconstruindo sentidos? No contexto atual, acredita-se que lançar mão da Estética da Recepção como suporte teórico e metodológico é uma das formas que pode propiciar ao leitor uma leitura aberta e dialógica com o texto.

Defende-se aqui a apropriação da Estética da Recepção no tratamento e na recepção dos textos infantis, pois ela traz à cena o leitor como peça fundamental no processo de leitura do texto, sem fechá-lo no sistema previsto pela sociologia da literatura a qual,

É unidirecional e teleológico: estende-se da sociedade para o autor, deste para o leitor. Mas é um circuito sem retorno, já que não supõe a inversão de seus valores. A engrenagem é coesa, mas a reflexão não ultrapassa as condições vinculadas à gênese da obra. (Zilberman & Magalhães, 1982, p. 71)

Como a literatura infantojuvenil é produzida por um adulto, o sistema estabelecido pela sociologia literária, teoricamente seria imprópria para o público infantil, pois ela aparece a esse leitor apenas no momento da recepção, podendo influenciá-lo, limitando-o apenas a receber esse texto, sem a possibilidade de diálogo. Isso sem falar nas grandes possibilidades da criança e do jovem serem influenciados pelo adulto que, por sua vez, nesse circuito unidirecional, tem grandes chances de legitimar a transmissão de normas e valores, impossibilitando o leitor de questionar, refletir, colocar em prática seus horizontes de expectativas e construir suas próprias concepções acerca do que leu.

Percebe-se então a importância da Estética da Recepção no tratamento e recepção dos textos destinados ao público infantojuvenil, pois ela pode abrir caminho ao pequeno leitor, levando-o ultrapassar os limites do texto, aportando a este seu repertório de leitura. A literatura na perspectiva Estética da Recepção é:

Porta para variados mundos que nascem das várias leituras que dela se fazem. Os mundos que ela cria não se desfazem na última página do livro, na última frase da canção, na última fala da representação nem na última tela do hipertexto. Permanecem no leitor, incorporados como vivência, marcos da história de leitura de cada um. (Lajolo, 2001, p. 45)

Apreende-se que a literatura infantojuvenil, abordada nessa perspectiva, pode contribuir significativamente para que leitor seja, de fato, levado a ingressar como elemento fundamental no processo de compreensão e (re) construção do sentido dos textos, considerando suas leituras prévias, ancoradas na sua experiência de mundo e de leitura.

Os estudos de Solé (1998) sobre leitura, embora centrados na área educacional, são subsídios importantíssimos para o desenvolvimento de práticas leitoras, dentro ou fora do âmbito educacional. Para Solé as estratégias de leitura podem promover nos leitores a capacidade de interpretar e compreender os textos de forma autônoma.

Nas propostas de Solé, a figura do leitor é elevada à peça fundamental nas práticas de leitura. O leitor é visto como coprodutor do texto no momento em que aporta a ele suas experiências prévias, no momento que o interpreta e no momento que cria outros significados, produzindo perguntas e respostas em torno do que leu e preenchendo assim as lacunas ali deixadas.

Mas o que vem ser a Estética da Recepção? Apropriando-se dos estudos de Jauss (1979), Tinoco (2010), Eagleton (2001) e outros que discutem acerca dessa teoria, conceitualiza-se a Estética da Recepção como uma apreensão histórica possibilitada por uma obra em dada época, espaço, momento social de seu aparecimento. Em certo sentido, essa apreensão possibilita uma relação dialógica entre o público leitor e a obra, colocando esse “leitor como elemento ativo no processo de comunicação literária” (Aguar, 2008, p. 13).

Na literatura infantil essa postura ativa do pequeno leitor pode acontecer desde que a literatura produzida para ele leve em consideração seu momento histórico social e desde que a função estética da obra abarque também uma função social no sentido de estimular, de provocar na criança leitora uma postura crítica, reflexiva, hermenêutica diante do texto, a partir de seus horizontes de expectativas. Isso certamente a ajudará a ter uma visão mais crítica diante do mundo que a cerca. Corrobora-se com as afirmações de Nelly Novaes Coelho quando diz:

A literatura, em especial a infantil, tem uma tarefa fundamental a cumprir nesta sociedade em transformação: a de servir como agente de formação, seja no espontâneo convívio leitor/livro, seja no diálogo leitor/texto... É ao livro, à palavra escrita, que atribuímos a maior responsabilidade na formação da consciência das crianças e dos jovens. (Coelho, 2000, p. 15)

Se o papel da literatura é a de servir como agente de transformação no sentido de contribuir para a formação da consciência de mundo do leitor, isso significa dizer que ela não pode fechar-se em si mesma. Pelo contrário, ela deve abrir um leque de possibilidades de leitura para o seu receptor, possibilitando-o agregar ao texto suas experiências de vida e de leitura, mesmo que essa experiência se efetive através de obras construídas em tempos passados.

El horizonte de expectativas original, solo nos dice como fue valorada e interpretada la obra en el momento de su aparición, pero no establece definitivamente su sentido. Segundo Jauss, sería tan erróneo que una obra es universal, como afirmar que su significado está fijado para siempre y que se encuentra abierto a los lectores de cualquier época. (Selden ...et al. 2010. p. 72)

Apreende-se do exposto acima que nenhum leitor seja capaz de examinar os sucessivos horizontes de um texto desde seu momento de produção. Assim, a recepção do texto literário, em especial o infantil, só se efetiva em sua plenitude se houver um diálogo entre o momento de concepção desta obra como o momento da recepção do leitor. Isso não significa que obras voltadas para o público infantil no século XIX, cuja finalidade maior era educar os infantes, através de valores consagrados, não possam ser lidas na contemporaneidade pelas crianças.

Pelo contrário, a relação ideológica estabelecida entre o texto e o leitor pode ajudar os leitores a absorverem de diferentes formas, obras produzidas em época não contemporânea, ajudando-os inclusive a terem uma postura e uma visão mais crítica diante do mundo que os cerca. Por isso muitos estudiosos, como Bruno Bettelheim, tomam a literatura como objeto de estudo para entender diferentes comportamentos em dada época e em dado contexto social.

Com os estudos Bruno Bettelheim os contos de fadas também passaram a ser lidos e analisados sob outras perspectivas. Nessa dimensão, eles “deixaram de ser vistos como ‘entretenimento infantil’ e vêm sendo redescobertos como autênticas fontes de conhecimento do homem e de seu lugar no mundo” (Coelho. 2008; p. 23).

Hoje, mais do que em outras épocas, os contos de fadas se atualizam e se inscrevem no horizonte de expectativas do leitor, permanecendo no repertório de leitura não apenas de crianças e jovens, mas também de adultos. Embora num contexto histórico-cultural diferente, os contos de fadas ainda mantêm o poder de encantar aqueles que o recebem. Como enfatiza Coelho (2008, p. 27): “[...] fazem parte daqueles livros eternos que os séculos não conseguem destruir e que a cada geração são redescobertos e voltam a encantar leitores ou ouvintes de todas as idades”.

O texto literário, dependendo do seu momento de recepção, será absorvido e lido de diferentes maneiras, pois cada leitor é único; cada leitor faz sua leitura, compreensão e interpretação de um texto de forma diferenciada. Isso não significa que essa compreensão e interpretação devam ser feitas de forma arbitrária, incoerente. Mas, sim que toda atribuição de sentido ao texto precisa estar ancorada num contexto histórico, cultural, social e linguístico do leitor para que este, de posse desse contexto, possa dar ao texto um significado consistente e coerente com a sua visão de mundo.

Esse significado deve extrapolar a simples fruição linear ou a simples decodificação e levar o leitor a ler não somente as linhas, mas as entrelinhas e o que está escrito além da linha,

os entrelaçados nas malhas do texto e do seu significado, subvertendo e ultrapassando tudo o que já estava estabelecido.

A obra literária recorta o real, sintetiza-o e interpreta-o através do ponto de vista do narrador ou do poeta. Sendo assim, manifesta, através do fictício e da fantasia um saber sobre o mundo e o oferece ao leitor um padrão para interpretá-lo. Veículo do patrimônio cultural da humanidade, a literatura se caracteriza, a cada obra, pela proposição de novos conceitos que provocam uma subversão do já estabelecido. (Cademartori, 1991, p. 22-23)

Ler e analisar a literatura infantojuvenil amazonens é tarefa que exige um aporte ao contexto histórico e cultural no qual ela se inscreve, manifesto no imaginário e na fantasia de quem a produz e de quem a recebe.

Se a compreensão e interpretação da obra literária no século XIX centrava-se, especificamente, na obra e no autor, na contemporaneidade essa visão muda, pois surge o leitor como componente essencial desse processo, pois sem ele o texto por si só não existe. Dentro dessa perspectiva, o leitor passa a ser peça chave no processo de construção do sentido já no momento da enunciação. Nesse processo, muitos elementos, inclusive o contexto de enunciação, concorrem para que esse leitor atribua sentidos universais ao que leu.

De acordo com Aguiar (2008, p. 24) os estudos de Wolfgang Iser foram fundamentais para a Estética da Recepção, pois “[...] apresentam contribuição importante aos estudos literários, por pensar a leitura como processo de comunicação fundado em dados objetivos pelo autor e preenchido pelo leitor também de forma objetiva, não arbitrária”.

Ressalta-se que a discussão em torno do leitor não é recente; ela vem desde o século XIX quando sua presença, nas teorias prospectivas, já quebrava a visão tradicional em torno da compreensão e interpretação do texto literário, vislumbrando nesse processo a figura do leitor que, embora não explicitamente, já se inscrevia em algumas teorias críticas literárias como a Hermenêutica Literária, a Dialética de Hegel, a crítica de Bachelard sobre o imaginário, entre outras.

O leitor, visto como peça-chave do sentido do texto é, de fato, discutido e tem a sua devida importância vislumbrada nos estudos literários a partir da Estética da Recepção. Assim, diante do reconhecimento do leitor, surgem diferentes formas de categorizá-lo, justificá-lo como peça-chave na construção dos sentidos do texto, em especial o literário. Dentro dessa categorização encontra-se o leitor implícito, o leitor explícito, o leitor modelo e o leitor real.

Tinoco (2010) em seus estudos sobre a Estética da Recepção e tomando como base os estudos de Iser, afirma que o leitor implícito é percebido como elemento articulado às estruturas objetivas do texto, sendo, portanto uma das categorias textuais. Sua função é a de impor ao leitor-real um ponto de vista, permitindo-lhe compor o sentido do texto. Isso significa dizer que o leitor implícito, por ser uma categoria textual, funciona como elemento articulador, direcionando o leitor-real a obedecer às regras estabelecidas pelo próprio texto.

Por sua vez, o leitor explícito é o principal responsável pela recepção da obra e suas características ético-estéticas. Vale ressaltar, porém, que o leitor explícito, embora marcado por vontades e gostos pessoais, não pode ser entendido como indivíduo particular como bem esclarece Tinoco (2010). Na verdade ele corresponde, ainda segundo Tinoco, a uma ‘generalidade coletiva’, definida desde o instante de recepção proposto pela leitura dos textos.

Regina Zilberman (2001, p. 73) esclarece que o “leitor alcança maior visibilidade a partir do século XVIII quando sua predileção por determinados tipos de obra provocou o aparecimento e consolidação de certos gêneros artísticos, tanto quanto induziu à adoção de medidas pedagógicas”.

Desde então, o leitor configura como elemento primordial no mercado editorial, pois é ele quem determina e orienta a lei da oferta e da procura. Assim, os gostos e as necessidades do leitor são levados em consideração ocasionando a produção de livros que vão ao encontro dos seus anseios imediatos como, por exemplo, os livros de autoajuda. O fato, porém de vir ao encontro do leitor não significa dizer que o produto impresso leve-o a ter um posicionamento crítico e dialético diante do que leu, como é o caso dos livros de autoajuda que, no lugar de desestabilizar o leitor, acabam por estabilizá-lo, por anestesiá-lo limitando assim suas impressões, pois não lhe permite manter uma relação dialógica e reflexiva com o texto.

Outro tipo de leitor que surge no cenário da leitura é o que Umberto Eco chama de leitor-modelo, a quem o escritor destinaria sua obra desde o momento de sua concepção. Para Eco (1994) esse leitor é a peça fundamental nas narrativas não só no processo de contar uma história, como também participar da própria história. Para o leitor-modelo de Eco:

Assume posição essencial como figura de compreensão textual-leitor-análise, determinada como a “terceira via”, para os teóricos da aqui representada estética da recepção. Leitor que, com a “morte do texto”, pelo viés estruturalista de Roland Barthes, é empossado como mais um dos personagens do texto – o leitor-personagem. (Tinoco, 2010, p. 16)

O leitor-modelo é, pois, o que se denomina de narratário do texto, uma vez que foi planejado, funcionando assim como destinatário imediato do texto. Embora visto como mais

uma das personagens do texto, esse tipo de leitor é fundamental na recepção da obra, pois ele, de certa forma, funcionará como guia para aquele que, de fato, lerá a obra, ou seja, o leitor real. E o que vem ser esse leitor-real?

Ainda para Tinoco (2010, p. 16) o leitor real é “leitor de literatura que ‘lê o mundo’ (em sua plena manifestação sócio-econômica-estético-cibernética) por meio da leitura de uma obra [...]”. Diante disso, há de se compreender que há uma diferença entre o leitor-modelo, idealizado pelo autor e o leitor-real, que, de fato, realiza o ato da leitura. Se um está no campo da idealização, outro se concretiza. Não significa dizer que não possa haver um encontro entre os dois. É muito possível que o narratário de um texto seja também o leitor-real do texto.

Na tradição, a figura do leitor-modelo é uma constante nas narrativas destinadas à criança. Uma vez que essas histórias por serem produzidas pela ótica de um adulto, fica bem claro o caráter intencional do texto e o público a que ele se destina. Esse cenário, contudo, tende a se modificar, na contemporaneidade, pois, embora muitas obras sejam produzidas por um adulto e tenham ali um determinado público-alvo, muitos escritores têm conferido à criança - destinatário e, possivelmente, leitor real desses textos – a possibilidade de dialogar com o texto, aportando a essas narrativas seu repertório de leitura, alicerçado nas suas experiências prévias de mundo.

Citam-se alguns exemplos de escritores que em suas obras é dada à criança a possibilidade de se reconhecer na narrativa e assim dialogar com o texto como é o caso de Lygia Bojunga com as obras *A bolsa amarela* e *A casa da madrinha*; Mark Twain com *Tom Sawyer detetive*; Fernanda Lopes de Almeida com *A fada que tinha idéias*; Ana Maria Machado com *Bisa Bia, Bisa Bel*. Nessas obras o foco central da história é a criança que tem vez e voz, embora a obra seja ainda produzida por um adulto.

A centralização da história na criança advém de todo um processo evolutivo daquilo que se entende o que é ser criança. Isso tudo também em consequência das constantes transformações pelas quais o mundo passa. Tais transformações acabam afetando também a literatura que, em decorrência disso, também se transforma e, por conseguinte, transforma a leitura e o leitor.

A historicidade da leitura reforça as transformações por que passa a literatura. O leitor é valorizado como um sujeito, mas abordado igualmente como objeto a quem o texto se oferece e ilustra. Para tanto, este último precisa estar vinculado aos problemas de seu tempo e à realidade do destinatário; é o que assegura o caráter comunicativo (catártico, na conceituação de Jauss) da obra literária e propicia a experiência estética, isto é a fruição. (Zilberman & Cadermatori, 1982, p. 78)

Zilberman, porém, adverte que a ligação com a época não significa que obra deva ser um reflexo do meio social no qual foi embasada. Para ela, a originalidade e a identidade da obra com a época em que foi produzida e recebida dependem muito do rompimento com os valores dominantes e renovação das expectativas do leitor. Essa emancipação do leitor, porém, depende muito da forma como ele recebe a obra. Conseqüentemente, ao recebê-la, ele aportará à leitura seus horizontes de expectativas ou repertório de leitura, baseado na sua experiência leitora de mundo e de vida. Isso significa dizer que, para cada época, para cada leitor a leitura se apresentará e se efetivará de forma diferente. Tomando como base os estudos de Jauss, Zilberman afirma que,

Jauss considera que, entre a obra e o leitor, é estabelecida uma relação dialógica. Essa relação, por sua vez, não é fixa, já que de um lado, as leituras diferem a cada época, e, de outro, o leitor interage com a obra a partir de suas experiências anteriores, isto é, o leitor carrega consigo uma bagagem cultural de que ele não pode abrir mão e que interfere na recepção de uma criação literária particular. (Zilberman, 2009, p. 113)

Se a relação do leitor com a obra não é fixa por conta das diferentes épocas em que o texto é produzido e recebido e também por conta da diferença que há de um leitor para outro, isso significa dizer que, na contemporaneidade, a figura do leitor se torna ainda mais complexa. Coloca-se complexa, no sentido de que, diante do cenário contemporâneo, onde as transformações estão em toda parte e em diferentes formatos e suportes, a literatura também se insere nesse eixo. Assim sendo, cabe aqui discutir sobre como o leitor se inscreve na contemporaneidade, considerando o cenário diversificado em que a leitura se apresenta, isto é, os diferentes suportes, em especial o midiático.

### **3.2 A Literatura Infantojuvenil na Contemporaneidade: diferentes suportes, diferentes leituras, diferentes leitores.**

A arte não se mantém estanque, pois busca traduzir as transformações sociais de seu tempo, influenciando assim em novas formas de produzir e de levá-la ao seu público-alvo. No contexto contemporâneo, em que a tecnologia tem dado ao homem múltiplas possibilidades de manifestar seu modo de ver e pensar o mundo, interferindo inclusive no seu modo de se comunicar com as pessoas, a leitura acaba também passando por esse processo, exigindo assim novos suportes e novas formas de ler.



Em se falando de literatura infantil, a atenção passa a ser dada de uma forma especial ao pequeno leitor que, dentro desse mundo cibernético, é capaz de decifrar signos e códigos com certa agilidade e eficácia que muitos adultos levam tempo para conseguir.

Coelho (2000) tomando como ponto de partida a contextualização feita por Jair Ferreira da Silva na obra “O que é o pós-modernismo”, questiona se nesse mundo, onde a informática chegou com força total haverá lugar para a literatura infantil? Embora tenha acontecido uma revolução tecnológica no mundo contemporâneo, isso não invalidou, tampouco tirou de cena o livro, em especial o literário. Pelo contrário, as diferentes formas e suportes eletrônicos contribuíram ainda mais para a divulgação da literatura, através da disseminação de livros em *CD-ROM*, em *sites*, em vídeos, entre outras formas de suporte eletrônico.

Além de possibilitar o acesso à obra, os suportes eletrônicos também têm ajudado a difundir leituras possíveis dessas obras, apresentadas em forma de análise, de guias de leitura, de resenhas e outras possibilidades de interpretações disponíveis em *sites*, *blogs*, *DVDs*, etc., por conta da transformação drástica por que passa o mundo em termos de comunicação. Mundo esse em que reina a comunicação digital, as informações em tempo real e a realidade virtual.

De acordo com Lajolo, o século XIX começa cumprindo algumas promessas feitas ainda no século XX. Para ela “a incrível sucessão e simultaneidade de técnicas de comunicação e de reprodução prometeram que encontraríamos textos e literatura nos mais inesperados suportes: fitas, discos, *CDs* e *CD-ROMs*, vídeos, *DVS*”. (LAJOLO. 2001, p.114)

Todas essas técnicas de comunicação e reprodução de textos afetaram e ainda afetam de forma significativa os leitores. Se antes as obras literárias eram, de certa forma, resguardadas e limitadas às bibliotecas escolares, às estantes das livrarias e ao poder de alguns poucos que podiam comprá-las e guardá-las em casa, hoje o cenário é bem diferente, pois além de serem disseminadas nos suportes acima mencionados, as obras literárias tendem a extrapolar ainda mais os espaços de leitura.

Nesse caso, refere-se aqui a outros espaços de leitura como a tela de um computador, que, por extensão pode dar ao leitor a possibilidade de realizar uma leitura mais interativa quando ele tem também condições de ter acesso à *Internet*. Por sinal, o acesso à *internet* está possibilitando que seus usuários leiam e escrevam mais. Para Freitas os adolescentes, por exemplo:

Passam horas diante da tela e, manuseando o teclado, entregam-se a uma leitura/escrita teclada criativa (criando códigos apropriados ao novo suporte), espontânea, livre, em tempo real e interativa. Além desses aspectos comunicativos, percebemos que a navegação pelos *sites* da Internet pode também estar possibilitando um novo encontro com a literatura. (Freitas, 2005, p. 159-160)

Nesse contexto cibernético, “a literatura vai pegando carona e se derramando para fora dos livros, manifestando-se em textos reproduzidos pelas mais diferentes tecnologias.” (Lajolo, 2001, p.116). Não se percebe nesse contexto um perigo para a literatura; pelo contrário a leitura literária através da *Internet* pode ser até mais interessante, mais divertida uma vez que ela se apresenta aos seus usuários de forma lúdica e interativa. Os textos da *Internet* atraem muito mais crianças e adolescentes talvez pela liberdade de escolha na variedade que os *sites* oferecem; pela possibilidade de se construir um sentido pessoal para a leitura; pela oportunidade que os usuários desta, em especial as crianças, têm de desenvolver seu imaginário por meio das propostas ficcionais presentes no ciberespaço. (Freitas, 2005)

Embora comportada em diferentes tecnologias, a literatura deve continuar mantendo seu valor e sua essência, contemplando os elementos necessários à experiência estética, à fruição desses textos, possibilitando ao leitor o prazer estético e a possibilidade de desenvolver leituras possíveis. Para isso é necessário a conjugação de três elementos, no ato de recepção do texto literário. Tais elementos são categorizados por Jauss (1979) como *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*.

Para Jauss “a *poiesis* é compreendida no sentido aristotélico da ‘faculdade poética’, o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos” (1979, p. 100). A *poiesis* é, portanto, a criação da concepção de mundo que se faz no momento de recepção da obra de arte.

A *aisthesis*, por sua vez, (Jauss, 1979 p. 101) “designa o prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo, explorado por Aristóteles pela dupla razão do imitado...” (Jauss, 1979, p.101). O que se apreende da *aisthesis* é que no momento de recepção da obra literária, o leitor de posse de suas experiências prévias de leitura e de mundo, se reconhece no texto como também renova sua percepção de mundo.

Quanto à *katharsis*, Jauss diz que se refere “aquele prazer dos afetos provocados pelos discursos ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique” (Jauss, 1979, p. 101). A *katharsis*, nesse sentido, tem haver com os efeitos que o texto literário provoca no leitor.

Jauss sintetiza os três elementos necessários à fruição dos textos literários da seguinte forma:

Resumo esta exposição na tese seguinte: a conduta de prazer estético, que é ao mesmo tempo liberação de e liberação para, realiza-se por meio de três funções: para a consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra (*poiesis*); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar a sua percepção, tanto na realidade externa, quanto na interna (*aisthesis*); e, por fim, para que a experiência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminadas e a serem explicitadas. (Jauss, 1979, p. 102)

Em suma, Jauss considera que o prazer estético deve confluir para esses três momentos sem precisar obedecer a uma hierarquia. Ao contrário, para ele esses elementos não se subordinam, mas se complementam. O importante, acima de tudo, na concepção de Jauss é que a *poiesis*, a *aisthesis* e a *katharsis* são fundamentais na recepção dos textos, pois consideram o leitor como elemento chave em cada uma dessas funções.

Como dito antes, embora dentro de outros paradigmas comunicacionais, a literatura mantém sua essência e a sua fruição deve manter as três funções estabelecidas por Jauss, mesmo em suportes que não sejam o livro. E, mesmo colocado em suporte eletrônico como os *sites*, o texto literário em tela consegue manter toda sua capacidade comunicacional com leitor que interage com o texto através de uma tela de computador, proporcionando-lhe uma multiplicidade de significados e de recriação textual. Para Freitas (2005; p. 163), “o suporte digital está permitindo novos tipos de leitura e escrita e pode-se até falar de uma leitura e escrita coletiva, e até de uma autoria coletiva”.

Percebe-se então que o suporte digital é uma porta de entrada para outras portas que se abrem numa relação dialógica entre um leitor e outro, abrindo assim caminhos para novas leituras, novas criações e, conseqüentemente, novas e diferentes recepções do texto. Em se tratando de literatura, essas portas tendem a se multiplicar muito mais pelo fato de que, pelo seu caráter plurissignificativo, por si só, isso já é suficiente para suscitar, em seus receptores, diferentes leituras, diferentes significados. Esses receptores se configuram no espaço virtual como leitores ativos que podem até mesmo intervir sobre o texto e assim reconstruí-lo ao seu modo.

O leitor em tela torna-se, dessa forma muito mais ativo que o leitor em papel, realizando uma leitura interativa, que favorece uma atitude exploratória e algumas vezes lúdica diante do material a ser assimilado. Pela interação estabelecida com os textos, o leitor penetra num universo de criação e de leitura de signos no qual novos caminhos são criados (Freitas, 2005, p. 163).

Muitos produtores de literatura para crianças, buscando atender às necessidades e ao perfil desse público leitor, têm procurado encontrar mecanismos de acesso a essas novas leituras, através de *sites*, como é o caso de Maurício de Souza. O produtor de histórias em quadrinhos para crianças e adolescentes, percebendo as mudanças tecnológicas por que passa o mundo e buscando atender a uma, dentre tantas, exigências de seu público leitor criou o *site* [maquinadequadrinhos.com.br](http://maquinadequadrinhos.com.br), no qual os seus usuários, de forma interativa, têm ali a oportunidade de criar suas próprias histórias, suas próprias leituras.

Os *sites* são uma das diferentes formas de leitura do contexto contemporâneo que dão ao leitor grandes chances dele aportar ao hipertexto suas experiências prévias, possibilitando-lhe criar diferentes interpretações, por meio de textos que se manifestam tanto pela escrita como pela imagem. A literatura arquivada, portanto, em suportes eletrônicos, em especial a internet, tem uma dupla função para o leitor, pois ao mesmo tempo em que ele é o receptor ele também pode ser converter em emissor, ao reconstruir significados, criando assim seu próprio texto.

Em tempos de *internet*, onde a literatura também se faz manifesta, os pressupostos da Estética da Recepção são fundamentais para que aqueles que se lançam como produtores de *blogs* e *sites* específicos sobre literatura, em especial a infantil, coloquem como elemento chave de seu produto o leitor. Esse leitor pode encontrar na internet um atrativo e uma forma mais interessante e dinâmica de lidar com o texto literário. Eis a importância dos hipermedia como os *sites*, pois além de estimularem o leitor a ter uma relação mais dinâmica com o texto, eles também o incentivam a entrarem numa espécie de jogo, atizando sua imaginação e sua criatividade quando, por meio da interatividade lhe é permitido interferir no texto, criando assim novos significados:

Como na ludicidade infantil, a hipermedia supervaloriza o adivinhar, o ouvir, o tocar, o mover caminhos, os ícones e ambientes imagéticos, que atizam o envolvimento de qualquer um que se permite imergir em seu mundo. Essa imersão tem demonstrado que está exatamente no jogar, envolvido com um sentido contrário a qualquer existência de linguagem privada, a maior potencialidade que tivemos até hoje para compreender o mundo pela mediação de um meio de comunicação. (Bairon, 2001, p. 106)

Percebendo essas mudanças, produziu-se um *site* que busca contemplar a literatura infantojuvenil amazonense tomando como objeto de análise narrativas da literatura infantil amazonense.

Contemplou-se a literatura infantojuvenil amazonense tendo em vista a grande leva de produções literárias voltadas para o público infantil e juvenil, surgidas desde o ano 2001 até os dias atuais, sem, contudo, haver um estudo crítico e uma divulgação dessas obras. O *site* lendoamazonia.com.br tem como objetivo principal fazer um arquivo dessa literatura, mas sob um enfoque crítico e reflexivo das obras selecionadas para este estudo.

Esse olhar crítico considera os temas e a forma como eles são abordados nas obras, o imaginário presente nas narrativas e as possibilidades de leituras presentes nesses textos. Espera-se com este *site* poder atingir leitores que possam também ajudar na construção de um arcabouço crítico e reflexivo da literatura infantojuvenil amazonense, a fim de que no ato da leitura também possam tecer suas críticas ou fazer algum comentário. Por isso o *site* oferece em cada *link* outro *link* denominado Comentários para que o usuário possa externar o seu ponto de vista e assim contribuir para uma discussão mais crítica da literatura infantojuvenil amazonense.

O *site* lendoamazonia.com.br procura, portanto, interagir com seu público leitor oferecendo-lhe possibilidades de leitura das narrativas elencadas para este estudo sem, no entanto, fechá-las num círculo interpretativo.

De início, o *site* é alimentado com dezenove guias de leitura das narrativas selecionadas, buscando dialogar com a teoria da literatura e com o imaginário literário representado nessas narrativas. Além dos guias há outros *links* importantes que posteriormente serão descritos neste capítulo.

Os dezenove Guias de Leitura dizem respeito à leitura e análise das seguintes obras: uma narrativa do escritor indígena Jaime Diakara denominada *Yahi Puíro Ki'ti: a origem da Constelação da Garça*; dez narrativas do escritor Elson Farias denominadas *A história da inteligência*, *O tupé voador*, *O romance dos sapos*, *Procurando a noite verdadeira*, *Noite de viração*, *Viajando com o boto no fundo do rio*, *A origem das estrelas*, *De mãos dadas com a paz*, *As aves pedem ajuda* e *O jovem tamarindo*; duas narrativas do escritor indígena Roní Wasirí Guará intituladas *Çaiçu'indé: o primeiro grande amor do mundo* e *O caso da cobra que foi pega pelos pés*; uma narrativa do escritor Thiago de Mello denominada *O menino irmão das águas*; duas narrativas de Wilson Nogueira intituladas *Formosa – A sementinha voadora* e *Órfão das águas: uma história de homens e bichos num planeta ameaçado de desaparecer*; uma narrativa do escritor Zemaria Pinto intitulada *O urubu albino* e duas narrativas do escritor indígena Yaguarê Yamã intituladas *Um curumim, uma canoa* e *Guanãby Muru-Gáwuá: a origem do Beija-flor*.

Leva-se em consideração na construção dos guias de leitura colocados no *site* lendoamazonia.com.br o cenário atual da literatura infantojuvenil amazonense. Fala-se em cenário atual no sentido de promover discussões em torno dessa literatura, uma vez que como dito antes, alguns escritores locais têm se lançado na produção de livros para crianças, contudo não se tem um arcabouço teórico nem tampouco análises literárias em torno dessas produções. Além de promover discussões e análise em torno das narrativas selecionadas, o *site* estará contribuindo para o início de um processo de arquivamento da literatura infantojuvenil produzida no Amazonas.

É importante destacar ainda que as dezenove narrativas selecionadas para este estudo utiliza-se de elementos da memória local, registrada nos mitos, nas lendas, na linguagem e no modo de ser e viver do homem da floresta representado nas personagens dessas narrativas. Um dos escritores fala sobre sua motivação para construir a escrever para criança:

Era um ideal antigo escrever para a criança. Nas minhas concepções de aprendiz das letras, sempre considerei a poesia uma forma de manifestação do mundo da infância (...). Basta que se abram os olhos e se observe o mundo engendrado pela criança e a sua visão da realidade, dos sentimentos, no processo de descoberta da vida, para perceber o conteúdo de poesia predominante em seu universo. (Farias, 2006, 217)

Diante de todo o exposto é que se confere aos suportes eletrônicos, em especial os *sites*, grande importância para o leitor infantil na contemporaneidade, em especial ao leitor amazonense, pois pelo seu caráter interativo e diversificado, pode possibilitar ao pequeno leitor múltiplas leituras e múltiplas possibilidades de construção de novos textos. Até mesmo porque o contrato de comunicação entre a literatura infantil e o receptor desta, exige uma relação dialógica entre ambos, no sentido de promover um encontro que provoque no pequeno leitor suas potencialidades leitoras e discursivas, possibilitando-lhe ter uma postura crítica e reflexiva diante da leitura literária que a cada momento, a cada ato de enunciação se reconstrói e cria novos significados.

Além de possibilitar ao leitor as múltiplas leituras, os *sites* são suportes eletrônicos que podem não apenas divulgar ou interagir com o leitor, mas ser também uma espécie de arquivo memorialístico de uma cultura, de uma sociedade. Partindo disso é que se abre um espaço para discutir a importância do suporte eletrônico como meio de não apenas divulgar, mas também de arquivar a memória do homem amazônico através de algumas narrativas da literatura infantojuvenil amazonense produzida de 2001 até os dias atuais.

Quando se fala em arquivamento da Literatura Infantojuvenil Amazonense, está se colocando, nesse caso, a necessidade de se guardar para as gerações futuras as produções literárias feitas por escritores amazonenses visando o público infantojuvenil, no sentido de, através desses arquivos, também se resguardar a memória amazonense tão presente nessas obras. Além dessa questão, há outro problema maior que diz respeito a pouca frequência dessa literatura não apenas no Amazonas, mas em outros espaços, dentro ou fora do Brasil.

Em pesquisa ao *site* [vivaleitura.com.br](http://vivaleitura.com.br) a fim de buscar informação sobre a presença da literatura infantojuvenil no Amazonas, descobriu-se que no Estado há apenas quatro projetos de leitura cadastrados nesse *site*, do qual o único projeto que visa, de fato, trabalhar o público infanto-juvenil é o “Projeto Cultural” do Centro Universitário de Ensino Superior do Amazonas – CIESA, em que através de atividades sistematizadas, de forma lúdica e cultural, busca-se fazer uma união dos livros infantojuvenis às atividades de leitura.

Além do que já foi exposto, enfatiza-se mais uma vez a necessidade de arquivar essa literatura, pois diferente do que muitos pensam, a própria literatura infantojuvenil brasileira não é tão conhecida mundo afora.

Como se observa, há um problema que parece persistir desde quando se resolveu implementar livros para crianças no Brasil, por meio de obras estrangeiras, originalmente destinadas aos adultos, mas que aqui foram adaptadas para atender às necessidades de um novo público leitor – a criança.

Diante então deste cenário, pensar na possibilidade de se arquivar a literatura infantojuvenil amazonense, que tem nos últimos anos alavancado em nosso Estado, pode ser umas das saídas não somente para divulgar o trabalho dos escritores locais, mas acima de tudo, ajudar a documentar e a resguardar essa literatura tão importante quanto à destinada ao público adulto. O *site*, por sinal, é uma das diversas possibilidades de arquivamento que o homem contemporâneo pode usar para externizar a memória. Segundo Meneses (1999, p. 22), “a externização progressiva da memória, de que já se falou, trouxe à tona os requisitos gráficos, visuais e eletrônicos (inclusive sob a forma não-linear dos *hipermídia*) e os objetos físicos (cultural e material).”

Ressalta-se, porém, que o arquivamento eletrônico tem gerado questionamentos no que diz respeito à unicidade e à originalidade dos documentos. Na verdade, o arquivamento eletrônico seria uma das formas de arquivo que como outras também devem passar pelas mesmas metodologias que seriam a tradução e a especialização.

Para Colombo (1991) os arquivos eletrônicos têm em comum a mesma forma de estocagem, tendo em vista que ela se dá através de duas etapas fundamentais a tradução e a espacialização.

A tradução diz respeito ao “processo de adaptação necessária à colocação de uma informação num arquivo informático” (Colombo, 1991, p.29). A espacialização por sua vez diz respeito “à localização dos dados dentro das memórias de massa (unidade de discos, unidades de fitas, *mainframes* e assim por diante), quanto à própria lógica de programação do computador, que funciona atribuindo a cada dado uma variável que é – exatamente um espaço de memória”. (Colombo, 1991, p.29).

Como se está diante de um novo paradigma, o da sociedade da informação, pensar num arquivo literário eletrônico da literatura infantojuvenil amazonense é de suma importância para a geração que aqui se encontra e para as próximas também. Isso poderá ser uma das alternativas que pode ajudar a solucionar a crise de memória em que se encontra o homem contemporâneo no sentido de historicizá-la e de estreitar a solidariedade do trabalho documental (em todas as suas instâncias), bem como da produção do conhecimento, como esclarece Meneses (1999).

Arquivar a literatura infantojuvenil amazonense é também resguardar a memória coletiva que se apresenta em textos ficcionais, mas com referência e aporte a uma realidade histórica e social, de um espaço diverso, onde o imaginário da floresta e daqueles que nela habitam são ingredientes fundamentais na construção desses textos. Por isso importância dos arquivos eletrônicos como meio de salvaguardar para a posteridade a história do homem amazônico traduzida em arte.

Gravar e arquivar o nosso passado parece-nos hoje algo de muito necessário, tão indispensável como catalogar cada momento da nossa própria experiência, fotografando as imagens colhidas durante as viagens, gravando em vídeos os momentos da vida de nossos filhos ou os programas televisivos que mais nos parecem dignos de serem ‘conservados’, amontoando no computador nossas receitas culinárias e os números de telefone, os gestos dos amigos e o faturamento do último mês. (Colombo, 1991, p. 19)

De todo o exposto pode se apreender que, em um mundo como o de hoje, onde a tecnologia muda a cada momento e onde o uso desta cresce vertiginosamente, não se pode pensar em arquivamento da cultura de um povo sem considerar a importância do computador e da *internet* como mecanismos não somente de armazenamento, mas, igualmente, como meio



de disseminar o conhecimento, numa relação de troca e de ressignificação do que está exposto.

Tenório (2005) certifica que é preciso desenvolver uma nova maneira de ver o uso da tecnologia digital, não apenas como fonte de informação, mas como veículo potencial de conhecimento coletivo, pois as redes de comunicação, como a *internet*, possibilitam às pessoas de diferentes idades e de diferentes culturas, trocar informações num ato constante de (re) significação de conhecimentos.

Considera-se, portanto, a importância do suporte eletrônico para o arquivamento da literatura infantojuvenil amazonense, pois, acredita-se que ele pode contribuir principalmente para arquivar essa literatura e por extensão, divulgá-la e analisá-la sob um enfoque crítico e reflexivo.

Quando se fala em literatura infantojuvenil, *a priori*, tem-se como referência escritores conhecidos a nível nacional e internacional e pouco se sabe a respeito das produções locais ou, de autores amazonenses que também escrevem para crianças e jovens. Nesse sentido, a criação de um suporte eletrônico, especificamente o *site*, é uma ferramenta que além de conter informações relevantes sobre a literatura infantil amazonense, também poderá contribuir para o resguardo dessa literatura e da memória do homem amazônico.

Partindo desses pressupostos, justifica-se, portanto, a criação do *site* lendoamazonia.com.br como mecanismo de divulgação da literatura infantil amazonense e alternativa de arquivamento dessa literatura e da memória do homem da floresta. Esse arquivamento, vale ressaltar, vai se construindo e se moldando à medida que os usuários do *site* lendoamazonia.com.br tem também a oportunidade de opinar, sugerir e informar em um *link* denominado **Comentários**.

A interação com o usuário nesse caso é fundamental e isso se faz com a leitura dos hipertextos, mas também quando se oportuniza ao usuário interagir diretamente como o produto. Além do mais, através dos comentários poder-se-á verificar não apenas a recepção dos usuários, mas também os caminhos e as fronteiras dessa literatura que vem se inscrevendo no cenário literário amazonense.

### 3.3 Caminhos e fronteiras da literatura infantojuvenil amazonense

Desde 2011 até os dias atuais têm surgido no mercado editorial amazonense uma leva de produções literárias voltadas para o público infantojuvenil. Isso não significa dizer que antes não houvesse literatura escrita para esse público específico. As produções literárias para esse público existiam, mas de forma muito tímida. Contudo, a partir de 2001, quando o escritor amazonense Elson Farias lançou a coleção *Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica*, observa-se que muitos escritores, inclusive alguns indígenas, têm se dedicado a escrever para crianças e jovens, tratando de elementos e temas regionais que se universalizam, transcendendo, conseqüentemente, para outras realidades e contextos.

Uma das causas que tem levado esses escritores a escreverem para crianças e adolescentes pode ser encontrada na fala de Elson Farias que, em seu livro *Memórias Literárias* (2006), explica o motivo que o levou a produzir literatura infantojuvenil. De acordo com o escritor, o filho temporão José Eugênio, chamado carinhosamente de Zezé, foi uma de suas motivações para escrever também para a criança, uma vez que toda obra do escritor até então, estava voltada para um público adulto. No livro *Memórias literárias* Elson enfatiza que escrever para crianças era um ideal antigo. Essa vontade começou então a ser mais frequente quando Zezé, ‘num rasgo de poesia’, como afirma Elson, explica-lhe: “- A chuva, pai, é a lágrima das nuvens. Elas choram porque o seu pai não deixa elas saírem para passear.” (Farias, 2006, p. 218).

Além do filho José Eugênio, Elson teve outras motivações para escrever para os infantes. Uma delas encontra-se no fato de alguns educadores sentirem-se ressentidos “... pela falta de estórias infantis, escritas por autores amazonenses, falando de nossa cultura, enfim.” (Farias, 2006, p. 218). A fala de Elson mostra um dos problemas frequentes no mercado editorial amazonense: a publicação de obras literárias infantis de autores amazonenses que tematizem nossa região.

Esta situação é uma das justificativas também usadas por Elson Farias para explicar o porquê de ter decidido escrever para crianças. Ainda no livro *Memórias Literárias*, ele explica que sua escolha também está pautada na falta de uma literatura que trate e fale de pessoas, de temas e do espaço amazônico. Para o escritor, os livros do gênero vinham de fora, muito deles até traduzidos de outros idiomas, sem nada a ver com a nossa paisagem. Este foi outro dado a influir na realização do projeto, pois me colocou de frente com leitores motivando-me ao trabalho. (Farias, 2006, p. 218-219).

A literatura infantojuvenil no Amazonas, desde 2001 tem se construído de acordo com o contexto histórico cultural amazônico, agregando elementos históricos e maravilhosos, típicos da região. O caminho, no entanto, que ela tem tomado necessita de um olhar mais apurado, mais crítico, pois muitos escritores tem-se lançado a escrever para crianças e jovens numa perspectiva altamente pedagógica, esquecendo-se de atender a uma das necessidades desse público específico: o direito ao lúdico, ao maravilhoso, à fantasia; o direito à literatura que saiba equilibrar realidade e fantasia.

Considera-se de suma importância perceber se as obras lançadas como literatura infantojuvenil atendem aos pré-requisitos ora citados ou se constituem como mero material didático, pedagógico e moralizante. Isso não significa dizer que uma boa obra literária voltada para o público infantil não deva ter um caráter utilitário e pedagógico.

Uma obra de arte consistente é aquela que antes suscite o prazer, a fruição e, por extensão, transcenda para a reflexão ou mesmo para o ensinamento de algo.

Segundo Coelho (2000), a literatura infantil deve manter uma dialética entre o pedagógico e o lúdico, dando à criança o direito à fantasia, à magia, ajudando-a ainda a formar seu caráter pessoal e coletivo, como cidadã do mundo. Os livros destinados às crianças devem, pois manter um equilíbrio entre a fantasia e a realidade, entre o possível e impossível, entre o educar e o divertir, possibilitando ao pequeno leitor reconhecer-se nesses textos e construir também a sua própria história, oferecendo a ele diversas possibilidades de leituras e releituras.

A linguagem literária não se limita, pois, simplesmente, a referir ou reproduzir uma realidade preexistente, mas tem o poder de criar outras realidades simbólicas e sugerir novos sentidos à existência, a partir da plurissignificação e da ambiguidade da sua linguagem, principalmente. (Frantz, 2011, p.36)

Da fala de Frantz fica explícito a importância do texto literário destinado à criança, no sentido de levá-la a se reconhecer no texto a partir de seu contexto. Todavia, o texto não pode apenas limitar-se a reescrever a realidade, mas deve, a partir das situações colocadas nele, através do uso e da apropriação da linguagem artística, fazer com que a criança tenha o direito de estabelecer inferências e construir sua própria história.

Quando se fala em realidade, acredita-se que mesmo que essa literatura ambiente-se num espaço vivenciado pela criança, os temas abordados devem transcender para outras realidades, devem universalizar-se. Essa característica pode ser encontrada entre as narrativas

analisadas neste estudo. Remete-se aqui à obra *Formosa, a sementinha voadora* de Wilson Nogueira como exemplo de universalização dos temas abordados.

Na história *Formosa, a sementinha voadora* a personagem principal é uma semente de sumaumeira, uma árvore típica da Amazônia. A sementinha sai Brasil a fora, entra em contato com diferentes pessoas, diferentes culturas, sem perder sua essência amazônica. Embora a personagem principal seja a semente de uma árvore típica da Amazônia, a obra dá direcionamentos às questões da identidade e da diversidade brasileira e da importância de se preservar o meio ambiente.

A narrativa é ambientada em diversas regiões do Brasil e há no texto temas universais como a solidariedade, a amizade, o cuidado com a natureza, a coragem e a aprendizagem. Na apresentação da obra Tenório Telles afirma:

A história de Formosa é uma metáfora da própria existência manifesta na trajetória do ser humano, que vive muitos desafios do seu nascimento até amadurecer e adquirir segurança como a sementinha voadora, que, após rodear “o mundo”, será plantada e se transformará numa bela sumaumeira. (Tenório Telles *in* Nogueira, 2010, p. 5).

A trajetória de Formosa e seus desafios é uma história que tem todos os ingredientes necessários à fantasia e ao crescer espiritual da criança. Os desafios e obstáculos à frente da personagem apontam para a importância de o homem superar barreiras e assim sentir capaz e fortalecido diante das adversidades da vida. Isso tudo possível numa história que, de forma lúdica e prazerosa, fala ao leitor de temas importantes e necessários à humanidade.

O ludismo nessa história incide na forma como é tecida a narrativa e como ela dialoga com o leitor. O caráter lúdico da obra também se encontra na ilustração que não somente reforça o conteúdo do texto, mas também ativa a fantasia da criança.

Falar à criança e ao jovem através da literatura requer utilização de uma linguagem que consiga chegar a esses leitores sem desmerecer ou subestimar sua capacidade de compreensão, reflexão e criação. Os textos literários voltados ao público infantojuvenil devem então apropriar-se de uma linguagem em que o leitor possa se reconhecer no texto, mesmo que ele seja produzido pelas mãos e pela ótica de um adulto. Nesse sentido, é importante que o adulto ao produzir este tipo específico de trabalho tenha consciência e a sensibilidade de reconhecer que a criança, principalmente, não é um ser apático ou mesmo imbecil.

Peter Hunt (2010), um dos grandes estudiosos sobre a literatura infantil, fala que um dos grandes equívocos cometidos por muitos escritores é pensar que a criança é um ser

incapaz de pensar, por isso infantilizam a linguagem ao ponto de imbecilizar a criança - narratário desses textos.

Essa importante nota em torno da linguagem deve-se ao fato de que, para muitos, a literatura infantil ainda seja vista como gênero menor por se destinar a crianças. E, por ser voltada para um público também considerado menor, precisa ser escrita numa linguagem simples, sem abertura para outras possibilidades de leitura. Essa opinião distorcida acerca do cânone e da linguagem dessa literatura está presente desde sua gênese e continua no mundo contemporâneo.

Hunt (2010) diz que essas divergências ou incertezas sobre a literatura infantojuvenil devem-se ao fato das incertezas dos princípios críticos em torno dessa literatura. Essas divergências refletem também no meio acadêmico onde a literatura infantil é alocada ao nível de arte menor e, por conta disso, as pesquisas em torno dela seja, de certa forma, menos constantes que em outras literaturas.

A questão em torno da pouca pesquisa ou crítica sobre a literatura infantojuvenil é uma problemática presente no Amazonas. Partindo desse contexto, considera-se a presente pesquisa de suma importância, na medida em que procura criar espaço para encaminhar discussão, à luz da teoria e crítica literária, a respeito da literatura infantil amazonense produzida de 2011 até os dias atuais. Nesta pesquisa procura-se observar elementos que compõem essa literatura presentes nos temas, na linguagem e a na ilustração.

A literatura infantojuvenil amazonense toma como elementos constitutivos os mitos, as lendas, a floresta, os animais, as crenças, o saber popular e a representação do espaço amazônico presente, principalmente, nas ilustrações. De posse desses elementos, o imaginário da literatura infantojuvenil apresenta-se num misto de símbolos locais que se confundem com os símbolos universais. Como exemplo dessa mistura citam-se aqui as narrativas *O tupé voador* e *A história da inteligência*, ambas do escritor Elson Farias.

Na história *O tupé voador* Zezé precisa ir até o rio Jatapu impedir a derrubada de árvores da floresta e conta, de início, com a ajuda de um bom velhinho que empresta a ele um tupé, espécie de tapete tecido com palha, para levá-lo até o seu destino. O menino ao sobrevoar a floresta em cima do tapete lembra a história de *Aladin e a lâmpada maravilhosa*. Ao chegar à floresta Zezé conta com a ajuda do Curupira, ser lendário da Amazônia, para afugentar os homens que estão derrubando as árvores.

Como se pode perceber, na narrativa *O tupé voador* há elementos da cultura local, que dialoga com elemento de outra cultura. O que se constata, então, é que o imaginário literário

amazônico se apresenta numa diálogo com outros imaginários, embora seja ambientada na Amazônia.

A mesma coisa acontece com os temas trazidos nas narrativas, pois dialogam não apenas com o contexto local, mas transcendem para outros contextos como se pode perceber na história *Formosa, a sementinha voadora*.

Um dos pontos cruciais das narrativas é a concatenação dos fatos que se opera pela organicidade do texto e, principalmente, pela linearidade dos enredos, pois todas as narrativas analisadas, embora utilizem em determinadas situações a técnica do *flashback*, elas conseguem ser compreendidas pelo pequeno leitor. Isso é um ponto muito importante a ser levado em conta, considerando-se que,

A narrativa deve desenvolver uma situação (acontecimento, fato, conflito, etc.) simples, linear e que tenha princípio, meio e fim. O pensamento lógico da criança exige unidade, coerência e organicidade, entre os elementos da narrativa, independentemente de ser fantástica, imaginária ou realista. (Coelho, 2000, p. 35)

Embora a afirmação de Coelho seja voltada para o leitor iniciante, acredita-se que a coerência, a unidade e organicidade do texto valem para qualquer tipo de texto destinado ao público infantil. Esses três elementos se fazem presentes em todas as narrativas elencadas para este estudo.

A linguagem presente nas narrativas elencadas para este estudo é padronizada, podendo assim ser lida por qualquer leitor que domine o código escrito em Língua Portuguesa. Ler, não significa, porém, compreender.

Levanta-se a questão em torno da compreensão do texto por conta de algumas palavras tipicamente regionais, presentes nas narrativas e que podem ficar incompreensíveis para o leitor de outros contextos culturais se não houver no livro um mecanismo para esclarecer seus sentidos.

Há, nas narrativas usadas neste estudo o uso de determinadas expressões tipicamente amazônica como: pitiú, mapati, capitari, noite de viração, entre outras, que não oferecem ao leitor de outras culturas nenhum esclarecimento de seus sentidos. Em algumas narrativas, porém, como *Órfãos das águas* e *Viajando com o boto no fundo do rio*, expressões como comidia e perau vêm com seu significado no corpo do texto. Outras palavras regionais, contudo, não tem seu significado nem no corpo do texto e nem em um glossário.

Destacam-se aqui, nesse caso, as narrativas indígenas *Çaiçú-Indé: o primeiro grande amor do mundo*, *O caso da cobra que foi pega pelos pés* e *Guanãby Muru-Gawá: a origem*

*do Beija-flor*. Essas narrativas oferecem ao leitor no final da narrativa um glossário com palavras em Maraguá.

O glossário é de suma importância para o entendimento do leitor, pois além de lhe proporcionar o conhecimento do significado de determinadas palavras em seus usos contextuais, também proporciona contato com essas palavras escritas na língua dos indígenas. O glossário é um dos elementos paratextuais da história que pode contribuir muito para a compreensão, leitura, releitura e recepção dos textos literários.

Outro elemento fundamental a ser considerado em uma obra literária destinada ao público infantil, diz respeito às ilustrações. Por serem textos híbridos, as narrativas literárias infantojuvenil devem equilibrar o texto escrito com o texto icônico. A ilustração deve funcionar como um elemento que não apenas reforça, mas dialoga com o conteúdo do texto escrito e possibilita acesso à imaginação da criança. Isso significa dizer que as ilustrações devem ser coerentes, claras e, simetricamente, bem distribuídas nas narrativas. Esse cuidado evita confundir a compreensão do pequeno leitor e lhe retirar a fantasia.

Se o texto escrito faz com que a criança se reconheça na história, o mesmo deve acontecer com a ilustração. A interface dos textos narrativos para criança devem manter uma organicidade e coerência sem cair na armadilha da simples complementação ou reforço entre o texto verbal e a ilustração. O bom livro ilustrado, segundo Peter Hunt (2010, p. 193), é “um texto em que os componentes verbal e visual carregam ambos a narrativa, em lugar de meramente ilustrar, ou esclarecer um ao outro”.

Assim sendo, a ilustração não deve funcionar como simples adorno do livro, mas acima de tudo como recurso imagético que leve a criança a transcender para outros mundos, num jogo lúdico entre a linguagem escrita e as imagens postas no texto. Nessa perspectiva ensina Iranda Barbosa (2011, p. 219) que “os recursos intersemióticos, como a ilustração, devem contribuir para o enriquecimento do texto escrito e de quem os lê”. Assim, “[...] os recursos visuais são amplamente utilizados não só para contar a história, mas também para desenvolver a percepção para informar e, por que não dizer para divertir.” (Barbosa 2011, p. 220).

De todo o exposto fica evidente a importância semiológica da ilustração no livro para crianças, uma vez que se bem produzidas e se bem distribuídas no texto, podem concorrer não somente para melhor entendimento da história, mas também para a construção de um novo texto, acionando o imaginário da criança. A ilustração, contudo, nos livros infantis oferece não apenas problemas quanto ao desenho, mas também a própria falta de profissionais competentes para tal tarefa.

Leonardo Arroyo no seu livro *Literatura Infantil Brasileira* (2011) diz que um dos grandes problemas relacionados à escassez de bons ilustradores de livros infantis dá-se ao fato de que excelentes desenhistas exerciam uma função esporádica de ilustradores e essa problemática persiste até os dias atuais. Segundo Arroyo (2011, p. 323) “Foi muito comum o aparecimento de ilustradores que empregaram seu talento em apenas uma obra para crianças, abandonando a técnica por falta evidente de condições econômicas e culturais”.

A problemática em torno da ausência de bons ilustradores de livros infantis se faz notória na literatura infantil amazonense. Para o escritor amazonense Zemaria Pinto (2013) em sua palestra no I Simpósio de Literatura Infantojuvenil na Amazônia, realizado em Parintins nos dias cinco e seis de junho de 2013, um dos grandes problemas referentes à literatura infantil produzida no Amazonas é a falta de bons ilustradores amazonenses, por isso muitos livros são ilustrados por profissionais de outros estados, como se pode perceber nas obras do escritor indígena Yaguarê Yamã que têm como ilustradores de seus livros, profissionais dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo.

As ilustrações das narrativas elencadas para este estudo apresentam-se num colorido especial, concretizado em imagens, situações vivenciadas nas narrativas pelos personagens que, por meio dessas ilustrações, aparecem localizadas num espaço específico, ou seja, a Amazônia. Chama-se, contudo, atenção para determinadas problemáticas presentes nas ilustrações.

A primeira problemática diz respeito à diagramação do texto verbal, mal distribuído nas páginas do livro de algumas narrativas, ocasionando assim certa dificuldade na leitura e fruição do texto, perceptível em maior instância na coleção “Aventuras do Zezé” em que se têm imagens coloridas muito bonitas, mas, em grande parte, em desalinho com o texto escrito. Em outras narrativas como *Çaiçú-Indé: o primeiro grande amor do mundo* e *Yahí Puíro Ki'ti: a origem da Constelação da Garça* essa problemática também se faz presente.

O projeto gráfico para o público infantojuvenil é de suma importância na recepção desses textos, uma vez que eles concorrem também para a aproximação ou o distanciamento do pequeno leitor com a obra. Elementos paratextuais como a capa e a contracapa, devem funcionar como a porta de entrada da obra, pois elas podem influenciar diretamente no gosto do leitor.

Reflete-se aqui como exemplo a narrativa *O caso da cobra que foi pega pelos pés* que apresenta problemas que vão desde a escolha do material gráfico à ilustração do texto. A problemática levantada chama atenção para a necessidade de se oferecer ao leitor uma obra



literária que consiga explorar e fundir coerentemente o verbal e o visual desse objeto estético que se apresenta na contemporaneidade.

Cabe, entretanto, destacar o fato de que a alta categoria estética desse objeto-novo (visual-verbal) resulta não apenas de sua alta qualidade formal (design, traços, pintura, cores, etc.), mas de coerência orgânica que existe entre a ideia-eixo (tema, núcleo temático, problemática, subtexto, mensagem-base, intencionalidade maior, etc.) e os recursos formais escolhidos pelos autores (escritor e ilustrador, designer, etc.). (Coelho, 2000, p. 212)

Entre as narrativas selecionadas para este estudo, destaca-se a obra *Guañaby Muru-Gawá: a origem do Beija-flor* que se apresenta com um projeto gráfico bem elaborado e de alta qualidade. O texto tem uma excelente diagramação e as cores escolhidas para ilustrar a história se apresentam conforme as situações vivenciadas e as imagens trazidas no corpo do texto, dando amplas possibilidades à vasão do imaginário da criança.

Como se observa, a literatura infantil amazonense desde o ano de 2001 até os dias atuais tem tomado novos caminhos no que diz respeito à grande leva de produção feita pelas mãos de escritores já consagrados como Elson Farias e por aqueles que, de certa forma, ainda estão no anonimato, à espera de um reconhecimento maior e de divulgação de seus trabalhos. A divulgação é uma das fronteiras pela qual esbarra a literatura infantil amazonense; fronteira que também se faz presente na falta de pesquisas acadêmicas, na falta de bons ilustradores e, principalmente, na falta de divulgação mais constante, competitiva e mais pontual.

Problemáticas presentes na literatura infantojuvenil amazonense podem ser em decorrência da falta de críticos especialistas que possam levantar discussão em torno dessa literatura, forçando, de certa maneira, os escritores dessa literatura a produzirem obras literárias que, de fato, falem ao leitor e os leve a se reconhecer no texto. O reconhecimento no texto não significa necessariamente produzir uma literatura utilizando elementos específicos de determinadas regiões a fim de que o leitor se veja nele.

Coloca-se aqui a questão do regional, pelo fato de que muitos escritores acabam estereotipando a obra literária dando mais ênfase a utilização de determinados elementos da região limitando o diálogo do texto com outros contextos. Machado de Assis no ensaio denominado “Instinto de nacionalidade” tece o seguinte comentário:

Não há dúvida de que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferecem a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e

do seu país, ainda que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (Assis, 1999, p. 17-18)

Uma literatura nascente como a literatura infantojuvenil exige, pois um olhar mais arguto, mais reflexivo por parte de leitores especialistas que, a partir de suas críticas exijam do escritor uma literatura de maior qualidade estética e de conteúdo.

O espaço dessas discussões pode acontecer em rede por meio de *sites* especializados em que o usuário possa também tecer seus pontos de vista; fazer sua crítica. Acredita-se que numa sociedade midiática, lançar mão de recursos como a *internet*, por meio dos *sites*, por exemplo, é um dos caminhos que a literatura infantil amazonense pode tomar para ser primeiramente arquivada e conseqüentemente divulgada e criticada. Isso, porém, só se faz possível quando os *sites* oferecem ao leitor a possibilidade de ele dialogar com o que está exposto nos hipertextos, ajudando-o a construir seus próprios textos e suas críticas.

O *site* [lendoamazonia.com.br](http://lendoamazonia.com.br) procura atender a essa necessidade do usuário dando a ele oportunidade de interagir e expor sua opinião no *link* Comentários. O *link* Comentários está presente no *site* [lendoamazonia.com.br](http://lendoamazonia.com.br) em outros *links* descritos no próximo tópico deste capítulo.

### **3.4 Critérios utilizados na produção do *site***

Tomando como ponto de partida dezenove narrativas da literatura infantojuvenil amazonense produzida de 2001 até os dias atuais e percebendo que essa literatura é pouco conhecida e não tem estudos críticos em torno dela, surgiu a ideia de se criar o *site* [lendoamazonia.com.br](http://lendoamazonia.com.br) a fim de arquivar, divulgar e proporcionar aos seus usuários um estudo crítico dessa literatura.

O suporte eletrônico em evidência pode servir como fonte de pesquisa para aqueles que têm interesse na literatura infantojuvenil amazonense, oportunizando aos usuários momentos de interação, de exposição de opiniões sobre o que está posto no referido *site*, ajudando assim na construção e reconstrução deste arquivo eletrônico.

Fala-se em construção e reconstrução, pois se acredita que o *site* é um produto inacabado e que está, a cada interação com o leitor, se reformulado e se reconstruindo. Isso se faz possível quando se dá ao leitor a oportunidade de opinar ou tecer críticas.

Pelo fato da *internet* ser uma das formas de leituras mais utilizadas pelos leitores contemporâneos, acredita-se que ela é o espaço ideal para levantar algumas discussões e,

principalmente, para divulgar algo. Esse espaço volta-se para um leitor mais ativo, mais interativo, que exige um novo formato e um novo suporte de leitura.

A nova digitalização e as novas formas de apresentação do texto só nos interessam porque dão acesso a outras maneiras de ler e compreender.  
Para começar, o leitor em tela é mais “ativo” que o leitor em papel: ler em tela é, antes mesmo de interpretar, enviar um comando a um computador para que projete esta ou aquela realização parcial do texto sobre uma pequena superfície luminosa. (Levy, 2011, p. 40)

Na fala de Pierre Levy fica esclarecido o papel do leitor contemporâneo, como elemento ativo, que não apenas lê o texto na superficialidade, mas escolhe por onde e como fazer sua leitura. Os hipertextos forçam, de certa maneira, o internauta a caminhar por diferentes leituras e, conseqüentemente, a criar o seu próprio texto ao interpretar e ressignificar o que lê na tela de um computador, graças à dinamicidade e à interatividade proporcionada pelos suportes eletrônicos. Ainda nesta mesma linha de raciocínio, Pierre Levy acrescenta que “a tela informativa é uma nova “máquina de ler”, o lugar onde uma reserva de informação possível vem se realizar por seleção, aqui e agora, para um leitor particular. Toda leitura em computador é uma edição, uma montagem singular.” (Lévy, 2001, p. 41)

Diante do exposto de Pierre Levy, observa-se que a informática revolucionou também o modo de ler e de ressignificar a leitura, tendo em vista que o texto em tela, especificamente os dispostos em *site*, não mantém uma linearidade. Isso, por si só, força o leitor a ir montando o próprio texto conforme suas necessidades e desafios. Por essa característica, o leitor em tela de *sites* também passa a ser um editor e por ser um editor acaba sendo coautor do texto.

Esse novo formato de leitor exige que antigas formas de arquivar um texto, reconfigurem-se e se integrem nesse contexto midiático que entrou com muita vitalidade na contemporaneidade exigindo mais agilidade, mais interação, mais dinamismo e ludicidade na leitura. Isso significa dizer que a literatura não poderia ficar fora desse contexto.

Analisando por esta nova ótica, Zilberman (2006, p. 13), contribui: “A literatura não contraria a velha lei de Lavoisier, conforme a qual nada se cria, tudo se transforma”.

Da afirmação de Zilberman, aprende-se que a literatura, bem como suas abordagens e maneiras de divulgação também devem acompanhar as transformações do mundo, procurando adequar-se aos leitores a qual ela se destina, num determinado contexto histórico-temporal. Discutir sobre a presença dessa arte no mundo virtual não pode, pois deixar de estar em pauta pelo fato do espaço que ela tem tomado no mundo virtual onde circulam os textos literários:

Os sites literários, sejam de divulgação de obras já publicadas de forma impressa, sejam de criação coletiva de textos on-line; os *blogs* e a utilização de seus textos em publicações; a correspondência entre escritores via e-mail, a produção de revistas literárias virtuais, entre outras. (Viegas, 2005, p. 35)

A virtualização da literatura como se observa na fala de Viegas é tão diversificada e se faz tão presente nos dias atuais, exigindo do leitor uma nova postura diante do texto literário. Essa postura diz respeito ao reconhecimento de que hoje não se pode mais pensar ou discutir a obra de arte literária sem levar em conta os suportes eletrônicos em que ela é arquivada e, por conseguinte, difundida e compartilhada entre os seus leitores.

Há, no entanto, que se levantar a questão no que concerne à reprodutibilidade dessa obra de arte. Lembra-se aqui o estudo de Walter Benjamin (1994), quando diz que a obra de arte no mundo moderno sempre foi “reprodutível”. Essa reprodutibilidade no mundo contemporâneo esbarra no fato de que ao se reproduzir a obra de arte, retira-se do leitor ou do contemplador a experiência única no aqui e agora entre o receptor e a obra.

Todavia, a sociedade a todo instante está em transformação, ressignificando-se a cada inovação técnica, a cada mudança no modo de ser e de pensar do homem contemporâneo. Nesse contexto, obra de arte, em especial a literatura, não fica imune a estas mudanças.

Ao considerar essas modificações sociais e o modo de reprodutibilidade que a obra de arte tem tomado, Walter Benjamin faz a seguinte afirmação:

A cada instante, o leitor está pronto a converter-se num escritor. Num processo de trabalho cada vez mais especializado, cada indivíduo se torna bem ou mal um perito em algum setor, mesmo que seja num pequeno comércio e como tal pode ter acesso a condição de autor.  
[...] A competência literária passa a fundar-se na formação politécnica, e não na educação especializada, convertendo-se, assim, em coisa de todos. (Benjamin, 1994, p. 184)

O convertimento da obra de arte em coisa de todos, especificamente nesses caso, da literatura, dá-se por conta da grande gama de escritores, críticos, ensaístas que têm encontrado nos suportes eletrônicos, principalmente na *internet*, uma ferramenta para divulgar suas criações, suas ideias e seus pontos-de-vista em relação à literatura, como se pode perceber pelos inúmeros *sites*, *blogs* e revistas literárias presentes no mundo virtual.

Acredita-se, porém, que há de se ter critérios quanto à utilização do texto literário no mundo virtual, a fim de não se cair em certas armadilhas como a banalização da obra literária e até mesmo a utilização desta visando lucros econômicos. É necessário, portanto, consciência

de que a literatura deve ser reproduzida no mundo virtual, mas como ferramenta de difusão e de conhecimento da obra.

O *site* lendoamazonia.com.br não reproduz literalmente as obras literárias selecionadas para este estudo, considerando que ao fazer isso cercearia o direito do escritor de usufruir do lucro de sua criação. Assim sendo, o *site* ora citado tem como proposta o arquivamento, a divulgação e o estudo da literatura infantojuvenil amazonense sob um enfoque crítico e reflexivo, tomando como objeto de estudo dezenove narrativas, sem necessariamente precisar reproduzi-las.

Ao se produzir o *site* lendoamazonia.com.br pensou-se de início, em usuários que, através dele, pudessem ajudar a divulgar a literatura infantojuvenil amazonense em diversas instâncias da sociedade. Assim sendo, o *site* em questão volta-se, inicialmente, para o seguinte público-leitor: pesquisadores em literatura, pais, professores, alunos de Letras e Pedagogia e demais interessados na literatura, em especial a literatura infantojuvenil amazonense. Os usuários do *site* terão à disposição, de início, a análise das dezenove narrativas colocadas nos guias de leitura. Tais análises estão alicerçadas na perspectiva do imaginário literário e da teoria da literatura. Ao terem acesso a esses guias, os usuários poderão concordar ou discordar dessas análises por meio do *link* Comentários.

Além dos guias de leitura, os usuários também terão acesso a outras informações relevantes e concernentes à literatura infantojuvenil amazonense.

O *site* lendoamazonia.com.br tem um formato bastante interativo que possibilita aos usuários um espaço para que tenham críticas, sugiram e opinem. Os leitores serão considerados também como coautor do *site*, pois escolherão como manuseá-lo, bem como construirão seus próprios textos ao comentarem sobre algo que lhes chamou atenção. Para isso, pensou-se em criar o *site* com os seguintes *links*: Quem sou; Prefácio; Glossário; Guias de Leitura; Autores; O imaginário; Comentários.

O *link* **Quem sou** faz uma descrição da autora do *site*, falando um pouco sobre sua família, sua formação leitora e acadêmica e o porquê da produção do *site* lendoamazonia.com.br.

No *link* **Prefácio** o usuário terá uma descrição do *site*, enfatizando seu objetivo e importância na construção de um arquivo da literatura infantojuvenil amazonense por meio de estudos e análises de dezenove narrativas literárias.

O *link* **Glossário** será utilizado como uma forma de esclarecer o significado de algumas palavras ou expressões que aparecem nas narrativas estudadas e nos guias de leitura dessas histórias. O glossário também traz a explicação de alguns vocábulos específicos da

teoria literária presentes nesse estudo no sentido de facilitar a compreensão da análise em torno das dez narrativas selecionadas.

No *link* **Autores**, o usuário terá à disposição informações sobre os autores das dezenove narrativas, da literatura infantojuvenil amazonense, utilizadas neste estudo a fim de torná-los mais conhecidos e assim oportunizar aos usuários informações a respeito de suas publicações e de sua formação enquanto escritor.

O *link* **Guias de Leitura** oferece ao leitor uma possibilidade de leitura e análise das obras analisadas. Os guias de leitura são distribuídos em seções denominadas: Coleção ou Série; Título; Autor; Tipo de texto; Gênero; Tema; O Imaginário; Possibilidades de Leitura; Dicas de Leitura.

Na seção Coleção ou Série identifica-se o nome da coleção a que a obra pertence; na seção Título coloca-se o nome da narrativa analisada; na seção Autor identifica-se quem escreveu a narrativa; na seção Tipo de Texto identifica a que categoria pertence o texto; na seção Gênero identifica-se o gênero literário a que pertence a narrativa; na seção Tema faz-se uma breve interpretação do texto verificando o tema recorrente no texto e como ele é abordado na história; na seção O Imaginário faz-se uma análise criteriosa da narrativa na perspectiva do imaginário literário, tomando como base os estudos de Gilbert Durand sob o Regime Diurno e o Regime Noturno das imagens. Procura-se nessa seção verificar como os símbolos do Regime Diurno e Noturno das imagens se apresentam e significam na história analisada. Na seção Dicas de Leitura indica outros textos que podem ser lidos e relacionados com a narrativa analisada.

No *link* **Comentário**, o usuário terá a oportunidade de expor sua opinião sobre o *site* em si, sobre alguma seção, sobre alguma análise das obras, podendo assim tecer críticas e contribuir na construção do *site*. Fala-se em construção, pois se acredita que o *site* está em constante formação uma vez que ao surgir algo novo, o usuário, por meio de seus comentários, acaba também forçando que esse suporte eletrônico reconfigure-se ou se ressignifique.

No *link* **O imaginário** procura-se dar ao usuário conhecimento sobre o imaginário literário tomando como ponto de partida os estudos de Gaston Bachelard, Trindade e Laplatine e principalmente Gilbert Durand. Nesse *link* o usuário terá informações sobre os conceitos de imaginário, sua manifestação no mundo, no Brasil e no Amazonas. Coloca-se esse *link* tendo em vista que a pesquisa foi realizada sobre o imaginário literário em narrativas da literatura infantojuvenil amazonense.

Procurou-se dar ao *site* um tom amazônico, sem estereotipá-lo. Assim sendo, utilizou-se cores e elementos que pudessem remeter à região sem passar a imagem do exótico à região Amazônica.

Espera-se que o *site* aqui descrito sirva como arquivo da literatura infantojuvenil amazonense, contribuindo ainda para a divulgação e estudo desta literatura através da iteração e troca de opiniões com os usuários.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cenário literário amazonense na última década deste século apresenta uma vasta produção literária para o público infantojuvenil. Estas produções, todavia, precisam sair da penumbra e serem mais divulgadas, mais discutidas tanto no meio acadêmico como em outros espaços.

Como toda literatura que está começando, é lógico que a literatura infantojuvenil amazonense apresenta certos problemas presentes tanto no texto verbal como nas ilustrações. Esses problemas, contudo, não a invalidam enquanto obra de arte, mas abrem espaço para pesquisas e críticas. Tais pesquisas podem contribuir para que se comece a olhar para a literatura infanto-juvenil amazonense não apenas como texto feito para o puro deleite, mas como obras que tem uma carga de moralização muito grande, limitando a fruição e a possibilidade do leitor colocar em ação em seu imaginário.

A partir das dezenove narrativas utilizadas neste estudo, observou-se que as produções literárias voltadas para o público infantojuvenil ora se pautam exclusivamente na literatura oral ora são produzidas pelo olhar da cultura letrada. As narrativas indígenas, por exemplo, utilizam como ingrediente principal de suas criações elementos da literatura oral a partir dos mitos, das lendas e do saber tradicional desses povos presentes nas histórias de Roni Wasiri Guará, Jaime Diakara e Yaguarê Yamã.

Diferentes das narrativas indígenas, as histórias de escritores não indígenas são produzidas numa mescla da literatura do imaginário de outras culturas com o imaginário amazônico. Isso se deve ao fato de que os escritores dessas narrativas, diferente dos indígenas, pertencem a uma cultura letrada.

A partir dos estudos de Bachelard e Durand pode-se perceber que o imaginário presente nas narrativas elencadas para este estudo é fruto não apenas do contexto histórico e social da Amazônia, mas dialoga também com outras culturas. Assim, da mesma forma que Durand afirma que o imaginário não tem um sentido fechado, pois se configura, significa e ressignifica, conforme seu contexto histórico e social e interferências recebidas de outras culturas, o mesmo se pode afirmar do imaginário presente na literatura infanto-juvenil amazonense.



Nas narrativas utilizadas neste estudo, percebeu-se o quanto o imaginário literário amazônico sofreu influências de outras culturas, mas também criou seu próprio imaginário ao agregar aos textos literários elementos específicos da região ilustrados na figura de seres encantados, na linguagem, na presença de animais e vegetais típicos da região e na própria representação da Amazônia presente nesses textos.

Lançar mão do imaginário literário para investigar a literatura infantojuvenil amazonense é descobrir nessa literatura um campo vasto de pesquisa que dialoga com outras áreas do conhecimento. Por isso Durand considera o imaginário como um campo multi disciplinar. Diante do exposto, pode-se dizer que as obras utilizadas neste estudo na perspectiva do imaginário literário são ricas em símbolos, cujos significados não se esgotam em si mesmo, mas abrem diferentes possibilidades de leitura.

Da mesma forma que Durand categorizou o imaginário literário em Regime Diurno e Noturno das imagens, o mesmo se pode aplicar na literatura infantojuvenil amazonense através dos símbolos presentes nas dezenove obras selecionadas para esta pesquisa.

Os símbolos presentes nas dezenove narrativas mantem o significado de outros contextos culturais, mas também ganham novos sentidos de acordo com o modo de ser, de viver e de estar na Amazônia. Essa mistura de significações é percebida principalmente nas obras produzidas por escritores não indígenas.

Os escritores indígenas, por não pertencerem a uma cultura letrada, mantem suas histórias na essência da literatura oral. Por isso utilizam recorrentemente em seus textos o mito, a lenda e o saber tradicional de seu povo.

Compreender como se inscreve o imaginário literário na literatura infantojuvenil amazonense é compreender também a vida e o homem amazônico; é ter em mãos a possibilidade de ler o que há por de traz de determinados símbolos e perceber como eles influenciam no modo de pensar e de agir dos que habitam a Amazônia.

Os estudos sobre o imaginário literário nas dezenove narrativas mostraram o quanto a literatura infantojuvenil amazonense recebeu influências de outras culturas, mas como também os escritores lançam mão de certos símbolos para identificar as peculiaridades desse espaço, mostrando assim que na Amazônia existe um imaginário específico, cuja bacia semântica vai se construindo conforme as mudanças históricas e sociais desse espaço. Essa bacia semântica faz-se presente nos textos e até mesmo nas ilustrações trazidas nas histórias.

Os estudos sobre o imaginário mostram ainda como ele é importante na recepção dos textos literários. Através dos símbolos presentes nas histórias, os leitores poderão construir sua própria história, lendo e ressignificando o texto literário. As pesquisas, sobre o imaginário literário e outras questões em torno da literatura infantojuvenil amazonense precisam ser mais investigadas, discutidas e avaliadas exigindo assim que os escritores dessa literatura comecem a prestar atenção para o que estão produzindo e assim possam melhorar cada vez mais suas obras voltadas para crianças e jovens.

Para que essas questões possam ser discutidas é necessário que haja um espaço onde o leitor e o crítico dessa literatura possam externar suas opiniões, levantando situações problemáticas no texto, mas também propondo sugestões para a solução desses problemas. Lançar mão da rede virtual através de *sites* pode ser uma alternativa para a criação desse espaço de discussões, pois considera este suporte eletrônico uma ferramenta fundamental na recepção da literatura infantojuvenil, uma vez que desde que se possibilite condições para o usuário expor suas opiniões, estará se criando assim uma crítica em torno dessa literatura pouquíssima conhecida e investigada.

Além de ser um espaço de discussão os *sites* servem principalmente para arquivar a literatura infantojuvenil amazonense e por extensão contribuem significativamente para sua divulgação e para o seu reconhecimento como obra de arte, por parte de críticos, professores, alunos, crianças e jovens.

Como dito anteriormente, a literatura infantojuvenil embora pouco divulgada e pouco conhecida, oferece um campo vasto de investigação literária que não se esgota apenas na perspectiva do imaginário, mas abre um leque de possibilidades de pesquisa em outras vertentes da crítica literária. Todavia, é preciso haver mecanismos que estimulem a pesquisa e a divulgação desta literatura voltada sim para crianças e jovens, mas que exige a mesma atenção de críticos e escritores da literatura para adultos. O site [lendoamazonia.com.br](http://lendoamazonia.com.br) tem, pois como objetivo maior divulgar a literatura infanto-juvenil amazonense e por, extensão contribuir para a sua divulgação e crítica por meio da interação com o usuário.

Dar, portanto, uma atenção especial à literatura infantojuvenil amazonense é poder também resguardar a memória do povo amazônico presente nos mitos, nas lendas, nas habitações, no homem, nos animais e na floresta presente nesta literatura. Uma literatura construída num diálogo entre o imaginário literário e amazônico manifestos nesses textos.

## REFERÊNCIAS

### Obras Literárias:

ALMEIDA, Fernanda Lopes. *A fada que tinha ideias*. Ilustrações de André Neves. Porto Alegre: L&PM, 2003.

BOJUNGA, Lygia. *A bolsa amarela*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

CABRAL, Astrid. *Alameda*. 2.ed. Organização Tenório Telles e estudo crítico por Antônio Paulo Graça. Manaus: Editora Valer, 1998. John Tenniel. 2.ed. São Paulo: Martin Claret, 2011.

CARROL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Trad. Márcia Feriotti Meira. Ilustrações originais

DIAKARA, Jaime. *Yahi Puíro Ki'ti - A origem da Constelação da Garça*. Manaus: Editora Valer, 2011.

ENGRÁCIO, Arthur. *Singular passeio na barriga da boiúna*. In. TELLES, Tenório.

KRUGER, Marcos Frederico (organizadores). *Antologia do Conto Amazonense*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 2004.

FARIAS, Elson. *A história da inteligência*. Manaus: Valer, 2001 (Coleção: Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica)

\_\_\_\_\_ *O tupé voador*. Manaus: Valer, 2001 (Coleção: Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica)

\_\_\_\_\_ *O romance dos sapos*. Manaus: Valer, 2001 (Coleção: Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica)

\_\_\_\_\_ *Procurando a noite verdadeira*. Manaus: Valer, 2001 (Coleção: Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica)

\_\_\_\_\_ *Noite de viração*. Manaus: Valer, 2001 (Coleção: Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica)

\_\_\_\_\_ *Viajando com o boto no fundo do rio*. Manaus: Valer, 2001 (Coleção: Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica)

\_\_\_\_\_ *A origem das estrelas*. Manaus: Valer, 2001 (Coleção: Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica)

\_\_\_\_\_ *De mãos dadas com a paz*. Manaus: Valer, 2001 (Coleção: Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica)

\_\_\_\_\_. *As aves pedem ajuda*. Manaus: Valer, 2001 (Coleção: Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica)

\_\_\_\_\_. *O jovem tamarindo*. Manaus: Valer, 2001 (Coleção: Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica)

GUARÁ, Roní Wasirí. *Çaiçu'indé: o primeiro grande amor do mundo*. Manaus: Editora Valer, 2011. 32p. (Série Nheengatu)

\_\_\_\_\_. *O caso da cobra que foi pega pelos pés*. Coord. Yaguarê Yamã. Ilustrações Ana Luisa Mello. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2007.

MACHADO, Ana Maria. *Bisa Bia, Bisa Bel*. Ilustrações de Regina Yolanda. 3.ed. São Paulo: Moderna, 2001.

MELLO, Thiago de. *O menino irmão das águas*. Manaus: Editora Valer, 2011.

NOGUEIRA, Wilson. *Formosa – A sementinha voadora*. Manaus: Editora Valer, 2010.

\_\_\_\_\_. *Órfão das águas: uma história de homens e bichos num planeta ameaçado de desaparecer*. 4.ed. Manaus: Editora Valer, 2011.

PINTO, Zemaria. *O urubu albino*. Manaus: Editora Valer, 2011.

POLARI, José. *No sonho do meu avô tem uma cobra-grande*. In. TELLES, Tenório. KRUGER, Marcos Frederico (organizadores). *Antologia do Conto Amazonense*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 2004.

RANGEL, Alberto. *Inferno verde*. org. Tenório Telles. 6.ed. Manaus: Editora Valer, 2008.

TWAIN, Mark. *Tom Sawyer Detetive*. Adaptação Carlos Heitor Cony. Ilustradora Patrícia Lima. São Paulo: Quinteto Editorial, 2003.

UMUSI, Pãrokumu. KEHIRI, Tõramu. *Antes o mundo não existia*. In. TELLES, Tenório. KRUGER, Marcos Frederico (organizadores). *Antologia do Conto Amazonense*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 2004.

YAMÃ, Yaguarê. *Um curumim, uma canoa*. Ilustração Simone Matias. Rio de Janeiro: Zit, 2012.

\_\_\_\_\_. *Guanãby Muru-Gáwuá: a origem do Beija flor*. Ilustrações Taísa Borges. São Paulo: Petrópolis, 2012.

### **Obras Teórico-críticas:**

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. 5.ed. São Paulo: Scipione, 2004.

- ARROYO, Leonardo. *Literatura Infantil Brasileira*. 3.ed. ver. e ampliada. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- AGUIAR, Vera Teixeira de. *Da teoria à prática: competências de leitura*. In: MARTHA, Alice Áurea Penteadó. *Leitor, leitura e literatura: teoria, pesquisa e prática: conexões*. Maringá: EDUEM, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAIRON, Sérgio. *O que é hipermídia*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- BARBOSA, Elyana. Bulcão. *Bachelard: pedagogia da razão, pedagogia da imaginação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.
- BARBOSA, Iaranda. *A intersemiose nas obras da Coleção Abz de Ziraldo*. In LIMA, Aldo de. *Reinações da literatura infantil e juvenil*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- ALMEIDA, João Ferreira de Almeida. *Bíblia Sagrada*. ver. e corrig. 4.ed. Barueri/SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2011.
- CADEMARTORI, Ligia. *O que é Literatura Infantil*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- CEMIN, Arneide Bandeira. *Bachelard- Imaginário e Modernidade: ciência e imaginação*. Disponível em: [www.cei.unir.br](http://www.cei.unir.br) - Acesso em 19/07/2012
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: Teoria, análise, didática*. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: Paulinas, 2008.
- COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Helder Godinho. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e das filosofias da imagem*. Trad. Renée Eve Levié. 5.ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2010.

- FARIAS, Elson. *Memórias Literárias*. Manaus: Editora Valer/Uninorte, 2006.
- FRANCHINI, A. S. SEGANFREDO, Carmen. *As 100 melhores histórias da mitologia: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana*. 9.ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- FRANTZ, Maria Helena Zancan. *A literatura nas séries iniciais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- FREIRE, Sônia. *A imaginação em Bachelard*. Disponível em: [www.rubedo.psc.br](http://www.rubedo.psc.br) - Acesso em 19/07/2012.
- FREITAS, Alexander de. *Apolo- Prometeu e Dioniso: dois perfis mitológicos do “homem das 24 horas” de Gaston Bachelard*. In Educação e Pesquisa. Vol. 32. No.1 São Paulo: Jan/Abril 2006.
- FREITAS, Maria Teresa de Assunção. *Leitura, escrita e literatura em temas de Internet*. In: PAIVA, Aparecida...et al. *Literatura e letramento: espaços, suportes e interfaces – O jogo do livro*. Belo Horizonte: Autêntica/ CEALE/ FaE/ UFMG, 2005.
- GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. Manaus: Editora Valer, 2007.
- GOÉS, Lúcia Pimentel. *Fábula brasileira ou fábula saborosa: sábia, prudente, criativa*. São Paulo: Paulina, 2005.
- GOETHE, Johan Wolfgang. *Doutrina das cores*. Apresentação, tradução, seleção e notas Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.
- Ilustrações Ana Luisa Mello. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2007.
- HATOUM, Milton. *Identidades difusas*. In SCHÜLER, Fernando Luís. BORDINI, Maria da Glória(Organizadores). *Cultura e identidade regional*. Porto Alegre: EDIPURCS, 2004.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Trad. Cid Knipel. Ed.Rev. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ISER, Wolfgang. *O jogo do texto*. In. JAUUS, Hans Robert...et al. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. coord. e trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JAUSS, Hans Robert...et al. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. coord. e trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- KUSS, Daniele. *A Amazônia: mitos e lendas*. Ilustrações Jean Torton. Tradução Ana Maria Machado. São Paulo: ática, 1995.
- KRUGER, Marcos Frederico Aleixo. *Amazônia: mito e literatura*. Manaus: Editora Valer, 2003.
- LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores e leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

- LAPLATINE, François. TRINDADE, Liana. *O que é o imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *A crise da memória, histórias e documento: reflexões para um tempo de transformações*. In. SILVA, Zélia. *Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas*. 1.reimp. São Paulo: Unesp/ Fapesp, 1999.
- MIGUEZ, Fátima. *Nas arte-manhas do imaginário infantil: o lugar da literatura infantil na sala de aula*. Rio de Janeiro: Zeus, 2000.
- NÓBREGA, Lyéde Ruggero de Barros. *Educar com contos de Fadas: vínculo entre realidade e fantasia*. São Paulo: Mundo Mirim, 2009.
- PELINSER, André Tessaro. ARENDT, João Carlos. *Imaginário, identidade e cultura: a perspectiva regional*. Teia Literária: revista de estudos culturais- Brasil- Portugal – África- (2007) - - Jundiaí, SP: Editora In House, 2007 - v. ; 15 cm
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto*. 2. ed. Lisboa: Vega Universidade, 1983.
- RALLO, Elisabeth Ravoux. *Métodos de crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- SELDEN, Raman..et al. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Editorial Ariel, 2010.
- SOLÉ, Isabel. *Estratégias de leitura*. trad. Cláudia Schilling. 6.ed. Porto Alegre: Artmed, 1998.
- SOUZA, Márcio. *A literatura na Amazônia: as letras na pátria do mito*. Disponível em: [www.portalamazonia.globo.com](http://www.portalamazonia.globo.com) Acesso em 01/10/2008.
- TELLES, Tenório. KRUGER, Marcos Frederico. *Antologia do conto amazonense*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 2004.
- TINOCO, Robson Coelho. *Leitor real e teoria da recepção: travessias contemporâneas*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.
- TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e Antropologia do Imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.
- UGGÉ, Henrique. *As bonitas histórias Sateré-Maué*. Governo do Estado do Amazonas/ Imprensa Oficial, S/D.
- VAL, Vera do. *O imaginário da floresta: lendas e histórias da Amazônia*. Ilustrações Luciano Tasso. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2007.
- VIEGAS, Ana Cláudia. *Quando a técnica se faz texto ou a literatura na superfície das redes*. In. JOBIM, José Luís. *Literatura e informática*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

ZILBERMAN, Regina. CADEMARTORI, Ligia. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1982.

\_\_\_\_\_. *Como e porque ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *Fim do livro, fim dos leitores?* coord. Benjamin Abdala Junior, Isabel Maria, M. Alexandre. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Fundamentos do texto literário I*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

[www.vivaleitura.com.br](http://www.vivaleitura.com.br)

### **Dicionários:**

CIRLOT, Juan. *Dicionário de Símbolos*. trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.

PASTOREAU, Michel. *Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade*. Lisboa: Editora Estampa, 1997.



## ANEXO

### GLOSSÁRIO

**Āgapanāby:** alma-borboleta ( FONTE DE PESQUISA: Obra *Guañaby Muru- Gawá: a origem do Beija-flor* de Yaguarê Yamã)

**Āgaretama:** o paraíso. O mundo dos espíritos, na mitologia Maragúá. ( FONTE DE PESQUISA: Obra *Guañaby Muru- Gawá: a origem do Beija-flor* de Yaguarê Yamã)

**Antiherói:** Termo que, em narratologia e dramaturgia, se opõe ao de *herói*, numa dupla acepção.

1. Enquanto protagonista da história narrada ou encenada, o anti-herói reveste-se de qualidades opostas ao cânone axiológico positivo: a beleza, a força física e espiritual, a destreza, dinamismo e capacidade de intervenção, a liderança social, as virtudes morais.

2. Na segunda acepção, anti-herói é sinónimo de antagonista, ou personagem que se opõe ao protagonista da história narrada ou encenada. . (FONTES DE PESQUISA: *E-Dicionários* de Carlos Ceia; qrolecionar.blogspot.com)

**Batata'rana:** planta herbácea típica do cerrado amazônico ( FONTE DE PESQUISA: Obra *Guañaby Muru- Gawá: a origem do Beija-flor* de Yaguarê Yamã)

**Chavascal:** foçal úmido ( FONTE DE PESQUISA: Obra *O caso da cobra que foi pega pelos pés* de Roni Wasiri Guará)

**Guanāby:** beija-flor ( FONTE DE PESQUISA: Obra *Guañaby Muru- Gawá: a origem do Beija-flor* de Yaguarê Yamã)

**Gurinamã:** nome do rio Abacaxis, em Língua Maragúá ( FONTE DE PESQUISA: Obra *Guañaby Muru- Gawá: a origem do Beija-flor* de Yaguarê Yamã)

**Interdiscursividade:** significa o conversar entre discursos. Tema proposto por Mikhail Bakhtin sobre a relação que um texto (discurso) tem com outros textos (outros discursos). A dinâmica da interdiscursividade é sempre interna, não está fora do texto, e depende muito de mecanismo de redundância textual, como num discurso que repete temas ou ideias de um outro discurso preexistente, quer na forma de citação quer na forma de alusão. (FONTES DE PESQUISA: *E-Dicionários* de Carlos Ceia; qrolecionar.blogspot.com)

**Interdisciplinaridade Literária:** diz respeito à contribuição de outras áreas do conhecimento para o desvelamento do texto literário, no momento de compreensão e interpretação. (FONTE DE PESQUISA: ucbweb.castelobranco.com )

**Intertextualidade:** Como se pode notar na constituição da própria palavra, *intertextualidade* significa relação entre textos. Considerando-se texto, num sentido lato, como um recorte significativo feito no processo ininterrupto de semiose cultural, isto é, na ampla rede de significações dos bens culturais, pode-se afirmar que a intertextualidade é inerente à produção humana.

No sentido estrito, a palavra texto remete a uma ordem significativa verbal. Dentro dessa ordem, a literatura vale-se amplamente do recurso intertextual, consciente ou inconscientemente. Em razão disso, a intertextualidade faz-se operador de leitura. É

importante marcar a primazia de Bakhtin em relação a esses estudos, divulgados por Julia Kristeva. É dela o clássico conceito de intertextualidade: “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64). (FONTES DE PESQUISA: *E-Dicionários* de Carlos Ceia)

**Juruty:** espécie de pombo silvestre ( FONTE DE PESQUISA: Obra *O caso da cobra que foi pega pelos pés* de Roni Wasiri Guará)

**Kurika:** espécie de pássaro ( FONTE DE PESQUISA: Obra *O caso da cobra que foi pega pelos pés* de Roni Wasiri Guará)

**Malyli:** pajé curandeiro ( FONTE DE PESQUISA: Obra *Guañaby Muru- Gawá: a origem do Beija-flor* de Yaguarê Yamã)

**Maraguá:** povo indígena que vive no vale do rio Abacaxis, no 4º estado do Amazonas. Falam o idioma Maraguá, originado da mistura Nhegatu (língua-geral, de origem Tupi) com o Aruak antigo. ( FONTE DE PESQUISA: Obra *Guañaby Muru- Gawá: a origem do Beija-flor* de Yaguarê Yamã)

**Miwá:** pássaro mergulhão, também chamado biguá ( FONTE DE PESQUISA: Obra *O caso da cobra que foi pega pelos pés* de Roni Wasiri Guará)

**Monãg:** Deus do bem e criador do mundo. ( FONTE DE PESQUISA: Obra *O caso da cobra que foi pega pelos pés* de Roni Wasiri Guará)

**Mutá:** esconderijo( FONTE DE PESQUISA: Obra *O caso da cobra que foi pega pelos pés* de Roni Wasiri Guará)

**Kurika:** espécie de pássaro ( FONTE DE PESQUISA: Obra *O caso da cobra que foi pega pelos pés* de Roni Wasiri Guará)

**Payeroka:** lugar onde fica o pajé ( FONTE DE PESQUISA: Obra *O caso da cobra que foi pega pelos pés* de Roni Wasiri Guará)

**Potyra:** flor ( FONTE DE PESQUISA: Obra *Guañaby Muru- Gawá: a origem do Beija-flor* de Yaguarê Yamã)

**Sapó:** guaraná ralado ( FONTE DE PESQUISA: Obra *O caso da cobra que foi pega pelos pés* de Roni Wasiri Guará)

**Taboca:** ( FONTE DE PESQUISA: Obra *O caso da cobra que foi pega pelos pés* de Roni Wasiri Guará)

**Tapiry:** casa de palha( FONTE DE PESQUISA: Obra *O caso da cobra que foi pega pelos pés* de Roni Wasiri Guará)

**Uruku:** substância vermelha que se extrai da polpa do urucu( FONTE DE PESQUISA: Obra *O caso da cobra que foi pega pelos pés* de Roni Wasiri Guará)

**Ygaraté:** rio pequeno ( FONTE DE PESQUISA: Obra *O caso da cobra que foi pega pelos pés* de Roni Wasiri Guará)